



FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Mário Ferreira da Silva.
Depois de Itália, a obra informal

Sérgio Alexandre Pereira Barros

Mestrado em Estudos de Arte

Especialidade em Teoria e Crítica da Arte

Porto, 2024



FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Mário Ferreira da Silva.

Depois de Itália, a obra informal

Sérgio Alexandre Pereira Barros

**Dissertação para a obtenção do grau de mestre em Estudos de Arte ramo de Teoria e Crítica da Arte
apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto**

Orientadora: Professora Doutora Susana Piteira

Coorientadora: Professora Doutora Lúcia Almeida Matos

Porto, 2024

À minha esposa, Aurélia.

Aos meus filhos, Diogo e Gabriel.

À minha mãe, Lúdia.

Ao meu pai, António Alberto, cuja memória me enche de saudade.

A todos vós, ofereço as minhas conquistas.

*“Amor a cada dia que nos surge
só amando o teremos merecido
recusando morrer a cada dia
que sempre o maior bem é ter nascido”.*

Agostinho da Silva

Agradecimentos

Começo por agradecer à minha orientadora, Professora Susana Piteira, e coorientadora, Professora Lúcia Almeida Matos, pela disponibilidade e confiança demonstradas e pelo estímulo dado.

Quero dirigir um muito obrigado à família de Mário Ferreira da Silva, nomeadamente à Alice Ferreira da Silva Santos, sua filha, e ao seu marido, Luís Santos, por me terem aberto a porta do seu lar, pela confiança que em mim depositaram, por se mostrarem permanentemente disponíveis, pela consideração e amizade que por mim sempre tiveram, por me terem feito sentir à vontade e bem-vindo e pela total partilha e livre acesso a todo o acervo do artista que possuem. Por tudo isto, lhes estou eternamente grato.

Agradeço igualmente aos antigos trabalhadores da *Empresa Cerâmica do Fojo*, Casemiro Lima, Valentim Natálio Ribeiro, José António Guimarães, Jorge Jesus e, muito particularmente, ao Retílio Monteiro, que, além de revelar uma elevada estima por mim, por eu ser filho de um dos seus grandes amigos, foi capaz de me colocar em contacto com todas estas pessoas que contribuíram com indispensável ajuda e preciosa informação.

Além de agradecer às próprias instituições, um especial obrigado ao professor Manuel Ramos, da *Escola Artística Soares dos Reis* (EASR), que me facilitou a obtenção de informações, me acolheu, dirigiu e representou os meus interesses dentro da instituição, e ao professor Paulo Sá, da *Escola Secundária António Sérgio* (ESAG), pela incansável disponibilidade, pelas horas despendidas que passou no arquivo morto da escola e pela sua simpatia.

Deixo também uma palavra muito especial de agradecimento ao meu primo Francisco Barros, que trabalhou mais de quarenta anos na secretaria da *ESAG*, pelo precioso auxílio fornecido, traduzido no imenso conhecimento que tem do arquivo daquela escola, ajudando a localizar documentação e na obtenção de dados.

Ao escultor Ilídio Fontes, antigo Presidente do Conselho Directivo da *EASR*, pelo modo como me recebeu, pelas agradáveis conversas que tivemos a respeito do Mário, da sua obra e da sua temporada como professor na escola que presidiu, dirijo-lhe um profundo obrigado.

Ao pintor De Francesco agradeço igualmente a disponibilidade, toda a simpatia e amabilidade com que me recebeu e a sua generosa partilha e ofertas.

À *Fundação Calouste Gulbenkian (FCG)*, que tem desempenhado um inestimável papel ao serviço da cultura em Portugal ao longo das suas várias décadas de existência, agradeço a preciosa ajuda que me forneceu. Dirigindo um especial obrigado à Doutora Ana Barata, responsável pelo *Serviço de Referência e Divulgação da Biblioteca de Arte da FCG*, pela sua recepção, seu incansável acompanhamento, disponibilidade, cortesia e interesse demonstrado pelo meu tema de estudo, quer aquando da minha visita, quer nos posteriores contactos estabelecidos, e ao Dr. João Figueira pela sua atenção e prontidão em me facultar o que lhe solicitava.

Um agradecimento particular ao Dr. Silvestre Lacerda, director da *Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas* e responsável pelo *Arquivo Nacional Torre do Tombo*, pois lhe estou grato pela recepção e encaminhamento dos meus pedidos, e à Dra. Ana Isabel Fernandes e à Dra. Célia Gomes agradeço a simpatia e o cuidado acompanhamento que me deram aquando da minha deslocação à *Torre do Tombo* para pesquisar os arquivos do *SNI*.

De um modo geral, agradeço a todos aqueles que foram meus professores durante todo o meu percurso académico, com os quais tive a oportunidade de aprender.

Um muito obrigado ao meu pai, cuja memória guardo com infindável saudade, por ter sido o primeiro responsável pelo despertar da paixão pela arte, pela cerâmica em geral e, em particular, pela escultura cerâmica em mim. E à minha mãe por me demonstrar que a vida é uma luta.

Em último, mas não menos importante, bem pelo contrário (até porque quem me conhece sabe que sou daqueles que guardo o melhor para fim!!), expresso a minha mais profunda gratidão à minha esposa e filhos, por todos os seus esforços, sacrifícios e compreensão, inclusive das minhas tantas “ausências”, sem os quais eu não poderia atingir este objectivo.

A todo o momento, agradeço à Força Criadora pela inspiração e por tudo quanto me tem possibilitado ser e ter.

Resumo

Apesar de nos meios mais especializados da arte cerâmica Mário Ferreira da Silva ser um artista (re)conhecido, persiste, de um modo geral, na amplitude do mundo artístico, particularmente a nível nacional, um considerável desconhecimento acerca do autor e da sua obra, bem como se verifica uma falta de artigos, ensaios, monografias, biografias, ou estudos teóricos e académicos que apresentem, organizem e sistematizem esse conhecimento. A presente dissertação, grande parte fruto de um processo de investigação que teve de procurar por fontes primárias, que se caracteriza por se desenvolver, essencialmente, no campo biográfico e no da análise crítica de obra, esforça-se por contrariar essa realidade, pretendendo configurar-se num contributo que aprofunde este conhecimento e o divulgue, no sentido de aumentar o (re)conhecimento sobre um autor que ocupou lugar na vida cultural e artística nacional e internacional, nomeadamente no que à escultura cerâmica diz respeito.

Este estudo apresenta uma série de factores que marcam a sua vida e a sua obra. As circunstâncias dos seus primeiros anos acabam por o colocar em contacto com a argila, a cerâmica e a modelação. No início da sua formação técnico-artística expõe-se aquele que foi o seu primeiro mestre e os movimentos e disciplinas artísticas que lhe ditaram uma influência evidente. Os seus estudos posteriores em Faenza marcaram profundamente a sua produção artística, e o que aqui se pretende demonstrar, partindo da análise teórico-crítica das suas obras, é a influência que arte informal, muito presente em Itália naquela época, exerceu no artista e nas suas criações a partir de então, verificando-se uma alteração autoral ditada pela aproximação às poéticas do informalismo. Por fim, apresenta-se uma das suas obras tardias, *"Natureza... Morta"*, defendendo-se o seu estatuto de obra síntese, que contém citações a todo o seu percurso e influências.

Palavras-Chave: *Mário Ferreira da Silva; Cerâmica; Escultura Cerâmica; Informalismo;*

Abstract

Despite the fact that in the more specialized circles of ceramic art Mário Ferreira da Silva is a recognized artist, in general, a considerable lack of knowledge about the author and his work persists throughout the artistic world, particularly at national level, as well as a lack of articles, essays, monographs, biographies, or theoretical and academic studies that present, organize and systematize this knowledge. This dissertation, largely the result of a research process that had to search for primary sources, strives to contradict this reality, intending to configure a contribution that deepens this knowledge and disseminates it, in order to increase (re)knowledge about an author who occupied a place in national and international cultural and artistic life, particularly regarding to artistic ceramic sculpture.

This study presents a series of factors that mark his life and work. The circumstances of his early years ended up putting him in contact with clay, ceramics and modeling. At the beginning of his technical-artistic training, we expose who was his first master and the artistic movements and disciplines that had an obvious influence on him. His later studies in Faenza had a profound impact on his artistic production, and what we intend to demonstrate here, based on the theoretical-critical analysis of his works, is the influence that informal art, very present in Italy at that time, had on the artist and his creations from then on, with an authorial change dictated by his approach to the poetics of informalism. Finally, one of his late works is presented, “Natureza... Morta”, defending its status as a synthetic work, which contains quotes from his entire career and influences.

Keywords: *Mário Ferreira da Silva; Ceramics; Ceramic Sculpture; Informalism*

Índice de Imagens

Img. 1 – <i>Capela de Sta. Isabel</i> em Canelas, Vila Nova de Gaia	24
Img. 2 – Mário Ferreira da Silva, <i>Varinas</i>	25
Img. 3 – Mário Ferreira da Silva, <i>Título Desconhecido</i>	25
Img. 4 – Mário Ferreira da Silva, <i>Título Desconhecido</i>	25
Img. 5 – Mário Ferreira da Silva, <i>Retrato de Maria Olga Aldora Mendes Silva</i> , esposa do artista	32
Img. 6 – Mário Ferreira da Silva, <i>Desenho de estudo para mural executado para a Casa Ferreirinha</i>	32
Img. 7 – Mário Ferreira da Silva, <i>Desenho, Título Desconhecido</i>	32
Img. 8 – <i>Azulejo da Empresa Cerâmica do Fojo</i>	35
Img. 9 – <i>Azulejo da Empresa Cerâmica do Fojo</i>	35
Img. 10 – <i>Azulejo da Empresa Cerâmica do Fojo</i>	35
Img. 11 – <i>Azulejo da Empresa Cerâmica do Fojo</i>	35
Img. 12 – Mário Ferreira da Silva & Isolino Vaz, <i>Mural vivenda particular na Rua Tristão Vaz, nº 57</i>	42
Img. 13 – Mário Ferreira da Silva a trabalhar no mural para a vivenda particular na Rua Tristão Vaz, nº 57	43
Img. 14 – <i>Mural para a vivenda particular na Rua Tristão Vaz, nº 57</i> no atelier	43
Img. 15 – Mário Ferreira da Silva & Isolino Vaz, <i>Mural de vivenda particular na Rua Tristão Vaz, nº 57</i>	44
Img. 16 – Isolino Vaz, <i>Emigrantes</i>	46
Img. 17 – Isolino Vaz, <i>Desenho de estudo para obra Emigrantes</i>	46
Img. 18 – Isolino Vaz, <i>Meditando</i>	47
Img. 19 – Isolino Vaz, <i>24 de Abril de 1974 (anverso)</i>	47
Img. 20 – Isolino Vaz, <i>Senhora com Criança ao Colo</i>	47
Img. 21 – Pormenor da obra <i>Senhora com Criança ao Colo</i>	48
Img. 22 – Pormenor da obra <i>Emigrantes</i>	48
Img. 23 – Mário Ferreira da Silva, <i>Fósseis</i>	50
Img. 24 – Mário Ferreira da Silva, <i>Painel, Título Desconhecido</i>	50
Img. 25 – Mário Ferreira da Silva, <i>Mural Orfeão do Porto</i>	50
Img. 26 – Pormenor do <i>Mural Orfeão do Porto</i>	51
Img. 27 – Mário Ferreira da Silva, <i>Base de Candeeiro</i> , Prémio Sebastião de Almeida, II Salão dos Novíssimos	52
Img. 28 – Paolo Morelli, <i>Panoramica su Faenza</i> , fotografia	59
Img. 29 – Arquitecto Giuliano da Maiano, <i>Cattedrale di San Pietro Apostolo</i>	60
Img. 30 – Faenza, Oficina Pietro Bergantini, <i>Coppa - Il sacrificio di Marco Curzio</i>	60
Img. 31 – Faenza, Oficina Pietro Bergantini, <i>Coppa - Il sacrificio di Marco Curzio</i> , vista de perfil	60
Img. 32 – Faenza, <i>Calamaio – Il giudizio di Paride</i> ,	60
Img. 33 – Marcello Dudovich-Editore ETS Esposizione di Faenza, <i>Cartolina ufficiale dell'Esposizione di Faenza</i>	62

Img. 34 – Editore Albonetti, <i>Esposizione di Faenza - Sala Giovane Etruria</i> , fotografia	62
Img. 35 – <i>Folheto de apresentação e divulgação do Instituto Statale d'Arte per la Ceramica Gaetano Ballardini</i>	64
Img. 36 – Tonito Emiliani, <i>Livro La Tecnologia Ceramica</i> ,	68
Img. 37 – Mário Ferreira da Silva, <i>O Gato Azul</i>	70
Img. 38 – <i>Exposição dos Artistas Premiados nos Salões dos Novíssimos, SNI</i> , fotografia	71
Img. 39 – Mário Ferreira da Silva, <i>Painel em Majólica Policromada</i>	72
Img. 40 e 41 – <i>Exposição individual de Mário Ferreira da Silva no Palácio da Foz, SEIT</i> , fotografias	74
Img. 42 – Mário Ferreira da Silva, <i>Painel Cerâmico, Título Desconhecido</i>	74
Img. 43 – Wols, <i>Blue Phantom</i>	75
Img. 44 – Giuseppe Capogrossi, <i>Superfície 453</i>	75
Img. 45 – Jean Dubuffet, <i>Personnage au chapeau dans un paysage</i>	75
Img. 46 – Jean Fautrier, <i>Untitled</i>	75
Img. 47 – Mário Ferreira da Silva, <i>Escultura Cerâmica, Título desconhecido</i>	76
Img. 48 e 49 – Mário Ferreira da Silva, <i>Escultura em Cerâmica e Ferro, Título desconhecido</i> , 1966-69	76
Img. 50 – Mário Ferreira da Silva, <i>Custódia</i> , Prémio Nacional de Cerâmica, IV Salão Nacional de Arte	77
Img. 51 – Mário Ferreira da Silva, <i>Monólogo</i>	79
Img. 52 e 53 – Mário Ferreira da Silva, <i>Escultura adquirida pelo BPA</i>	79
Img. 54 – Mário Ferreira da Silva, <i>Metamorfose</i>	82
Img. 55 – Mário Ferreira da Silva, <i>Contemplanção</i>	82
Img. 56 – Mário Ferreira da Silva, <i>Forma Estratificada</i>	82
Img. 57 – Mário Ferreira da Silva, <i>Forma Híbrida</i>	84
Img. 58 – Mário Ferreira da Silva, <i>Fragmentos de um Tempo Cerâmico VIII</i>	85
Img. 59 – Mário Ferreira da Silva, <i>Fascínio-Tríptico</i>	86
Img. 60 – Mário Ferreira da Silva, <i>Fascínio</i>	87
Img. 61 – Mário Ferreira da Silva, <i>Em Busca do Infinito</i>	87
Img. 62 – Alberto Burri, <i>Sacco 5 P</i>	88
Img. 63 – Alberto Burri, <i>Sacco S 3</i>	88
Img. 64 – Alberto Burri, <i>Combustione</i>	88
Img. 65 – Mário Ferreira da Silva, <i>Génese</i>	89
Img. 66 – Mário Ferreira da Silva, <i>Contemplanção</i>	93
Img. 67 – Mário Ferreira da Silva, <i>Espaço/Tempo</i>	93
Img. 68 – Mário Ferreira da Silva, <i>Forma/Espaço</i>	95
Img. 69 e 70 – Mário Ferreira da Silva, <i>Movimento Espaço</i>	97
Img. 71 – Mário Ferreira da Silva, <i>Variações sobre o mesmo Tema</i>	99
Img. 72 – Mário Ferreira da Silva, <i>Laceração II</i>	100

Img. 73 – Mário Ferreira da Silva, <i>Exaustão</i>	100
Img. 74 – Lucio Fontana, <i>Concetto spaziale, Attese (Tagli)</i>	101
Img. 75 – Lucio Fontana, <i>Concetto spaziale, Buchi</i>	101
Img. 76 – Mário Ferreira da Silva, <i>Natureza... Morta</i>	103
Img. 77 – Mário Ferreira da Silva, <i>Forma Híbrida II</i>	103
Img. 78 – Mário Ferreira da Silva, <i>Forma Híbrida</i>	103
Img. 79 – Fotografia panorâmica da sala escura onde foi instalada <i>Natureza... Morta</i>	104
Img. 80 – Pormenor da instalação <i>Natureza... Morta</i>	106
Img. 81 – Capa Catálogo do 1º Salão de Arte Plástica para Mineiros “A Arte e a Mina”	156
Img. 82 – Capa Catálogo da primeira exposição individual do artista intitulada <i>Cerâmicas de Mário Silva</i>	156
Img. 83 – Mário Ferreira da Silva, <i>Genesis</i>	157
Img. 84 – Mário Ferreira da Silva, <i>Ciclo Erótico I</i>	158
Img. 85 – Mário Ferreira da Silva, <i>Ciclo Erótico II</i>	159
Img. 86 – Mário Ferreira da Silva, <i>Poeira dos Tempos</i>	160
Img. 87 – Mário Ferreira da Silva, <i>Altar-Mor da Catedral de Bragança</i>	161
Img. 88 – Mário Ferreira da Silva, <i>Simbiose Ilíada</i>	162
Img. 89 – Nino Caruso e Mário Ferreira da Silva, <i>20 Séculos da História de Coimbra</i>	163

Índice

Dedicatória	2
Agradecimentos	4
Resumo	6
Abstract	7
Índice de Imagens	8
Índice	11
Introdução	13
Procedimentos metodológicos, fontes utilizadas e resultados obtidos	18
Estrutura organizativa	21
1. Mário Ferreira da Silva, os primeiros anos da dura infância	23
1.1 O início da sua formação	26
2. Primeiras Referências e Influências	30
2.1 Escola Industrial e Comercial de Vila Nova de Gaia	32
2.2 Curso Complementar de Aprendizagem Ceramista	36
2.3 Isolino Vaz, seu primeiro mestre	38
3. Mário Ferreira da Silva, a ida para Itália	52
3.1 A Itália no século XIX	53
3.2 A Itália nas primeiras décadas do século XX	54

3.3 A Itália após a Segunda Guerra Mundial	56
3.4 A cidade de Faenza	58
3.5 Istituto Statale d'Arte per la Ceramica Gaetano Ballardini	63
4. Mário Ferreira da Silva, depois de Itália: a Obra Informal	70
4.1 Matéria e forma	70
4.2 Forma e espaço	91
4.3 Espaço e gesto	98
4.4 "Natureza... Morta", uma obra síntese	102
Conclusão	110
Bibliografia	117
Catálogos	123
Webgrafia	125
Fontes Documentais	128
Anexos	129
Anexo I – Cronologia Biográfica de Eventos Significativos	129
Anexo II – Curriculum de Exposições	132
Anexo III – Documentos	137
Anexo IV – Imagens	156

Introdução

Devo começar por dizer que a escolha do tema para elaboração da presente dissertação, requisito para a conclusão do curso de *Mestrado em Estudos de Arte* na área de especialização de *Teoria e Crítica da Arte*, da *Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto*, recaiu sobre o artista Mário Ferreira da Silva, natural, tal como eu, da cidade de Vila Nova de Gaia, que se destacou, fundamentalmente, na escultura cerâmica, inicialmente por dois motivos. O primeiro, por haver da minha parte uma grande admiração e identificação com o autor e com a sua obra, bem como uma enorme paixão pela sua expressão estética e artística. O segundo, prende-se com o facto de ter percebido que existia carência de estudo sobre o artista e suas criações, uma consequente falta de divulgação e, até, não raras vezes, de conhecimento da sua existência e do seu trabalho artístico – sendo isto algo que, óbvia e inevitavelmente, acaba por se traduzir e reflectir numa subvalorização e subestimação do autor, situação que entendo ser um tanto injusta. Contudo, nesta ausência de divulgação, estudo e conhecimento, detectei, por outro lado, a oportunidade para ser eu a realizar algo novo, desbravando um caminho que ainda ninguém tinha percorrido, e apresentar em inédito conhecimento proveniente de dados que repousavam na penumbra, tendo como objecto de estudo a sua vida e obra. E esta hipótese, para mim, foi algo bastante estimulante.

Com o passar dos anos, foi-se estabelecendo uma ligação psicoafectiva entre mim e o universo artístico do autor, isto aconteceu porque desde muito novo, era eu ainda uma pequena criança, gravitei em torno desse universo. O meu saudoso pai trabalhou dezoito anos na *Empresa Cerâmica do Fojo*, chefiando a secção de desenho, cujo administrador era precisamente Mário Ferreira da Silva e, além desta relação profissional, meu pai acabou por se tornar um seu pupilo, que com ele aprendeu os ‘segredos’ da arte cerâmica, desenvolvendo-se, naturalmente, ao longo do tempo, laços de amizade entre as pessoas. Em resultado desta realidade, até cerca dos meus doze, treze anos de idade, estive por diversas vezes em contacto com o artista e com as suas obras, no seu atelier, no *Fojo* e em vários outros ambientes, guardando até hoje memórias que me enchem de saudade. Foi neste ambiente que iniciei o meu contacto com a arte e com a linguagem da cerâmica artística (bem como com a cerâmica industrial), desenvolvendo o meu gosto e começando a apreciá-las. Toda esta experiência que vivi faz com que as palavras que Kandinsky

escreveu adquiram, para mim, um significado especial: “toda a obra de arte é filha do seu tempo e, muitas vezes, a mãe dos nossos sentimentos” (Kandinsky, 2019, p. 21). Portanto, o que eu quero dizer com tudo isto é que a ligação psicoafectiva hoje existente, que se intensifica quando me encontro diante das suas obras, se justifica no facto de as memórias destas vivências despertarem em mim sentimentos e emoções de um tempo pretérito que foi de felicidade. E esta é também uma das razões pela qual decidi desenvolver este trabalho, além de ser, claro, uma questão de gosto, e pela sua estética que me seduz.

A cerâmica é um dos elementos que compõe a identidade cultural e patrimonial da cidade de Vila Nova de Gaia, que, inicialmente, se destacou por concentrar várias olarias e, posteriormente, inúmeras fábricas de cerâmica decorativa, utilitária e da indústria da construção civil, bem como na cidade existiam importantes jazidas de onde se extraía o barro, fazendo remontar a tradição cerâmica, pelo menos, ao século XVII (Leão, 1999). Esta tradição e a proximidade com esta cultura cerâmica, em minha opinião, ajuda, pelo menos em parte, a explicar porque se desperta em Mário Ferreira da Silva o interesse pela cerâmica: o contexto, o ambiente foi a isso propício. E o facto de a cidade ter tido um artista como este é algo que ajuda a prolongar a sua tradição nesta área, valoriza o legado cultural de Gaia e é mais um elemento que contribui para traçar a própria identidade cultural da cidade. Portanto, este seria um dos aspectos que justificam o seu estudo, pois é de todo interesse que se estude e aprofunde os conhecimentos sobre este artista, para, posteriormente, poder ser apresentado convenientemente ao público, algo que só seria benéfico e prestigiante para Gaia.

Outro aspecto que explica e fundamenta a pertinência de se estudar Mário Ferreira da Silva e a sua obra configura-se no facto de ele ter sido um autor, polifacetado, que ajudou a elevar o estatuto da cerâmica artística portuguesa, tendo tido o mérito de ter sido um dos primeiros, no plano nacional, a trazer para a cerâmica a dimensão da escultura, nomeadamente a de carácter informal, onde desenvolve a exploração pura da forma e a expressividade da matéria e do gesto.

Como a vida de Mário Ferreira da Silva foi bastante rica, tendo estado ligado à arte e à indústria, entrecruzando estes dois domínios, a sua obra foi muito vasta, tendo realizado obra objectual, pública e de design industrial, em Desenho, Pintura e Escultura, podendo, por este motivo, serem realizadas diversas abordagens e leituras, e as fontes secundárias disponíveis relacionadas com o autor são, para uns assuntos, muito escassas ou, para

outros, mesmo inexistentes, restando-me investigar as fontes primárias para poder desenvolver um estudo adequado, fontes estas que estão dispersas por várias entidades, tive a noção de que, se quisesse elaborar um trabalho dedicado a narrar a totalidade de todas estas variáveis e aspectos biográficos e artísticos, o processo de investigação se iria afigurar ser uma grande empreitada, para a qual, muito provavelmente, não teria tempo suficiente nem as condições necessárias. Posto isto, optei por definir um tema menos abrangente com um objecto de estudo mais específico.

Pela análise aos registos fotográficos da obra objectual do artista obtidos, concluí que as esculturas cerâmicas objectuais produzidas sensivelmente após a sua chegada a Faenza, cidade para onde vai estudar enquanto bolseiro da *Fundação Calouste Gulbenkian*, começam a sofrer alterações de estilo e a revelar uma tendência informal muito forte, passando a partilhar das características da arte informal, transformando-se isto em algo que, daí para a frente, marcará a sua identidade autoral e estará, de alguma forma, sempre presente até ao fim da sua carreira. Tendo-me apercebido que o facto de ter ido estudar para Itália foi uma enorme influência para ele, de tal modo que passa a verificar-se uma alteração nas características da sua produção artística, nomeadamente ao nível da obra escultórica que passa a pautar-se pelas premissas estéticas do movimento artístico informal, adotando e passando a explorar as suas poéticas, decidi optar por demonstrá-lo, apresentando e analisando ao longo da presente dissertação vários exemplos de escultura cerâmica de carácter informal que surgem após a experiência italiana e que comprovam e traduzem essa mudança e adopção de novos valores, linguagem e expressão nessa tipologia de obra, passando este a ser o tema central do presente trabalho e essas obras do autor o seu objecto de estudo. Sem, contudo, esquecer que também era intenção desta dissertação dar a conhecer aspectos de ordem biográfica, mas, no entanto, sem seguir a tradicional ordem cronológica sequencial, exceptuando no primeiro capítulo dedicado a narrar os primeiros anos da sua vida.

Quando Mário Ferreira da Silva chega a Itália, no início da década de 1960, um pouco por toda a Europa, e muito significativamente em Espanha e Itália, fazia-se sentir no campo artístico a influência da arte informal que marcou profundamente a produção artística, nomeadamente no velho continente.

A arte informal, ou informalismo, termo utilizado pela primeira vez pelo crítico francês Michel Tapié (Cocchiarale & Geiger, 2004), é, digamos, uma tendência ou corrente que,

sob o rótulo daquilo a que chamamos arte abstrata, coexiste com outras correntes diferenciadas no universo do abstracionismo, como por exemplo o expressionismo abstrato, o suprematismo, a abstração geométrica ou o espacialismo, que têm algo em comum: não são figurativas e não pretendem representar o mundo real. Por norma, as várias correntes abstratas afastam-se da realidade, seja ela social ou ético-política (Cocchiarale & Geiger, 2004) e, de uma forma geral, “as aparências exteriores da natureza não apresentam nenhum interesse: essencial é a sensibilidade em si mesma independentemente do meio em que se teve origem” (Malevitch, 1977, p. 32). Portanto, podemos dizer que ao contrário de representar, as diferentes correntes da arte abstrata, pretendem, no geral, isso sim, expressar (uma sensibilidade individual) e afastam-se da *mimesis* implícita na representação das aparências exteriores da natureza, projectando assim um conjunto de emoções da interioridade particular, de sentimentos, mais ou menos místicos e espirituais, de sonhos, de mitos e de experiências psíquicas. Quanto à arte informal podemos indicar que o seu itinerário se inicia como uma proposta que se opõe à concepção geométrica da arte abstrata, tendo uma componente mais lírica do que esta. É uma proposta que pressupõe uma demonstração de um sentimento de liberdade artística (talvez em parte consequência do fim da segunda guerra mundial), mas também humana, livre de ideias e doutrinas políticas, que se converteu numa vanguarda, numa nova forma de entender e produzir arte (Borrell, s/d).

Esta nova maneira de fazer resultou numa nova concepção da forma: já não se procurava principalmente a ordem, mas, ao invés, produziavam-se espetáculos pictóricos e matéricos de determinado tipo formal que se afastavam daquilo que era o sentido tradicional até então. Começou a experimentar-se com uma nova expressividade derivada do gesto em direcção ao movimento lírico, bem como também se procurava a expressão de estruturas informais, isto é, informes, amorfas, desconjuntadas, onde era dada uma atenção particular à matéria. O acto de criar coincidia com o de agir e de ser, ancorando-se, assim, no pressuposto teórico da filosofia existencialista emanado por nomes como os de Soren Kierkegaard (1813-1855), de Jean-Paul Sartre (1905-1980), Simone de Beauvoir (1908-1986) ou de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) (Borrell, s/d). As experiências informais desenvolveram-se tanto na Europa como nos Estados Unidos da América, embora neste país tenha prevalecido, muito graças à *action painting*, o expressionismo abstrato, enquanto que na Europa prevaleceu a expressão através da objetivação da qualidade intrínseca da matéria.

Podemos considerar como pioneiros do movimento da arte informal Jean Fautrier (1898-1964), que realiza entre 1943 e 1945 uma série de 33 pinturas e esculturas conhecida pelo nome de *Les Otages*, consideradas como as primeiras contribuições para o informalismo, Jean Dubuffet (1901-1985), formulador da teoria da arte bruta, que repelia o esquema da linguagem artística tradicional e fazia a apologia do gesto instintivo, da concepção de uma nova espacialidade e de uma arte efusiva, expansiva e de alegria onde os gestos se deixam guiar pelo instinto (De Fusco, 1988), e Wols (1913-1951), cujo verdadeiro nome é Alfred Otto Wolfgang Schulze, que se destacou como um dos responsáveis pelo aparecimento do *tachismo* (do francês *tache*, que significa “borrão”), que com o tempo passou a ser também designado por informalismo, para descrever um género de abstracção pictórica livre (Argan, 2013). Contudo, para além destes pioneiros, devo mencionar e destacar os artistas Antoni Tàpies (1923-2012), Manuel Rivera (1927-1995), Alberto Burri (1915-1995) e Lucio Fontana (1899-1968), por serem nomes importantes para o desenvolvimento da arte abstrata informal, bem como o italiano Carlo Zauli (1926-2002) (autor com o qual Mário Ferreira da Silva contactou em Faenza, como se verá), por ter sido um dos grandes interpretes do informalismo no campo da escultura cerâmica.

Além de dar a conhecer alguns aspectos biográficos essenciais sobre Mário Ferreira da Silva – que passam pela apresentação do seu difícil início de vida, do primeiro contacto com a cerâmica, da sua formação técnica e artística inicial, das suas primeiras influências, da oportunidade de ter estudado em Itália como bolseiro, abrindo-lhe horizontes e trazendo novas inspirações, dos prémios mais relevantes que conquistou, de algumas exposições em que participou, entre outros dados que são revelados – e de analisar criticamente parte das suas obras, tentando demonstrar uma determinada tese (que é depois de Itália que adopta as poéticas do informal e desenvolve, pelo menos na escultura objectual, uma nova gramática e estética, muito próprias e características), pretendo que o presente trabalho tenha como objectivo contribuir para que sobre este autor recaia maior atenção e valorização, bem como, seja mais um passo dado no sentido de sistematizar o conhecimento da sua vida e obra.

Procedimentos metodológicos, fontes utilizadas e resultados obtidos

A dissertação agora apresentada resulta, em termos gerais, do estudo dos dados que se obtiveram através da investigação que realizei. Este foi um processo investigativo que envolveu vários procedimentos metodológicos.

Para desenvolver tal processo de investigação tive de recorrer a várias fontes secundárias, que compreendeu pesquisa bibliográfica e webgráfica. Esta tipologia de pesquisa permitiu-me reunir informação relevante que me possibilitou obter o conhecimento necessário para elaborar determinadas partes ou abordar determinados assuntos constantes na dissertação, essencialmente, e grosso modo, sobre: a presença e tradição cerâmica em Vila Nova de Gaia, o enquadramento educativo e seu contexto na cidade e os antecedentes históricos da primeira escola do autor, assuntos que constam no primeiro capítulo, a história da *Escola Industrial e Comercial de Vila Nova de Gaia*, o *Curso Complementar de Aprendizagem Ceramista* e alguns aspectos histórico-artísticos sobre Isolino Vaz, que fazem parte do segundo capítulo, sobre Itália nos séculos XIX e XX, a cidade de Faenza (aqui fundamentalmente webgráfica) e para identificar antigos alunos e professores do *Istituto Statale d'Arte per la Ceramica Gaetano Ballardini*, que se constituem como assuntos tratados no terceiro capítulo, e sobre assuntos de natureza teórico-crítica utilizados como base e fundamentação para analisar a obra de Mário Ferreira da Silva que se realiza no quarto capítulo.

Foi igualmente necessário investigar em fontes primárias, cuja importância se assumiu de maior relevância para obtenção de dados e informação vitais para a execução deste trabalho.

Algumas destas fontes primárias foram provenientes do arquivo pessoal que integra o acervo do artista, devendo eu salientar que este arquivo não está sistematizado nem catalogado, e daqui utilizaram-se fundamentalmente catálogos de exposições do autor, os registos fotográficos das suas obras, bem como as próprias obras que fazem parte do espólio de Mário Ferreira da Silva.

Para poder reconstituir o início do seu percurso biográfico, apresentado no primeiro capítulo, foi necessário, para obter determinadas informações que se desconheciam, recolher determinados dados junto do *Instituto dos Registos e do Notariado*. Para tal tive

de pedir certidões de nascimento do artista, primeiro, e, a partir desta, da sua mãe, onde constava averbamentos de casamento e óbito. Foi assim que, por exemplo, se chegou à idade que o Mário Silva tinha quando ficou órfão de mãe, dado que o próprio, em vida, não conhecia com exatidão, e se confirmou o local da sua naturalidade. Revelou-se também ser necessário efectuar pesquisa no próprio *Arquivo Municipal Sophia e Mello Breyner* de Vila Nova de Gaia, onde se obtiveram dados relativos ao local onde o artista nasceu, à escola primária que frequentou e à fábrica cerâmica onde este brincava em criança. Para perceber os anos em que entrou e terminou o ensino primário, houve a necessidade de requerer junto do *Agrupamento de Escolas de Soares dos Reis* o seu processo de aluno, que não existia, no entanto foi-me facultado um documento proveniente do livro de termos de 1946, único documento disponível referente ao aluno, que confirmava o grau e a data de término do ensino primário. Foi igualmente necessário, para a realização deste capítulo, recolher testemunhos orais em conversas com os filhos, Alice Ferreira da Silva Santos e José Ferreira da Silva, e o genro do artista, Luís Santos, que me forneceram informações importantes e pistas que depois segui e confirmei.

Revelou-se ser um manancial muito relevante de informação a oriunda do *Processo Individual de Aluno* da *Escola Industrial e Comercial de Vila Nova de Gaia*. Para ter acesso a ele, uma vez que se trata de informação não pública, tive de me munir de uma declaração escrita, emitida pelos herdeiros legais do artista, a autorizar-me o acesso aos dados que constassem do referido processo e apresentá-la em conjunto com um requerimento que foi submetido na *Escola Secundária António Sérgio*, nome actual daquela antiga escola. Neste processo individual de aluno constava uma série de documentos: inscrições de matrícula, certidões, correspondência, declarações, requerimentos, entre outros. A informação que daqui se extraiu, a de mais alguns dados fornecidos por esta escola a respeito do percurso de Isolino Vaz enquanto professor naquele estabelecimento de ensino e outra proveniente do contacto estabelecido com Elsa Vaz, filha de Isolino Vaz, que inclusive me facultou alguns registos fotográficos, foi muito pertinente e essencialmente utilizada para construir a narrativa presente no segundo capítulo.

A *Fundação Calouste Gulbenkian (FCG)* foi outra das instituições a que tive de recorrer durante a minha investigação. Presencialmente pude consultar, novamente mediante autorização dos herdeiros, porque mais uma vez se trata de informação não pública, o *Processo Individual de Bolseiro* do artista em estudo, um *Processo de Aquisição de Obra*

e um *Processo de Subsídio para Aquisição de Equipamento*, que me forneceu informação fundamental (desde actas, correspondência, registos fotográficos, etc.) para a elaboração da presente dissertação, relevantemente utilizada no terceiro e quarto capítulos. Devo dizer ainda que da *Biblioteca de Arte* desta instituição foi-me possível obter vários catálogos de eventos realizados pelo *SNl*, nomeadamente dos *Salões Nacionais de Arte*, de seis edições dos *Salões dos Novíssimos* e da *Exposição dos Artistas Premiados nos Salões dos Novíssimos* de 1965, que me foram enviados por email em formato digital prontamente após minha solicitação, graças a amabilidade da Doutora Ana Barata, responsável pelo *Serviço de Referência e Divulgação* desta biblioteca, e do Dr. João Figueira, também elemento deste serviço.

Devo ainda mencionar que para obter o catálogo do *VI Salão dos Novíssimos*, o último que me faltava consultar, foi necessário estabelecer contacto com a *Biblioteca Nacional de Portugal (BNP)*, e, graças à compreensão, amabilidade e ajuda da Dra. Zélia de Sousa Castro do *Serviço de Empréstimo Inter-Bibliotecas* desta instituição, também ele me foi enviado em formato digital por email, quase imediatamente após o ter solicitado.

Estes catálogos, que mencionei ter obtido na *Biblioteca de Arte* da *FCG* e na *BNP*, revelaram ser fontes de extrema utilidade e importância, nomeadamente quando a sua informação foi cruzada com a de outros dados provenientes de outras fontes, algo que me permitiu alcançar novos conhecimentos e chegar a novas conclusões.

Muito importante foram também os registos fotográficos conseguidos na deslocação ao *Arquivo Nacional Torre do Tombo*, uma vez que os registos fotográficos de obras criadas na década de 1950 e 1960 disponíveis no acervo do artista são muito escassos. Estes registos revelaram-se ser muito importantes, na medida em que me ajudaram a compreender e comprovar a alteração estética e de estilo que ocorre a partir de determinado momento, momento este coincidente com a ida do autor para Itália, ajudando-me a definir o caminho e a linha de pensamento que havia de seguir neste trabalho.

Também foi obtida documentação, relativa ao *Processo de Professor*, na *Escola Artística Soares dos Reis do Porto*, que permitiu confirmar os anos em que o artista lá leccionou.

Por fim dizer que foi recolhida informação bastante útil, permitindo-me chegar ao conhecimento de certos eventos da vida do artista, por meio de fontes testemunhais orais, obtida através de conversas tidas com o escultor Ilídio Fontes, antigo Presidente do

Conselho Directivo da *Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis*, inclusivamente durante os anos em que o autor em estudo lá deu aulas, tendo sido um amigo próximo seu ao longo de várias décadas, e com os ex-funcionários da *Empresa Cerâmica do Fojo*: senhor Retílio Monteiro, antigo encarregado de armazém, senhor Valentim Natálio Ribeiro, que era responsável pelos recursos humanos, senhor Casemiro Lima, antigo encarregado da secção de matérias primas da *nova indústria* e posteriormente encarregado geral, professor Jorge Jesus, que actualmente leciona na *Escola Artística de Soares dos Reis (EASR)* mas que trabalhou no gabinete de desenho da empresa, e professor José António Guimarães, que presentemente ensina na disciplina de cerâmica na *EASR*, tendo sido o último pupilo do mestre Mário Ferreira da Silva.

Em termos qualitativos, a documentação e informação recolhidas permitiram que se atingisse os objetivos a que esta dissertação se propôs. Foram identificados momentos chave da vida do artista, bem como algumas das suas mais importantes obras em diferentes períodos da sua vida.

Estrutura organizativa

A seguir a esta introdução, a presente dissertação é composta por cinco capítulos, cada um deles contendo subpontos ou subcapítulos, uma conclusão, bibliografia e anexos.

No primeiro capítulo, intitulado *Mário Ferreira da Silva, Os Primeiros Anos da Dura Infância*, que inclui um subcapítulo, expõem-se dados biográficos relativos à infância do artista, dando especial atenção ao local de onde é natural, e que possui uma forte tradição na área da cerâmica, frisando aspectos de natureza sociocultural. Neste subcapítulo apresenta-se a primeira escola que o autor frequentou, que graças à proximidade com uma fábrica cerâmica, tem uma importância fundamental no seu primeiro contacto com a argila e com a experiência da modelação.

O segundo capítulo, *As Primeiras Referências e Influências*, contém três subpontos. Aqui dedico-me a identificar quais as suas primeiras referências e influências, que relaciono com o início da sua formação técnica e artística. Subdividi este capítulo em três pontos, relativos a três aspectos distintos que entendemos configurarem-se cada um deles como uma influência distinta que se exerceu sobre o autor, identificando e destacando a importância

que o Desenho desempenhou neste processo: a escola onde estudou, o curso que tirou e o seu primeiro mestre.

O terceiro capítulo é dedicado a demonstrar a relevância que o facto de ter desenvolvido estudos em Itália o marcaram em termos de expressão artística e identidade autoral. Neste sentido tentei caracterizar e descrever o contexto italiano em cinco subcapítulos, começando, no primeiro subcapítulo, por descrever muito resumidamente os antecedentes artísticos que caracterizavam Itália no século XIX, de seguida, no segundo subcapítulo, faço o mesmo para as primeiras décadas do século XX, depois, no terceiro subcapítulo, ocupo-me em descrever sinteticamente o ambiente artístico a seguir à segunda guerra mundial, no quarto subcapítulo é realizado um enquadramento sumário da cidade de Faenza, em termos geográficos, históricos, da sua forte tradição cerâmica, do espírito e ambiente cultural que lhe preside e da postura de defesa do património cerâmico que assume há, pelo menos, mais de cem anos, demonstrando, deste modo, que a cerâmica é o seu elemento identitário mais significativo, por fim, no quinto subcapítulo, apresento, pelo que consegui apurar através da investigação que realizei, o *Istituto Statale d'Arte per la Ceramica Gaetano Ballardini*, instituição onde Mário Ferreira da Silva estudou, narrando um pouco da sua história, identificando os cursos que ministrava, o curso que o artista tirou, as condições e equipamentos que possuía, os nomes de alguns dos alunos e professores mais sonantes que por lá passaram e, por último, as actividades que Ferreira da Silva lá desenvolveu.

O quarto e último capítulo, denominado *Mário Ferreira da Silva, depois de Itália: a obra informal*, é composto por quatro subcapítulos: *Matéria e forma*; *Forma e espaço*; *Espaço e gesto*; *Natureza... Morta, uma obra síntese*. Subdividido por estas quatro orientações, neste capítulo, porque interessa aprofundar a obra informal do autor e o seu processo criativo, efectua-se a apresentação e análise crítica de várias obras informais realizadas pelo artista após a sua chegada a Itália e durante as várias décadas posteriores que, por oposição às produzidas antes de ter ido para aquele país, comprovam o reflexo e influência do movimento informal que por lá vingava e a adesão às suas poéticas, fazendo de Mário Ferreira da Silva um artista que contribuiu para que a presença do informalismo em Portugal se fizesse sentir, nomeadamente ao nível da escultura cerâmica.

1. Mário Ferreira da Silva, os primeiros anos da dura infância

A argila, comumente conhecida como barro, necessária matéria-prima para a execução de toda a cerâmica, tem uma forte presença no território português. Facto que já no passado havia sido observado pelo historiador de arte, pintor e importante coleccionador de cerâmica portuguesa José Queirós (1856-1920), autor da pioneira monografia dedicada ao estudo sistematizado da cerâmica portuguesa, um marco na historiografia nacional, editada originalmente em 1907. Como consequência da abundante presença de barros no território nacional, sempre foi normal encontrarem-se argilas de “fina qualidade” em diversos pontos do país (Queirós, 1948). Canelas, freguesia da cidade Vila Nova de Gaia, era um desses sítios, onde se localizavam importantes jazidas de barro, exploradas, pelo menos, desde o século XVIII (Leão, 1999). Talvez este seja um dos factos que ajude a explicar a abundante existência de fábricas de cerâmica nesta cidade durante, no mínimo, três séculos – é certo que, de modo geral, a presença da cerâmica junto da humanidade é ancestral e indubitável, não havendo dúvidas de que “historicamente encontra-se entre as artes mais primitivas” (Read, 1968, p. 27), mas, de facto, a cerâmica é algo que, além de ser um elemento que muito bem representa a cultura portuguesa no seu todo (Aparo, 2010), faz parte da identidade cultural de Vila Nova de Gaia, pois a cidade teve uma tradição enorme nesta área, o mais tardar, desde o século XVIII até ao século XX, chegando a constituir-se como um dos principais centros produtores do país, nomeadamente de faiança (Alves & Lacerda & Oliveira & Soeiro, 1995).

Ademais, Canelas, além de ter sido uma freguesia fornecedora de matéria-prima para a mais variada indústria cerâmica da região, foi também o local, mais precisamente naquele que é conhecido como lugar da *Capela de Santa Isabel*, que a 16 de Maio de 1934 nasceu Mário Ferreira da Silva, filho de Rosalina Ferreira Gonçalves e José Rodrigues da Silva¹, o mais velho dos três filhos que o casal teve.

Segundo o que o próprio artista relatou, a familiares e amigos, onde eu próprio me incluo, a casa que o viu nascer situava-se num velho casario localizado por detrás da *Capela de Santa Isabel*. Actualmente, nas imediações desta capela, muito poucas construções restam dessa época, não sendo possível, *in loco*, ter a percepção de como era o aglomerado

¹ Consultar Documento 1, Assento de Nascimento de Mário Ferreira da Silva, em Anexos.

habitacional de então, porque este aglomerado se foi renovando com o passar dos anos, porém, através de fotografia antiga do local², de cerca de 1950, disponível no *Arquivo Municipal de Gaia Sophia de Mello Breyner*, abre-se uma janela para o passado e consegue-se perceber o aspecto de outrora daquele local.



Imagem 1 – *Capela de Sta. Isabel*, fotografia de Henrique José da Silva Neves, década de 1950, Vila Nova de Gaia

Fonte: <https://arquivo.cm-gaia.pt/units-of-description/documents/65492/?q=65492>

Os seus progenitores eram gente do povo, pertencendo a um estrato socio-económico de poucos recursos, sobreviviam do trabalho físico que das suas mãos brotava. Naquele tempo, o seu pai trabalhava na tanoaria e a sua mãe era lavadeira nos antigos lavadouros de Gaia. Segundo Ferreira da Silva, acerca da actividade da mãe, ecoava na sua memória a imagem de uma primitiva lembrança, de quando era ainda uma pequena criança, a de andar transportado no cesto da roupa que a sua mãe carregava, muitas vezes à cabeça, memória que, dizia ele, recordava com orgulho e saudade, porque lhe fazia relembrar a sua mãe e o carinho que esta tinha por ele. Esta imagem, da mulher, da mulher trabalhadora, do sagrado feminino, é algo que ecoará, igualmente, com alguma recorrência nas suas obras³.

² Ver Imagem 1

³ Ver Imagem 2, 3 e 4



Imagem 2 – Mário Ferreira da Silva, *Varinas*, c.1960, barro vermelho, dimensões desconhecidas. Fonte: Acervo do artista.



Imagem 3 (à esq.) – Mário Ferreira da Silva, *Título Desconhecido*, c. 1960, dimensões desconhecidas. Fonte: Acervo do artista.



Imagem 4 (à dir.) – Mário Ferreira da Silva, *Título Desconhecido*, 1983, grés cerâmico policromado, dimensões desconhecidas, vivenda particular em Vila Nova de Gaia. Fonte: Acervo do artista.

O carinho de sua mãe, assim quis o destino, durou pouco. A 3 de Janeiro de 1938 a sua mãe faleceu precocemente com 24 anos de idade⁴, devido a complicações no pós-parto do seu irmão mais novo, José Ferreira da Silva. Em tenras idades, ele, José e António

⁴ Consultar Documento 2, Registo de Nascimento com Averbamento de Casamento e Óbito de Rosalina Ferreira Gonçalves, em Anexos.

Ferreira da Silva, vêem-se, assim, órfãos de mãe e privados do seu afecto e amor. Duro golpe, para crianças tão pequenas.

Após a morte da mãe, ele, seus irmãos e o seu pai, apesar de continuarem em Vila Nova de Gaia, foram viver para o lugar de Laborim, na freguesia de Mafamude, local mais urbano da cidade, ficando assim mais próximos de familiares que aí viviam. Por motivos de ordem económica e material, ele e os seus irmãos passaram a viver separados, cada um com um familiar diferente, e o pai, entretanto, constituiu nova família e novo lar.

Para o pequeno Mário seguiu-se um período em que foi vivendo com vários familiares, saltando de casa em casa. É nesta fase da sua vida, que vai desde pouco tempo após o falecimento da mãe até algum tempo antes de ingressar na escola primária, que outra fatalidade se abate sobre ele. Contrai sarampo e, devido à falta de tratamento adequado, como consequência da doença, acaba por perder o olho esquerdo.

Após este fatídico acontecimento, começa a passar mais tempo e a viver com maior frequência por alguns períodos de tempo com a sua avó materna, Margarida Ferreira do Couto, e com o filho desta, o seu tio Delfim Ferreira do Couto – este tio acabará por se tornar no seu tutor até ao ano 1955, ano em que atinge aquela que na altura era a maioridade legal, os 21 anos de idade, conforme comprovam documentos utilizados para as matrículas na *Escola Industrial e Comercial de Vila Nova de Gaia* ao longo dos anos lectivos⁵ –, que dentro das suas parcas possibilidades lhe dedicam maior atenção e cuidados. Na época, estes familiares viviam no lugar de Laborim de Cima, na casa nº 272 da rua que hoje dá pelo nome Rua de Laborim, muito perto daquela que foi a sua escola primária. Segundo o que o próprio afirmava, com estes familiares sentia-se bem, desejado, querido, amado e verdadeiramente como alguém que fazia parte de uma família, encontrando mais apoio e estabilidade.

1.1 O início da sua formação

Apesar de Portugal ter sido, em 1835, logo após o término da guerra civil, um dos primeiros países a decretar a obrigatoriedade escolar, movido pelo interesse por uma educação

⁵ Consultar Documento 3, 4 e 5 em Anexos.

universal que se apoiava em ideais positivistas oriundos da Revolução Francesa, que o republicanismo português viria a herdar, durante todo o século XVIII e, pelo menos, até ao fim do segundo quartel do século XX, as altas taxas de analfabetismo no nosso país foram motivo de, no mínimo, nos provocar algum embaraço, nomeadamente quando comparados com outros países da Europa (Baptista, 2017) – algo que só foi, diga-se, satisfatoriamente corrigido a partir de 1986, com a entrada do país na Comunidade Económica Europeia, que paulatinamente, no continuar das décadas que se seguiram, se aproximou dos índices dos restantes países europeus.

Este quadro que a realidade de então apresentava, e que os dados estatísticos publicados a partir da segunda metade de Oitocentos comprovavam, “veio despoletar um largo conjunto de medidas, por parte das elites políticas e intelectuais, com vista à alfabetização dos portugueses” (Baptista, 2017, p. 65). No esforço pela alfabetização, erigido logo a seguir a 1835, mas com bem maior afinco a partir das últimas três décadas do século XIX, constroem-se a par das escolas oficiais do Estado diversas outras. Estas escolas surgiram, obviamente, graças à iniciativa directa e exclusiva do Estado, mas também promovidas por iniciativa privada, como por exemplo, de igrejas, associações, empresas, ou pessoas individuais benfeitoras, e, às vezes, em alguns casos, até por sinergia de esforços entre o Estado e os privados (Baptista, 2017; Guimarães, 2017). E neste aspecto, tal como no plano nacional, o município de Vila Nova de Gaia também não era excepção. Em inícios do século XX, este município tinha escolas oficiais a funcionar em instalações próprias em apenas cinco das suas vinte e três freguesias, verificando-se que grande parte das escolas funcionavam em instalações alugadas e sem condições para a função educativa, mostrando que a rede escolar que Gaia detinha era desajustada das necessidades da população (Baptista, 2017).

Assim, neste contexto educacional repleto de carências, é por acção de uma manifesta benfeitoria filantrópica do negociante gaiense Manuel Pinto Mourão (1842-1897) que acabará por surgir a *Escola Municipal Pinto Mourão*, escola onde Mário Ferreira da Silva frequentou a instrução primária. Este benfeitor, que fez fortuna com os seus negócios que se estendiam desde o Douro até ao Brasil, demonstrou ser um homem preocupado com as necessidades sociais da sua época, especialmente com a instrução e a proteção infantil, que era uma das carências verificadas em Vila Nova de Gaia (Baptista, 2017), expressando

em testamento⁶, realizado em 3 de Julho de 1897, a sua vontade de “proporcionar condições para que os desfavorecidos pudessem sobreviver de forma honrada através da instrução” (Baptista, 2017, p. 79) e, assim, após a sua morte, deixou seis contos de réis para a construção de uma escola primária na freguesia de Mafamude. Acontece que, devido a obstáculos de vária ordem, Mafamude esperou mais de três décadas para ver a dita escola nascer e o ‘legado Pinto Mourão’ cumprido. Passados mais de trinta anos, os seis contos de réis tornaram-se insuficientes para adquirir um terreno e erigir o edifício para a futura escola. Então, só após novo acto benemérito, o da cedência de um terreno, em Dezembro de 1929, localizado no Lugar de Laborim de Baixo à Câmara Municipal por parte de um casal ali residente, foi possível construir a *Escola Municipal Pinto Mourão*, que é inaugurada cerca de dois anos depois (Baptista, 2017), estabelecimento que ainda hoje funciona sob o nome de *Escola Básica de Laborim de Baixo*.

Com o Estado Novo já totalmente arraigado, Mário Ferreira da Silva ao ingressar na escola primária, no início da década de 1940 (tendo concluído o 2º grau do Ensino Primário em 25 de Julho de 1946⁷), ao nível do plano material, usufruiu de um edifício relativamente recente e em boas condições físicas, pensado de raiz para o fim a que se destinava, mas ao nível do plano ideológico constatava-se uma dissonância de contraste evidente. Pois, o que pretendia o regime de então para as escolas primárias era uma “inteira submissão ao estado-professor e doutrinador, ausência de criatividade e de espírito crítico dos agentes educativos, modelos pré-definidos pela tutela dentro da mediocridade generalizada que os tempos posteriores se encarregarão de mostrar” (Gonçalves, 2017, pp. 110-111). Acrescentando ainda o facto de que nos anos de 1940 na escola primária do Estado Novo era comum encontrar uma “entidade madrastra ou quase inútil obrigação onde a agressão era uma constante no início do trajeto de vida das crianças” (Gonçalves, 2017, p. 114), como, por exemplo, tão bem testemunha o escritor gaiense José Rentes de Carvalho (1930-) – que em Vila Nova de Gaia, na freguesia de Santa Marinha, frequentou a escola primária – na sua narrativa autobiográfica, *Ernestina*, sobre os seus primeiros quinze anos de vida passados maioritariamente nesta cidade, quando descreve os castigos físicos a que era sujeito e que o faziam chorar, classificando estes actos como uma “tortura”, a ida

⁶ Consultável em: <https://arquivo.cm-gaia.pt/units-of-description/documents/274336/>

⁷ Consultar Documento 6 em Anexos. Pela consulta da legislação em vigor em 1946, a Lei nº 1:969 de 20 de Maio de 1938 do Ministério da Educação Nacional, foi possível perceber que o 2º grau do Ensino Primário correspondia à 4ª e 5ª classes. Disponível em: <http://193.137.22.223/fotos/editor2/1938.pdf>

para a escola como um “martírio” e um sentimento de que sobre ele “pesava uma fatalidade” (Carvalho, 2001, pp. 128; 157). Talvez fosse a necessidade de escapar a esta realidade, tão presente no ensino primário naquela época, um dos motivos que levavam por vezes o pequeno Mário Ferreira da Silva a esgueirar-se às aulas para ir brincar para os terrenos da *Fábrica de Cerâmica Vilar do Paraíso*, que se localizavam a cerca de 500 metros da sua escola primária.

Foi nos terrenos desta fábrica, outrora localizada no Lugar da Junqueira, actual Rua da Junqueira de Cima, cujo dono era António Filipe dos Santos (Leão, 1999), nome ligado à indústria cerâmica de Vila Nova de Gaia no fim do século XIX e início do século XX, que, conforme o próprio contava, descobriu a argila, a sua propriedade plástica e a possibilidade de com este material poder modelar, dando azo à sua criatividade, aquelas que foram as suas primeiras figuras, com as quais brincava. O produto desta ‘brincadeira’, os seus “brinquedos” – como ele lhes chamou em entrevista concedida ao jornal *O Comércio do Porto* de 26 de Março de 1993, a propósito de uma exposição sua, intitulada “*Enigmas da Terra*”, que inaugurou no dia 2 de Abril na *Galeria da Praça* no Porto –, fruto da sua criatividade e da sua vontade de descoberta, que constituíam indício de que naquele local tinha estado, não os levava consigo para casa ou para a escola, tinha o costume de abandonar as suas modelagens, normalmente destruídas, com receio de ser repreendido ou castigado. Foi, segundo dizia, naquele tempo e naquele local que se despertou a sua paixão pela cerâmica, iniciando-se uma íntima relação que viria a durar até ao fim dos seus dias.

2. Primeiras Referências e Influências

O termo *desenho* é um nome utilizado para nomear uma prática (a ação de desenhar ou a própria disciplina artística), sendo que, enquanto prática que envolve o gesto, ela é de igual modo uma técnica, mas também o resultado consubstanciado por essa mesma prática (ou seja, o objecto material). O seu étimo encontra-se na palavra latina *designare* (verbo que indica a acção) ou *designu*, constituída pelo prefixo *de*, que significa *fora*, mais a palavra *signare*, que significa *marcar*, cuja raiz se encontra em *signum* que significa *sinal*, *marca* (Machado, 1977), exprimindo a ideia de ‘marcar fora’ ou ‘dar uma marca’, ou seja, atribuir um signo que fica marcado ou registado exteriormente, no plano material. Então, etimologicamente, *desenhar* significa marcar, representar, designar, indicar, apontar, traçar. O gesto de desenhar implica, portanto, o registo de formas numa superfície.

Desenho, refere-se, convencionalmente, “a um registo gráfico inscrito sobre um suporte bidimensional” (Rodrigues, 2000, p. 17) e engloba um vasto leque desses mesmos registos. Ele existe, portanto, num espaço de duas dimensões, e tudo aquilo sobre o que o nosso cérebro se deixa enganar como sendo espaços, volumes, texturas, profundidades, distâncias, formas, objectos, etc., nada mais são, diante dos nossos olhos, do que pontos, linhas, manchas, planos espalhados sobre uma superfície (Rodrigues, 2000). Isto faz com que o objecto material *desenho* seja, ao mesmo tempo, um objecto conceptual, pois o nosso cérebro “aceita facilmente que a imagem bidimensional do contorno de uma figura representa essa mesma figura” (Rodrigues, 2000, p. 21). Além de se poder ainda dizer que no desenho estão presentes processos que implicam uma abstracção da realidade percebida pelos sentidos, “a simples acção de registo da realidade [...] contém um elevado grau de abstractização dessa realidade” (Rodrigues, 2000, p. 22).

O desenho pode ser um modo totalmente artístico de expressão que envolve uma actividade livre e poética, embora também possa caminhar num sentido sistematizado envolvendo padrões e códigos gráficos previamente convencionados, como por exemplo o desenho de engenharia industrial de máquinas, de maior objectividade, existindo a possibilidade de ele oscilar entre a plena criatividade artística e a objectividade de códigos geométricos, que o transforma num “instrumento preferencial do exercício do pensamento e da criação” (Rodrigues, 2000, p. 13).

Essencialmente pode considerar-se que existem duas atitudes no desenho, aquela que se caracteriza por ser de “fora para dentro”, onde se desenha a realidade que é captada pela visão, normalmente apelidada de *desenho à vista*, e outra caracterizada por ser de “dentro para fora”, designada habitualmente de *desenho de imaginação*, (Rodrigues, 2000, p. 24), onde se desenha o fruto da imaginação e se materializam ímpetos interiores (ideias, sensações, emoções...). Se com a primeira se desenhavam as formas do que é visto, com a segunda atitude desenhavam-se os desejos, imaginações, pensamentos, por outra, imagens do pensamento, ‘vistos’ pela ‘visão interior’ e onde os olhos apenas intervêm para aferir se se está a desenhar a imagem interiormente vislumbrada.

Apesar de o desenho ocupar, perante as outras artes, como meio de expressão artística, um lugar autónomo, ele é ainda um instrumento que impõe a sua presença, com muita frequência, no momento de concepção em grande parte das artes plásticas, surgindo como modo de as projectar. Ele “é o desígnio – plano, intenção, destino – do objecto plástico a haver” (Rodrigues, 2000, p. 18).

Como introito deste capítulo, decidi começar por escrever os anteriores parágrafos procurando apresentar uma concisa definição de desenho, por um lado, para demonstrar a importância que assume no seio da expressão artística, mas principalmente por entender que o desenho desempenhou um papel importante na vida artística de Mário Ferreira da Silva, configurando-se como uma das suas grandes portas de entrada no mundo da arte, uma das importantes bases da sua aprendizagem e como uma grande influência, exercida por intermédio daquele que compreendo ter sido o seu primeiro mestre, detentor de um desenho distintivo e que deixou, a esse nível, uma marca inconfundível.

A prática do desenho foi algo que Ferreira da Silva exerceu durante quase toda a sua vida, pelo menos desde o início da formação que obteve na *Escola Industrial e Comercial de Vila Nova de Gaia*, no *Curso Complementar de Aprendizagem Ceramista*, até quase ao fim dos seus dias, como se pode comprovar pelas imagens 5, 6 e 7, relativas a desenhos realizados no início, sensivelmente a meio, e no fim da sua vida artística. Foi neste curso, iniciado por Ferreira da Silva em 1 de Outubro de 1953 e terminado em 31 de Julho de 1957 com média final de 17,3 valores, equivalente à avaliação qualitativa de *Bom com distinção*⁸, que teve a oportunidade de começar a estudar, naturalmente entre outras mais,

⁸ Ver Documento 7, Certidão de Curso, em Anexos.

a disciplina de Desenho, cuja duração se prolongou por três anos lectivos, obtendo à disciplina a nota de 18 valores, dispensando a necessidade de se submeter a exame⁹.



Imagem 5 (à esq.) – Mário Ferreira da Silva, *Retrato de Maria Olga Aldora Mendes Silva, esposa do artista*, 1955, sanguínea sobre papel, dimensões desconhecidas, espólio do artista. Fonte: Fotografia Sérgio Barros.

Imagem 6 (centro) – Mário Ferreira da Silva, *Desenho de estudo de mural executado para a Casa Ferreirinha*, 1975-76, lápis de cor sobre papel, dimensões desconhecidas, espólio do artista. Fonte: Fotografia Sérgio Barros.

Imagem 7 (à dir.) – Mário Ferreira da Silva, *Título Desconhecido*, 2017, carvão sobre papel, dimensões desconhecidas, espólio do artista. Fonte: Fotografia Sérgio Barros.

Por conseguinte, através da informação obtida no decorrer da investigação, foi possível perceber quais terão sido as primeiras referências que influenciaram o autor. Estando estas relacionadas com o início da formação que se assumiu como o ponto de partida da sua aprendizagem técnica e artística, onde o desenho desempenhou um relevante papel. De seguida, apresentarei estas referências em três vertentes distintas: a própria instituição de ensino, o curso que o artista ali tirou e um dos seus professores, que se revelou vir a ser o seu primeiro grande mestre.

2.1 Escola Industrial e Comercial de Vila Nova de Gaia

Obviamente a missão aqui não é a de expor detalhadamente a história da *Escola Industrial e Comercial de Vila Nova de Gaia*, actual *Escola Secundária António Sérgio*. No entanto devemos sublinhar sumariamente alguns dos seu aspectos característicos que ajudam a realçar o espírito e a missão daquele estabelecimento naquele tempo. Isto porque consigo identificar esses mesmos aspectos, e no espírito que presidia àquela escola, como sendo

⁹ Ver Documento 8 em Anexos.

eles próprios elementos que exerceram uma certa influência em Ferreira da Silva e que contribuíram para definir o seu percurso e identidade.

A sua origem recua a 29 de Dezembro de 1884 sob o nome de *Escola de Desenho Industrial Passos Manuel* e localizava-se na Rua Barão do Corvo, na cidade de Gaia, cujo edifício tinha más condições para a prática escolar. Esta era uma escola que, como nome indica, já se encontrava orientada a formar profissionais dirigidos para a indústria e contemplava o ensino diurno e noturno (Secretaria-Geral da Educação e Ciência, s/d).

A escola adquire, em 1918, a categoria de Escola Industrial Elementar de Artes e Ofícios, determinando que o seu ensino devia ser completamente prático e acessível a todos os operários¹⁰, mesmo quando analfabetos, e, por se entender que a escola devia estar focada nas características e necessidades do meio em que se inseria, decidiu-se que a cerâmica deveria continuar a ser determinante no currículo. Neste ano, a escola passa então a ter o nome de *Escola de Cerâmica Passos Manuel*.

Em 1924¹¹, e na senda do importante desenvolvimento comercial e industrial que se fazia sentir na cidade, o nome da escola converte-se em *Escola Industrial e Comercial de Passos Manuel de Vila Nova de Gaia*, que continuava, numa secção industrial, a ministrar o ensino da cerâmica. Por esta altura, a escola passa a localizar-se, num prédio antigo cedido pela Câmara Municipal, na Rua Cândido dos Reis, e refira-se, pela importância do nome no panorama artístico nacional, que nesta fase a escola teve como seu director o escultor José Fernandes de Sousa Caldas (1894-1965)¹². A partir do ano de 1931, e até 1962, o engenheiro Jorge Faria Vieira de Araújo (1903-1962) passou a ser o seu Diretor, que foi alguém “querido” e “tão amigo” (palavras utilizadas por Ferreira da Silva em carta que lhe dirige¹³) de Mário Ferreira da Silva, assumindo na sua vida um papel de personagem adjuvante sempre disposto a ajudá-lo a ultrapassar dificuldades.

¹⁰ Por meio do Decreto nº 5:029 de 5 de Dezembro de 1918, aqui disponível:
<https://files.diariodarepublica.pt/1s/1918/12/26300/20672112.pdf>

¹¹ Por meio do Decreto nº 10:253 de 10 de Novembro de 1924, aqui disponível:
<https://files.diariodarepublica.pt/1s/1924/11/25200/16531654.pdf>

¹² Pequena biografia aqui disponível:
https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20jos%c3%a9%20sousa%20caldas

¹³ Consultar Documento 9 em Anexos.

Em 1948 a escola passa a denominar-se *Escola Industrial e Comercial Teixeira Lopes de Vila Nova de Gaia*¹⁴, funcionando no mesmo edifício duas escolas, esta e a *Escola Técnica Elementar Passos Manuel*. Mas, pouco tempo depois, em 1951 as duas escolas fundem-se¹⁵, assumindo o nome de *Escola Industrial e Comercial de Vila Nova de Gaia*.

Ainda em 1951 surge o projecto¹⁶ para a construção de um novo edifício para esta escola, cuja construção se inicia no ano de 1952 na freguesia de Mafamude junto ao *Jardim Soares dos Reis*, inaugurando e arrancando a sua laboração neste novo edifício a 10 de Agosto de 1955. (Atlas of Schhol Architecture in Portugal, s/d)¹⁷.

Só em 27 de Abril de 1978 passa à categoria de escola secundária e em 18 de Dezembro de 1984 passa a ter o nome, que ainda hoje tem, de *Escola Secundária António Sérgio*¹⁸.

Desta breve resenha histórica da escola, onde este autor iniciou o estudo de certas disciplinas artísticas, há alguns aspectos que facilmente depreendemos, e, conhecidos e compreendidos esses aspectos, é possível figurá-los eles próprios como referências, influências que actuaram e se exerceram sobre o jovem Ferreira da Silva, que, analisando agora aquilo que foi a sua vida artística, se verifica que o marcaram e estiveram sempre presentes, quer durante todo o seu percurso artístico, quer na sua identidade autoral.

Um desses aspectos traduz-se no seguinte, esta é uma daquelas escolas em que à causa da sua existência preside um espírito não só técnico como também artístico, e pode dizer-se que o próprio espírito fundador desta escola foi, ele mesmo, uma referência para Mário Ferreira da Silva, uma vez que o domínio extremo da técnica e a atenção que lhe era dada foi algo que esteve irremediavelmente presente nas suas criações, falamos, pelo menos, daquelas que envolveram o domínio dos elementos, ou seja, da escultura cerâmica. Arte e técnica, portanto, foram para ele indissociáveis, caminharam sempre ‘de mãos’ juntas, e quanto mais alto o voo ou profundo o mergulho do pensamento artístico do autor, mais as suas ‘mãos’, nessa

¹⁴ Por meio dos Decretos nº 37:028 e 37:029 de 25 de Agosto, aqui disponíveis:

<https://files.diariodarepublica.pt/1s/1948/08/19800/08370843.pdf>

<https://files.diariodarepublica.pt/1s/1948/08/19800/08440911.pdf>

¹⁵ Por determinação do Decreto nº 38:277 de 31 de Maio, aqui disponível:

<https://files.diariodarepublica.pt/1s/1951/05/10800/03810382.pdf>

¹⁶ Aqui disponível: <https://asap-ehc.tecnico.ulisboa.pt/database/images.php?d=../imagens/projetos/173-314>

¹⁷ Fonte: [https://asap-](https://asap-ehc.tecnico.ulisboa.pt/database/projeto.php?id=314&d=Escola%20Industrial%20e%20Comercial%20de%20Vila%20Nova%20de%20Gaia)

[ehc.tecnico.ulisboa.pt/database/projeto.php?id=314&d=Escola%20Industrial%20e%20Comercial%20de%20Vila%20Nova%20de%20Gaia](https://asap-ehc.tecnico.ulisboa.pt/database/projeto.php?id=314&d=Escola%20Industrial%20e%20Comercial%20de%20Vila%20Nova%20de%20Gaia)

¹⁸ Por meio da Portaria nº 933/84, aqui disponível: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/portaria/933-396324>

caminhada, se apertavam e se juntavam, pois, é esta uma das características que é possível ver na sua arte, um controlo exímio da técnica.

Outro aspecto característico desta escola onde estudou é que ela, embora com um ensino mais prático do que teórico e com um cariz profissionalizante direccionado ao mercado de trabalho, neste caso industrial, tinha uma intenção clara de levar (o mais correcto será dizer: continuar a levar, visto essa intenção já ser óbvia no século XIX) a presença da arte para o seio da indústria e, assim, de contaminar artisticamente os produtos industriais. Coisa que, aliás, Ferreira da Silva fez, por exemplo, com os revestimentos cerâmicos por ele criados para a *Empresa Cerâmica do Fojo* destinados à arquitectura, falamos dos azulejos e das placas cerâmicas de maiores dimensões¹⁹. Esta característica identitária do seu ensino, a da ligação entre a arte e a indústria, que lhe foi passada durante a formação que obteve na *Escola Industrial e Comercial de Vila Nova de Gaia*, assumiu-se de facto como uma influência, algo de que ele foi, não só, fiel depositário, como também activo praticante durante o seu percurso profissional na indústria cerâmica.

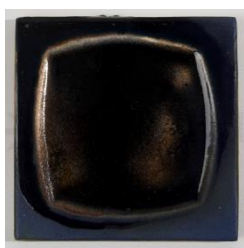


Imagem 8 (1ª a contar da esq.) – *Azulejo da Empresa Cerâmica do Fojo*, criação da autoria de Mário Ferreira da Silva, década de 1960, 17x17x1,5 cm, espólio do artista. Fonte: Fotografia Sérgio Barros.

Imagem 9 (2ª) – *Azulejo da Empresa Cerâmica do Fojo*, criação da autoria de Mário Ferreira da Silva, década de 1970, 16,8x16,8x 1,7 cm. Fonte: <https://mfls.blogs.sapo.pt/tag/P%C3%A1brica+do+fojo>

Imagem 10 (3ª) – *Azulejo da Empresa Cerâmica do Fojo*, criação da autoria de Mário Ferreira da Silva, década de 1970, 17,4x17,4x1,9 cm. Fonte: <https://mfls.blogs.sapo.pt/tag/P%C3%A1brica+do+fojo>

Imagem 11 (4ª a contar da esq.) – *Azulejo da Empresa Cerâmica do Fojo*, criação da autoria de Mário Ferreira da Silva, década de 1970, 16,8x16,8x1,3 cm. Fonte: <https://mfls.blogs.sapo.pt/tag/P%C3%A1brica+do+fojo>

Um outro aspecto ou característica desta escola é que a realidade do meio em que se inseria é tida em consideração. Ela tinha em consideração as particularidades do seu meio envolvente e respeitava a identidade local, identidade essa que passava em grande medida pela indústria cerâmica. E é claro que isto também influenciou no futuro do Mário Ferreira da Silva, ou seja, o terreno era fértil para que ele desenvolvesse o seu *métier*.

Por último, frisamos o ambiente humano que ele encontrou nesta escola, um ambiente amigo, fecundo para desenvolver as suas capacidades. Havendo, pelo menos, duas figuras que se

¹⁹ Podemos ver alguns exemplos nas imagens 8, 9, 10 e 11

destacaram como personagens que o vão influenciar: o director da escola, engenheiro Jorge Vieira de Araújo, pelo exemplo de humanismo patente no seu comportamento, que marcarão Ferreira da Silva na bondade de carácter, e um dos seus professores, que ficará para sempre um seu grande amigo, Isolino Vaz (1922-1992), uma figura determinante no seu percurso que o marcou artisticamente, como veremos mais adiante, mas também pelo carácter bondoso, sempre solícito, disponível para ajudar a fazer sobressair nos outros aquilo que eles tinham de bom e de melhor, de forma a que pudessem atingir os seus objectivos e materializar as suas potencialidades.

2.2 Curso Complementar de Aprendizagem Ceramista

Este curso surge no contexto daquilo a que alguns autores apelidam de “Reforma do Ensino Técnico-Profissional de 1948” (Duque, 2009, p. 43), estabelecida pelo Ministério da Educação Nacional do então Governo, cujo Ministro da Educação Nacional era Fernando Andrade Pires de Lima (1906-1970), e que se instituiu pelo Decreto-Lei nº 37:028 de 25 de Agosto²⁰, deste mesmo ano, diploma que vem introduzir uma série de novas disposições relativas ao ensino profissional industrial e comercial, e pelo Decreto nº 37:029²¹, com a mesma data, que promulga o estatuto deste mesmo ensino.

Esta reforma visava a existência de um ensino conducente à formação de mão de obra que fosse bem mais qualificada do que era até então, e permitia o aparecimento de um novo ensino técnico-profissional propiciador da formação de operários especializados ajustados aos avanços tecnológicos da época (Duque, 2009), numa clara tentativa de fazer face àquelas que se esperavam ser as futuras necessidades do país, que se esperava que beneficiasse com as transformações económicas internacionais em curso que “deixavam antever um incremento significativo da indústria” (Duque, 2009, p. 49), especialmente depois de Portugal se ter candidatado a beneficiário da assistência económica e técnica providenciada pelo Plano Marshall (Duque, 2009).

A abertura desta nova perspectiva de desenvolvimento da indústria nacional leva a que se concretize, sintonizada com o espírito então instalado na Europa, a referida reforma do

²⁰ Aqui disponível: <https://files.diariodarepublica.pt/1s/1948/08/19800/08370843.pdf>

²¹ Aqui disponível: <https://files.diariodarepublica.pt/1s/1948/08/19800/08440911.pdf>

ensino técnico-profissional, que contemplava a criação de oitenta e quatro cursos (Duque, 2009) destinados a qualificar profissionais para este sector, à imagem do que se fazia na Europa, “havendo a preocupação de não lhes faltar com o que de melhor então existia em matéria de equipamentos e instalações, de forma a torná-los capazes de responder com competência e espírito de integração ao mundo industrial” (Duque, 2009, p. 51).

Deste modo, por via desta reforma era definida, no *Estatuto do Ensino Profissional Industrial e Comercial*, a nova estrutura do ensino profissional industrial e comercial, começando por estabelecer que, este ensino, detinha dois graus. O primeiro grau constituía-se por um *ciclo preparatório elementar*, de educação e pré-aprendizagem geral, e o segundo grau compreendia cinco tipologias de cursos, sendo que uma delas correspondia aos *cursos industriais e comerciais complementares de aprendizagem* (Art. 1º do Decreto nº 37:029 de 25 de Agosto de 1948). Com estes cursos de segundo grau, era pretendido que aqueles que os tirassem acessem a um acervo de conhecimentos que além de integrarem o campo da cultura geral integrassem outros patamares superiores de conhecimento (Duque, 2009), contribuindo, inclusive, para que os seus frequentadores passassem “a ter mais hipóteses de mobilidade na trajectória social” (Duque, 2009, p. 63), o que permite deixar antever que esta reforma do ensino técnico-profissional comportou reflexos, além de pedagógicos, económicos e sociais.

Entre os diversos cursos complementares de aprendizagem, exclusivamente ministrados pelas escolas industriais e comerciais, e destinados a facultar aos seus alunos educação geral e técnica que lhes conferisse aptidão profissional nas mais diversas áreas, existia o *Curso Complementar de Aprendizagem Ceramista*, que Mário Ferreira da Silva frequentou em regime noturno e concluiu com sucesso enquanto trabalhava durante o dia – algo que já fazia desde criança, pois, como escreveu Alexandre Babo no *Suplemento Literário* 55 do Jornal de Notícias de 29 de outubro, desde cedo “teve de ganhar o pão de cada dia” (1964).

Este seu curso, com a duração de quatro anos lectivos, era composto pelas disciplinas de Português e História de Portugal, Matemática, Desenho, Composição Decorativa, Modelação e, ainda, Trabalhos Oficinais²². Compreendia também, após aprovação a todas as disciplinas, um exame final, apelidado de Exame de Aptidão Profissional, cuja aprovação

²² Ver Documento 7 em Anexos

era requisito para terminar o curso e obter o seu correspondente diploma. Saliente-se que este exame era composto por “uma prova de desenho, acompanhada de um orçamento sucinto que obrigue à realização de cálculos profissionais, e de uma prova de oficina” (Art. 513º do Decreto nº 37:029 de 25 de Agosto de 1948). Diga-se, a este respeito, que Ferreira da Silva no seu Exame de Aptidão Profissional obteve a excelente nota de 19 valores.

2.3 Isolino Vaz, seu primeiro mestre

Como anteriormente dito, uma das disciplinas em que o autor mais se destacou, verificável pela avaliação de 18 valores que obteve, foi a de Desenho, uma das disciplinas nucleares do curso. Pois, além de se prolongar por três anos lectivos – estando presente no currículo no 1º, 2º e 3º anos, só sendo ultrapassada pela de Trabalhos Oficinais que era ministrada nos quatro anos do curso –, ela era a de maior carga horária semanal, atingindo as cinco horas de aulas por semana em cada um dos anos em que era ministrada.

Nestas aulas de Desenho o jovem Ferreira da Silva, então com 21 anos, começou a conviver com uma figura que o encorajou a perseguir o seu sonho e a sua vocação artística, promoveu iniciativas de constante estímulo, desempenhou o papel de alguém que teve uma enorme influência naquele que seria o seu futuro próximo e revelou ter grande responsabilidade pelos seus primeiros passos no mundo da arte. O protagonista responsável por tudo isto foi o professor encarregue pela docência da disciplina, o ilustre gaiense, nascido na freguesia da Madalena, e multifacetado artista, Isolino Vaz, que leccionou naquela escola entre 1 de Outubro de 1955 e 31 de Julho de 1957²³, detentor de um traço distintivo no desenho, podendo ser dito que ele encarnou o papel de primeiro grande mestre de Mário Ferreira da Silva.

Isolino Vaz foi um autor com um papel marcante no panorama artístico português, na segunda metade do século XX, aderindo aos ideais do movimento neorrealista que “marcaram quase todo o seu percurso artístico” (Pinto, 2023, p. 6). O neorrealismo, movimento artístico, defensor de uma arte útil, dedicado a denunciar os temas sociais, relevantes, da pobreza e das condições de vida dos mais desamparados, de resto, na

²³ Dados fornecidos pela *Escola Secundária António Sérgio*

década de 40 e 50, lapso temporal que corresponde à sua formação na *Escola de Belas Artes do Porto*, realizada entre os anos de 1943 e 1956 (Barros, 2023), “foi ideário dominante nos meios intelectuais e artísticos” (Pinto, 2023, p. 6).

A arte teve uma constante e intensa presença na sua vida, quer tenha sido através do seu ensino, como professor, profissão que desempenhou com dedicação, paixão e com o espírito de missão de introduzir o vocabulário e a prática da arte no coração e na mente dos mais desfavorecidos, quer como artista plástico que “deixou obra nas mais variadas disciplinas como a pintura, a escultura, a cerâmica, o mural, o vitral, a ilustração, as artes gráficas e a medalhística” (Pinto, 2023, p. 6) e ainda no importantíssimo desenho, disciplina onde, desde cedo, “ainda menino, manifestou uma aptidão especial” (Pinto, 2023, p. 6). Foi um artista que tendeu maioritariamente para o figurativo, dirigindo o seu foco para as pessoas, para a diversidade da figura humana (Pinto, 2023), assumindo estas tal importância para ele que na composição das suas obras, com muita frequência, se constata que o cenário ou enquadramento se esquematiza, dilui ou até mesmo desaparece. A vida das classes trabalhadoras teve enorme relevância no seu percurso, nomeadamente naquele que foi o seu período neorrealista (Pinto, 2023).

Pode, portanto, afirmar-se que a figura humana foi, sem dúvida, o seu *leitmotiv*. E se assim era ao nível da dimensão da expressão artística também o era ao nível da dimensão da vida mundana do seu quotidiano, onde as pessoas são igualmente um dos grandes centros da sua atenção, sendo uma pessoa que assumiu no seu comportamento uma postura de elevada humanidade ao manifestar-se solidário com as dificuldades e o sofrimento dos mais desapossados. Mário Ferreira da Silva foi uma destas pessoas sobre quem a sua atenção, solidariedade e incentivo recaiu, certamente por lhe ter reconhecido a aptidão e potencial para a arte – cujas palavras escritas por Isolino em textos para catálogos das suas primeiras exposições atestam, e a obtenção dos prémios “*Joaquim Lopes*” e “*Fábrica de Porcelana da Vista Alegre*” após o término do curso confirmam –, demonstrados durante a sua aprendizagem no curso onde o tinha como professor, mas que contrastavam com as dificuldades e os fracos recursos materiais de que dispunha.

De facto, as capacidades demonstradas e a sua prestação enquanto discente terão sido um dos motivos que levam Isolino a escrever, para o catálogo de uma exposição individual, realizada na *Galeria Divulgação* entre 4 e 15 de Março de 1961, intitulada *Cerâmicas de Mário Silva*, que Ferreira da Silva foi um “aluno distinto e muito querido” (Vaz, 1961, p. 1).

O seu desempenho levou-o a conquistar o prémio *Joaquim Lopes*, um prémio escolar a ser atribuído pela escola ao aluno que obtivesse as melhores classificações no *Curso Complementar de Aprendizagem Ceramista*. Prémio que foi instituído na escola pelo então seu professor Isolino Vaz²⁴. É de referir que Joaquim Lopes (1886-1956)²⁵, um artista gaiense, antigo aluno daquele estabelecimento de ensino onde aprendeu cerâmica, foi professor de Pintura de Isolino Vaz na *Escola de Belas Artes do Porto*, onde exerceu a docência entre os anos de 1930 e 1948, chegando a ser o seu director entre 1948 e 1952. Já o prémio *Fábrica de Porcelanas da Vista Alegre*, que Ferreira da Silva recebe em 3 de Maio de 1958, era atribuído pela *Associação Industrial Portuense* ao aluno que no final do *Curso Complementar de Aprendizagem Ceramista* obtivesse a melhor classificação e envolvia um simpático prémio pecuniário de dois mil e quinhentos escudos²⁶.

A primeira participação de Mário Ferreira da Silva numa exposição pública surge pela mão de Isolino Vaz. Em Abril de 1959 realiza-se uma inédita iniciativa em Portugal, no Pejão, em pleno ambiente mineiro, o *1º Salão de Arte Plástica para Mineiros*²⁷ intitulado “*A Arte e a Mina*”. Esta exposição, que pela sua natureza reflecte, tal como prefaciado no seu catálogo, a preocupação com o desenvolvimento das emoções estéticas do homem de condição mais humilde (Vaz, 1959), tem como organizador e curador, além da sua participação como artista, o mestre Isolino.

Ferreira da Silva é um dos artistas que figuram nesta iniciativa, ao lado de autores como Júlio Resende (1917-2011), Isolino Vaz, Gouvêa Portuense (1907-1976), Alfredo Martins (1939-), (João) Martins da Costa (1921-2005), António Quadros (1933-1994), Fernando Rente (1933-), entre outros, que contemplava as disciplinas de Pintura, Gravura e Desenho, Cerâmica, Caricatura e, ainda, Ilustração, onde este se apresenta, ao contrário do expectável, não em Cerâmica, mas em Pintura com uma aguada intitulada “*Na «Marca»*”, que infelizmente, até ao momento, se desconhece. Assim, tendo a oportunidade de mostrar, numa exposição pública, pela primeira vez um trabalho seu, a convite do seu

²⁴ Ver Documento 9 em Anexos.

²⁵ Alguns dados biográficos de Joaquim Lopes podem ser consultados no seguinte link: https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20joaquim%20lopes

²⁶ Ver Documento 10 em Anexos.

²⁷ A RTP – Rádio e Televisão de Portugal detém em arquivo online algumas filmagens do evento, aqui disponíveis: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/1o-salao-de-arte-plastica-para-mineiros/>

ex-professor, que, contudo, se conservava agora como um grande amigo por quem nutria imensa admiração.

Em termos de exposições, a gravitação em torno do mundo de Isolino Vaz não se fica por aqui. Pouco mais de um ano depois de ter participado no *1º Salão de Arte Plástica para Mineiros*, e de entretanto ter estado presente, em Junho de 1959, na primeira edição do *Salão dos Novíssimos*, em Maio de 1960, expõe, naquela que foi a terceira presença numa exposição pública, onze obras suas, um desenho, que seria um estudo para a concepção de uma cerâmica, duas esculturas, uma em grés e a outra em barro vermelho, um baixo relevo, também em barro vermelho, e sete cerâmicas decorativas, como jarras, pratos e um cinzeiro, na *Exposição Colectiva de Pintura, Desenho, Escultura e Cerâmica*, evento realizado por iniciativa do *Centro Ramalho Ortigão*, com o objectivo de mostrar jovens criadores ligados a esta instituição, mas que foi acolhida no salão nobre da colectividade *Orfeão do Porto*. O *Centro Ramalho Ortigão*, obra social do pedagogo e homem de letras Dr. Ferrão Moreira, que na época era também o seu director, caracterizava-se por ser um centro cultural, “onde reinava a fraternidade” (Morais, 2007, p. 46), que se dedicava, entre outras actividades, ao ensino gratuito de pessoas mais necessitadas, com aulas ministradas por professores voluntários (Morais, 2007). Aulas, de pintura e desenho, que Mário Ferreira da Silva lá frequentou. Acontece que esta organização, além de ter tido Isolino Vaz como um dos seus professores voluntários – que ali ensinava desenho e pintura²⁸, onde mais uma vez teve Ferreira da Silva como aluno – também o tinha como director artístico, que se encarregava pela programação e produção das mais variadas iniciativas artísticas, como por exemplo esta que teve lugar no *Orfeão do Porto*. Aqui está, mais uma vez, demonstrada a presença e influência de Isolino no percurso artístico de Ferreira da Silva.

O comprovativo desta relação de proximidade e cumplicidade está, também, plasmado no facto de ser Isolino Vaz que escreve o único texto que o pequeno catálogo da primeira exposição individual de Mário Ferreira da Silva contém, bem como no seu teor bastante elogioso. Esta primeira exibição própria acontece na *Galeria Divulgação* do Porto, realizada entre 4 e 15 de Março de 1961, denominada *Cerâmicas de Mário Silva*, onde este apresenta, entre esculturas e cerâmicas decorativas, quarenta e uma obras suas. Nesse

²⁸ Ver Documento 11 em Anexos

texto, que preludia a exposição, Isolino enaltece-lhe o domínio plástico que o jovem artista exerce sobre a matéria argilosa, bem como o relacionamento que este estabelece com ela, e os seus admiráveis recursos técnicos (Vaz, 1961).

A afinidade, a identificação artística e o reconhecimento não se ficam por aqui. Segundo o que Elsa Vaz, filha do artista, me testemunhou, entre 1961 e 1987, o mestre Isolino viveu com a família numa moradia que se localizava muito perto da *Escola Industrial e Comercial de Vila Nova de Gaia*, numa rua que lhe é perpendicular e que fica a cerca de 50 metros da escola, casa que ainda hoje existe, embora com diferente proprietário, no número 57 da Rua Tristão Vaz em Mafamude, Vila Nova de Gaia.

Esta vivenda foi mandada construir pelo próprio artista e ficou pronta no ano de 1961. Posteriormente, Isolino entendeu embelezá-la com um mural cerâmico de grandes dimensões²⁹, que foi instalado numa parede exterior da casa. Este é um mural policromado, de 3 metros de altura por 7 metros de largura, 21 metros quadrados, portanto³⁰. Trata-se essencialmente de pintura sobre o suporte cerâmico e quase nada escultural, contendo apenas algumas punções ou incisões lineares infligidas sobre as placas cerâmicas que o compõem, utilizadas para gravar determinados elementos de cariz simbólico, como por exemplo a espiral ou a estrela de oito pontas, também conhecida como *Estrela de Istar*, ainda que transfigurada e estilizada ou *amaneirada*.



Imagem 12 – Mário Ferreira da Silva & Isolino Vaz, *Título Desconhecido*, 1961-62, mural cerâmico gravado e policromado, 3mx7m (21 m²), vivenda particular na Rua Tristão Vaz, n° 57, V. N. de Gaia. Fonte: Acervo Isolino Vaz.

²⁹ Ver Imagem 12

³⁰ Esta informação relativa às dimensões da obra acompanha o seu registo fotográfico, aquando da sua realização, pertencente ao acervo de Mário Ferreira da Silva. Ver Imagem 13 e 14.

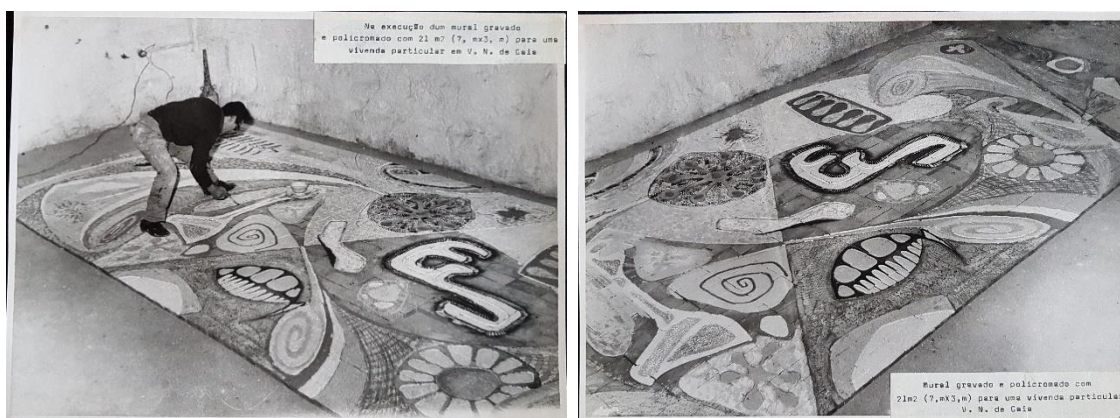


Imagem 13 e 14 – Fotografias com Mário Ferreira da Silva a trabalhar no mural para a vivenda particular na Rua Tristão Vaz, nº 57 onde constam anotações do artista com as dimensões da obra, 1961-62. Fonte: Acervo do artista.

A convite de Isolino Vaz, este mural foi criado e executado pelo jovem Ferreira da Silva, pouco depois da finalização da construção da sua casa, em colaboração com o próprio mestre, tal como a inscrição que nele foi deixada comprova³¹. Este facto, de Isolino Vaz, um artista já em plena fase de maturidade, com bastante obra produzida, nomeadamente pública, que lhe valia considerável reconhecimento, especialmente ao nível regional, tanto pelos seus pares como por outros membros da sociedade, nomeadamente dos ligados às artes, às letras, ao ensino e à cultura em geral, ter escolhido convidar Mário Ferreira da Silva, um seu pupilo, que naturalmente conhecia bem, para realizar uma obra de arte, em que ele próprio colabora³², destinada a decorar a sua própria casa, para desta maneira a enobrecer, julgo poder dizer-se que é bastante significativo. A meu ver, nesta atitude, materializada no convite que lhe foi feito e na hipótese que lhe foi dada, pode ler-se que ela tem como significado o reconhecimento que o mestre tinha pelo seu discípulo, mas também pelas suas capacidades criativas e sensibilidade estética. Além de ser um grande estímulo à sua autoestima, à confiança em si mesmo e à sua criatividade, bem como um encorajamento para que continuasse na senda da perseguição do seu sonho artístico, isto porque, na medida em que hoje é sabido que o fenómeno de criar, melhor dizendo, a fenomenologia da criação artística é uma espécie de combustível que alimenta a própria

³¹ Ver Imagem 15

³² Desconhecemos qual a natureza desta colaboração, se esta foi ao nível da criação do desenho ou se foi também executiva.

criatividade do autor por via da experiência sensível (Vieira, 1984), naturalmente, suspeitamos, também o mestre Isolino o saberia.

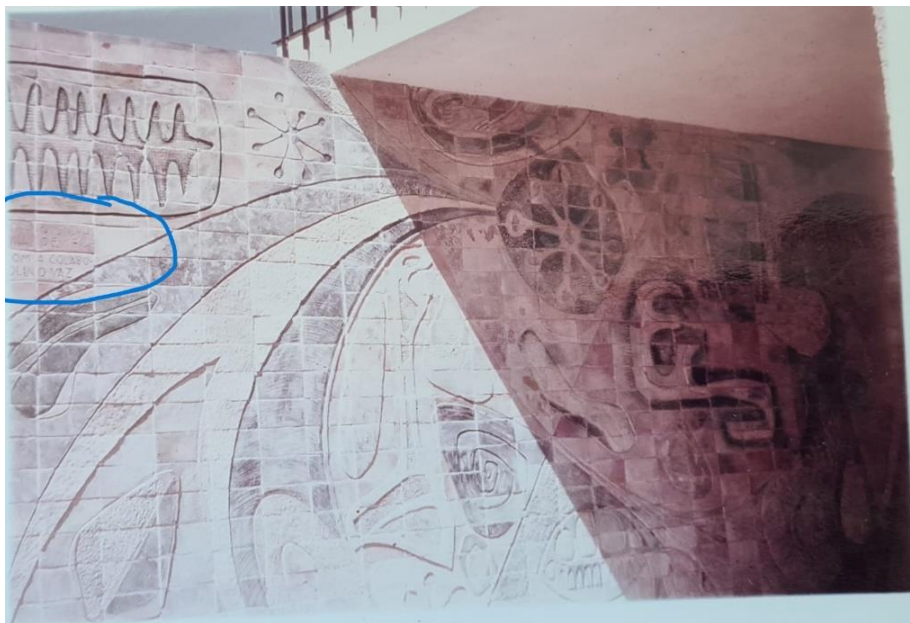


Imagem 15 – Fotografia do mural da vivenda particular na Rua Tristão Vaz, nº 57 onde se consegue ler a inscrição “com a colaboração de Isolino Vaz”. Fonte: Acervo Isolino Vaz.

Pela sua simples observação, é verificável que nela está patente a característica de que se trata de uma obra em que a cerâmica não se assume somente como um suporte para a pintura. Aqui, a cerâmica articula-se, claramente, com outros meios, nomeadamente o desenho, observando-se ainda que se recorre à incisão e a gravação. As formas que apresenta são delineadas pelo desenho, policromadas e também potenciadas por relevos. Neste mural podemos encontrar abundantemente, e de maneira bem pronunciada, a forte presença da linha podendo dizer-se que o desenho é o seu elemento mais definidor. Essa abordagem plástica parece reflectir a influência directa da sua recente aprendizagem enquanto aluno do mestre Isolino Vaz na disciplina de Desenho ministrada por este seu professor.

Desenhar é uma prática, onde intervém a mão, o olho e, o órgão onde opera o pensamento, o cérebro – a tríade de que nos fala Sennett (2009), cuja relação operacional permite que ocorra o gesto técnico e a técnica em si –, que implica o registo directo dos movimentos da mão (habitualmente é a mão, uma vez que a esmagadora maioria dos seres humanos a utiliza para desenhar, mas entenda-se aqui mão no sentido mais alargado de corpo, pois há quem desene com a boca e a cabeça ou os pés), mas é também uma prática onde se manifesta o pensamento. Portanto, isto significa que entre quem executa e o resultado dessa execução existe uma relação íntima, individual e identitária, talvez única e irrepetível.

O traço e a linha, por exemplo, são elementos distintivos entre autores, capazes de marcar estilos próprios, de contribuir para a construção de identidades próprias. Isto porque o desenhar "mobiliza o corpo do sujeito que desenha, numa relação particular da mão com o cérebro, e do cérebro com o olhar, imprimindo ao resultado deste agir – o desenho – um carácter próprio, directamente relacionado com o gesto do fazer, uma harmonia extrínseca resultante de um ritmo e gestualidade pessoais" (Rodrigues, 2000, p. 18). Ou seja, um desenho, que se caracteriza por serem marcas registadas numa determinada superfície que se assumem como índices dos gestos de um corpo humano, tem uma relação directa com quem o faz, sendo, precisamente por isto, que ele se transforma num modo através do qual se tornam exteriores imagens interiores, e, portanto, subjectivas. Ele é, então, um modo de materialização de imagens de mundos interiores, naturalmente diferentes de indivíduo para indivíduo, que traduz uma maneira particular de apreender e de pensar.

O Desenho, enquanto coisa que aparece, percebido tanto na ordem física como psíquica, é um fenómeno, assim sendo, para a fenomenologia, tem lugar no espaço, sujeita-se às regras do tempo e, à maneira flusseriana, decorre do exercício de uma liberdade (Flusser, 2014), e se assim é, ele tem um emissor e, eventualmente, mais tarde ou mais cedo, terá um receptor. Por isto, tem nele subentendido um desígnio comunicativo que se manifesta criativa e livremente, mas, por vezes esta comunicação, livre e criativa, estabiliza e codifica-se, adquirindo, assim, características que aproximam o desenho de uma linguagem (Rodrigues, 2000). Pelo desenhar exprimem e comunicam-se ideias, sentimentos, intenções, o que faz dele "uma acção cujo resultado produz um objecto comunicante" (Rodrigues, 2000, p. 23), contudo, o desenho tem características especiais, distanciando-o dos sistemas codificados que detêm significados previamente convencionados, que o aproximam da liberdade que caracterizam as linguagens artísticas.

Se o desenho de expressão artística, como diz esta autora, é uma “expressão gráfica de um sentir estético” (Rodrigues, 2000, p. 25), é-o porque o seu *te/los* traduzir-se-á, invocando a luz do pensamento kantiano, por ser uma finalidade sem fim, ou, por outra, a sua finalidade será o seu fim em si, isto é, o deleite puramente estético, na medida em que se privilegia a forma do objecto, na sua representação formal, condição de possibilidade da relação harmoniosa das faculdades representativas e do sentimento de prazer. A atitude estética é uma atitude que não depende de interesses nem de necessidades. A experiência estética só é possível se na relação com os objectos adoptarmos uma atitude desinteressada, numa relação que não se interessa pela utilidade do objecto observado, não o transforma num meio ao serviço dum fim. Na atitude estética, apreciamos o objecto por si mesmo, afastando quaisquer considerações relativas ao proveito que alguém teria em possuí-lo, aos valores morais que promove ou não. Portanto, é por isto que a finalidade do desenho de expressão artística, tal como qualquer outro objecto artístico, “é a da sua própria existência como objecto com intenções estéticas” (Rodrigues, 2000, p. 26).

Posto isto, constata-se que, em muitas das obras de Isolino Vaz, a figuração, presente nas suas composições, evidencia-se pela prevalência do desenho na construção das formas, mas também pela expressão robusta e plástica dos volumes (Pinto, 2023)³³, o que pode ser perfeitamente observável, por exemplo, nas obras *Emigrantes* e no seu *Desenho de estudo*.



Imagem 16 (à esq.) – Isolino Vaz, *Emigrantes*, 1956, óleo sobre tela, 211x150 cm, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Fonte: Fotografia do catálogo *Isolino Vaz. Um Traço Inconfundível (1922-1992)*.

Imagem 17 (à dir.) – Isolino Vaz, *Desenho de estudo*, s/d, carvão sobre papel, Colecção Particular. Fonte: Acervo Isolino Vaz.

³³ Ver Imagem 16 e 17

O seu traço caracteriza-se por ser composto por linhas precisas, rigorosas e bem vincadas³⁴, com que constrói as suas figuras, que marcam a sua identidade autoral.

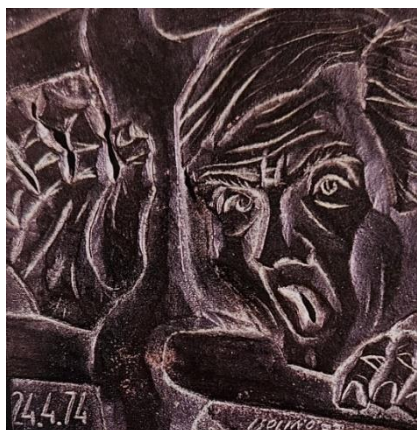
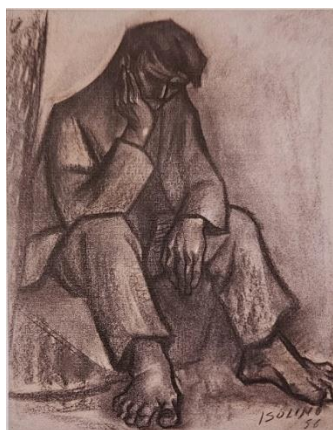


Imagem 18 – Isolino Vaz, *Meditando*, 1956, carvão sobre papel, 48x61 cm, Coleção Particular. Fonte: Fotografia do autor.

Imagem 19 – Isolino Vaz, *24 de Abril de 1974 (anverso)*, 1974, bronze, 100x100 cm, Coleção particular. Fonte: Fotografia do catálogo *Isolino Vaz. Um Traço Inconfundível (1922-1992)*.

O recurso às linhas rectas, que com frequência facilitam a ocorrência de ângulos, é, em muitas das suas obras, uma constante³⁵. Mas estas linhas e ângulos, ao invés de imprimirem e transmitirem uma determinada agressividade, como seria espectável, perpassam o carácter afirmativo e vigoroso dos volumes das suas figuras presentes nas suas composições.



Imagem 20 – Isolino Vaz, *Senhora com Criança ao Colo*, 1978, carvão sobre papel, 47x61 cm, Coleção Particular. Fonte: Fotografia do catálogo *Isolino Vaz. Um Traço Inconfundível (1922-1992)*.

³⁴ Ver Imagem 18 e Imagem 19

³⁵ Ver Imagem 20

Nas figuras que representa nas suas obras, especialmente naquelas de maior pendor neorrealista, o autor não tem a intenção de as reproduzir mimeticamente conforme a realidade das suas formas, porque ele opera uma transfiguração dessa mesma realidade, sendo isto bastante ilustrável, por exemplo, nos rostos das personagens que representa, denotado estes uma espécie de simplificação ou esquematismo marcado pela prevalência dos afirmativos traços gerais que ilustram essencialmente essa forma, onde todo o preenchimento desses rostos como que se dilui ou desaparece³⁶. Isto mesmo pode ser observado em várias das suas obras, quer sejam elas de Pintura, Desenho, ou Escultura, nomeadamente naquelas que aqui apresentamos, *Emigrantes*, de 1956, acompanhada pelo seu *Desenho de Estudo, Meditando*, de 1956, o bronze *24 de Abril de 1974 (anverso)*, de 1974 e *Senhora com Criança ao Colo*, de 1978. Estas suas figuras humanas denotam uma influência modernista, de pendor neorrealista, expressionista e, por vezes, surrealista, mas que contém a presença de um estilo muito próprio capaz de lhes afirmar uma forte expressividade.



Imagem 21 – Pormenor da obra *Senhora com Criança ao Colo*



Imagem 22 – Pormenor da obra *Emigrantes*

Estas características, que aparecem com bastante frequência em muitas das obras de Isolino Vaz, nomeadamente naquelas que aqui me socorri para as exemplificar, podem ser encontradas, embora com uma identidade autoral distinta – pelos motivos que atrás referi, ou seja, que cada resultado do agir, da acção, seja ele desenhar, esculpir ou modelar, sobre uma superfície ou material tem um carácter próprio porque se relaciona com um ritmo e

³⁶ Observe-se a este respeito as Imagens 21 e 22 onde se apresenta uma vista de pormenor, incidindo sobre os rostos do desenho *Senhora com Criança ao Colo* e da pintura *Emigrantes*, que ajudam a perceber o que se afirma.

gestualidade exclusiva de cada indivíduo –, em algumas obras de Mário Ferreira da Silva, sobretudo naquelas que datam dos primeiros anos da sua carreira, entre o fim dos anos 50 e meados da década de 60 do século passado, de que aqui se apresentam imagens³⁷.

Refiro-me concretamente, em primeiro lugar, a uma prevalência e predominância do desenho nas suas obras cerâmicas, que possuem um carácter muito mais pictural do que escultórico onde prevalece uma nítida influência do desenho, que muito claramente se percebe nos painéis, especialmente no de 1961³⁸.

Em segundo lugar, as figuras, que nessas obras são representadas, são contornadas por linhas rigorosas, vigorosas, fortes e firmes que as delineiam, delimitam o seu espaço e, verdadeiramente, as desenham³⁹, tal como, excecionalmente, o seu mestre Isolino efectuava, particularmente neste período a que nos referimos, dos anos 50 e 60, em que foi seu professor. Nestas obras é nítido que existe um claro pendor para o desenho, utilizando o traço, a linha como recurso expressivo e representacional, designadamente para construir a forma, os volumes e delimitar espaços, em detrimento da utilização do pictórico ou de massas volumétricas para o fazer, não querendo isto dizer que estes recursos não sejam a ocasionalmente utilizados, eles não são é tão explorados quanto o delineado que o desenho faculta. Sendo, para mim, óbvio que esta característica é uma influência directa dos ensinamentos de Isolino Vaz.

Resta ainda falar na forma como por vezes os rostos são representados por Mário Ferreira da Silva. Rostos que, nesta fase, bebendo muito da influência de Isolino, se apresentam estilizadamente simplificados, onde o seu preenchimento se dilui ou desaparece, delimitados por linhas firmes e rectas que acabam por constituir formas angulosas⁴⁰, para desta maneira representar figuras do mundo real, não mimeticamente, mas, transfiguradamente. Por influência do neorrealismo, é certo, mas, muito provavelmente, também por aquilo que viu o seu mestre produzir.

³⁷ Ver Imagem 23, 24 e 25

³⁸ Ver Imagem 24

³⁹ Ver Imagem 23 e 24

⁴⁰ Ver Imagem 25 e 26



Imagem 23 – Mário Ferreira da Silva, *Fósseis*, 1960-61, painel cerâmico, 23x67 cm, Paradeiro Desconhecido. Fonte: Fotografia do acervo do artista.



Imagem 24 – Mário Ferreira da Silva, *Painel*, *Título Desconhecido*, 1961, desenho gravado sobre placas em barro vermelho policromado, 125x80 cm, Colecção Particular. Fonte: Fotografia do acervo do artista.



Imagem 25 – Mário Ferreira da Silva, *Mural Cerâmico*, 1966, grés, Orfeão do Porto. Fonte: Fotografia Sérgio Barros.



Imagem 26 – Pormenor do *Mural Cerâmico*, datado de 1966 e localizado no Orfeão do Porto. Fonte: Fotografia Sérgio Barros.

Julgo estarem, assim, apresentados os motivos pelos quais aqui se defende que Isolino Vaz foi o seu primeiro grande mestre.

3. Mário Ferreira da Silva, a ida para Itália

Depois de ter participado, em Junho de 1960, no *II Salão dos Novíssimos*, organizado pelo SNI, cuja inauguração teve lugar na cidade do Porto no Museu Nacional de Soares dos Reis, reunindo sessenta e seis artistas, que apresentaram obras referentes às disciplinas de Desenho, Gravura, Cerâmica, Pintura e Escultura, e de aí ter ganho, com a apresentação de uma cerâmica decorativa executada em barro vermelho policromado⁴¹, o *Prémio Sebastião de Almeida* (nome do prémio entregue ao artista vencedor na categoria de Cerâmica), que se traduziu por ser a sua primeira distinção artística a nível nacional, no início do mês de Outubro de 1962, graças à obtenção de uma bolsa da *Fundação Calouste Gulbenkian* para esse efeito, parte rumo à cidade de Faenza, em Itália, para estudar no *Istituto Statale d'Arte per la Ceramica Gaetano Ballardini*, onde ingressa no *Curso Especial de Cerâmica Artística e Tecnologia Cerâmica*. A Itália de então que encontra é bem diferente da do século XIX e da Itália submersa na ditadura fascista da primeira metade do século XX.

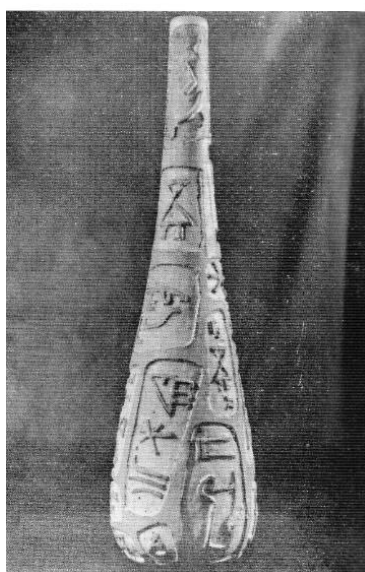


Imagem 27 – Mário Ferreira da Silva, *Jarra com Hieróglifos*⁴², 1960, barro vermelho policromado. Fonte: Acervo do artista.

⁴¹ Ver Imagem 27

⁴² Esta obra aparece intitulada no catálogo do *II Salão dos Novíssimos* como *Base para Candeeiro*. Contudo no catálogo *Caminhos*, de 2001, resultado de uma exposição de homenagem a Mário Ferreira da Silva, o autor intitula-a como *Jarra com Hieróglifos*. Optamos por este segundo título por ser posterior e mais recente.

3.1 A Itália no século XIX

Durante a centúria de oitocentos caracterizava-se por ser, ao nível artístico, um país cuja situação era, de um modo geral, de um certo afastamento e atraso em relação às experiências e valores que, naquele tempo, se observavam noutros pontos da Europa, ocupando, em relação às mais modernas tendências artísticas de então, uma “posição periférica ou provinciana”, e só sairá desta posição “apenas no início do século XX, com o Futurismo, cuja tarefa histórica será justamente a de [...] inserir a arte moderna italiana numa situação cultural europeia” (Argan, 2013, p. 155). Um dos motivos que ajudam a justificar tal situação passa pelo facto de a Itália, ainda durante parte do século XIX, não existir enquanto estado-nação. Ela era um conjunto de vários reinos e cidades-estado com diferentes interesses políticos entre si, sem uma unidade político-territorial, em que, inclusive, alguns deles se encontravam sob domínio do Império Austríaco, e só em 1861, a partir de um processo que arranca em 1848 (conhecido como *Risorgimento*), é que acontece a unificação do país, que abrange grande parte do território tal como hoje o conhecemos, mas ficando ainda de fora Veneza e Roma que só passam a fazer parte da nação, respectivamente, em 1866 e 1870, contudo, este processo político-territorial só fica definitivamente completo em 1929 quando é criado o Estado da Cidade do Vaticano (Duggan, 2017). Existia, também, em termos de desenvolvimento industrial, um atraso “em relação aos outros grandes países europeus” (Argan, 2013, p. 155-156).

Naturalmente é compreensível que as convulsões que decorreram deste processo de unificação do país certamente em nada abonaram para o desenvolvimento e enraizamento das vanguardas artísticas de então em voga noutros países da Europa. De uma forma geral, embora naturalmente com excepções, fez-se sentir sobremaneira, durante quase todo século XIX, um aprisionamento às influências do século XVIII, à tradição neoclássica e ao seu academismo, e houve grandes reticências em aprofundar, por exemplo, as vanguardistas poéticas românticas, que se opunham àquela, causando uma pequena e incerta participação italiana no movimento romântico, ou à estética impressionista que não penetrou satisfatoriamente no território (Argan, 2013). A situação ‘italiana’ era ainda caracterizada por disputas regionais marcadas pela “formação de correntes ou escolas regionais ou municipais, cada qual aspirando a se apresentar como expressão da arte italiana” (Argan, 2013, p. 156).

Em todo este contexto, Nápoles, cidade do Sul, seria uma nota dissonante. “Era uma grande cidade europeia e, para a cultura artística, um centro internacional” (Argan, 2013, p. 161), que possuía uma escola de paisagistas que bebiam directamente da escola de Barbizon. Fugindo também ao generalizado atraso italiano, verificado neste século, destaca-se um movimento que se desenvolveu em Florença entre 1850 e 1860 por um grupo de pintores oriundos de várias cidades de Itália, pretendendo romper com as convenções artísticas impostas pelo academismo, cujo fundamento teórico e orientação programática tinham em vista o realismo, que ficou conhecido como o movimento dos *macchiaioli* (Argan, 2013). Eles intuem que a sua linguagem figurativa “para se tornar uma linguagem figurativa italiana, não deve ser a expressão de uma elite intelectual, e sim [...] do povo” (Argan, 2013, p. 165).

Só no final do século começa a desenvolver-se uma economia industrial, primeiramente, nas províncias do norte de Itália, que explica o despertar de interesses técnico-científicos, de impulsos progressistas e de preocupações sociais na arte (Argan, 2013).

3.2 A Itália nas primeiras décadas do século XX

Nas primeiras décadas do século XX, a indústria encontrava-se em fase de desenvolvimento, com maior proeminência no norte da Itália, e a fábrica *FIAT Lingotto*, considerada a primeira fábrica de arquitectura moderna, projectada pelo arquitecto Giacomo Matté-Trucco (1869-1934), construída em Turim entre os anos 1919-1923 (Argan, 2013), é prova disso. À pressão das reivindicações sociais crescentes, as classes dirigentes respondem com um regime de repressão policialesca, o fascismo. De início, o regime fascista aceita e estabelece com o modernismo um relacionamento de compromisso, porque argumentava ser favorável ao “desenvelhecimento” da cultura, num segundo momento opõe-se-lhe, favorecendo “o tradicionalismo dos praticantes insípidos e oportunistas” (Argan, 2013, p. 330), isto será bastante notório, nomeadamente, na arquitectura moderna italiana, porque obviamente não se poderia esperar do fascismo uma interpretação democrática da função da cidade” (Argan, 2013, p. 334).

Neste contexto de desenvolvimento tecnológico-científico e de força agressivo-repressiva, surge, pela mão de artistas italianos, ainda antes do fim da primeira década do século XX,

um movimento artístico de vanguarda, o *futurismo*, que tinha em Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) o seu principal fundador e ideólogo, que publica o *Manifesto Futurista* em 20 de Fevereiro de 1909, mas também onde se destacaram artistas como Umberto Boccioni (1882-1916) ou Giacomo Balla (1871-1958). Este movimento abraçava a modernidade e a juventude, mas igualmente a violência e condenava o passado, pretendendo erradicar as tradições italianas fazendo, inclusive, a apologia da destruição de galerias e museus. (Hodge, 2019). Este seria o primeiro grande movimento artístico italiano do século XX.

Também é importante fazer referência, por ter surgido em Itália, pela influência que causou no meio artístico italiano, por ter tido impacto na história da arte do país e por ter introduzido novidade na arte europeia, ao que se desenvolveu em Itália, por volta de 1910, por ímpeto do artista Giorgio De Chirico (1888-1978). Um estilo que ficou conhecido pelo nome de *Pittura Metafisica*, que se opunha ao futurismo, defendendo “a ideia de uma arte acima da história, metafísica, de uma classicidade absoluta, exterior ao tempo” (Argan, 2013, p. 372), e sem resquício de qualquer nacionalismo, portanto. Alguns anos mais tarde, por volta de 1915, junta-se a De Chirico e à *arte metafísica* Carlo Carrà (1881-1966) que deixa de abraçar o futurismo (Argan, 2013) para se entregar nos braços da nova vertente artística. A arte metafísica traduz-se por ser “um estilo realista de pintura que faz uso de inesperadas e inquietantes justaposições de objectos” (Hodge, 2019, p. 25). Nestas obras *metafísicas*, especialmente nas de De Chirico e Carrà, é frequente representarem-se praças públicas, normalmente desertas, onde os edifícios e as suas sombras têm dimensões algo alongadas, onde são introduzidos outros objectos incoerentes ao contexto que os sustenta (como por exemplo luvas, bolas, sólidos geométricos, frutos, etc.), frequentemente desmesurados ou desproporcionais, e estatuária clássica, também ela frequentemente desproporcional. Estas são imagens capazes de sugerir pensamentos desconcertantes ou sonhos e a sua representação causa uma sensação de um certo mistério, mas que, ao mesmo, tempo transmitem tranquilidade (Hodge, 2019). Um pouco mais tarde, junta-se à expressão característica deste movimento Giorgio Morandi (1890-1964) que, apesar de “captar o núcleo concreto da Metafísica de De Chirico e Carrà” (Argan, 2013, p. 375), se evidencia por introduzir no estilo a representação de *natureza morta*, pintando frequentemente, numa pintura de carácter bastante intimista pautada por características de um determinado realismo, garrafas e recipientes com cores opacas e sem reflexos como tema e fugindo das paisagens edificadas que caracterizavam os seus dois pintores anteriormente mencionados.

Entre os anos 30 e 40 deste século desenvolve-se em Milão, que havia ultrapassado Turim e era agora a cidade mais industrializada e moderna de Itália, a formação de uma primeira tendência não figurativa, e surge, assim, um grupo de primeiros artistas abstracionistas italianos, onde se incluem Lucio Fontana (1899-1968), Atanasio Soldati (1896-1953), Mario Radice (1898-1987), Mauro Reggiani (1897-1980), Manlio Rho (1901-1957), Osvaldo Licini (1894-1958) e Fausto Melotti (1901-1986), que, apesar de não contarem com um programa definido, se afastam e ignoram “o italianismo genérico da corrente dominante” e intentam “alcançar uma *funcionalidade poética*, uma comunicação lírica de conceitos espaciais” (Argan, 2013, p. 337). Este grupo de abstracionistas italianos, apesar de naquela época ter sido negligenciado e ignorado, “foi uma das principais premissas da arte italiana após a segunda guerra”, e Lucio Fontana será, depois de voltar da Argentina em 1947 e de se instalar novamente em Milão, “a ponta de todos os movimentos avançados na Itália” (Argan, 2013, p. 337).

Nesta quase primeira metade do século XX observa-se uma Itália bem diferente da observada no país durante o século XIX. Itália demonstrou ser detentora de uma força de regeneração capaz de permitir que uma vitalidade criadora se estabelecesse no mundo artístico italiano, oferecendo novamente ao mundo vanguardismo, com novos movimentos, novos estilos e originalidade estética.

3.3 A Itália após a Segunda Guerra Mundial

Compreensivelmente, também motivado por razões inerentes ao próprio nefasto evento, quando a Segunda Grande Guerra Mundial termina a Europa já não é o grande centro artístico mundial por excelência. Consideravam-no agora Nova Iorque, que havia substituído Paris como capital mundial da arte (Walter, 2005). A arte produzida nos Estados Unidos da América tinha atingido “uma posição de autonomia e hegemonia” (Argan, 2013, p. 507), embora, naturalmente, se possa colocar a questão se, para isso, eles não beneficiaram de uma apropriação da cultura e da arte europeia, aliás, é sabido que muitos artistas, letrados, intelectuais e estudiosos lá procuraram refúgio e que esta emigração intelectual contribuiu para tornar o país no depositário, “em nome da democracia, dos valores da inteligência e da cultura” (Argan, 2013, p. 507). Contudo, com apropriação ou

não, este era o facto, Nova Iorque era agora um grande centro artístico mundial e deste ambiente figuras importantes emergiram, tais como por exemplo Stuart Davis (1892-1964), Willem de Kooning (1904-1997), Jackson Pollock (1912-1956), Arshile Gorky, (1904-1948), entre outros, que exploravam expressões não figurativas.

No entanto, paralelamente, na Europa também se procediam a pesquisas do âmbito do não figurativo. Nomeadamente em Itália onde pintores como Renato Birolli (1905-1958), Giuseppe Santomaso (1907-1990), Antonio Corpora (1909-2004) ou Enrico Paulucci (1901-1999), entre os anos de 1945 e 1950, avançavam como “representantes de um abstraccionismo lírico” (Argan, 2013, p. 537).

Entretanto, a par de outros países europeus, desenvolvia-se em Itália uma tendência que visava a superação da forma, ou seja, uma procura pelo *informal*. Isto resultará no facto de que as poéticas do informal se tornarão predominantes em toda a Europa (e até mesmo no Japão) a partir de 1950 até meados da 1960 (Cossalter, 2017), podendo dizer-se que a arte informal marcou profundamente a produção artística italiana, deixando até hoje as suas marcas.

Tanto na pintura como na escultura, muitos artistas italianos se destacaram neste movimento artístico e configuraram-se como nomes importantes para o desenvolvimento do informalismo, tais como Alberto Burri (1915-1995), Lucio Fontana (1899-1968), Emilio Scanavino (1922-1986), Giuseppe Capogrossi (1900-1972), Toti Scialoja (1914-1998), Leoncillo Leonardi (1915-1968), Alberto Viani (1906-1989), Carlo Zauli (1926-2002), Nanni Valentini (1932-1985), entre muitos outros. Sublinho que Alberto Burri e Lucio Fontana foram nomes maiores da arte informal, de enorme projecção mundial e que este último foi pioneiro no desenvolvimento de um movimento, também ele informal, conhecido como espacial ou espacialismo. Refiro ainda que Carlo Zauli foi um grande interprete do informalismo no campo da escultura cerâmica, salientando que foi um autor que entrou em contacto com a pesquisa informal dos artistas do grupo CoBrA (Cossalter, 2017), grupo expressionista formado em 1949 que explorou as poéticas do gesto (Argan, 2013).

Portanto, nos importantes meados do século XX foi introduzida uma profunda mudança no desenvolvimento das artes visuais, uma vez que “a arte da segunda metade do século XX surge, num primeiro momento, como sendo o de uma continuada poética da expressão, o de uma reiterada teoria da visualidade pura (pelo privilegiar da forma e do processo)”

(Ferreira, 2009, p. 13) e, acrescenta-se, que as tendências não figurativas passaram a ser as mais seguidas (Argan, 2013), onde a arte informal obviamente se enquadra. Com ela, a arte não está tanto apoiada numa filosofia, mas mais no seu *poïen*, ou seja, no *fazer* que prevalece sobre a teoria. A obra de arte informal adquire a sua grande força, ela nasce, vive do acto, por intermédio da acção, mas também da matéria que se deixa inscrever pelos índices deixados pela acção do gesto, sendo deste modo que o artista existe. O artista existe porque *faz*. Podendo por isto afirmar-se que a obra de arte informal é a prova da “incontestável realidade da existência” (Argan, 2013, p. 538).

3.4 A cidade de Faenza

Faenza⁴³ é uma cidade e comuna (o equivalente de concelho em Portugal) italiana da província de Ravena, que pertence à região administrativa de Emília-Romanha, localizada no norte de Itália entre a cadeia montanhosa dos Montes Apeninos e o Mar Adriático (Emilia Romagna Turismo, 2024). Dista cerca de trinta quilómetros da cidade de Ravena, a cidade que lhe é mais próxima, e cem quilómetros de Florença, e fica entre as cidades de Bolonha, a cinquenta quilómetros, e de Rimini, a cinquenta e cinco (Emilia Romagna Turismo, 2024). Em 31 de Dezembro de 2019 a cidade tinha cinquenta e oito mil oitocentos e oitenta e sete habitantes (Comune di Faenza, s/d) e, em 1962, quando Ferreira da Silva lá chegou teria cerca de cinquenta mil, segundo o que o próprio escreveu no seu primeiro relatório de bolseiro que teve de efectuar para a Fundação Calouste Gulbenkian (1962). Longe de ser uma grande metrópole, portanto.

⁴³ Ver Imagem 28



Imagem 28 – Paolo Morelli, *Panoramica su Faenza*, 2014, fotografia digital original 4.096 × 1.961 pixels. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:HDR_panoramica_Faenza_Condominio_Naviglio_web.jpg

É uma cidade, de origem romana, detentora de uma arquitetura de grande valor, com um forte carácter renascentista, cuja *Catedral de São Pedro Apóstolo*⁴⁴ tão bem representa, que, além de ser conhecida pelos seus vinhos, atingiu grande fama artística no período do Renascimento por produzir objetos cerâmicos distintamente trabalhados⁴⁵ que se exportaram para vários países europeus, vendo o seu próprio topónimo tornar-se sinónimo de cerâmica (majólica) em muitas línguas, incluindo francês (faïence) e inglês (faience) (Comune di Faenza, s/d). No entanto, logo na segunda metade do primeiro século da nossa era, a cidade conheceu um florescimento considerável pela sua vocação agrícola, mas sobretudo pelo desenvolvimento de atividades industriais como a produção de objetos cerâmicos utilitários, tijolos e têxteis de linho (Comune di Faenza, s/d). O que demonstra a longa tradição cerâmica no local.

⁴⁴ Ver Imagem 29

⁴⁵ Ver Imagens 30, 31 e 32



Imagem 29 – Arquitecto Giuliano da Maiano, *Cattedrale di San Pietro Apostolo*, 1474-1511. Fonte: https://br.freepik.com/fotos-premium/faenza-italia-bela-arquitetura-da-catedral-de-faenza-cattedrale-di-san-pietro-apostolo_18208126.htm



Imagem 30 e 31 – Faenza, Oficina Pietro Bergantini, *Coppa - Il sacrificio di Marco Curzio*, 1529, taça majólica pintada, 11,5 cm alt e 27 cm d., Museo Internazionale delle Ceramiche. Fonte: https://bbcc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=109160



Imagem 32 – Faenza, *Calamaio – Il giudizio di Paride*, 1505, tinteiro em majólica pintado, dimensões desconhecidas, Museo Internazionale delle Ceramiche. Fonte: <https://www.micfaenza.org/collezioni/ceramiche-faentine-dal-medioevo-al-barocco/>

A produção histórica da majólica faentina é reconhecida em todo o mundo como um dos momentos mais elevados da criatividade artística expressa em material cerâmico. E Faenza possuiu os condimentos necessários para que esta tradição cerâmica lá surgisse: o seu solo é rico em argila, a cidade manteve sempre boas relações políticas, comerciais e artísticas com a região da Toscana, especialmente com Florença, as suas gentes demonstraram ter ao longo da história uma grande sensibilidade e atitude para com esta forma de arte e os seus artesãos e artistas desenvolveram e aperfeiçoaram ao longo do tempo a decoração de objectos cerâmicos feitos à mão (Comune di Faenza, s/d).

Ferreira da Silva ao caracterizar, no referido relatório, os habitantes da cidade que encontrou naquele tempo, início dos anos 60 do século XX, escreve o seguinte: “um povo dotado de culto pela arte e, por isso, é fácil encontrar-se em qualquer habitação, mesmo a mais modesta, uma bela peça de cerâmica, uma escultura ou ainda um quadro a óleo, mesmo sendo este abstracto” (Ferreira da Silva, 1962). Esta declaração ilustra bem o rico ambiente cultural e artístico existente na cidade sentido pelo artista. Ambiente que se constituía, naturalmente, como um dos elementos da identidade cultural de Faenza. Além disto, a cidade possuía várias dezenas de ateliers e oficinas cerâmicas, tal como ainda hoje, que chega a ter mais de sessenta (Emilia Romagna Turismo, 2024).

A par de outras colecções de arte distribuídas por vários espaços museológicos (Emilia Romagna Turismo, 2024), em 1962 já existia na cidade, e contínua ainda a existir, a maior colecção de arte cerâmica do mundo e uma das mais completas, com mais de sessenta mil peças, desde ânforas a obras de artistas como por exemplo, Henri Matisse (1869-1954), Marc Chagall (1887-1985) ou Pablo Picasso (1881-1973), e abrangendo um espectro temporal que vai desde 4000 a.C. até aos nossos dias, colecção que, tal como naquele tempo, ainda hoje se encontra no *MIC – Museo Internazionale delle Ceramiche* (Museo Internazionale Della Ceramiche, s/d), museu fundado em Setembro de 1908 por Gaetano Ballardini (1878-1953), um historiador de arte italiano pioneiro no estudo da cerâmica clássica antiga e apaixonado pelas mais variadas manifestações cerâmicas (Musei Dell'Unione Della Romagna Faentina, s/d). Devo ainda referir que Ballardini fundou o museu na sequência de um evento marcante na história e para a cultura da cidade, que deu origem à instituição museológica: a *Esposizione di Faenza*⁴⁶ (Museo Internazionale

⁴⁶ Ver Imagens 33 e 34

Della Ceramiche, s/d), realizada entre 15 de Agosto e 15 de Outubro de 1908, que reuniu, durante dois meses, em vários pavilhões, exposições dedicadas às atividades industriais, à agricultura, à física, à meteorologia, e principalmente às artes, com a participação de artistas das mais variadas disciplinas artísticas, contudo, foi dada uma enorme relevância à arte cerâmica que contou com uma exposição internacional que reuniu obras de artistas e de fábricas de toda a Europa (The Wolfsonian, 2024). Foi graças ao trabalho incessante de Gaetano Ballardini, primeiro diretor deste museu, que nas primeiras décadas da história da instituição a coleção foi continuamente sendo enriquecida (Musei Dell'Unione Della Romagna Faentina, s/d).

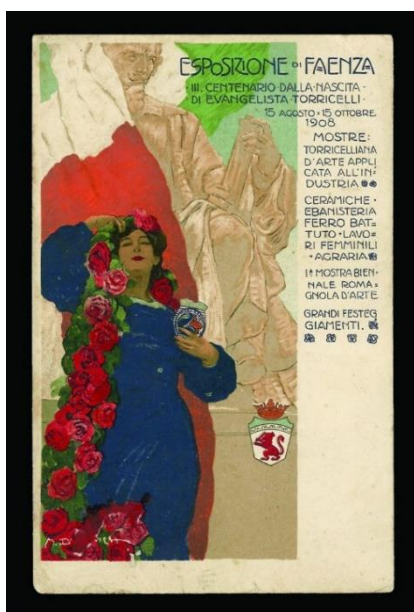


Imagem 33 – Marcello Dudovich - Editore ETS Esposizione di Faenza, *Cartolina ufficiale dell'Esposizione di Faenza*, cartolina a cores, 1908, 14x9 cm. Fonte:

<https://www.arengario.it/opera/esposizione-di-faenza-iii-centenario-dalla-nascita-di-evangelista-torricelli-15-agosto-15-ottobre-1908-7390/>



Imagem 34 – Editore Albonetti, *Esposizione di Faenza - Sala Giovane Etruria*, 1908, gelatina brometo de prata/filme (poliéster), reprodução, 24x36 mm, Arquivo Fototeca Manfrediana. Fonte:

<https://archivio.fototecamanfrediana.it/scheda/?archID=fotografico&xdamsItem=IT-xDams-fototecamanfrediana-FT0001-000934>

Desde 1938, de dois em dois anos, o *MIC* organiza o *Concorso Internazionale Premio Faenza*, um concurso, dos mais importantes do mundo, dedicado às expressões da arte cerâmica contemporânea, que lhe tem permitido ampliar as suas colecções com obras de todo o mundo (Museo Internazionale Della Ceramiche, s/d). Portanto, é normal nesta cidade, desde há muito tempo, os eventos internacionais de cerâmica, quer de arte contemporânea quer de arte antiga, atraírem artistas, estudiosos, colecionadores e amantes das mais variadas expressões cerâmicas de todo o mundo a Faenza. E, naturalmente, foi este contexto de prestígio que a cidade granjeava que impeliu Ferreira da Silva, informado e conhecedor desse prestígio histórico e da importância mundial da cidade no contexto da cultura cerâmica, a escolhê-la para estudar, de modo a aprofundar os seus conhecimentos neste mister.

A cidade foi berço de várias personalidades e artistas de renome, entre os quais, do físico e matemático Evangelista Torricelli (1608-1647), do escritor e crítico Alfredo Oriani (1852-1909), do pintor e escultor Domenico Baccarini (1882-1907), do pintor e litógrafo Giuseppe Ugonia (1881-1944), do já citado Gaetano Ballardini, do escultor e ceramista Angelo Biancini (1911-1988), e do, igualmente, escultor e ceramista Carlo Zauli (1926-2002) (Terra di Faenza (s/d), entre outros.

3.5 Istituto Statale d'Arte per la Ceramica Gaetano Ballardini

Para que uma tradição se estabeleça, se assegure a sua continuidade no tempo e a sua preservação, assume-se como fundamental o ensinamento das práticas e conhecimentos envolvidos nessa mesma tradição às gerações seguintes, e, de um modo geral, a todos quantos as queiram aprender. Percebido isto, compreende-se o papel essencial que, além da participação do colectivo social na produção de um património vivo, a formação e a educação desempenham no fortalecimento, longevidade e preservação de qualquer tradição, saber ou herança material ou imaterial (Choay, 2015). E, portanto, como não poderia deixar de ser, até porque os “italianos são mestres no trabalho de reapropriação viva das heranças urbanas” (Choay, 2015, p. 52), em Faenza a formação e educação assumiram-se como elementos vitais para a afirmação, a longevidade, a preservação, o sucesso e a substanciação da tradição e da cultura cerâmica, tradição e cultura esta que,

inegavelmente, são, desde há muitos séculos, uma marca identitária da cultura da cidade. Naturalmente pode dizer-se, de facto, que cada ‘oficina’ de cerâmica faentina já se constituía como uma escola única em si mesma, na qual o artesão ceramista – o mestre – era ao mesmo tempo o artista e o professor dos aprendizes que trabalhavam na sua dependência, porém parece que isto não seria o suficiente, e, em alguns espíritos, apresentava-se como necessário ir mais além.

Deste modo, o *Istituto Gaetano Ballardini* foi uma dessas instituições de educação e ensino que corporizaram epistemologicamente os pressupostos acima mencionados, empenhando-se em proporcionar todo um conhecimento (teórico, técnico e artístico) de excelência inerente ao mundo da cultura cerâmica, e que não gravitasse apenas em torno do campo do artesanal, mas sim direccionado à arte e à tecnologia, conforme comprova o texto presente no pequeno folheto de divulgação do instituto⁴⁷ (que faz parte do processo individual de bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian), elaborado em 1962, onde a instituição fazia a sua apresentação:

“Per corrispondere alle esigenze dei nostri tempi, Faenza, uscendo dal campo artigianale, há dato vita a due importante istituzioni, che, operando in due campi diversi ma affini, costituiscono il degno corolário di tale insigne tradizione. Essi sono: l’Istituto Statale d’Arte per la Ceramica e IL Museo Internazionale delle Ceramiche” (Ferreira da Silva, 1962)⁴⁸.

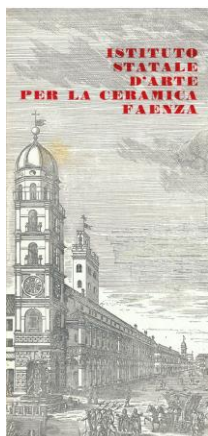


Imagem 35 – Folheto de apresentação e divulgação do Istituto Statale d’Arte per la Ceramica Gaetano Ballardini, 1962. Fonte: Arquivos Gulbenkian (AG) – BEP. C/04 Processo Individual de Bolseiro (Mário Ferreira da Silva, 1962)

⁴⁷ Ver Imagem 35

⁴⁸ Tradução minha do original escrito em italiano: “Para responder às necessidades dos nossos tempos, Faenza, saindo do campo do artesanal, deu vida a duas importantes instituições, que, operando em dois campos diferentes, mas semelhantes ou relacionados, constituem o digno corolário desta distinta tradição. São elas: o Instituto Estatal de Arte para a Cerâmica e o Museu Internacional da Cerâmica”.

Por ideia de Gaetano Ballardini, de instituir uma escola de arte na qual, para além dos ensinamentos profissionais relacionados com a cerâmica, fossem ensinadas a tecnologia, a história da arte e da arte cerâmica e as disciplinas culturais previstas para os institutos médio e superiores, surge, então, na cidade, no ano de 1916, a instituição, com o nome de *Scuola Di Ceramica Pratica di Faenza*, focada em dar aos futuros ceramistas os sólidos conhecimentos culturais, humanísticos, artísticos e técnicos (Ferreira da Silva, 1962). Segundo o referido documento, em que o instituto se apresenta, em 1919 passa a ter o epíteto de *Regia Scuola di Ceramica* e em 1938 passou a *Istituto Statale d'Arte per la Ceramica Gaetano Ballardini (Istituto Estatal de Arte para a Cerâmica)*, afirmando ser, em 1962, a organização de ensino de nível médio e superior melhor equipada e mais eficiente de toda a Itália dedicada exclusivamente à cerâmica e à formação de artistas e técnicos ceramistas (Ferreira da Silva, 1962).

No ano em que Ferreira da Silva aqui ingressa, o *Istituto Gaetano Ballardini*, frequentado por algumas centenas de alunos das mais variadas idades a partir dos 10 anos, estava dividido em duas secções, uma artística e outra tecnológica, e cada uma delas articulava cursos do ensino médio, com duração de três anos, destinados a quem tivesse terminado o ensino elementar ou já tivesse sido admitido no ensino médio, cursos do ensino superior, de três anos e cursos de magistério (*corsi di magistero*), com duração de dois anos, que davam direito ao diploma de professor em *Decoração Cerâmica*, professor de *Tecnologia Cerâmica* ou professor de *Restauro Cerâmico* (Ferreira da Silva, 1962). Os cursos superiores davam direito, consoante a secção, ao diploma de *Mestre de Arte em Decoração Cerâmica* ou *Mestre em Arte para a Tecnologia Cerâmica* (Ferreira da Silva, 1962). Além destes, o instituto dispunha de algo que apelidavam de *curso regular de aperfeiçoamento*, de três anos, para especialização superior em *Desenho Industrial*, *Tecnologia Cerâmica* e em *Decoração Artística*, cujo corpo docente era constituído por professores universitários das faculdades de engenharia química e arquitetura (Ferreira da Silva, 1962).

O *Istituto Gaetano Ballardini* oferecia ainda o que chamava de *cursos especiais*. Existiam várias tipologias para estes cursos especiais, *cursos de restauro de cerâmica*, destinados a museólogos, museógrafos e restauradores, *cursos culturais de história da cerâmica*, *cursos de reeducação profissional*, *cursos práticos* e, por fim, os *corsi di perfezionamento* (que se pode traduzir como cursos de aperfeiçoamento ou especialização), destinados a ceramistas, estudantes universitários e estudiosos em geral que desejassem “aprofundar

o conhecimento de problemas particulares inerentes à cerâmica”⁴⁹, salientando-se que estes cursos de aperfeiçoamento ou especialização eram muito procurados por estrangeiros, aliás, a este respeito, vale a pena referir que no ano de 1962 neles existiam estudantes estrangeiros provenientes de quinze países, metade dos quais não europeus (Ferreira da Silva, 1962). Foi num destes *cursos de aperfeiçoamento* que Mário Ferreira da Silva ingressou, no *Curso Especial de Cerâmica Artística e Tecnologia Cerâmica*, com a duração de um ano, de Outubro a Setembro. Contudo, durante o ano em que lá esteve, a par das suas actividades lectivas no *Instituto Gaetano Ballardini*, sempre que tinha tempo livre, efectuou diversas visitas a Roma, Assis, Perúgia, Florença, Milão, Bolonha, Ravena e Treviso com o intuito de estudar as suas manifestações artísticas e frequentou, durante as férias de verão, um curso de escultura em Perúgia (Ferreira da Silva, 1962), evento do qual, até ao momento, não consegui obter mais dados.

Esta instituição de ensino estava equipada com várias salas de aulas, oficinas, um *Laboratório Científico-Tecnológico de Análises e de Pesquisas Físico-Químicas Aplicadas à Cerâmica*, subdividindo-se em laboratório para análises e laboratório químico, que além de se dedicar à investigação, realizava trabalho de consultoria ao serviço das indústrias e do artesanato cerâmico, revelando a sinergia existente na comunidade em prol da sua cultura cerâmica, um museu mineralógico e uma, citando Ferreira da Silva, “apetrechada” biblioteca especializada (1962). Dou nota que a admissão dos alunos dos *cursos especiais* para frequentar o mencionado laboratório e utilizar os seus equipamentos científicos era algo que estava prévia e institucionalmente previsto e autorizado, atestando a importância que estes cursos assumiam para a instituição e a qualidade que lhe queriam atribuir.

Devo ainda mencionar, por entender tratar-se de algo que atesta o seu prestígio e relevância, que, como resultado de um tratado internacional subscrito, a 27 de Abril de 1957, entre Itália e UNESCO, o instituto foi declarado colaborador oficial do “*Centro Internacional de Estudos da UNESCO para a Conservação e Restauração do Património Cultural*” (Ferreira da Silva, 1962).

⁴⁹ O texto que se encontra entre aspas é uma citação, embora traduzida por mim para a língua portuguesa, de parte do texto constante no folheto de apresentação do *Instituto Gaetano Ballardini*, que em italiano diz o seguinte: “chi desiderano approfondire nella conoscenza di particolari problemi inerenti alla cerâmica” (Ferreira da Silva, 1962).

Pelo que consegui apurar, autores como Manuel Cargaleiro (1927-1924), Clara Garesio (1938-), a poetisa e escultora Wanda Berasi (1926-2022), Giuseppe Spagnulo (1936-2016), Goffredo Gaeta (1937-2022), Alfonso Leoni (1941-1980) (Clara Garesio, s/d), Andrea Cascella (1919-1990), Serafino Mattucci (1902-2004), Romano Mazzini (1939-2013), o já citado Carlo Zauli, o sueco Hans Hedberg (1917-2007), o hondurenho Arturo Luna (1927-1978), Nanni Valentini (1932-1985), Timo Barnabè (1927-1985), o designer Antonio Bullo (1952-), o pintor e ceramista francês Albert Diato (1927-1985), Giovanni Panzavolta (1960-) ou Ambrogio Pozzi (1931-) (Mater Ceramica, 2018), provavelmente entre muitos outros nomes que igualmente se tenham destacado, foram alunos do *Istituto Estatal de Arte para a Ceramica Gaetano Ballardini*.

A investigação desenvolvida também conseguiu revelar que, como professores, ali leccionaram, desde logo, além de ter sido seu fundador e director, Gaetano Ballardini, o engenheiro químico, internacionalmente reconhecido pela sua investigação em engenharia cerâmica, além de ter sido o fundador do laboratório que o instituto possuía, Maurizio Korach (1888-1975) (Mater Ceramica, 2018), o investigador e autor de um pioneiro livro de ciência e tecnologia cerâmica, editado em 1957, *La Tecnologia della Ceramica*⁵⁰, Tonito Emiliani, que além de ensinar na disciplina de Tecnologia Cerâmica também ali foi director (Consiglio Nazionale delle Ricerche, s/d), inclusive durante o período em que Ferreira da Silva lá estudou⁵¹, os pintores Francesco Nonni (1885-1976) e Orazio Toschi (1887-1972) que ensinaram Pintura (Liceo Torricelli, s/d), o escultor Domenico Rambelli (1886-1972), que ensinou Plástica Decorativa, o pintor, designer e escritor Anselmo Bucci (1887-1955), o artista e designer Augusto Betti (1919-2013), o ceramista e designer Bianco Ghini (1938-), Carlo Zauli, Alfonso Leoni (Mater Ceramica, 2018), Giuseppe Liverani (1903-1979), que ensinou história da cerâmica e foi também director do MIC durante mais de 25 anos (Sistema Museale Provincia di Ravenna, 2009), o escultor, que tem no *Museu do Vaticano* uma sala (a número 10) da *Coleção de Arte Moderna Religiosa* que lhe é inteiramente dedicada, Angelo Biancini (1911-1988) (Musei Vaticani, s/d), naturalmente, embora não o tenha descoberto, entre outros mais. Destes, pelo menos Carlo Zauli, Angelo Biancini e Alfonso Leoni, o primeiro destes teve a seu cargo a disciplina de Desenho Profissional, o segundo a disciplina de Plástica (Liceo Torricelli, s/d) e o último lá leccionando Artes

⁵⁰ Ver Imagem 36

⁵¹ Ver Documento 12 em Anexos.

Plásticas desde 1961 até 1980 (Alfonso Leoni, 2011), eram professores do instituto aquando da passagem de Mário Ferreira da Silva por lá.

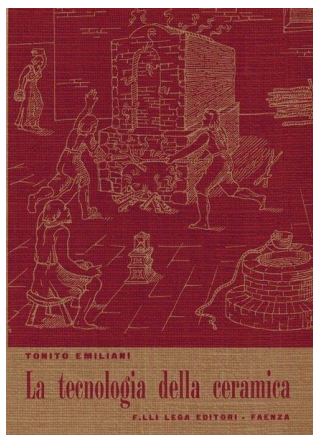


Imagem 36 – Tonito Emiliani, *Livro La Tecnologia Ceramica*, Fratelli Lega Editori, 1957. Fonte: <https://www.maremagnum.com/it/libri-antichi/tecnologia-della-ceramica-la-ristampa-1995-dalla-prima-edizione-1957/134209323/>

Segundo o que Ferreira da Silva escreve num dos relatórios que redige para a *Fundação Calouste Gulbenkian*, para cumprir com uma das obrigações enquanto bolseiro desta fundação, neste instituto, de que agora era aluno, o ensino abordava todas as vertentes inerentes ao universo da cerâmica, e tudo se estudava com minúcia: desde o antiquíssimo processo da roda de oleiro, as matérias primas para a constituição das pastas, formação dos esmaltes, análises físico-químicas, geologia, mineralogia, processos de cozedura, decoração, composição, plástica ornamental, estudo das formas, desenho, até à história da arte, passando ainda por mais uma enorme quantidade de assuntos, matérias e disciplinas (1962). Os currículos dos vários cursos eram, de facto, vastíssimos. Tendo em consideração esta diversidade de conhecimentos que eram passados aos alunos, Mário Silva escreve algo que é, a meu ver, bastante pertinente e elucidativo para se compreender o que é de facto um artista ceramista e acerca do que é a complexidade da arte cerâmica, que aponta para a impossibilidade de se separar, neste domínio, a arte, a técnica e a ciência: “com este método de ensino, quando termina o curso, o aluno além de artista é ao mesmo tempo técnico” (Ferreira da Silva, 1962).

Talvez por entender que o impulso do seu espírito para criar a partir do seu interior, isto é, da sua imaginação e sentimentos, já era suficientemente forte, decide dotar-se de mais conhecimentos técnicos para melhorar os recursos do seu *fazer* e opta por iniciar o seu estudo, neste instituto, pela vertente técnica. Dedicou-se com afinco ao estudo das pastas cerâmicas e da influência que as matérias primas exerciam nas suas composições. Embora

já conhecesse o grés argiloso, as suas características atraem ainda mais a sua atenção, graças, segundo ele, à “sua maleabilidade para a divulgação de novas formas e matéria calorística”, pelo que iniciou um profundo estudo das matérias primas que o compunham (Ferreira da Silva, 1962). Por intermédio deste dado, é curioso notar que a partir do seu regresso a Portugal a esmagadora maioria das esculturas cerâmicas que cria passam a ser realizadas neste material. Entregou-se igualmente ao estudo atento dos esmaltes, dos óxidos, do vidrado e aos diferentes graus de fusibilidade e vitrificação dos mais variados materiais.

Há uma afirmação de Mário Ferreira da Silva que em minha opinião ilustra e sintetiza muito bem o significado e o resultado da sua experiência em Itália. Num dos relatórios que entrega à FCG, declara que o contacto permanente que até então tinha tido com a cerâmica em Portugal lhe tinha mostrado quantos segredos encerrava a cerâmica e a sua técnica, mas que ali, naquela instituição, esses segredos lhe iam sendo pouco a pouco desvendados (1962). Atrevo-me a dizer, por minhas palavras, é como se outrora existissem mistérios que só por magia pudessem ser revelados, mas a partir daquele momento, graças ao condão da ciência e da técnica avançada, que naquele instituto lhe foram facultadas, o véu que lhe ocultava o conhecimento desses mistérios havia sido removido. Isto atesta bem do carácter de novidade que os conhecimentos que lhe foram passados adquiria para ele.

Quando Mário Ferreira da Silva chegou pela primeira vez a Faenza, para ali estudar, foi neste contexto que acabamos de apresentar que se inseriu, tendo como premissas maiores as da arte informal, que borbulhavam no país e na cidade. Como veremos, estas premissas marcaram indelévelmente a sua identidade autoral, a sua linguagem expressiva, e o início da década de 1960 viu-o evoluir para uma interpretação marcadamente escultórica do seu ofício.

4. Mário Ferreira da Silva, depois de Itália: a Obra Informal

4.1 Matéria e forma

Quando Mário Ferreira da Silva tem a felicidade de ver a sua obra *O Gato Azul*⁵² ser adquirida pela *Fundação Calouste Gulbenkian (FCG)*, para incorporar a sua colecção de arte portuguesa contemporânea, depois do seu então presidente, José Azeredo de Perdigão (1896-1993), acompanhado pelo então director do Serviço de Belas Artes desta instituição, o historiador de arte Artur Nobre de Gusmão (1922-1999), pelo arquitecto José França Sommer Ribeiro (1924-2006) e pelo pintor Fernando de Azevedo (1923-2002), visitarem a *Exposição dos Artistas Premiados nos Salões dos Novíssimos*⁵³, apresentada em Lisboa no Palácio Foz, sede do *Secretariado Nacional de Informação (SNI)*, em Abril de 1965, onde foi decidida a sua aquisição, já o autor tinha terminado proveitosamente o curso que frequentou durante um ano em Itália e regressado a Portugal.



Imagem 37 – Mário Ferreira da Silva, *O Gato Azul*, 1965, painel cerâmico, 39x50x4 cm, Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte:

https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/o-gato-azul-144406/

Do conjunto de sete obras de Ferreira da Silva que lá foram apresentadas⁵⁴, *O Gato Azul* é a única que é não-figurativa e que não anuncia qualquer pretensão de representação, ou

⁵² Ver Imagem 37

⁵³ Consultar Documento 13 em Anexos.

⁵⁴ Ver Imagem 38

de se basear num qualquer referente exterior, na cópia ou mimese da natureza, mas sim de expressão, ela é uma obra abstracta, não geométrica, de carácter informal, portanto. Sendo, logicamente, o seu tema e motivo inspirados no mundo dos sentimentos e nos impulsos da vida interior, tal como o que caracteriza a arte expressiva e um dos princípios da teoria estética que se constitui como uma das primeiras reflexões sobre a expressão, a *Einfühlung* (Worringer, 1997).

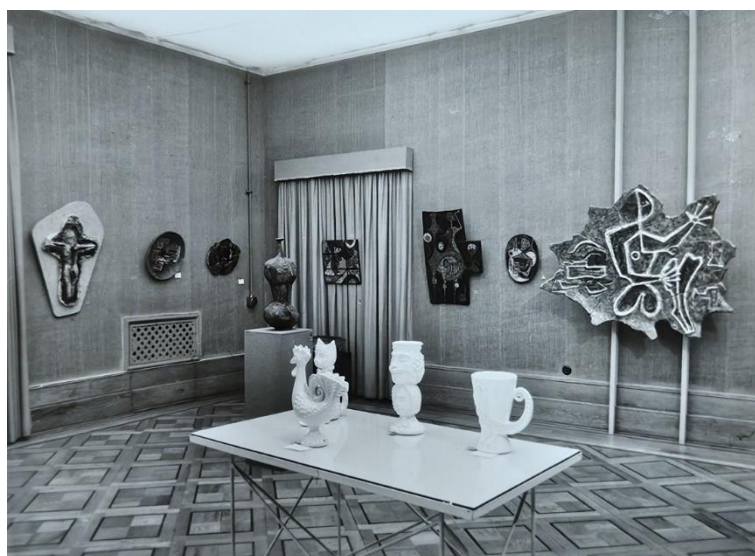


Imagem 38 – *Exposição dos Artistas Premiados nos Salões dos Novíssimos, SNI, 1965*. As primeiras quatro obras a contar da esquerda que aparecem na fotografia são da autoria de Mário Ferreira da Silva. As restantes (4) que se encontram penduradas são da autoria de Maria Manuela Madureira. Fonte: Arquivo Nacional Torre do Tombo.

O Gato Azul é uma obra abstracta que ainda não denota uma exploração material profunda, em que a matéria se apresenta como tema central, mas demonstra que o autor está já interessado em explorar a expressividade plástica da forma. Claro que aqui, ainda mais por se tratar de uma obra cujo *medium* é a cerâmica, a matéria intervém e tem a sua relevância, mas ainda não é protagonista (como virá a ser em outras das suas obras), ela é só um meio para atingir o principal objectivo, a exploração orgânica da forma. No entanto, saliente-se que nesta obra a exploração da forma é realizada, não utilizando somente a pintura executada sobre o suporte cerâmico – como por exemplo o painel em majólica⁵⁵ que o autor executou durante o seu estudo em Faenza no *Instituto Gaetano Ballardini*, embora também ela seja de carácter informal, demonstrando as pesquisas informais que por lá efectuou, –, mas com o recurso à exploração matéria da cerâmica, abandonando a

⁵⁵ Ver Imagem 39

bidimensionalidade para se tornar um volume ainda que usando a cor. Podia até ser dito que *O Gato Azul* se trata de um relevo ou baixo relevo, tipologia característica da escultura, indiciando que o autor começa a trazer para a cerâmica a exploração da volumetria e a querer dar-lhe a dimensão da escultura, tal como fará de maneira muito mais evidente em obras futuras. Tudo isto é algo que será muito característico na obra de Mário Ferreira da Silva.



Imagem 39 – Mário Ferreira da Silva, *Painel em Majólica Policromada*, 1963. Fonte: Processo individual de bolsheiro da Fundação Calouste Gulbenkian.

Por aquilo que nos é dado a perceber através da fotografia, esta obra de 1963⁵⁶, um painel em majólica, cujo título desconhecemos, tal como dimensões e cores, trabalho realizado no *Instituto Gaetano Ballardini*, revela uma maior tendência sígnica do que matéria. Isto é, embora não diga respeito a nenhum referente figurativo, ela detém indícios comuns àqueles utilizados na figuração, nomeadamente uma linearidade gráfica, visível nas linhas desenhadas, que ainda predominam na composição em relação às massas totalmente orgânicas, ao contrário da obra *O Gato Azul* que caminha numa direcção oposta, de quase total abandono da linearidade – onde a mão do artista, no *fazer* desta obra, teve um mais amplo encontro com a matéria (cerâmica) que lhe dá forma. Pode dizer-se que esta é uma obra que comprova a sua adesão às poéticas informais e que elas eram, naquele tempo, uma grande influência no ambiente da produção artística italiana, concretamente no campo

⁵⁶ Ver Imagem 39

da cerâmica artística que se viu por elas fortemente contaminada, graças às suas potencialidades esculturais que permitiam uma enorme expressividade através da matéria, algo tão característico da arte informal.

Convém, para que fique o mais claro possível, esclarecer que quando utilizo expressões como ‘tendência sígnica’ ou ‘pintura sígnica’, utilizo-as no mesmo sentido daquele que foi utilizado por Renato De Fusco (1929-2024). Já agora, acrescentar que De Fusco identificou três grandes tendências na arte informal: a matérica, a de acção (que utiliza o gesto como recurso) e a sígnica (De Fusco, 1988). Esta classificação, ou qualificação, de ‘síguico’ refere-se à característica de que se podem utilizar como recursos, na arte informal, determinados signos (como a linha, traços, pontos, etc.), porém esses signos não têm qualquer significado ou referente figurativo, não dizem respeito a qualquer representação da natureza ou do mundo real, sendo que a obra de arte pode ser de tendência sígnica, mas não deixa de ser uma obra de arte não-significante. Isto é o que acontece na arte abstrata, ela não remete para qualquer significado exterior, ela é um exemplo de arte não-significante. As suas formas cores e materiais, escolhidos pelo artista, são como coisas, mesmo que contenham vestígios de signos elementares esses signos não têm referências, significado e nem indicam nada determinado no exterior.

A exploração da forma e da matéria continuará a ser uma constante nas criações do autor, tanto na bi como na tridimensionalidade. Isto mesmo pode ser constatado pelos registos fotográficos de um conjunto de obras do período cronológico posterior mais próximo ao da produção da obra *O Gato Azul* que se conseguiram obter, fruto da pesquisa presencial efectuada no *Arquivo Nacional Torre do Tombo*, instituição que tem sob sua custódia o arquivo do SNI. Em Janeiro de 1970, depois de ter ganho o Prémio Nacional de Cerâmica no *IV Salão Nacional de Arte*, que ocorreu em 1969, Mário Ferreira da Silva tem uma exposição individual realizada pela *Secretaria de Estado da Informação e Turismo* (SEIT)⁵⁷, nome de rebatismo do antigo SNI, apresentada ao público no Palácio Foz em Lisboa. As obras exibidas nestes dois eventos demonstram uma continuidade e aprofundamento das suas pesquisas no campo do informal.

⁵⁷ Ver Imagem 40 e 41



Imagem 40 e 41 – *Exposição individual de Mário Ferreira da Silva no Palácio da Foz, SEIT, 1970*. Fonte: Arquivo Nacional Torre do Tombo.



Imagem 42 – Mário Ferreira da Silva, *Título Desconhecido*, painel cerâmico, 1966-69. Fonte: Arquivo Nacional Torre do Tombo.

Por exemplo, a escultura cerâmica bidimensional⁵⁸, da qual não conhecemos o título, apresentada na imagem 42, que esteve patente naquela exposição de 1970, é exemplo dessa continuidade e aprofundamento. Por aquilo que me é possível entender através do registo fotográfico, pelo menos em termos formais, uma vez que não conhecemos as suas cores nem dimensões, este painel cerâmico contém elementos que evocam determinadas características, presentes, por exemplo, em algumas das obras de Wols (1913-1951)⁵⁹,

⁵⁸ Ver Imagem 42

⁵⁹ Ver Imagem 43

Capogrossi⁶⁰, Jean Dubuffet (1901-1985)⁶¹ e de Jean Fautrier (1898-1964)⁶², nomes expoentes do informalismo, sobretudo no que se refere à pintura sígnica dos dois primeiros, mas também à pintura matérica destes dois últimos. Deste modo, nesta obra de Ferreira da Silva, está presente, tal como em várias obras de Wols e Capogrossi, o mesmo género de linha presente na formação de signos, mas que não representam ou exprimem qualquer referente, apenas manifestam o “prolongamento da existência” (Argan, 2013, p. 549) do *ser* (dos autores). Igualmente presentes, como em obras de Dubuffet e Fautrier, as massas matéricas não evidenciam vestígios figurativos.

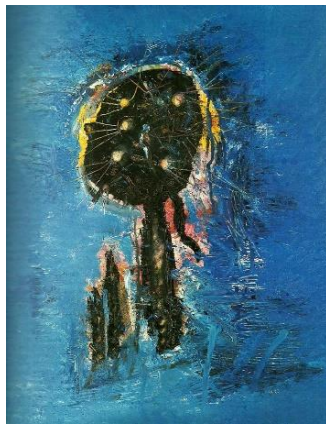


Imagem 43 (à esq.) – Wols, *Blue Phantom*, 1951, óleo sobre tela, 73x60 cm, Museu Ludwig. Fonte: <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/wols-61646/>

Imagem 44 (à dir.) – Giuseppe Capogrossi, *Superficie 453*, 1962, óleo sobre tela, 38x46 cm, Museu Ludwig. Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/giuseppe-capogrossi-superficie-453-1>

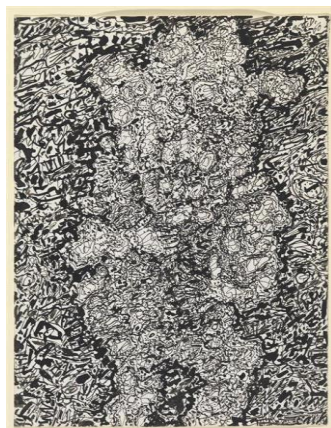


Imagem 45 (à esq.) – Jean Dubuffet, *Personnage au chapeau dans un paysage*, 1960, óleo sobre tela. Fonte: <https://www.wikiart.org/en/jean-dubuffet/figure-with-hat-in-a-landscape-1960>

Imagem 46 (à dir.) – Jean Fautrier, *Untitled*, 1943, óleo sobre tela. Fonte: <https://www.wikiart.org/en/jean-fautrier/untitled-1943>

⁶⁰ Ver Imagem 44

⁶¹ Ver Imagem 45

⁶² Ver Imagem 46

Os restantes registos fotográficos que se conseguiram obter, de esculturas apresentadas na exposição individual do artista realizada em 1970 no SEIT⁶³ (refiro que a escultura da imagem 48 foi também apresentada pelo artista, no ano de 1971, no *XXIX Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte Contemporanea*, em Faenza), continuam a revelar que Ferreira da Silva mantinha-se empenhado em aprimorar o diálogo, a dialéctica entre forma e matéria na sua expressão artística. Se bem que, no meu entender, o artista indica estar cada vez mais atento e inclinado para deixar a matéria plástica manifestar as suas potencialidades, deixando-a cada vez mais ser protagonista. Ele revela uma crescente tendência em se expressar através da objectivação das qualidades intrínsecas dessa mesma matéria, que, ao manipular, vai com ela estabelecendo uma relação de identificação, isto na medida em que a matéria cerâmica é depositária (ao acolher as formas impressas pelo gesto) dos ímpetus e das sensações do autor. E, por via de ser depositária dessas acções, a cerâmica transforma-se, por isso, também ela em memória, compreendendo-se que assim seja porque, como afirmou o académico do Design Ezio Manzini (1945-), “toda a matéria é pura informação” (1993, p. 27) e a informação é, de algum modo, uma memória, um registo.

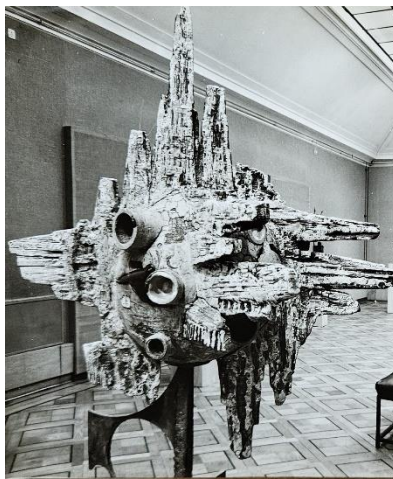


Imagem 47 (à esq.) – Mário Ferreira da Silva, *Título desconhecido*, 1966-69, escultura cerâmica. Fonte: Arquivo Nacional Torre do Tombo
Imagem 48 (centro) – Mário Ferreira da Silva, *Título desconhecido*, 1966-69, escultura em cerâmica e ferro. Fonte: Arquivo Nacional Torre do Tombo
Imagem 49 (à dir.) – Mesma escultura vista de outra perspectiva.

⁶³ Ver Imagens 47, 48 e 49

Mesmo a obra *Custódia*⁶⁴ que oscila entre o figurativo e o não-figurativo, com a qual o artista venceu o Prémio Nacional de Cerâmica no *IV Salão Nacional de Arte* (realizado pelo SEIT) – evento onde, na categoria de Cerâmica, se apresentaram artistas como Maria Manuela Madureira (1930-2022) e Hein Semke (1899-1995) –, indicia uma procura do autor pela exploração das características orgânicas mais brutas, mais rudes e algo mais ‘violentas’ da expressividade da matéria – características que se encontram patentes na aspereza e rugosidade de grande parte das zonas mais centrífugas e limites da escultura, nas suas formas mais informes, se assim se pode dizer, demonstrando que o artista, por esta altura, estava muito virado para as pesquisas abstratas informais e bebia já muito dessas poéticas. Apesar de ela conter algumas formas signícas, inclusivamente geométricas, como o círculo, das suas linhas induzirem a forma de uma cruz, e de ser capaz de nos remeter para um referente, como aliás o próprio título da obra sugere, ela tende para um caminho em direcção à abstracção. Conforme se afasta do seu centro, a sua forma concreta vai-se diluindo ou esboroando, sem, contudo, perder o seu equilíbrio formal. Esta obra como que revela uma hesitação entre a abstracção e a figuração. Uma hesitação, ou talvez um diálogo, entre deixar evidenciar as propriedades plásticas da matéria que permitem ao homem modelá-la e transformá-la em formas intelectualizadas, submetendo-as à sua vontade, ou entre manifestar as suas características ásperas, mais rudes e elementares da sua organicidade natural.



Imagem 50 – Mário Ferreira da Silva, *Custódia*, 1969, grés policromado, dimensões desconhecidas. Fonte: Acervo do artista.

⁶⁴ Ver Imagem 50

As esculturas cerâmicas *Monólogo*⁶⁵ e uma outra⁶⁶, de maiores dimensões, cujo título desconheço – sabendo, no entanto, ter sido um trabalho adquirido pelo antigo *Banco Português do Atlântico* (BPA) (tendo, inclusivamente, estado instalada num dos seus edifícios na cidade do Porto, contudo também desconhecendo qual) –, são obras abstratas informais já essencialmente matéricas, que demonstram a experimentação das potencialidades e dos limites da matéria primordial. Elas demonstram uma exploração material profunda, em que a matéria se apresenta como tema ou motivo central da obra e o seu sentido é extraído da própria matéria. Estas são duas obras que traduzem a procura do artista no sentido de que o objecto manifeste a força pura da matéria numa linguagem elementar e telúrica, em clara alusão ao elemento primordial: a terra. Isto porque a argila é uma matéria prima que alude e nos transporta para o momento da criação original, e que por via dessa matéria é permitido ao artista manter uma relação viva com a transcendência da criação, com a génese, e, por conseguinte, com a própria natureza. Mesmo que possa parecer uma contradição, pois é sabido que à partida a arte informal assume uma recusa objectiva em representar o mundo real e a natureza, afastando-se delas, e que Nadir Afonso pensava a perfeição numa lógica geométrica, há, no entanto, nas suas palavras um fundo de verdade mais genérico, abrangente e transversal que aqui se pode aplicar, e, por conseguinte, nestas duas obras podemos talvez confirmar, ainda que num plano subjectivo, o que Nadir Afonso defendeu ao declarar que a primeira intenção artística do homem é a de exprimir uma “qualidade de evocação”, representando ou sugerindo os aspectos visíveis da natureza (2020a). “Depois, num desígnio mais evoluído, ele procura já não expressar a natureza, mas a perfeição da natureza; a partir da primeira, ele vai ao encontro mais subtil desta segunda qualidade, observando não o objecto, mas as condições apriorísticas que fundam a sua existência, o homem apreende e concebe a perfeição” (Afonso, 2020a, p. 187).

⁶⁵ Ver Imagem 51

⁶⁶ Ver Imagem 52 e 53

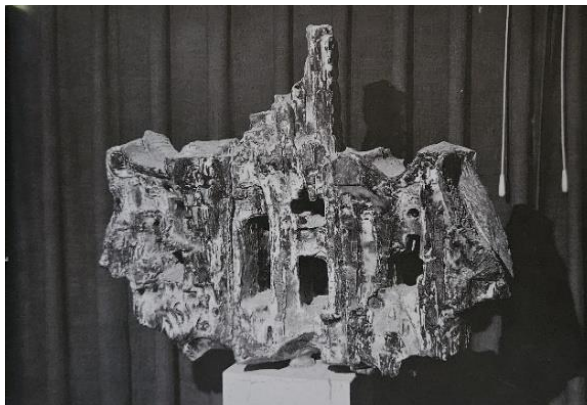


Imagem 51 – Mário Ferreira da Silva, *Monólogo*, 1971, grés. Fonte: Acervo do artista.



Imagem 52 – Mário Ferreira da Silva, *Escultura adquirida pelo BPA*, 1973, 140x300x40 cm. Fonte: Acervo do artista.



Imagem 53 – A mesma escultura vista de outra perspectiva. Fonte: Acervo do artista.

A ideia de que nestas duas obras se alude ao telúrico saí reforçada pela escolha das cores ocre e pelos tons terrosos que o artista utiliza, concretamente na escultura adquirida pelo *BPA*. Além do mais, nesta obra, sem grande esforço, o aspecto formal conjugado com as cores utilizadas são capazes de remeter o observador para a ideia ou imagem da estratigrafia rochosa da terra, para os estratos rochosos do solo e ainda se pode observar que existem crateras, fendas, aberturas, perfurações, lacerações, que parecem ser causadas por um qualquer fenómeno de erosão natural, dando força a esta ideia de que a obra pode facilmente remeter quem a recebe para a semelhança com uma amostra de um estrato rochoso. Contudo, esta escultura apresenta ainda, apesar de muito poucos, resquícios de elementos formais geométricos, nomeadamente circulares. Restando ainda, entre tantas formas informes, alguns vestígios sígnicos.

A maneira como vemos a materialidade dos objectos físicos, como os recebemos visualmente, pode ser diferente de pessoa para pessoa, porque, como constatou Ezio

Manzini, a presença física pressupõe existência material palpável e tudo aquilo que possui materialidade detém uma existência objectiva, contudo, “a materialidade da existência mais não é, afinal, que a organização do nosso ponto de vista particular, do modo como os nossos sentidos evoluíram biologicamente, da maneira como a nossa estrutura cerebral aprendeu a organizar as informações provenientes do nosso ambiente” (Manzini, 1993, p. 29). Isto, portanto, relativiza a nossa experiência. No entanto, nas esculturas *BPA* e *Monólogo* até podemos *ver* rochas, solo, terra, fazer outra leitura ou *vermos* o que quisermos *ver*, mas o que parece ser evidente é que a matéria com a qual são realizadas as obras é-nos apresentada como isso mesmo, matéria, e, na leitura que fazemos delas, é essencialmente como matéria que se devem conservar. Matéria plástica no e do *fazer* artístico, matéria plástica na e da interpretação, mas sempre matéria. Só num momento posterior é que a matéria concede e se subordina ao observador permitindo que este lhe atribua um qualquer papel na sua (livre) interpretação, uma vez que, enquanto obras de arte que são manifestações de arte não-significante, e em acordo com o pensamento sartriano, há a liberdade para realizar a interpretação que se quiser (Sartre, 2015), pois a liberdade que está presente no momento da criação da obra está também presente no momento da sua recepção e leitura.

O grés, matéria argilosa, tem a capacidade de aprisionar as sensações que decorrem deste *fazer* artístico, da sua manipulação e modelação, fazendo deste *medium* uma matéria ou substância sensível (Argan, 2013) e, por esta via, se ele retém tais sensações, transforma-se também ele em índice ou memória de tais gestos. O que faz com que estes dois trabalhos (*Monólogo* e *Escultura BPA*), bastante orgânicos, sejam, entre tudo o mais que possam ser, também registo ou memória materializada dos gestos impulsionados e acomodados por sensações e emoções no acto de *fazer*, mas igualmente memória ou índice do confronto entre o interior (do autor) e o exterior (a matéria argilosa) – confronto naturalmente mediado pela dimensão sensorial –, para, desta maneira, se transformarem numa epifania de dinâmicas emocionais e psicológicas que surgem das mãos do artista, numa interioridade que foi investida e transformada em matéria. É por isto que estas esculturas cerâmicas são capazes de expressar um estado existencial, carregando-as de conteúdos profundos e íntimos.

A matéria, “fluxo contínuo da realidade ou da existência” (Argan, 2013, p. 617), manifesta-se como uma das condições dessa mesma existência (Manzini, 1993) e, no *fazer* artístico,

ao efectuar a manipulação da matéria, quanto mais o artista a sente e com ela se identifica, maior é a sua tomada de consciência (Argan, 2013), nesse momento também ele sabe, sem dúvida, que existe. Se “para alcançar a sensibilidade artística”, o artista “deve procurá-la no manuseamento das formas e não a um nível superior do intelecto” (Nadir, 2020b, p. 229), é também com esses gestos artísticos que ele adquire consciência de si mesmo (Flusser, 2014), como escreveu Argan, adquire “consciência do carácter absoluto e imune do ser” (Argan, 2013, p. 626). Ele sabe, mas julgo que acima de tudo sente, portanto, que “a arte é como os homens se encontram a si mesmos no mundo” (Flusser, 2014, p. 38). Por esta via, o artista quando empreende a exteriorização do seu próprio pensamento, sentimento, emoção no seu gesto artístico (pintar, esculpir, dançar, modelar, etc.), de onde retira prazer, manifesta a sua própria existência através da expressão de uma liberdade, e, ao mesmo tempo, faculta um meio que permite aos homens se encontrarem a si mesmos no mundo, o que faz do gesto da arte um acto comum, comunitário, que pressupõe comunidade. Ao escolher fazer arte e criar os seus objectos ele manifesta a vontade de se sentir indispensável na sua relação com o mundo e realiza a sua humanidade.

A exploração matéria continua a ser uma constante no seu trabalho e a criação de obras cuja própria matéria se apresenta como tema ou assunto e principal narrativa manter-se-á profícua ao longo dos anos em que manteve a sua actividade artística – diga-se, a propósito da sua apetência para criar, que das mãos de Mário Ferreira da Silva brotaram obras de arte até muito perto do seu falecimento a 10 de Outubro de 2017, mesmo após 2009, quando teve algumas complicações de saúde, não se deixou abalar e continuou a dedicar-se com intensidade à produção artística, prova da sua forte vitalidade e impulso para a criação e da inerente necessidade de se exprimir pela arte. Como referia, obras como, por exemplo, *Metamorfose*⁶⁷, *Contemplação*⁶⁸, *Forma Estratificada*⁶⁹, realizadas em 1990, e *Forma Híbrida*⁷⁰, de 1993, revelam isso mesmo, a continuação das experimentações no campo das potencialidades da matéria.

⁶⁷ Ver Imagem 54

⁶⁸ Ver Imagem 55

⁶⁹ Ver Imagem 56

⁷⁰ Ver Imagem 57



Imagem 54 (à esq.) – Mário Ferreira da Silva, *Metamorfose*, 1990, grés chamotado. 80x60x3 cm, Espólio do artista. Fonte: Acervo do artista.

Imagem 55 (à dir.) – Mário Ferreira da Silva, *Contemplação*, 1990, grés chamotado. 78x53x13 cm, Espólio do artista. Fonte: Acervo do artista.



Imagem 56 – Mário Ferreira da Silva, *Forma Estratificada*, 1990, grés chamotado policromado, 45x45x45 cm, Colecção particular. Fonte: Acervo do artista.

Estas quatro obras, por último citadas, continuam a remeter, ainda com mais força do que a *Monólogo* e a *Escultura BPA*, em minha opinião, para o telúrico, expondo a sua ligação directa às potencialidades do geológico e da terra (o que é a argila senão terra). Terra que acolhe e é berço de vida, matéria sólida que, na natureza, permite que ocorram e se estabilizem as formas (sendo que também é da matéria que nas artes plásticas nasce a forma realizada e intelectualizada pelo ser humano), elemento primordial que remete para a origem, para o momento da criação, para a génese (nome atribuído por Ferreira da Silva com frequência às suas obras). Ela, a matéria terrosa, no seu estado natural é um elemento

primordial que se encontra num estado confuso, é o caos de formas informes de onde provém a ordem, é morte e vida, é substância onde intervém o espírito, a acção, a força demiúrgica. É devir, é potência, é transformação. E o autor, sabendo tudo isto, através destas obras, consegue expô-lo de forma poderosa, sublime (será, talvez, a palavra que entendo ser a mais correcta a utilizar aqui, por serem obras que citam fenómenos naturais e a própria natureza e que a retratam como uma força grandiosa e misteriosa, para, através daí, serem capazes de causarem sentimentos vigorosos (Kant, 2017), em acordo com a acepção estética kantiana de sublime).

Argan, referindo-se a certas obras de Alberto Burri, nomeadamente àquelas que são conhecidas como *Sacchi* (sacos), cuja matéria que lhes dá corpo imprime nessas criações uma ideia e sensação de rudez, aspereza e violência, tal como acontece, por exemplo, nestas quatro obras de Ferreira da Silva, menciona que esses trabalhos são “aparentemente grosseiros”, mas que na realidade eles são “verdadeiramente habilidosíssimos” (Argan, 2013, p. 544). O mesmo se pode dizer destas quatro obras, pois é necessário um domínio técnico muito hábil para executá-las. Note-se que *Contemplação*, por exemplo, é uma peça escultórica que na sua parte menos espessa, no seu topo, tem apenas 4 milímetros e para a realizar é necessário um domínio elevado quer do processo de cozedura, quer da composição ideal para a formação da pasta cerâmica (grés) adequada que seja o suficientemente resistente, de modo a lhe conferir a estabilidade formal e estrutural necessária a que não se parta durante o processo de realização. Deste modo, pode dizer-se que no seu processo técnico de execução está envolvido um certo nível de pensamento planificador consciente.

Pelo contrário, já *Forma Híbrida*, que é uma obra que consegue, como outras do autor, expressar a força bruta, devoradora e impiedosa da natureza, aludindo à imagem do momento da criação da geomorfologia da crosta terrestre, por exemplo de quando o magma ainda está em arrefecimento mesmo antes de se formarem os minerais e cristais, realizada com recurso à técnica de *Raku*, destaca-se pela imprevisibilidade que caracteriza o processo, onde a redução calorífica da peça, à saída do forno, é feita abruptamente pelo choque térmico a que é sujeita, submetendo-a à acção de vários efeitos físicos e químicos. Ao sair do forno, entre os oitocentos e os mil graus celsius, ainda incandescente, ela é atirada para um monte de serradura que em contacto com a peça se incendeia e produz uma fonte de calor de cerca de quinhentos graus celsius, provocando uma rápida redução

da sua temperatura interna que influencia tanto as cores que se irão obter como a própria forma – sendo, por vezes, normal ocorrer a explosão das peça sujeitas a este processo, tal é a violência da redução calorífica a que é sujeita. Assim, a imprevisibilidade, presente neste processo, traduz-se por ser um meio de procura pela estruturalidade da forma, que tenta fugir ao consciente e ao inconsciente.



Imagem 57 – Mário Ferreira da Silva, *Forma Híbrida*, 1993, técnica de Raku sobre grés chamotado com redução em serradura de madeira. Colecção Particular. Fonte: Acervo do artista.

As cores e a forma que a obra subjugada a este processo de Raku assumirão estão sujeitas e muito mais expostas ao resultado da conjugação, com inúmeras variáveis, de vários factores externos ao autor e que ele não controla (nomeadamente, temperatura e composição química dos materiais, tanto os utilizados na própria obra como nos materiais envolvidos no processo de redução). Nadir Afonso afirmou, “se bem que a intenção criadora seja hoje um acto consciente, a obra em si não se instaura senão através de um processo de funções pré-conscientes” (Nadir, 2020b, p. 229), aqui, com este processo de produção (envolvendo a técnica de Raku), verifica-se, a abertura de uma espécie de terceira via, uma procura da criação que já não diga respeito somente ao indivíduo, mas às externas forças da natureza – fazendo, deste modo, com que esta via esteja presente não só na expressão final da obra mas a montante no seu próprio processo de execução.

A obra instaura-se, pelo menos parcialmente, através de um processo em que o acaso é chamado a intervir. Talvez, quer-me parecer, haja aqui, nesta escultura, bem como noutras do autor com recurso à mesma técnica, entre aquilo que é, numa obra, o composto consciência/matéria, uma tentativa de desaprisionar a sua própria consciência (o seu eu interior) da matéria (melhor, do objecto final), ou por outras palavras, algum tipo de “descomprometimento autoral”, na medida “em que a sua concepção artística apresenta elementos não produzidos pelo autor, elementos extraídos directamente da realidade” (Vieira, 2020, p. 34), numa tentativa de eliminar, ainda que não totalmente, mas tanto quanto possível, da produção artística a emoção, o gosto e a memória, associados ao ego do autor (Vieira, 2020).

Estas questões e possíveis citações, relacionadas com a criação ou formação da Terra, da natureza, dos minerais, estão novamente patentes na obra *Fragmentos de um Tempo Cerâmico VIII*⁷¹. Nesta obra, onde é abordado o tema telúrico, é expressa, a meu ver de maneira explícita, a íntima simbiose do seu trabalho com a terra, com o mito da criação, pois, pela sua morfologia e consistência rugosa do material cerâmico se exprime a força primordial. A argila é, de facto, uma matéria prima que nos remete para o momento da criação inicial, isto porque reproduz o momento criativo original e primordial descrito na mitologia da criação do ser humano presente em várias religiões e culturas, como por exemplo a judaico-cristã, egípcia ou suméria, em que este é criado através do barro e onde Deus é considerado como um grande ceramista (Filho, 2013). Em suma, “a mitologia antiga sacraliza a argila como uma matéria divina que origina o homem” (Filho, 2013, p. 62).



Imagem 58 – Mário Ferreira da Silva, *Fragmentos de um Tempo Cerâmico VIII*, 2014, grés cerâmico chamotado, 61x56 cm. Espólio do artista. Fonte: Acervo do artista

⁷¹ Ver Imagem 58

Por fim, além de tudo o que já foi anteriormente dito, para dar um pertinente exemplo de que em muitas das criações informais de Ferreira da Silva ele utiliza as próprias características matéricas das suas obras numa alusão clara à natureza telúrica, socorro-me da escultura *Fascínio-Tríptico*⁷², que foi adquirida e faz parte da colecção do *Everson Museum of Art* de Nova York. Nela esta alusão é bem evidente. A matéria (o grés) com que a escultura é realizada, que possui gravados elementos vegetalistas que aparecem como se fosse o resultado de um processo de fossilização, havendo aqui uma clara citação a esse processo natural, apresenta-se à semelhança de um estrato rochoso sedimentar que aprisionou ao longo do tempo a forma daqueles seres vegetais.



Imagem 59 – Mário Ferreira da Silva, *Fascínio-Tríptico*, 1990, grés cerâmico, 90x130x20 cm. Everson Museum of Art. Fonte: Acervo do artista.

No entanto, esta obra tem também a capacidade de suscitar a reflexão sobre outras questões, tais como a memória e o tempo. Aqui, tal como acontece na natureza, embora na natureza o processo de fossilização, envolvendo um conjunto de fenómenos físicos e químicos, demore milhares de anos a formar o fóssil de um ser vivo, o observador é, pelo menos implicitamente, remetido para a aptidão que a matéria tem, tal como anteriormente frisado, de reter informação e de se transformar, por esta via, ela própria em memória. *Fascínio-Tríptico* é uma escultura em que a matéria na qual se substancia é capaz de se apropriar da extensão e duração do tempo num duplo sentido, no sentido objectivo, certamente enquanto condição real de objecto, em que talvez lhe possa chamar de tempo exterior, e subjectivo, enquanto significado de algo para o qual nos remete, que talvez

⁷² Ver Imagem 59

possa ser chamado de tempo interior. Fazendo também desta obra aquilo a que o filósofo José Gil (1939-) chamou de “objecto-tempo” (Gil, 2005).

Nas obras *Fascínio*⁷³ e *Em Busca do Infinito*⁷⁴, graças à capacidade que a cerâmica tem de se ‘camuflar’, e de assim evocar outros materiais, e à extrema capacidade de maleabilidade e de modelagem que o material cerâmico confere, aparentemente é procurado dar-nos a impressão que as suas superfícies são compostas por uma espécie de trama, daquilo que aparenta ser um tecido constituído por um tipo de sarapilheira, e por outros materiais que lá se encontram ‘incrustados’, bem como essa mesma superfície se encontra mutilada, rasgada e cheia de buracos.



Imagem 60 (à esq.) – Mário Ferreira da Silva, *Fascínio*, 1976, grés cerâmico, 56x45 cm, Museu de Óbidos. Fonte: Acervo do artista.

Imagem 61 (à dir.) – Mário Ferreira da Silva, *Em Busca do Infinito*, 1987, grés cerâmico, 80x60cm. Coleção particular. Fonte: Acervo do artista.

Estes dois painéis cerâmicos, apresentados numa lógica bidimensional, de quadro, como se de duas pinturas se tratassem, além de, no meu entendimento, serem uma citação à própria Pintura em si, contêm, na leitura que faço, uma outra clara citação: ao grupo de obras que Alberto Burri começou em 1949 e que ficou conhecido como *Sacchi*⁷⁵.

Estas criações de Burri caracterizam-se por serem umas construções que mesclam pintura com materiais não tradicionais, cuja utilização à data era considerada invulgar, como por exemplo polímeros sintéticos e colagens com sacos de sarapilheira (Hamilton, 2008) que, graças à textura destes materiais, mas também à evidenciação do gesto e da acção que se deduz necessária à sua execução, conferem a estas obras um enorme sentido tátil e, graças a isso, uma espécie de extensão da sua própria realidade (Serafini, 1991). Pode

⁷³ Ver Imagem 60

⁷⁴ Ver Imagem 61

⁷⁵ Ver Imagens 62, 63 e 64

dizer-se ainda que, neste tipo de pintura matérica, a matéria adquire substancialmente a equivalência da cor.



Imagem 62 (à esq.) – Alberto Burri, *Sacco 5 P*, 1953, saco de sarapilheira e acrílico sobre tela, 150x130cm, Fundação Palazzo Albizzini., Fonte: <https://jareckiworld.tumblr.com/post/690114826041802752/alberto-burri-1915-1995-sacco-5p-sack>

Imagem 63 (centro) – Alberto Burri, *Sacco S 3*, 1953, saco de sarapilheira e óleo sobre tela. Fundação Palazzo Albizzini. Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/405957353905538171/>

Imagem 64 (à dir.) – Alberto Burri, *Combustione*, 1957, pano e óleo sobre celotex. Coleção particular. Fonte: Publicação *Art Dossier* n°62 (1991).

Ora, também nas obras *Fascínio* e *Em Busca do Infinito* é bem evidente que todo um repertório de métodos, recursos ou meios (manchas, cor, marcas, sinais, gestos, matéria...) foi preparado pelo autor para acomodar a expressividade, mas tendo como matéria prima o grés cerâmico – do qual a base é a argila, ou seja, uma matéria primordial, a montante de todas as outras – cujas formas, (esculturalmente) modeladas, contam com a força plástica da cor como aliada, onde esta desempenha um papel igualmente matérico. Estas obras manifestam, igualmente como nos *Sacchi* de Burri, uma principal evidência: a acção criadora do gesto. Gesto que rasgou a matéria, a mutilou, lhe abriu buracos, lhe deu formas e abriu novos espaços para lá da bidimensionalidade, tendo como matéria eleita para acomodar estes gestos a argila, que interpreta o papel de todas as outras materialidades (sarapilheira, plástico, pedras, etc.), demonstrando ser um medium ideal para acolher a criatividade, o gesto e a expressão da sua interioridade.

A acção física é algo que está muito presente na cerâmica, material que, graças às suas características, facilmente retém ou regista os gestos que essa acção implica. *Génese*⁷⁶, um painel cerâmico de 1976, antes de tudo o resto, tem essa capacidade de nos revelar os gestos demiúrgicos que intervieram na sua concepção e que na matéria argilosa ficaram gravados e perpetuados pelo actuação purificadora do fogo – elemento capaz de perenizar

⁷⁶ Ver Imagem 65

na cerâmica os gestos ocorridos em determinado momento –, é por isto que, com esta obra, Ferreira da Silva consegue, ainda com mais pujança, fazer com que as forças da acção criadora artística nos sejam reveladas. Contudo, estas forças da acção ou, melhor, do fazer artístico (gestos, impressos na matéria), envolvidas na concepção da obra, pode dizer-se que ao mesmo tempo representam uma alegoria do próprio momento original da criação, do mundo, do universo, que se pretende invocar, como o próprio título da obra sugere.



Imagem 65 – Mário Ferreira da Silva, *Génese*, 1976, grés cerâmico policromado, 75x52cm. Colecção particular. Fonte: Acervo do artista.

Força, destruição, ataque, convulsão, caos informe, morte, mas também, nascimento, criação, ordem, perfeição e harmonia são impressões susceptíveis de serem veiculadas pela imagem que esta obra oferece à percepção do observador. Faço só aqui um parêntesis para dizer que podia falar de forma, mas, falo em imagem porque, em última análise, a escultura pretende enaltecer a matéria em algo mais, tal como observou Argan: “o tema da matéria é fundamental para a escultura que, *ab antiquo*, é a arte da sublimação da matéria em imagem” (Argan, 2013, p. 544), ainda para mais nesta obra (que apesar de ser de facto escultural) isto torna-se bem evidente, pois ela é-nos apresentada numa lógica de espaço bidimensional, para ser apreciada como se de um quadro se tratasse.

Em *Génese*, a cor desempenha o papel de destacar a plasticidade e os volumes da matéria, da massa compacta que demonstra a força do elemento, que juntas, matéria e cor, são capazes de despertar no observador um impacto sensorial que evoca esse

momento da criação. Desse caos de forças destrutivas e formas amorfas surge uma esfera – símbolo da perfeição, da totalidade, do acto consciente, da premeditação (Chevalier & Gheerbrant, 1994) – azul, encerrando de total sentido o nome que é dado a esta obra que expõe a acção e forças da criação presentes no cosmos. Julgo ser esta uma obra em que o seu autor coloca em evidência ou, pelo menos, chama a atenção para essa relação que se estabelece entre as forças naturais da criação e as forças criadoras que animam o artista, indo ao encontro daquilo que já havia sido observado por outros artistas, nomeadamente Nadir Afonso que declarou: “reforcei a minha convicção sobre a forte correspondência que existe entre o objecto da arte e o cosmos: a mesma energia os imana”. (Nadir, 2020c, p. 273).

Indo neste sentido, posso afirmar que não só em aspectos materiais se funda a obra de Mário Ferreira da Silva. Esta é uma das obras que me levam a ficar com a convicção que apesar do autor revelar, de modo mais ou menos óbvio, ter-se associado à exploração e investigação das potencialidades físicas da matéria e da natureza desta, nas suas possibilidades formais (rugosidades, texturas, formas, etc.) e nos seus efeitos estéticos, como se tem vindo a perceber pela maioria das obras até agora analisadas, ao mesmo tempo ele não esqueceu e tenta desvendar o seu próprio sentido e principal significação transcendental (sendo esta obra, *Génese*, indício disso), e terá compreendido que para isso ele devia procurar assentar as suas experiências na aliança existente entre espírito e matéria (que a expressão *espírito da natureza*, por exemplo, tão bem traduz). Antoni Tàpies (1923-2012), num dos seus textos, a respeito da importância do espiritual na arte, é taxativo “a arte, com todos os enigmáticos mecanismos, complexidades e aventuras que lhe são próprios, mas onde o mundo “espiritual”, como vimos, não deixa nunca de ser o seu fundamento imprescindível e inseparável” (Tàpies, 1996, p. 145).

Mais uma vez, a matéria apresenta-se aqui como possibilidade de intervenção física no plano da superfície cerâmica apresentado ao espectador, mas também como força expressiva do próprio autor, tal como acontece nas criações de, por exemplo, Burri ou Fontana.

4.2 Forma e espaço

Contudo, nem só da matéria vive a sua obra escultórica. Penso que, mais ou menos conscientes disso, todos sabemos que da matéria ocorre a forma, e, por sua vez, as diferentes formas que se manifestam estão relacionadas com o modo como a matéria se distribui, ou é distribuída, no espaço. Uma vez que na realidade sensível estas relações se estabelecem, o autor, em várias das suas criações, por meio da força plástica das formas, decide explorar os vasos comunicantes existentes entre matéria, forma e espaço.

A forma, que já existia antes mesmo de se ter consciência dela, tanto está presente na aparência dos objectos naturais, como “é a aparência dada a um artefacto pela intenção e ação humana” (Read, 1981, p. 69). Deste modo, na arte, a forma, além de ser uma questão de aparência e de estar intimamente ligada com funções e significados culturais e factores psicológicos, é a maneira pela qual a matéria se manifesta. Se a arte possui um conteúdo, seja ele emocional, simbólico ou narrativo, a forma é expressão visível ou tangível desse conteúdo, acabando sempre por reflectir a experiência humana, logo, também se pode dizer que a própria forma tem um significado e expressão simbólica, porque ela pode ser capaz, pelo menos parcialmente, de sustentar o significado da obra, podendo ser uma das vias pela qual as ideias, as emoções, os aspectos simbólicos, etc., se expressam através dos elementos visuais, influenciando a maneira como o conteúdo do objecto artístico pode ser entendido e interpretado pelo observador (Read, 1981). As origens da forma artística são as origens do conhecimento do ser, porque o homem adquire ser e identidade em virtude de sua actividade criadora, sua vontade de forma” (Read, 1981, p. 93)

Portanto, pode dizer-se que a forma é elemento de uma linguagem visual, que comunica conteúdo e desempenha um papel central na expressão artística, pois, como afirmou o crítico, “a própria arte é uma vontade de forma” (Read, 1981, p. 91). Ela refere-se aos aspectos visuais e estruturais que compõem uma obra de arte, é a sua configuração externa que a organiza e estrutura, por meio de elementos, como linhas, formas geométricas, volume, textura, etc., que os artistas utilizam para criar a composição da obra, determinando como ela será percebida visualmente, o significado que ela, eventualmente, transmita e a toda experiência estética no geral.

Quando qualquer um de nós fala em espaço, podemos estar-nos a referir ao espaço sideral, à imensidão do cosmos, ou a um fragmento limitado e preciso desse mesmo espaço, de uma casa, do espaço dentro de um habitáculo de um automóvel e por aí fora. Neste sentido “o espaço apresenta-se como um conceito muito generalista” (Maderuelo, 2008, p. 14). A sua percepção é obtida, grande parte das vezes, pela capacidade sensorial e, “ainda que o homem tenha ideias gerais inatas, como os conceitos de espaço e tempo, é a experiência que define o carácter e as condições do espaço, configurando a sua capacidade percetiva” (Maderuelo, 2008, p. 12), pressupõe-se então, se assim é, a presença do nosso e doutros corpos (e naturalmente das suas formas).

Claramente, o que aqui interessa é a noção de espaço presente na arte, concretamente na escultura, e o que ele representa para ela, um espaço percepcionado pelos sentidos, mas, também, pelo pensamento. Heidegger diz-nos que o espaço é algo que se refere ao corpo físico, de modo que assim se compreende que o corpo humano é um ser que está comprometido com o espaço (Maderuelo, 2008). Neste âmbito, o espaço é também “algo que se constrói, ou melhor, que é construído pelo homem” (Maderuelo, 2008, p. 15), portanto, na arte, uma manifestação da cultura humana, o artista realiza-a também construindo espaço(s), pois este é também “matéria plástica e mutável” (Focillon, 1988, p. 33). Na escultura, espaço pode ser o vazio que se abre no corpo do objecto, na sua matéria – como buracos, furos ou rasgos que se abrem na sua massa ou o esboroar progressivo da matéria até que só reste a sua estrutura, a sua forma essencial –, ou pode ser o espaço em seu redor e que com ela comunica, bem como com o observador, e que desse espaço necessita para se completarem e adquirir determinado sentido. Estas são duas valências do espaço que podem ser encontradas em obras de Mário Ferreira da Silva, nomeadamente nas que a seguir se apresentam, e assim não poderia deixar de ser, porque o espaço é uma das essências da arte, isto é, faz parte da sua natureza, “é um valor artístico indiscutível” (Maderuelo, 2008, p. 23).

As obras *Contemplação*⁷⁷ e *Espaço/Tempo*⁷⁸, ambas realizadas no ano de 1973, comprovam as pesquisas e reflexões que se debruçam sobre o diálogo que se estabelece entre forma, espaço e, como não poderia deixar de ser, matéria. À partida, numa impressão mais imediata, o observador apercebe-se que as formas destas duas obras não dizem

⁷⁷ Ver Imagem 66

⁷⁸ Ver Imagem 67

respeito a qualquer signo referente ao mundo exterior, contudo, ainda para mais tratando-se de arte informal, é sabido que a forma poderá ser signo dos motivos interiores que impelem o artista e significado da sua expressão, tal como observado pelo crítico e historiador de arte Herbert Reed (1893-1968) que, no seu livro *As origens da Forma na Arte*, constatou que “a forma corresponde [...] a uma necessidade espiritual” (Read, 1981, p. 78). Sendo assim crível que o artista, jogando com a matéria – modelando-a, distribuindo-a e ordenando-a pelo espaço –, consoante a sua vontade interior, ao realizar a obra, materializando a exploração pura e livre da forma, eleve o seu espírito e obtenha uma maior consciência da sua própria liberdade (Flusser, 2014), e consequentemente de si próprio, uma vez que, como reconheceu Martin Heidegger (1889-1976), é na matéria e na sua forma que se estabelece o ser (Heidegger, 2017).



Imagem 66 (à esq.) – Mário Ferreira da Silva, *Contemplação*, 1973, grés cerâmico policromado, 95x55x60 cm. Coleção particular. Fonte: Acervo do artista.

Imagem 67 (à dir.) – Mário Ferreira da Silva, *Espaço/Tempo*, 1973, grés cerâmico policromado, 93x65x65 cm. Coleção particular. Fonte: Acervo do artista.

O autor, nestas duas esculturas, explorando as qualidades intrínsecas do material cerâmico, nomeadamente a sua maleabilidade, criou as suas formas abstratas (nestes casos duas formas irregulares capazes de criar uma dinâmica interessante de luz e sombra), que certamente emergiram da sua interioridade e dos seus impulsos emocionais e sensíveis, abrindo diálogo com o espaço, tanto com o espaço que naturalmente ocupam, como com o espaço que se abre dentro das próprias obras (talvez isto seja mais notório em *Espaço/Tempo*) – um espaço (materialmente ocupado, exterior) que se abre para um

outro espaço (interior). Espaços que talvez representem uma metáfora que se refere ao próprio espaço interior e exterior do artista e os espaços vazios simbolizarem a sensação de uma qualquer ausência. Ele conseguiu estabelecer este diálogo por intermédio dos buracos e das aberturas que atravessam a massa matéria que lhes dá corpo. Deste modo, Ferreira da Silva explora como a forma ocupa, divide e interage com o espaço, criando uma dinâmica entre a obra, o seu espaço adjacente, mas também com o seu espaço interior.

Jogando com a forma e o espaço destas esculturas, é certo que dá azo à interpretação subjetiva e a um questionamento intelectual no observador, mas, mais importante que as leituras eventualmente efectuadas, o artista consegue evocar uma reação emocional, motivada pela ambiguidade, incerteza ou dúvida que as formas nos suscitam, confirmando, de certo modo, as palavras de Nadir Afonso quando diz “a obra de criação plástica encaminha-se para elementos-formas em que o espírito pode deleitar-se numa emoção sem constrangimento. A emoção sem constrangimento é aquela que [...] não desperta nenhum sentimento do mundo exterior” (Afonso, 2020d, p. 39).

A escultura *Forma/Espaço*⁷⁹ ilustra de modo particularmente evidente a relação que Mário Ferreira da Silva conseguiu estabelecer entre forma e espaço. O modo como esta escultura interage com o espaço é interessante, a sua forma aberta e ascendente demonstra uma expansão para o espaço ao redor do seu eixo, insinuando que existe um vínculo que se estabelece entre ela e o meio envolvente. Esta interação com o espaço que ela promove, graças à forma que assume, reflete a ideia do filósofo Merleau-Ponty de que estamos sempre em um processo de “ser-no-mundo”, onde o espaço e os objetos estão em uma relação constante connosco (Merleau-Ponty, 2018).

A sua forma curva, suave, lisa, sinuosa e fluida, sem, todavia, lhe retirar equilíbrio, imprime dinâmica à obra e invoca, de algum modo, a ideia de movimento e liberdade, isto porque, de alguma maneira, existe uma resposta corporal do observador, como se quase pudesse sentir a forma curva da escultura no seu próprio corpo, se assim for, isto é, se o observador puder ter este sentimento, confirma-se a noção de Merleau-Ponty, um estudioso da percepção, de que a experiência estética está enraizada na nossa corporalidade, pois ele entendeu o corpo como meio de interação com o espaço, com o mundo, e que existe uma

⁷⁹ Ver Imagem 68

inseparabilidade entre sujeito, objeto e espaço, de que podemos inferir destas suas palavras: “Tudo nos reenvia às relações orgânicas entre o sujeito e o espaço, a esse poder do sujeito sobre seu mundo que é a origem do espaço” (Merleau-Ponty, 2018, p. 338).



Imagem 68 – Mário Ferreira da Silva, *Forma/Espaço*, 1988, grês cerâmico, 85x40x15 cm. Coleção particular. Fonte: Acervo do artista.

A simplicidade aparente *Forma/Espaço* pode enganar-nos sobre a complexidade do processo criativo envolvido, pois a fluidez da linha curva e a ausência de interrupções sugerem um processo atento e meditativo. A forma curva e a continuidade da sua linha sugerem que a sua criação envolveu gestos fluidos e decididos. E, nesse tipo de gestualidade, possivelmente se possa ler uma certa espontaneidade, onde o artista segue um fluxo natural, permitindo que a forma evolua organicamente. Inclusive, por meio da sua forma, ela é capaz de suscitar na mente do observador a imagem da dança do autor em seu redor, dos movimentos do seu corpo presentes no momento da sua criação, movimentos, ou gestos, através dos quais Ferreira da Silva lhe transferiu as suas energias e impulsos internos.

A ausência de ângulos rectos e a suavidade das curvas que a obra apresenta transmitem uma determinada serenidade, e talvez essa mesma serenidade reflita, em termos emocionais ou psicológicos, o estado do artista aquando da sua realização. O uso de uma forma que se expande verticalmente no espaço parece poder indicar uma ligação, uma continuidade entre o que está em cima e o que está em baixo, ou seja, entre matéria e espírito, fazendo desta obra uma espécie de ponto de conexão entre eles, provando-se,

deste modo, que a própria matéria pode não ser apenas matéria e se pode transcender. Tal como a sua forma contínua e a orientação do movimento ascendente que a escultura apresenta também podem sugerir uma busca pessoal por essa mesma transcendência. Todo isto se prefigura numa demonstração em como o espaço também pode ser explorado como modo de significação da expressão interior e ou espiritual, e, ao, mesmo tempo, cria um 'espaço' para a interpretação subjetiva e para a ligação emocional do observador.

Tanto *Forma/Espaço*, como *Espaço/Tempo* ou *Contemplanção* são esculturas do autor que exemplificam a importância da interação dinâmica com o espaço, do corpo no fenómeno da percepção e da impossibilidade, nesse mesmo fenómeno, de se separar sujeito e objeto. Através das suas formas e interações com o espaço estas esculturas convidam o observador a uma experiência estética que repercute as ideias das filosofias existenciais.

São mais as suas obras em que Mário Ferreira da Silva se preocupa em procurar aprofundar os mistérios do espaço, pois para o autor também a problemática do espaço se revelou uma importante presença, constando ao longo da sua obra. Desde cedo, pelo menos desde o início dos anos 70, como até agora se pôde constatar pelas obras anteriormente apresentadas, verifica-se uma crescente preocupação do artista com as questões espaciais. Ao longo dos anos, ele vai revelando uma preocupação em estar concentrado em construir formas, muito matéricas é certo, mas, em que cada vez mais a sua organização no espaço se assume como um tema de crescente protagonismo, embora sempre, ou quase sempre, em diálogo com as potencialidades da expressividade matérica da cerâmica.

A escultura *Movimento Espaço*⁸⁰ é testemunho dessa preocupação e reflexão. Com ela o artista revelou o interesse em desenvolver um trabalho onde constrói uma estrutura espacial que se centra no estudo da alteração da aparência formal consoante a perspetiva em que a obra é observada. Dependendo da posição em que o observador se coloca em redor do espaço da obra, da circulação que vai fazendo em sua volta, na qual irá realizar a sua observação, a obra altera o seu aspecto formal que vai oscilando desde uma forma totalmente aberta até se tornar numa forma que se fecha sobre si⁸¹.

⁸⁰ Ver Imagem 69

⁸¹ Ver Imagem 70



Imagem 69 (à esq.) – Mário Ferreira da Silva, *Movimento Espaço*, 2006, grés cerâmico chamotado, 60x70x35 cm. Espólio do artista. Fonte: Acervo do artista.
Imagem 70 (à dir.) – A mesma obra vista de outra perspectiva. Fonte: Acervo do artista.

De acordo com a perspectiva obtida, consoante a posição espacial em que o observador se encontra, este trabalho desenvolve uma construção, que sugere estranhos espaços, onde a forma se reinventa e desmultiplica, abrindo-se assim a novos planos formais que se podem visualizar. É curioso observar que a própria palavra “perspetiva é uma palavra latina que significa ver através de” (Panofsky, 1993, p. 31). Apercebemo-nos, então, que Ferreira da Silva se serviu dela de forma a que possibilite ao observador ver através dela novos planos, novos espaços e novas formas.

Outro aspecto, não menos importante, que a obra *Movimento Espaço* evidencia prende-se com o movimento, o que aliás o próprio título sugere. Tanto o movimento que é solicitado ao observador, de modo a que este possa ter novas experiências e perspetivas visuais da obra, como aquele que é impresso pelas suas próprias formas. Este movimento pode também ser entendido como um elemento que marca a decorrência do tempo. Pois, tal como constatado pela velha máxima *tempus sequitur motum* (o tempo segue o movimento) (1480), de Tomás de Aquino (1225-1274), em *Commentaria, In libros Phycorum, IV, Lectio 17*, um não vive sem o outro. Um tempo que dura e decorre da relação que se estabelece entre a forma da obra, o espaço e o observador. Creio que Ferreira da Silva nesta obra consegue trabalhar as questões do espaço, ligado à matéria, ao sensível, à

tridimensionalidade, e do tempo, que ao se associarem à obra faz com que ela assuma uma quadridimensionalidade, remetendo-nos para a doutrina filosófica do perdurantismo⁸².

4.3 Espaço e gesto

Ferreira da Silva também explorou artisticamente as questões relativas ao espaço sob a influência do conceito espacial (*concetto spaziale*) desenvolvido por Lucio Fontana, e que acabou por se tornar num movimento artístico, o *Espacialismo* (*Spazialismo*), uma corrente dentro da grande família que é a arte informal. Movimento que era, antes de qualquer teoria ou poética, acima de tudo “uma afirmação lúcida e firme de que qualquer coisa que se faça conscientemente é um fazer no espaço. É uma recusa radical de todas as “representações” do espaço por meio da pintura e da escultura tradicionais” (Argan, 2013, p. 631). Fontana foi, junto com os seus alunos, o redactor do seu primeiro manifesto, o *Manifesto Branco* (*Manifesto Blanco*), lançado em 1946 (Hess, 2009), a que se seguiram outros mais, nomeadamente o *Primeiro Manifesto do Espacialismo* (*Primo Manifesto dello Spazialismo*), redigido pelo próprio e lançado logo no ano a seguir, em 1947 (De Monte & Duprat, 2017). O aspecto mais característico das suas obras, produzidas sob as premissas do conceito espacial, é o gesto de rasgar, de cortar e de furar ou esburacar as suas telas e as suas esculturas, gesto através do qual expressa a sua interioridade.

Villém Flusser (1920-1991), na sua pertinente obra *Gestos*, escreve que, o aspecto comunicativo é um dos mais salientes presentes no gesto, não obstante ele ter, contudo, outros “vários aspectos dos quais o comunicativo é apenas um” (Flusser, 2014, p. 14). Todavia, na sua óptica, evidencia-lhe a vertente comunicacional e deixa antever a sua dimensão interpretativa, que também é potenciada pelo facto de nele nascer o significado de uma intenção, definindo-o como “o movimento no qual se articula uma liberdade, afim de se revelar ou de se velar para o outro” (Flusser, 2014, pp. 16-17). Um outro autor escreve ainda, o “gesto é o equivalente de uma ideia” (Bailly, 2014, p. 19), ou seja, ideia que se exterioriza, e se se exterioriza, logo se comunica. Portanto, por meio das palavras destes autores fica exposta a importante componente comunicacional do gesto.

⁸² Perdurantismo ou Teoria da Perduração é a corrente filosófica que defende que os objetos materiais são quadridimensionais e não tridimensionais.

A influência dos conceitos espaciais de Fontana é bem clara e pode ser percebida em algumas das obras do autor em estudo que se trazem como exemplo, nomeadamente em *Variações Sobre O Mesmo Tema*⁸³, um painel cerâmico com o qual o artista participou no 36 ° *Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte Contemporanea*, realizado em Faenza no ano de 1978, conforme catálogo do evento comprova (1978), já depois de ter vencido cinco anos antes a medalha de ouro na sua 31ª edição, *Laceração II*⁸⁴ e *Exaustão*⁸⁵, todas bidimensionais, apresentadas como de quadros se tratassem, portanto. Estas são obras onde se torna evidente como os conceitos de matéria, espaço e gesto são convocados a interagir.



Imagem 71 – Mário Ferreira da Silva, *Variações sobre o mesmo Tema*, 1976, grés cerâmico, 40x33cm. Espólio do artista. Fonte: Fotografia do autor.

Antes de mais, devo dizer que estes painéis de Mário Ferreira da Silva que trago como exemplo são claras citações às obras, conhecidas como *Tagli* (Cortes) e *Bucchi* (Buracos), de Lucio Fontana, e tal como nas obras conceptualmente espaciais de Fontana, que “em lugar de explorar os elementos constitutivos da pintura, isto é, os componentes que materializam a imagem, o artista concentrou as suas investigações no suporte, no espaço da representação pictórica” (De Monte & Duprat, 2017, p. 36), aqui, nomeadamente em *Laceração II* e *Exaustão*, evocando aqueles pressupostos, os cortes e as perfurações aí presentes colocam em evidência a crise dentro do espaço de representação, mas transformam-se, esses mesmos cortes e perfurações, na própria representação.

⁸³ Ver Imagem 71

⁸⁴ Ver Imagem 72

⁸⁵ Ver Imagem 73



Imagem 72 (à esq.) – Mário Ferreira da Silva, *Laceração II*, 1989, grés cerâmico policromado, 62x40cm. Colecção particular. Fonte: Acervo do artista.

Imagem 73 (à dir.) – Mário Ferreira da Silva, *Exaustão*, 1989, grés cerâmico, 50x40cm, Espólio do artista. Fonte: Fotografia do autor.

Nos quadros de Fontana⁸⁶, o espaço que outrora era considerado como uma ‘janela’ pela qual podíamos visionar o que se representava através da linguagem pictórica é agora ele o próprio objecto representado, o suporte passou a ser o objecto, o quadro adquiriu tridimensionalidade, os cortes e as perfurações na tela tornaram “a pintura visível como objeto e desmantelou o dispositivo ilusório da linguagem pictórica” (De Monte & Duprat, 2017, p. 36). Acontece que, no caso destas obras de Ferreira da Silva, elas já possuem esse carácter de objecto, uma vez que, para todos os efeitos, na realidade não estamos na presença de pinturas, mas sim de painéis cerâmicos que já são realizados esculturalmente, implicando a modelação. Contudo, elas são apresentadas como se de quadros se tratassem, numa lógica de pintura. Provando, desde logo, a potencialidade versátil da cerâmica, que tanto pode ser escultura, como acolher a própria pintura. Os seus buracos abertos e os concisos rasgos incisos no material cerâmico num movimento rápido provocam, consoante a incidência da luz, sombras. Estas sombras, que estabelecem um diálogo com a matéria, distribuída bidimensionalmente, com a cor e com a forma, fazem com que os painéis adquiram tridimensionalidade porque lhes dão profundidade, reforçando-lhes, deste modo, o seu carácter plástico. Ou seja, com recurso a um simples gesto, o autor conseguiu ultrapassar o carácter bidimensional destas obras de arte e

⁸⁶ Ver Imagem 74 e 75

aproximá-las do espaço tridimensional, deu-lhes tridimensionalidade, aproximando-as (ainda mais) da escultura.

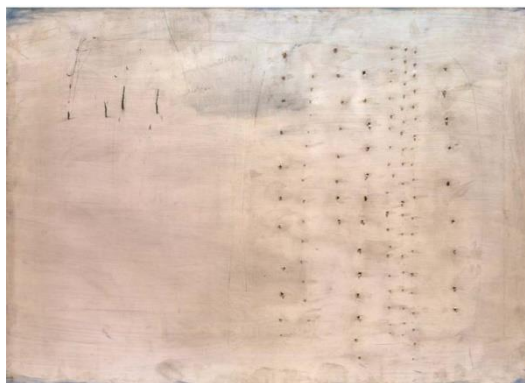
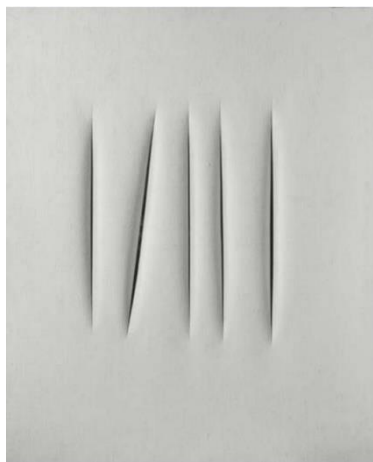


Imagem 74 (à esq.) – Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Attese (Tagli)*, 1966, pintura a água sobre tela, 83x64 cm. Estado argentino. Fonte: Catálogo *Lucio Fontana n las Colecciones Públicas de la Argentina* (2017).

Imagem 75 (à dir.) – Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Buchi*, 1959, óleo sobre papel montado sobre tela, 97x134 cm. Estado argentino. Fonte: Catálogo *Lucio Fontana n las Colecciones Públicas de la Argentina* (2017).

De facto, aquilo que entendo ser o cerne destas três obras de Ferreira da Silva é a presença da acção transformadora do gesto, e talvez estas sejam obras que permitam dar exemplo e justificar as palavras deixadas escritas por Argan: “a actividade do artista reduz-se ao gesto” (Argan, p. 541). Gesto, umas vezes suave e delicado, de alguma minúcia até, como aquele que é percebido, por exemplo, em *Variações Sobre O Mesmo Tema*, outras vezes bruto, destruidor, como em *Laceração II*, ou convulsivo e frenético, como aquele que é sentido em *Exaustão*. O gesto, que possivelmente contém algo de iconoclasta, com o qual se realiza a agressão à matéria e as perfurações presentes em *Laceração II*, surge como que Ferreira da Silva procurasse colocar em contacto o espaço exterior e interior da obra, transmitindo de certo modo a ideia de continuidade entre eles, esta atitude traduz a procura por novos espaços, que, por regra, estão ocultos ao observador, e por querer expor o espaço vazio. Talvez haja também uma mensagem implícita, de que para além da forma e da matéria vive a ideia, a essência da obra, oculta pela sua aparência. Ou talvez ainda aqueles buracos, enegrecidos pela ausência de luz, sejam uma metáfora da mente inconsciente ou do indizível.

Independentemente das leituras que se possam fazer, os gestos, de cortar e de furar, aqui presentes são sinónimos de uma individualidade plena, demonstrando uma liberdade

também ela total que reforça o ser (do artista) no mundo (Merleau-Ponty, 2018). Liberdade que se traduz pela opção de produzir signos, não com recurso aos pigmentos que tradicionalmente se utilizam na pintura, independentemente de qual seja o suporte que a recebe, mas, com cortes com os quais se delineiam, ou até mesmo desenhavam (como em *Variações sobre o mesmo Tema*), sinais ou signos, que, no caso destas obras, não dizem respeito a qualquer referente figurativo.

Se a existência se manifesta por gestos, estando o homem no mundo na forma dos seus gestos (Flusser, 2014), então, eles, além de tudo, são mais um meio para manifestar a existência do seu autor, para que ele possa ter experiência e consciência de si mesmo, reconhecendo-se a si próprio no gesto, e ao descobrir-se no gesto descobre o fundo da existência e que ela se manifesta por gestos (Flusser, 2014).

4.4 “Natureza... Morta”, uma obra síntese

No ano de 2009 Mário Ferreira da Silva realiza a obra *Natureza... Morta*⁸⁷. Trata-se de uma instalação constituída por vários elementos escultóricos executados em grés cerâmico chamotado e policromado. A maior parte das esculturas que compõem esta instalação foram executadas propositadamente para esta criação, contudo algumas delas já existiam anteriormente e não foram originalmente criadas para este propósito, existiam enquanto entidades escultóricas independentes e por si só autónomas. É, pelo menos, o caso de *Forma Híbrida II*⁸⁸, que pertence a uma série de esculturas (com o nome *Formas Híbridas*) produzidas no ano de 1993 com recurso à técnica de Raku, e de uma outra também com o título *Forma Híbrida*⁸⁹, mas feita em 2006 e que não pertence à série de 1993 realizada com aquela técnica. Cheguei a esta conclusão através do cruzamento da informação fornecida pelos registos fotográficos de *Natureza... Morta*, existentes no acervo do artista, pelos catálogos de exposições suas a que tive acesso e pelo conhecimento das obras que constituem o espólio do artista detido pelos seus herdeiros. No entanto, admito que poderão existir, além destes dois, ainda mais elementos escultóricos que tivessem feito

⁸⁷ Ver Imagem 76

⁸⁸ Ver Imagem 77

⁸⁹ Ver Imagem 78

parte desta instalação de 2009 e que tivessem sido criados anteriormente como entidades de existência independente, mas como os registos fotográficos desta obra não são pormenorizados ao nível de nos permitir identificar todos os elementos que a constituem, não é possível ficar cabalmente elucidado a este respeito.



Imagem 76 – Mário Ferreira da Silva, *Natureza... Morta*, 2009, grés cerâmico chamotado policromado e elementos metálicos, Alt.: 275 cm, Área: 13 m². Fonte: Acervo do artista.



Imagem 77 (à esq.) – Mário Ferreira da Silva, *Forma Híbrida II*, 1993, grés cerâmico chamotado, 64x50x20 cm. Espólio do artista. Fonte: Acervo do artista.

Imagem 78 (à dir.) – Mário Ferreira da Silva, *Forma Híbrida*, 2006, grés cerâmico chamotado, 75x53x41 cm. Espólio do artista. Fonte: Acervo do artista.

Natureza... Morta, uma obra que só se tornava completa na união com a luz e o espaço onde foi instalada, no jogo estabelecido entre eles – matéria, luz e espaço. A obra foi propositadamente pensada para ser apresentada numa sala escura das *Galerias Diogo de Macedo* (este espaço, cujas paredes, tecto e chão são de cor preta, é uma das unidades complementares da *Casa-Museu Teixeira Lopes* em Vila Nova de Gaia), e iluminada com uma luz suave que lhe era direccionada, iluminando apenas a instalação, deixando o restante espaço da sala na penumbra⁹⁰ – como de resto veio a acontecer, no referido espaço, entre os dias 23 de Abril e 12 de Julho de 2009 (Câmara Municipal de Gaia, 2009), a única ocasião em que esteve patente ao público e, também, o único momento em que todos os elementos escultóricos que compõem esta instalação estiveram reunidos, uma vez que o seu pórtico foi doado à *Casa-Museu Teixeira Lopes*. As próprias palavras de Mário Ferreira da Silva, escritas para o catálogo desta mostra, onde este tenta descrever e justificar esta obra, comunicando “por palavras os seus sonhos, devaneios e emoções” (Ferreira da Silva, 2009, p. 6), comprovam o seu planeamento e idealização, descrevendo-a como uma instalação de escultura cerâmica que se complementasse com a luz e o espaço envolvente: “Jogando com a particular especificidade dinâmica da luz e consequentemente com o ambiente criado nesse espaço, complementam-se os parâmetros, pressupostos e valores que serviram o meu imaginário na concepção temática e alegórica do trabalho em exposição” (Ferreira da Silva, 2009, p. 6).



Imagem 79 – Fotografia panorâmica da sala escura onde foi instalada *Natureza... Morta*, *Galerias Diogo de Macedo*, 2009. Pela imagem pode ser verificada a intensidade da luz que incidia sobre a instalação e a restante luminosidade presente na sala. Fonte: Acervo do artista.

⁹⁰ Ver Imagem 79

Embora sabendo que a teorização que deixou escrita sobre ela seria apenas um auxiliar à interpretação do conteúdo matérico, metafísico e alegórico da sua mensagem, e que a sua leitura estaria em último caso a cargo do imaginário do observador, a proposta do autor para esta obra é a de que ela fosse compreendida como um “elemento estético e mais ou menos cenográfico, circunscrito a uma representação plástica alegórica e temática” que configurasse “um Tempo, um Espaço Apelativo e de Reflexão, uma Mensagem” (Ferreira da Silva, 2009, p. 6). Ferreira da Silva terá pretendido que *Natureza... Morta* fosse “uma metáfora sobre a degradação da natureza e também da história de um SÍTIO” (Ferreira da Silva, 2009, p. 6). E que sítio seria este?

Na leitura que efectuo, mediante o conhecimento do contexto da sua vida artística e profissional, compreendo que esta obra possa funcionar como uma metáfora sobre a degradação de um qualquer “sítio” do mundo físico em abstrato, mas também se refere à degradação de um sítio concreto e muito específico, ou melhor, refere-se, pelo menos em parte, à experiência de uma vivência individual e muito particular ao artista, que o marcou indelevelmente e angustiou. Se se observar a obra com um mínimo de atenção, o observador verá que existe, entre os vários elementos escultóricos que a compõem, um deles que é uma espécie de ruína de uma parede, feita de tijolos tradicionais parcialmente destruídos e de tijolo burro⁹¹, aqui pretendendo funcionar como uma alegoria da destruição do tecido da indústria cerâmica que ocorreu na cidade de Vila Nova de Gaia, cuja mais recente vítima dessa destruição tinha sido a *Empresa Cerâmica do Fojo*. Empresa onde, a par da sua vida artística, Mário Ferreira da Silva desenvolveu a quase totalidade da sua vida profissional, ligada à indústria cerâmica. O autor ali trabalhou, desde 1957⁹² até ao seu encerramento definitivo, que ocorre por volta de 2010, inicialmente como técnico ceramista e depois da Revolução de 1974 alcançou o cargo de administrador, cargo que mantém até ao encerramento da empresa.

⁹¹ Ver Imagem 80

⁹² Consultar Documentos 14 e 15 em Anexos. Foi possível obter o conhecimento da data de entrada na empresa pela análise de documentos provenientes do seu Processo de Aluno na *Escola Industrial e Comercial de Vila Nova de Gaia*. Num dos documentos pertencentes a esse processo, uma carta remetida pelo director da escola à empresa onde Mário Ferreira da Silva então trabalhava, é possível perceber que a 4 de Dezembro de 1956 o artista trabalhava na empresa Miguel Bombarda & Alba, Lda., e num outro documento, pertencente ao mesmo processo, datado de 20 de Agosto de 1957, é possível perceber que já estava empregado na Empresa Cerâmica do Fojo.



Imagem 80 – Pormenor da instalação *Natureza... Morta*, Galerias Diogo de Macedo, 2009. Fonte: Acervo do artista.

O desaparecimento da *Empresa Cerâmica do Fojo* configurou-se por ser um processo bastante penoso, que durou mais de dez anos. Começou primeiro por cessar a produção em Janeiro de 2001, ocorrendo um despedimento colectivo massivo e ficando com apenas alguns trabalhadores ao serviço, passando a dedicar-se apenas à venda dos produtos cerâmicos que ficaram em stock e, ao mesmo tempo, transformando-se num armazém comercial de uma outra empresa, a *Abrigada, Companhia Nacional de Refractários, S.A.*, mantendo-se assim até à sua extinção definitiva. Por fim, este processo de definhamento culminou com a demolição das instalações, em Fevereiro de 2014, levando com ela parte da memória histórica do local e da indústria que em tempos foi representativa da identidade da cidade.

Voltando agora à análise da obra, mediante o conhecimento do contexto social da sua vida, analisando as palavras que escreve a propósito de *Natureza... Morta* e compreendendo que esta foi uma experiência que deixou as suas marcas no artista, é relativamente fácil perceber que uma das mensagens que nesta obra se manifesta é relativa a este evento, fazendo o autor uma clara citação ao desaparecimento da história de um sítio, sendo esse sítio, no concreto, a *Empresa Cerâmica do Fojo* e, em abstrato, o definhamento da outrora pujante e identitária indústria cerâmica na cidade de Vila Nova de Gaia.

As esculturas cerâmicas que estão dispostas no espaço ocupado por esta instalação assumem-se como um universo de fragmentos, uns são formas informes e estranhas que

parecem terem sido arrancados da própria natureza – trazendo inclusive à memória raízes petrificadas, fósseis antiquíssimos e materiais rochosos –, invocando, por isso, uma presença telúrica, outros são formas esculturais intelectualizadas pelo homem, e outros ainda são formas que se encontram presentes na arquitectura, como é o caso do seu grande pórtico ou dos tijolos anteriormente mencionados. Para lá do pórtico, as esculturas distribuem-se no espaço numa panóplia desordenada como que moribundas, de certo modo, como se estivessem abandonadas, sem vida, à espera da desintegração, da morte, de se reunirem ao grande elemento (terra) a que pertencem, do regresso ao caos, algo que a escultura da árvore, sem folhas, seca e sem vida, muito bem exemplifica e simboliza. Tomando isto em consideração, pode ser dito que a obra adquire um carácter poético e explora temas como a presença e a ausência, o físico e o metafísico, a vida e a morte, a transcendência e a transformação, capazes de evocar uma sensação de mistério que desperta a curiosidade, a imaginação e a reflexão do observador.

Os componentes escultóricos que remetem para a ordem, para a ordem humana, para a criação humana, o pórtico (símbolo de entrada, de início) e a parede de tijolos em ruína, que lhe está espacialmente oposta (simbolizando o fim), contrastam com os elementos escultóricos telúricos, mas como partilham a mesma condição natural, como são provenientes do mesmo elemento terra, também essa ordem, aparente e temporária, essa vida terá um fim. Pelo menos esta outra parte da mensagem é clara: tudo volta ao ponto de partida, e o ponto de partida será o fim. Talvez por isto, Mário Ferreira da Silva tenha escolhido citar esta frase de Elie Faure (1873-1937), médico e escritor ensaísta que pensava a arte, como mote do texto escrito para o catálogo que acompanhou a exposição: “A Terra é a matriz e a destruidora, a matéria difusa que bebe a morte para dela nutrir a vida. Aí se dissolvem as coisas vivas, aí palpitam as mortas” (Ferreira da Silva, 2009, p. 6).

Resta ainda dizer que, na sala, o observador podia circundar a instalação, porém sem a poder atravessar ou andar pelo meio dela ou por entre os seus elementos escultóricos. Apesar de ser composta por vários elementos distribuídos pelo espaço, esta instalação assume-se como se se tratasse de um bloco escultural único, que estabelece, como já foi dito, uma relação com o espaço no qual está instaurada. A relação estabelecida é a de submissão desse mesmo espaço ao protagonismo da matéria e da forma escultórica, pois, verifica-se uma anulação do espaço envolvente que se submete ao bloco matérico, de modo a que toda a atenção recaia sobre ele. O facto de nesta obra estarem, de algum

modo, estabelecidos um princípio e um fim, marcados, como já observado, pelo pórtico e pelo vestígio de uma parede de tijolos em ruína, ela denota uma determinada progressão no espaço, e por isto, ela desenrola-se também no tempo, fazendo dela uma obra que se relaciona com o espaço, mas também com o tempo – bem como com a luz ténue que a ilumina que acentua a ideia de degradação matérica que pretende transmitir. Pois, apesar de esta ser uma obra escultural, e de a escultura ser, numa primeira impressão, uma arte do espaço, não pode ser esquecido que a relação entre espaço e tempo é, contudo, indissociável, porque “toda e qualquer organização espacial traz no seu bojo uma afirmação implícita da natureza da experiência temporal” (Krauss, 1998, p. 6). Parafraseando Rosalind Krauss (1941-), quando esta opinou sobre a escultura moderna, pode ser dito que esta obra é um meio de expressão que repousa na confluência entre o tempo capturado [devido à sua natureza física estática] e a passagem do tempo [no simbolismo do seu significado] (Krauss, 1998). Embora esta instalação escultórica não se enquadre de modo óbvio no conceito de *site specific*, idealizada para ‘viver’ num único, certo e determinado sítio, ela necessita de reunir determinadas condições *específicas* (sendo certo que podem ser replicadas noutros lugares, neste caso noutras salas) para adquirir o seu sentido original, de modo a estabelecer uma relação de conjunto com o sítio (o espaço) e com as condições desse sítio (luz ténue) para assim poder obter a força total do seu significado. Fica então entendível que, em *Natureza... Morta*, o artista joga, portanto, com a matéria, o espaço, o tempo e a luz, que conjuga para criar significado.

Natureza... Morta é, sem dúvida, uma criação capaz de gerar processos de representação e comunicação, de evocar memória histórica, tanto espacial (do tal sítio) como identitária e cultural, tempo histórico, reúne passado, presente, e aponta ao futuro. E, neste sentido, podemos dizer que é uma obra que sintetiza o tempo. Mas não somente o tempo. Também se encontram nela sintetizadas as poéticas que Ferreira da Silva explorou ao longo da sua carreira, as poéticas matéricas, signícas e gestuais do informal, estando, porém, igualmente presente o figurativo. Reflecte a exploração da matéria, da forma, do espaço, do tempo e do movimento, que o artista evidenciou em boa parte das suas obras ao longo do seu percurso artístico, a arte e a técnica, a premeditação e o acaso, exemplificado na inclusão de *Forma Híbrida II* (escultura executada com recurso à técnica de Raku), a ligação da cerâmica à arquitectura e à indústria, a presença do telúrico e do seu simbolismo, tudo isto Ferreira da Silva conseguiu sintetizar nesta obra, em suma, esta é uma obra que reúne e resume a maior parte do seu percurso de vida, tanto artístico como

profissional. Assim, tendo isto em consideração, *Natureza... Morta* pode, neste sentido, ser qualificada como a *obra síntese* do autor.

Conclusão

Devo começar por afirmar que desenvolver investigação sobre a vida e obra de Mário Ferreira da Silva foi, é e haverá de continuar a ser, apaixonante, isto não só porque a prática de investigar me enche de profundo regozijo, mas também porque existe em mim uma paixão enorme pelas esculturas cerâmicas informais deste autor, com as quais convivo há já muito tempo, desde quando era uma pequena criança. Afirmar ainda, que o pretendido, como primo objectivo, foi dar o meu contributo para um maior conhecimento da vida e obra, ainda que particularmente focalizado na obra objectual de carácter informal, de Mário Ferreira da Silva, de maneira a que sobre eles recaíssem outros *olhares*. Acima de tudo porque pude concluir que o artista não foi suficientemente divulgado, promovido nem valorizado, nomeadamente pela crítica, como merecia, especialmente no plano nacional, mas, contudo, a sua obra existe e persiste e o seu contributo para a história da arte nacional já foi dado, sendo agora apenas necessário narrá-lo. E por este motivo digo, desde já, que não pretendo que a presente dissertação seja um fim em si mesmo, mas, pelo contrário, somente um ponto de partida.

Nos capítulos que compõem o seu corpo e se desenvolve a presente dissertação, apresentaram-se um conjunto de dados provenientes da investigação que tem sido desenvolvida a propósito da vida e obra de Mário Ferreira da Silva, um artista natural da cidade de onde eu também sou oriundo, Vila Nova de Gaia. Cidade esta com uma forte tradição e história na cultura cerâmica. Em primeiro lugar devo dizer que ficou claro, ou pelo menos subentendido, que o autor, além de ter tido o mérito de ter ajudado a colocar a cerâmica artística portuguesa no mapa internacional, elevando o seu prestígio, também colocou nesse mapa o nome da nossa cidade e contribuiu para o fortalecimento da sua tradição neste campo. Percebe-se a sua contribuição para a elevação do prestígio da cerâmica artística portuguesa, por exemplo, quando se analisam os autores presentes, com quem ladeou, nas exposições e concursos internacionais em que participou, e os prémios e distinções que aí obteve com as suas criações. Por testemunho directo, de familiares e amigos (tanto meus como dele), que o acompanharam em viagens a eventos artísticos no estrangeiro, nomeadamente a Itália, tomei conhecimento do prestígio que granjeava e do reconhecimento e, não raras vezes, veneração que por ele manifestavam os seus pares estrangeiros.

Procurei, na presente dissertação, construir uma linha de pensamento, por mim idealizada e seguida, que, com coerência, se configurasse por construir uma narrativa, apoiada em dados e factos históricos, provenientes de documentos e testemunhos. Pretendi que esta narrativa demonstrasse a sua incessante luta e vontade em ultrapassar as dificuldades, maioritariamente de ordem material, que se lhe apresentaram ao longo da vida, principalmente enquanto criança, sem, contudo, ser demasiado descritivo ou pormenorizado na narração desses eventos de vida de maior infortúnio, até porque para ele as adversidades nunca foram desculpas para justificar o fracasso, mas motivos para triunfar. Pretendi igualmente que se apresentasse Mário Ferreira da Silva como um autor que logo cedo manifestou uma tendência e interesse pelo acto de criar, patente na modelação de formas em barro que realizava quando criança, iniciando-se o que viria a ser uma longa paixão pela escultura cerâmica, e que, perseguindo esse chamamento, procurou munir-se dos conhecimentos necessários para consumir essa paixão e satisfazer esses desejos de dimensão ontológica, próprios do seu *ser*. Quando inicia a aquisição desses conhecimentos, no *Curso Complementar de Aprendizagem Ceramista*, a sua veia artística manifestou-se com pujança e as suas criações demonstraram ter determinadas características, enquadrando-se sob os preceitos de determinados movimentos artísticos, mas a experiência em Itália e o contacto com novas realidades, outros movimentos artísticos e autores marcaram-no e influenciaram-no sobremaneira, de modo que a sua produção artística passou a reflectir outras preocupações, outras características, outras expressões e outras poéticas. E, portanto, aquilo que decidi foi explorar, analisar e apresentar essas obras, realizadas sob a égide da influência que recebeu em Itália. Obras estas que demonstram uma identidade autoral autónoma e muito própria, provando que a presença de Mário Ferreira da Silva naquele que é o vasto mundo da arte foi bastante pertinente, nomeadamente na área da escultura cerâmica.

A sua estadia em Itália foi deveras marcante, neste país Mário Ferreira da Silva foi seduzido pelo pensamento estético da arte abstracta informal, assumindo-se como uma influência predominante na sua obra a partir desse momento. Existiu, claramente, uma proximidade e afinidade do autor com as poéticas da arte informal, podendo ser afirmado que é a partir deste momento que o artista se voltou intensamente para as pesquisas de carácter informalista. E, mais concretamente, na cidade de Faenza, onde tira o *Curso Especial de Cerâmica Artística e Tecnologia Cerâmica* e contactou com nomes como o de Angelo Biancini e Carlo Zauli, nomes que elevaram a cerâmica artística a outros patamares,

Ferreira da Silva assimilou proficuamente a dimensão escultórica que à cerâmica pode ser dada, e foi essa dimensão que trouxe e ajudou a introduzir em Portugal, onde, grosso modo, a cerâmica era encarada como decorativa ou como mero suporte da Pintura, um parente pobre das artes, uma *arte menor*, como infelizmente ainda hoje é por muitos vista. Até antes desse momento, até cerca de 1962, a generalidade da sua obra caracterizava-se por orbitar, maioritariamente, em volta daquilo que é a cerâmica decorativa e, noutros casos, a cerâmica apresentava-se como mero suporte da pintura e do desenho, ou seja, como um elemento onde ‘*apenas*’ repousavam as imagens que nela eram desenhadas, delineadas e pintadas, sendo, estas obras, muito marcadas pelas tendências neorrealistas e, também, surrealistas. Ora, a partir da experiência italiana verificou-se uma alteração autoral e as suas obras passaram a apresentar características próprias daquelas que são encontradas em obras de artistas ligados ao movimento da arte informal, sendo isto, portanto, aquilo que me propus a demonstrar, apresentando e analisando um conjunto de obras que, ocorrendo diacronicamente, o comprovam.

Pela análise efectuada, foi possível compreender que num conjunto muito significativo de obras, esculturas, painéis e relevos, isto é, na bi e na tridimensionalidade, o autor desenvolve as suas pesquisas claramente com uma tendência matérica onde se verifica, sem dúvida, uma procura da expressividade pura da matéria, sendo isto algo que esteve sempre muito presente ao longo do tempo em que ocorre a sua produção artística, produção esta que, aliás, pode ser qualificada como muito coerente ao longo dos anos. Mário Ferreira da Silva soube muito bem aproveitar-se da tendência ou da corrente matérica existente no seio do movimento da arte informal para efectuar a analogia entre a matéria com que de facto trabalha e a ligação desta ao tema do telúrico, operando, desta forma, inteligentemente, processos de significação. Um conjunto bastante alargado de obras, como por exemplo a *escultura BPA, Monólogo, Metamorfose, Contemplação* (de 1990), *Forma Estratificada, Forma Híbrida* (de 1993) ou, até mesmo, *Génese*, exemplificam-no muito bem, tal como traduzem o domínio de uma linguagem muito própria ou, se se preferir, a assunção de uma identidade autoral que adquiriu um estilo inconfundível. Igualmente, as suas obras matéricas não deixam de revelar o elevado domínio dos meios plásticos de que se socorre, nomeadamente da modelação.

Uma vez que “é com a matéria que o escultor se confessa e revela, se procura e se adensa, investiga e desenvolve” (Silva, 2022, p. 14), tornam-se evidentes as suas preocupações,

inquietações e mensagem que pretende passar: a força criadora e destruidora que se encontra patente no elemento terra, bem como nos comunica que os seus trabalhos são o resultado de uma série de experiências, de pesquisas permanentes sobre as potencialidades da matéria argilosa, do grés cerâmico, em receber a forma, graças ao desvendar dos segredos químicos e físicos, do material cerâmico, que conjuga com a arte e a sensibilidade estética. E sente-se, ao se observar as obras que são essencialmente matéricas, que Mário Ferreira da Silva é um autor que pretende estabelecer uma dialéctica entre temas como criação e destruição, morte e vida, presença e ausência, origem e fim, esterilidade e fertilidade, enfim, que enfatiza a regeneração, a gestação – entendida aqui no sentido etimológico de gera ou gerar – e o espírito da fecundidade (Génese, de 1976, é, por exemplo, uma obra onde é passível de ser feita esta leitura) e, até, de um certo erotismo que lhe está subjacente. No entanto, é, muitas vezes, desse caos e da destruição impressa pela amálgama da matéria informe que o artista conquista ou atinge a harmonia formal das suas composições escultóricas, como se estivessemos presentes perante aquilo que é o operar de uma união de contrários, como se o resultado final, isto é, a obra, e o seu equilíbrio, a sua unidade, a sua harmonia, fosse uma espécie de reconciliação entre matéria e forma. Revela-nos ainda, a todos os observadores, portanto, que é um profundo conhecedor da matéria com a qual trabalha, isto, espero, é algo que julgo ter ficado demonstrado pela descrição que faço da sua experiência no *Instituto Gaetano Ballardini*, nomeadamente ao nível das pesquisas laboratoriais que por lá efectuou e da consequente aprendizagem que lhe permitiram esse conhecimento. As suas esculturas matéricas são, ainda, reveladoras de algo mais, do diálogo que procura estabelecer entre os sentidos do seu corpo de artista com a própria natureza, buscando uma harmonia, uma conexão, entre eles.

Mas, nem só a matéria foi motivo de reflexão e, mesmo olhando apenas para as criações relativas ao campo do informal, que é àquilo que esta dissertação essencialmente se dedica, a sua obra não cessou de evoluir. Igualmente a forma, o espaço e o gesto foram motivos de reflexão.

Há pouco referia-me a um certo erotismo que estará presente em algumas das esculturas de cariz predominantemente matérico do autor, este erotismo é bem mais evidente, ou formalmente declarado, no que toca às obras com as quais Ferreira da Silva desenvolve as suas pesquisas em termos de forma e da sua distribuição pelo espaço. Esculturas como

Contemplação (de 1973) e *Espaço/Tempo* (e até mesmo *Forma/Espaço*) são reveladoras desse mesmo erotismo, contudo, tal como o próprio afirmou, em entrevista ao jornal *O Comércio do Porto*, a 26 de Março de 1993, não se trata de um erotismo barato, trata-se de um erotismo que “está relacionado com o ciclo da vida, a génese da vida”. Erotismo esse que está patente nas linhas curvas e nas formas arredondadas que as suas formas assumem, capazes de evocar as formas do corpo feminino, corpo que, por sua vez, é gerador, berço, de vida. E, portanto, estamos, mais uma vez, presentes perante o tema da génese, da criação, da origem e do ciclo da vida. Se a forma que acima de tudo é aparência, pela qual a matéria se manifesta, que se relaciona com as funções e os significados culturais e com a psique dos indivíduos, inevitavelmente reflectindo a experiência humana, tendo por isto um significado e expressão simbólica, sendo a expressão tangível do conteúdo de uma obra de arte (Read, 1981), e se “uma obra de arte nos diz alguma coisa sobre a mente que a criou” (Silva, 2022, p. 12), então pode ser dito que as formas desenvolvidas por Mário Ferreira da Silva expressam uma mensagem, que, neste caso, estão também elas relacionadas com o feminino universal, panteístico, com uma fertilidade feminina teluriana. Pode concluir-se que para expressar a sua mensagem simbólica, o conteúdo das suas obras, o seu pensamento, o autor tanto recorre às potencialidades expressivas da matéria como da forma.

Pode-se ainda afirmar que a identificação, inspiração e influência dos movimentos artísticos e de artistas informais, nomeadamente italianos, em Mário Ferreira da Silva foi, de facto, uma realidade, particularmente quando se observam obras do artista como *Fascínio*, *Em Busca do Infinito*, *Variações sobre o Mesmo Tema*, *Laceração II* e *Exaustão* isso torna-se uma evidência. Pois, os pressupostos estéticos e similitude formal de obras como as de Alberto Burri e Lucio Fontana, bem como o conceito espacial, explorado através da potencialidade do gesto, desenvolvido por Fontana, encontram-se naquele conjunto de obras do autor em estudo bem plasmados, embora sejam executadas com uma personalidade autoral muito própria do nosso autor. O que demonstra a proximidade e a atenção de Ferreira da Silva ao que, em termos artísticos, era proveniente e acontecia, principalmente no campo do informal, naquele país – algo que nunca mais cessou após este ter lá estudado. A via comunicante, a ligação entre o autor e o país, é perceptível até pela quantidade de exposições e concursos que lá ocorriam e em que o artista participava, conquistando, inclusive, distinções e prémios – como por exemplo a medalha com que é

premiado no *XXXI Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte Contemporanea*, realizado em Faenza no ano de 1973.

A vida de um indivíduo substancia-se por ser a totalidade das acções por ele desenvolvidas, caracteriza-se por reunir a soma total de tudo quanto se faz, pensa, sente, etc., e, portanto, com os artistas o mesmo não deixa de ser verdade. Com o sujeito artista, o trabalho artístico é, apenas e só, um dos aspectos que compõem o *todo* daquilo que é a sua *vida*, e, portanto, o trabalho artístico desenrola-se a par de todas as outras dimensões que constituem o pleno que é a sua *vida*, elas decorrem em paralelo, são inseparáveis, sendo o trabalho ou vida artística apenas uma das facetas do sujeito artista que integra e constitui a sua personalidade, deste modo, é crível e compreensível que seja normal todas as dimensões da sua vida se possam reflectir no seu trabalho. Portanto, é, diria, importante conhecer o mais possível da sua *vida* para melhor compreender o que o seu trabalho artístico nos comunica ou pretende comunicar. Entendi ser *Natureza... Morta* uma obra do artista em que se revela ser essencialmente necessário conhecer todas essas dimensões da *vida* do artista, nomeadamente a antropológica e social, e não só a dimensão artística. E ter esse conhecimento permitiu-me efectuar uma melhor leitura e obter uma mais vasta compreensão da obra, permitindo-me encará-la como uma obra que sintetiza não só os princípios estéticos que pautaram e caracterizaram a sua produção artística, mas também que ela sintetiza outros aspectos da sua própria vida, nomeadamente de cariz profissional. Aspectos estes que se relacionam com a indústria cerâmica e com a identidade, nomeadamente cultural e patrimonial, de um local – neste caso da cidade de Vila Nova de Gaia. Nesta obra, capaz de narrar ou citar outras dimensões da sua vida, onde explora aquilo que foi parte da sua realidade, da sua experiência e da sua existência – e que adquire, também por isso, um carácter bastante simbólico –, demonstrando que de facto “cada obra é reflexo do que é, no momento em que a produz, o seu criador” e que “as esculturas surgem assim de um cumular de vida, de tempo” (Silva, 2022, p. 13-14), Mário Ferreira da Silva prova que a arte em si também é vida e quotidiano e que pode servir ou pode ter o poder de a englobar, de a incluir na suas narrativas e expressões estéticas, de a contar ou transmitir, isto é, esta obra no fundo tem subentendida uma mensagem que nos comunica que tal como a arte é vida, também a própria vida pode ser arte, que a arte pode ser, de facto, reflexo da vida. Foram, então, essencialmente estes os motivos que me levaram a considerá-la como *obra síntese* do autor.

Acrescento que um grande conjunto da sua obra de cariz informal manifesta, através dos seus temas, ideias, pensamentos e conceitos, que ela é também produto de um processo intelectual e não apenas da espontaneidade de gestos e acções, de sentimentos e emoções mais imediatos ou do simples acaso, e que tudo isto concorre para afirmar ou manifestar a existência do autor. Existência sobre a qual ele reflecte e pretende sugerir-nos de onde provém: da matéria, do elemento terra e da conjugação ou interacção entre os restantes elementos. Talvez, deste modo, o autor pretenda apresentar-nos uma resposta para o mistério da vida, que neste planeta e no universo tudo é um ciclo e nós somos apenas uma pequena parte de um grande ser vivo, pois partilhamos a mesma matéria, a mesma essência – tal como dizem as escrituras, não só a cristã, como as de várias tradições religiosas, ‘somos pó e ao pó voltaremos’.

Concluindo, a sua obra informal revela ainda um certo sentido espiritual, passível de ser compreendido na alusão ao telúrico, às forças sagradas da criação, à génese e aos poderes dos elementos e das suas qualidades de transmutação, qualidades estas por vezes envoltas num certo misticismo. Sem esquecer que a própria produção cerâmica nos remete para a mitologia da criação do homem, presente em várias religiões e culturas desde a antiguidade, como por exemplo a judaico-cristã, egípcia ou suméria, em que este é criado do barro, Deus é apresentado como um grande ceramista e onde ocorre uma espécie de sacralização da argila, encarando-a como uma matéria divina. Podendo neste sentido afirmar-se que existe uma ubiquidade do barro nos mitos da criação da humanidade. Contribuem também para esta leitura da presença de uma espiritualidade na cerâmica as palavras do insigne ceramista japonês Shoji Hamada (1894-1978), classificado em 1955 como *Tesouro Nacional Vivo do Japão*, que afirmou que trabalhar a argila significava estar em contacto com a raiz da vida (Garcez, 2011). E se assim for compreendido, que nas suas obras informais existe um sentido espiritual, pode-se afirmar que Mário Ferreira da Silva demonstra que na matéria também reside o espiritual. Talvez este sentido espiritual, de que pretendeu carregar estas suas obras, signifique o desejo do autor em se transcender.

Bibliografia

Adamson, Glenn [2007] (2016). *Thinking Through Craft*. London/New York: Bloomsbury Academic.

Afonso, Nadir (2020a) [1990]. *A arte não se expressa mediante faculdades de inteligência*. IN Nadir, Afonso (2020). *Reflexões Estéticas e Sobre a Vida e Sobre a Obra de Van Gogh*. Coleção Arte e Pensamento, nº 4, coord. Isabel Pacheco. Porto: U. Porto Press.

Afonso, Nadir (2020b) [1979]. *Espace illimité*. IN Nadir, Afonso (2020). *Reflexões Estéticas e Sobre a Vida e Sobre a Obra de Van Gogh*. Coleção Arte e Pensamento, nº 4, coord. Isabel Pacheco. Porto: U. Porto Press.

Afonso, Nadir (2020c) [2011]. *O ser a partir do não ser*. IN Nadir, Afonso (2020). *Reflexões Estéticas e Sobre a Vida e Sobre a Obra de Van Gogh*. Coleção Arte e Pensamento, nº 4, coord. Isabel Pacheco. Porto: U. Porto Press.

Afonso, Nadir (2020d) [1958]. *A Sensibilidade Plástica*. IN Nadir, Afonso (2020). *O Sentido da Arte e outros textos*. Coleção Arte e Pensamento, nº 1, coord. Isabel Pacheco. Porto: U. Porto Press.

Alves, Jorge & Lacerda, Silvestre & Oliveira, Joaquim & Soeiro, Teresa (1995). *A Cerâmica Portuguesa. Evolução Empresarial e Estruturas Edificadas*. IN Revista PORTVGÁLIA, Nova Série, Vol. XVI, 1995. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal.

Aparo, Ermanno (2010). *A Cultura Cerâmica no Design da Joalheria Portuguesa*. Aveiro: Universidade de Aveiro – Departamento de Comunicação e Arte.

Aquino, Tomás (1480). *Commentaria, In libros Phycorum, IV, Lectio 17*. Disponível em <https://purl.pt/31986> ou em [http://monumenta.ch/latein/text.php?tabelle=Thomas de Aquino&rumpfid=Thomas%20de%20Aquino,%20Commentaria,%20In%20libros%20Physicorum,%204,%20%20%2017&nf=1](http://monumenta.ch/latein/text.php?tabelle=Thomas_de_Aquino&rumpfid=Thomas%20de%20Aquino,%20Commentaria,%20In%20libros%20Physicorum,%204,%20%20%2017&nf=1) consultado a 21/12/2023.

Argan, Giulio Carlo (2013) [1988]. *Arte Moderna. Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. São Paulo: Editora Schwarcz – Companhia das Letras.

Babo, Alexandre (1964). *Suplemento Literário 55*. IN Jornal de Notícias de 29 de Outubro.

Bailly, Jean-Christophe (2014). *O Gesto da Arte, do Vestígio ao Lance de Dados*. IN Fangeaux, Philippe & Maia, Tomás (org.) (2014). *O Gesto da Arte/Le Geste de L'Art*. Lisboa/Pyrénées: Faculdade de Belas-artes da Universidade de Lisboa/École Supérieure d'Art des Pyrénées.

Baptista, Eva (2017). *A Educação em Vila Nova de Gaia (1880-1930): Projeto e balanço do estudo doutoral*. IN Araújo, Francisco Miguel & Ribeiro, Cláudia Pinto (coord.) (2017). *A História da Educação em Vila Nova de Gaia*. Porto: CITCEM-Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória». Pp. 63-87.

Barilli, Renato (1994) [1989]. *Curso de Estética*. Lisboa: Editorial Estampa.

Barros, Susana Pacheco (2023). *Uma Nota Biográfica*. IN AA.VV. (2023). *Isolino Vaz. Um Traço Inconfundível*. Vila Nova de Gaia: Pelouro da Cultura e Programação Cultural da Câmara Municipal de Gaia. Pp. 36-37.

Bell, Julian (2009). *Espelho do Mundo. Uma Nova História da Arte*. Lisboa: Orfeu Negro.

Borrell, Claudi Martínez (s/d). *Informalismo y Poética. Hacia una Lectura de la Arquitectura de Alvar Aalto y de la Pintura Informal como narrativa*. Barcelona: Escuela de Arquitectura de Barcelona.

Caruso, Nino (1979). *Ceramica Viva. Manuale pratico delle tecniche di lavorazione antiche e moderne, dell'Oriente e dell'Occidente*. Milano: Ulrico Hoepli Editore.

Carvalho, José Rentes de (2001). *Ernestina*. Lisboa: Editorial Escritor.

Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain (1994). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema.

Choay, Françoise (2015) [2009]. *As Questões do Património. Antologia para um Combate*. Lisboa: Edições 70.

Cocchiarale, Fernando & Geiger, Anna Bella (2004) [1987]. *Abstracionismo Geométrico e Informal. A Vanguarda Brasileira nos Anos Cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas.

- Cossalter, Lara (2017). *La Scultura Ceramica dal Secondo Dopoguerra, in Italia. Mutamenti ceramici: dall'espressione della forma alla materializzazione del pensiero e dell'idea; l'emergere dell'intangibile oltre la matéria tangibile*. Venezia: Università Ca'Foscari Venezia.
- Damásio, António (2020). *Sentir & Saber. A Caminho da Consciência*. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores.
- De Fusco, Renato (1988). *História da Arte Contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença.
- De Monte, Pablo & Duprat, Andrés (2017). *Lucio Fontana en las Colecciones Públicas Argentinas*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Duggan, Christopher (2017). *História de Itália desde 1796*. Lisboa: Edições 70.
- Duque, Luís Rosa (2009). *O Ensino Técnico-Profissional em Portugal na segunda metade do Século XX*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Universidade Aberta.
- Ferreira, António Quadros (2009). *Depois de 1950*. Porto: Edições Afrontamento.
- Ferreira da Silva, Mário (1962). *Relatório do estágio efectuado em Itália no Istituto Statale d'Arte Per la Ceramica de Faenza*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ferreira da Silva, Mário (2009). *"Natureza... Morta". Instalação em cerâmica*. IN Câmara Municipal de Gaia (org.) (2009). *Mário Ferreira da Silva – Natureza... Morta*. – Catálogo de Exposição. Vila Nova de Gaia: C. M. de Gaia.
- Filho, José Vieira (2013). *Espiritualidade e Arte: Um estudo do Processo de Transcendência na Produção e Contemplação da Cerâmica*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Faculdade de Humanidade e Direito da Universidade Metodista de São Paulo.
- Flusser, Villém (2014) [1991]. *Gestos*. São Paulo: Annablume Editora.
- Focillon, Henri (1988) [1943]. *A Vida das Formas. Seguido de Elogio da Mão*. Lisboa: Edições 70.
- Garcez, Luciane Ruschel Nascimento (2011). *Cerâmica*. Indaial: Centro Universitário Leonardo da Vinci-UNIASSELVI.
- Gell, Alfred (1998). *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press/Clarendon Press.

- Gil, José (2005). «*Sem Título*». *Escritos sobre Arte e Artistas*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Gombrich, Ernst Hans (2005) [1995]. *A História da Arte*. Lisboa: Público - Comunicação Social, SA sob licença de Phaidon Press Limited, UK.
- Guimarães, Joaquim António Gonçalves (2017). *A Escola Primária Gaiense durante o Estado Novo na Obra Literária de Afonso Ribeiro e J. Rentes de Carvalho*. IN Araújo, Francisco Miguel & Ribeiro, Cláudia Pinto (coord.) (2017). *A História da Educação em Vila Nova de Gaia*. Porto: CITCEM-Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória». Pp. 103-124.
- Hamilton, Jaimey (2008). “*Making Art Matter: Alberto Burri’s Sacchi*” IN AA.VV. (2008). *October, Spring 2008, Vol. 124, Postwar Italian Art*, pp. 31-52. Massachusetts, EUA: October Magazine and MIT-Massachusetts Institute of Technology.
- Heidegger, Martin (2017) [1953]. *Introdução à Metafísica*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Hess, Barbara (2009). *Fontana*. Köln: Taschen.
- Hodge, Susie (2019). *Breve História da Arte Moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Kandinsky, Wassily (2019). *Do Espiritual na Arte*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Kant, Immanuel (2017) [1763]. *Observações sobre o sentimento do Belo e do Sublime*. Lisboa: Edições 70.
- Krauss, Rosalind (1998) [1977]. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes.
- Leão, Manuel (1999). *A Cerâmica em Vila Nova de Gaia*. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão.
- Le Breton, David (2009) [1998]. *As Paixões Ordinárias. Antropologia das Emoções*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Machado, José Pedro (1977). *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. Segundo Volume C-E*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Maderuelo, Javier (2008). *La Idea de Espacio. En la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal.

- Malevitch, Kasimir (1977). “*Supre-matismo*”. IN Amaral, Aracy Abreu (Org.) (1997). *Projecto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-62*. Rio de Janeiro/São Paulo: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- Manzini, Ezio (1993). *A Matéria da Invenção*. Lisboa: Centro Português de Design.
- McCullough, Malcolm (1998) [1996]. *Abstracting Craft. The Practiced Digital Hand*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (2003) [1964]. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Merleau-Ponty, Maurice (2018) [1945]. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Morais, Fernando (2007). *Fernando Moraes – as palavras nómadas*. Entrevista conduzida por José António Afonso para a Revista Portugal. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/77556/3/Fernando%20Morais%20-%20as%20palavras%20nomadas.pdf> Acedida em 26/06/2024.
- Panofsky, Erwin (1993). *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70.
- Pinto, Ana Lúcia (2023). *Isolino Vaz. O Pintor com Alma de Poeta*. IN AA.VV. (2023). *Isolino Vaz. Um Traço Inconfundível*. Vila Nova de Gaia: Pelouro da Cultura e Programação Cultural da Câmara Municipal de Gaia. Pp. 6-8.
- Queirós, José (1948). *Cerâmica Portuguesa*. Lisboa: Oficina Gráfica.
- Rancière, Jacques (2010). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Read, Herbert (1968) [1931]. *O Significado da Arte*. Lisboa: Editora Ulisseia.
- Read, Herbert (1981) [1965]. *As Origens da Forma na Arte*. Rio de Janeiro: Zahir Editores.
- Rodrigues, Ana Leonor M. Madeira (2000). *O Desenho. Ordem do Pensamento Arquitectónico*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Sánchez, Julián Díaz (2000). *El Triunfo Del Informalismo. La Consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Sartre, Jean-Paul (2015) [1949]. *Que é a Literatura?*. São Paulo: Editora Vozes.

Sennett, Richard (2009) [2008]. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Editora Record.

Serafini, Giuliano (1991). *Burri. Art Dossier nº 62, novembre 1991*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale.

Silva, João Castro (2021). *Reflexões sobre Escultura, Matéria e Técnicas, um manual*. Lisboa: CIEBA-Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes.

Slivka, Rose (2018) [1961]. *The New Ceramic Presence*. IN Adamson, Glen (edit.) (2018). *The Craft Reader*. London/New York: Bloomsbury Visual Arts.

Tàpies, Antoni (1996) [1988]. *Arte e Espiritualidade. Discurso de investidura de Antoni Tàpies como Doutor Honoris Causa da Universidade de Barcelona*. IN Saldanha, Nuno (coord.) (1996). *Antoni Tàpies, uma antológica 1959-1995*. Lisboa: Fundação das Descobertas / Centro Cultural de Belém.

Vieira, Ana Luísa Valdeira da Silva Pereira (2020). *John Cage. A Obra Indeterminada*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Vieira, António (1984). *A Fenomenologia da Criação Artística em Mário Botas*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Walter, Ingo F. (2005). *Arte do Século XX*. Colónia: Taschen.

Wilson, Frank R. (1999) [1998]. *The Hand: How its use shapes the brain, language, and human culture*. New York: Vintage Books.

Worringer, Wilhelm (1997) [1908]. *Abstraction and Emphaty. A Contribution to the Psychology of Style*. Chicago: Elephant Paperbacks, Ivan R. Dee, Inc.

Catálogos

AA.VV. (1978). *Catalogo del XXXVI Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte Contemporanea - Faenza*. Faenza: Comune di Faenza.

Casa-Museu Teixeira Lopes & Museu Amadeo de Souza Cardoso (org.) (1990). *Mário Ferreira da Silva. Depois dos mil e cem graus: A Cerâmica*. Porto/Amarante: Casa-Museu Teixeira Lopes/Museu Amadeo de Souza Cardoso.

Casa-Museu Teixeira Lopes (org.) (2007). *Mário Ferreira da Silva. Itinerâncias*. Vila Nova de Gaia: Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia.

Câmara Municipal de Gaia (org.) (2009). *Mário Ferreira da Silva – Natureza... Morta.* – Catálogo de Exposição. Vila Nova de Gaia: C. M. de Gaia.

Casa-Museu Teixeira Lopes (org.) (2014). *Cerâmica... na bi e tri dimensionalidade. Sucessão de uma Linguagem Estética e Técnica – Exposição de Mário Ferreira da Silva*. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia.

Centro Ramalho Ortigão (org.) (1960). *Exposição Colectiva de Pintura, Desenho, Escultura e Cerâmica*. Porto: Centro Ramalho Ortigão.

Museu da Olaria (org.) (2015). *Mário Ferreira da Silva. No Mágico Universo da Cerâmica: A matéria, o sonho e o imaginário na bi e na tri dimensionalidade*. Barcelos: Município de Barcelos.

Rotary Club de V. N. de Gaia (org.) (2001). *Mário Ferreira da Silva. Caminhos*. Vila Nova de Gaia: Rotary Club de V. N. de Gaia.

Secretaria de Estado da Informação e Turismo (org.) (1969). *IV Salão Nacional de Arte* – Catálogo. Lisboa: S.E.I.T.

Secretaria de Estado da Informação e Turismo (org.) (1970). *Cerâmicas de Mário Silva* – Catálogo de Exposição. Lisboa: S.E.I.T.

Secretariado Nacional de Informação (org.) (1959). *I Salão dos Novíssimos* – Catálogo. Lisboa: S.N.I.

Secretariado Nacional de Informação (org.) (1960). *II Salão dos Novíssimos* – Catálogo. Lisboa: S.N.I.

Secretariado Nacional de Informação (org.) (1961). *III Salão dos Novíssimos* – Catálogo. Lisboa: S.N.I.

Secretariado Nacional de Informação (org.) (1962). *IV Salão dos Novíssimos* – Catálogo. Porto: S.N.I.

Secretariado Nacional de Informação (org.) (1963). *V Salão dos Novíssimos* – Catálogo. Lisboa: S.N.I.

Secretariado Nacional de Informação (org.) (1964). *VI Salão dos Novíssimos* – Catálogo. Lisboa: S.N.I.

Secretariado Nacional de Informação (org.) (1965). *VII Salão dos Novíssimos* – Catálogo. Porto: S.N.I.

Secretariado Nacional de Informação (org.) (1965). *Exposição dos Artistas Premiados nos Salões dos Novíssimos*. Lisboa: S.N.I.

Vaz, Isolino (1959). *A Arte e a Mina. 1º Salão de Arte Plástica para Mineiros* – Catálogo de Exposição. Pejão.

Vaz, Isolino (1961). IN Galeria Divulgação (1961). *Cerâmicas de Mário Silva na Galeria Divulgação*. – Catálogo de Exposição Individual. Porto: Galeria Divulgação.

Webgrafia

Alfonso Leoni (2011). Biografia [em linha]. *Alfonso Leoni Web Site*. Acedido Julho 3, 2024, em <https://alfonsoleoni.it/it/biografia/>

Clara Garesio (s/d). Note Biografiche / Biographical Notes [em linha]. *Clara Garesio Web Site*. Acedido Junho 25, 2024, em <https://www.claragaresio.it/bio/>

Comune di Faenza (s/d). Faenza: Una Breve Storia [em linha]. *Comune di Faenza Web Site*. Acedido Junho 20, 2024, em <https://www.comune.faenza.ra.it/Citta/Faenza-nella-storia/Cenni-Storici/Faenza-una-breve-storia>

Consiglio Nazionale delle Ricerche (s/d). Descrizione Istituto di Scienza, Tecnologia e Sostenibilità per lo Sviluppo dei Materiali Ceramici (ISSMC) [em linha]. *Consiglio Nazionale delle Ricerche Web Site*. Acedido Junho 20, 2024, em <https://www.cnr.it/it/istituto/073/descrizione>

Consiglio Nazionale delle Ricerche (s/d). Who We Are [em linha]. *Consiglio Nazionale delle Ricerche Web Site*. Acedido Junho 20, 2024, em <https://www.issmc.cnr.it/en/who-we-are/>

Emilia Romagna Turismo (2024). Faenza [em linha]. *Emilia Romagna Turismo (emiliaromagnaturismo) Web site*. Acedido Junho 20, 2024, em <https://emiliaromagnaturismo.it/it/localita/faenza>

Ente Ceramica Faenza (2024). Ente Ceramica Faenza [em linha]. *Ente Ceramica Faenza Web Site*. Acedido Agosto 3, 2024, em <https://www.enteceramica.it/>

Liceo Torricelli (s/d). La Città della Ceramica nel Dopoguerra [em linha]. *Liceo Torricelli Web Site*. Acedido Junho 20, 2024, em <https://www.liceotorricelli.it/Laboratorio%20di%20storia/faenza%20dopoguerra/relazioni/ceramiche.pdf>

Mater Ceramica (2018). M.I.S.A. (Museo Istituto Statale d'Arte) [em linha]. *Mater Ceramica Web Site*. Acedido Junho 25, 2024, em <https://materceramica.org/poi/m-i-s-a-museo-istituto-statale-darte/>

Musei Dell'Unione Della Romagna Faentina (s/d). Museo Internazionale Della Ceramiche In Faenza [em linha]. *Musei Dell'Unione Della Romagna Faentina (MIURF) Web site*. Acedido Junho 20, 2024, em <https://www.miurf.it/faenza/mic-2/>

Musei Vaticani (s/d). Collection of Modern and Contemporary Art. Room 10. Angelo Biancini [em linha]. *Musei Vaticani Web Site*. Acedido Junho 25, 2024, em https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/collezione-d-arte-contemporanea/sala-10--angelo-biancini/sala-10--angelo-biancini.html#lnav_explore

Museo Carlo Zauli (s/d). Museo Carlo Zauli [em linha]. *Museo Carlo Zauli Web Site*. Acedido Agosto 10, 2024, em <https://museozauli.it/>

Museo Internazionale Della Ceramiche (s/d). Le Collezioni [em linha]. *Museo Internazionale Della Ceramiche Web site*. Acedido Junho 20, 2024, em <https://www.micfaenza.org/le-collezioni/>

Open Edition Journals (2021). A escolarização em Portugal no princípio dos anos 40: uma análise quantitativa [em linha]. *Open Edition Journals Web Site*. Acedido Junho 10, 2024, em <https://journals.openedition.org/lerhistoria/9349#ftn1>

Património Educativo (s/d). Resenha de Legislação [em linha]. *Património Educativo Web site*. Acedido Junho 20, 2024, em <http://193.137.22.223/pt/patrimonio-educativo/museu-virtual/exposicoes/escolaridade-obrigatoria/resenha-de-legislacao/>

Projecto CP2S (s/d). Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos [em linha]. *Projecto CP2S Web Site*. Acedido Agosto 20, 2024, em <https://sites.ipleiria.pt/projetocp2s/2019/01/23/ceramica-portuguesa-e-outros-estudos/>

RTP Arquivos (2024). Exposição de pintura, escultura e cerâmica no SNI [em linha]. *RTP Arquivos Web Site*. Acedido Julho 10, 2024, em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/exposicao-de-pintura-escultura-e-ceramica-no-sni/>

Secretaria-Geral da Educação e Ciência (s/d). Arquivo da Secretária-Geral da Educação e Ciência [em linha]. *Secretaria-Geral da Educação e Ciência Web Site*. Acedido Maio 10, 2024, em <https://arquivo-ec.sec-geral.mec.pt/>

Sistema Museale Provincia di Ravenna (2009). Giuseppe Liverani [em linha]. *Sistema Museale Provincia di Ravenna Web Site*. Acedido Junho 20, 2024, em http://www.sistemamusei.ra.it/main/index.php?id_pag=99&op=lrs&id_riv_articolo=562

Terra di Faenza (s/d). Personaggi illustri [em linha]. *Terra di Faenza Web Site*. Acedido Junho 20, 2024, em https://www.terredifaenza.com/scoprire_territorio/ter_pers_stor_trad/personaggi-illustri/

The Wolfsonian (2024). Esposizione di Faenza, 15 agosto-15 ottobre 1908 [em linha]. *The Wolfsonian Web site*. Acedido Junho 20, 2024, em <https://digital.wolfsonian.org/WOLF073097>

Fontes Documentais

Arquivos Gulbenkian (AG) – BEP. C/04 Processo Individual de Bolseiro (Mário Ferreira da Silva, 1962).

Anexos

Anexo I – Cronologia Biográfica de Eventos Significativos

1934 – No dia 16 de Maio, na freguesia de Canelas, em Vila Nova de Gaia, nasce Mário Ferreira da Silva.

1938 – A 3 de Janeiro falece a sua mãe.

1953 – A 1 de Outubro inicia, na *Escola Industrial e Comercial de Vila Nova de Gaia*, o *Curso Complementar de Aprendizagem Ceramista*.

1957 – Começa a trabalhar na *Empresa Cerâmica do Fojo*.

1957 – Após ter terminado, a 31 de Julho, o *Curso Complementar de Aprendizagem Ceramista* com média final de 17,3 valores, obtém o seu primeiro prémio, o *Prémio Joaquim Lopes*, de âmbito escolar.

1958 – Recebe, a 3 de Maio, o *Prémio Fábrica de Porcelanas da Vista Alegre*, atribuído, pela *Associação Industrial Portuense*, ao melhor aluno do *Curso Complementar de Aprendizagem Ceramista*.

1959 – Em Abril participa, no Pejão, pela primeira vez numa exposição pública, intitulada “*A Arte e a Mina*”, *1º Salão de Arte Plástica para Mineiros*.⁹³

1960 – No *II Salão dos Novíssimos*, conquista o *Prémio Sebastião de Almeida*, a sua primeira distinção artística a nível nacional.

1961 – Tem, entre 4 e 15 de Março, a sua primeira exposição individual, que tem lugar na *Galeria Divulgação*, no Porto⁹⁴.

1961 – Estreia-se em representações internacionais. É escolhido para representar o país na *Bienal do Kiln Club de Washington*, organização profissional de artistas cerâmicos.

⁹³ Ver Imagem 81 em Anexo IV – Imagens.

⁹⁴ Ver Imagem 82 em Anexo IV – Imagens.

1962 – Em Outubro inicia, como bolseiro da *Fundação Calouste Gulbenkian*, os seus estudos no *Istituto Statale d'Arte per la Ceramica Gaetano Ballardini*, em Faenza, Itália.

1969 – Vence *Prémio Nacional de Cerâmica*, no *IV Salão Nacional de Arte*.

1971 – Cria, um dos seus mais prestigiantes trabalhos, para o *John Fitzgerald Kennedy Center for the Performing Arts* em Washington DC (mais conhecido apenas como Kennedy Center de Washington) 80 painéis cerâmicos para decoração do átrio principal⁹⁵.

1971 – É convidado para membro da *AIC-IAC – Académie Internationale de la Céramique* que era, e é, órgão consultivo da UNESCO. Nesta data era o único artista português membro da instituição.

1972 – Participa na exposição *Internacional Ceramics* no *Victoria and Albert Museum*⁹⁶.

1973 – É distinguido, com o prémio *Medalha de Ouro*, no *XXXI Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte Contemporanea*, um dos mais importantes eventos mundiais dedicados à cerâmica artística⁹⁷.

1974 – Obtém o prémio *Diploma de Honra* na *IV Biennale Internationale de Ceramique d'Art de Vallauris*⁹⁸.

1978 – Em Janeiro ingressa, como docente, na *Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis*, no Porto, para leccionar a disciplina de Cerâmica⁹⁹.

1979 – Prémio Rafael Bordalo Pinheiro.

1989 – *Menção Honrosa* na *1ª Bienal Internacional de Cerâmica Artística*, realizada em Aveiro, com a obra *Poeira dos Tempos*¹⁰⁰.

1990 – É mentor e um dos organizadores do *I Seminário Internacional de Cerâmica Gaia 90*.

⁹⁵ Consultar Documento 16 em Anexos.

⁹⁶ Ver Imagem 83 em Anexo IV – Imagens da obra *Génesis*, com a qual participa na exposição.

⁹⁷ Ver Imagem 84 em Anexo IV – Imagens da obra *Ciclo Erótico I*, com a qual recebe a *Medalha de Ouro*.

⁹⁸ Ver Imagem 85 em Anexo IV – Imagens da obra *Ciclo Erótico II*, com a qual recebe o *Diploma de Honra*.

⁹⁹ Consultar documento 17 em Anexos.

¹⁰⁰ Ver Imagem 86 em Anexo IV – Imagens da obra *Poeira dos Tempos*, com a qual recebe a *Menção Honrosa*.

1994 – Começa a dar aulas na *ARCA-EUAC – Escola Universitária de Artes de Coimbra*, onde acaba por se tornar o responsável pela regência da licenciatura em Cerâmica.

2000 – Realiza o Altar-Mor para a *Catedral de Bragança*, obra cerâmica de grandes dimensões, com cerca de 200 m²¹⁰¹.

2000 – *Menção Honrosa no Prémio Nacional de Homenagem ao Escultor Aureliano Lima*, com a obra *Simbiose Ilíada*¹⁰².

2002 – Realiza, em parceria com Nino Caruso, para a cidade de Coimbra, a obra monumental *20 Séculos da História de Coimbra*¹⁰³.

2017 – Falece a 10 de Outubro, extinguindo-se o seu alto fogo transformador.

¹⁰¹ Ver Imagem 87 em Anexo IV – Imagens.

¹⁰² Ver Imagem 88 em Anexo IV – Imagens da obra *Simbiose Ilíada*, com a qual recebe a Menção Honrosa.

¹⁰³ Ver Imagem 89 em Anexo IV – Imagens da obra *20 Séculos da História de Coimbra*.

Anexo II – Curriculum de Exposições¹⁰⁴

1959 – *1º Salão de Arte Plástica para Mineiros “A Arte e a Mina”*, Pejão.

1959 – *I Salão dos Novíssimos*, organizado pelo Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI).

1960 – *Exposição Colectiva de Pintura, Desenho, Escultura e Cerâmica do Centro Ramalho Ortigão*, no Orfeão do Porto.

1960 – *II Salão dos Novíssimos*, organizado pelo SNI.

1961 – *Exposição Cerâmicas de Mário Silva na Galeria Divulgação*, no Porto.

1961 – *III Salão dos Novíssimos*, organizado pelo SNI.

1961 – *Cerâmicas, Exposição de Mário Silva*, organizada pelo SNI, Palácio da Foz em Lisboa.

1961 – *Bienal do Kiln Club* de Washington, nos Estados Unidos da América.

1962 – *Exposição de Mário Silva no Centro de Artes Plásticas da Associação Académica de Coimbra*.

1962 – *1ª Exposição Internacional de Cerâmica Moderna*, em Buenos Aires e Mar de La Plata, na Argentina.

1962 – *IV Salão dos Novíssimos*, organizado pelo SNI.

1964 – *Exposição Mário Silva, Esculturas Cerâmicas*, no Ateneu Comercial do Porto.

1964 – *VI Salão dos Novíssimos*, organizado pelo SNI.

1964 – *Exposição Cerâmica de Mário Silva e Júlia Babo na Galeria Divulgação*, em Lisboa.

1965 – *Exposição dos Artistas Premiados nos Salões dos Novíssimos*, organizada pelo SNI.

¹⁰⁴ Desta lista constam as que conseguimos apurar até ao momento, não sendo, portanto, uma lista definitiva, podendo, provavelmente, existirem outras mais.

1965 – Pavilhão Português da *Exposição Comemorativa do IV Centenário da Fundação da Cidade do Rio de Janeiro*, no Brasil.

1966 – *I Salão Nacional de Arte Moderna*, organizado pelo SNI.

1966 – *XXIV Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte Contemporanea*, realizado na cidade de Faenza, Itália.

1967 – *II Salão Nacional de Arte Moderna*, organizado pelo SNI.

1967 – *XXV Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte Contemporanea*, realizado na cidade de Faenza, Itália,

1968 – *III Salão Nacional de Arte Moderna*, organizado pelo SNI.

1968 – *XXVI Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte Contemporanea*, realizados na cidade de Faenza, Itália.

1969 – *IV Salão Nacional de Arte Moderna*, organizado pelo SNI.

1969 – *Exposição de Homenagem a Amadeo de Souza Cardoso*, em Amarante e no Porto.

1969 – *XXVII Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte Contemporanea*, realizados na cidade de Faenza, Itália.

1969 – *Internationals Kunsthandwerk*, em Estugarda, Alemanha.

1970 – *Exposição individual de Mário Ferreira da Silva no Palácio da Foz*, organizada pelo S.E.I.T., em Lisboa.

1970 – *Exposição itinerante S.E.I.T.*, Portugal.

1971 – *XXIX Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte Contemporanea*, realizados na cidade de Faenza, Itália.

1971 – *Exposição individual na Galeria Alvarez*, no Porto.

1972 – *Exposição Internacional de Cerâmica Moderna no Victoria and Albert Museum*, em Londres, Inglaterra.

1973 – *XXXI Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte Contemporanea*, realizados na cidade de Faenza, Itália.

1973 – Exposição individual na *Galeria Alvarez*, no Porto.

1973 – Exposição individual na *Galeria Paisagem*, no Porto.

1974 – *XXXII Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte Contemporanea*, realizados na cidade de Faenza, Itália.

1974 – *IV Biennale Internationale de Ceramique d'Art de Vallauris*, em França.

1975 – *II Encontros Internacionais de Arte em Portugal*, Viana do Castelo.

1975 – Exposição individual na *Galeria Abel Salazar*, no Porto.

1978 – *XXXVI Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte Contemporanea*, realizados na cidade de Faenza, Itália.

1978 – Exposição individual na *Galeria Tempo*, em Lisboa.

1978 – Exposição individual na *Galeria Dois*, no Porto.

1979 – Exposição individual no *Museu Tavares Proença Júnior*, em Castelo Branco.

1980 – *VI Biennale Internationale de Ceramique d'Art de Vallauris*, em França.

1980 – *II Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira*, em Portugal.

1980 – Exposição individual na Galeria de Verão no Palácio de Cristal no Porto.

1981 – *Exposição de Cerâmica Portuguesa Contemporânea*, Galeria de Arte do *Casino do Estoril*.

1981 – Exposição individual na *Casa Museu Teixeira Lopes*, em Vila Nova de Gaia.

1982 – *III Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira*, em Portugal.

1983 – Exposição individual na *Galeria do JN* (Jornal de Notícias), no Porto.

1984 – *IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira*, em Portugal.

1986 – Exposição individual na *Galeria Dois*, no Porto.

1986 – Exposição individual na *Galeria "O Primeiro de Janeiro"*, em Coimbra.

1987 – *I Bienal Internacional de Cerâmica de Óbidos*, Portugal.

- 1988 – *I Congresso Internacional de Ceramistas*, Talavera de la Reina, Espanha.
- 1989 – *Seminário A Cerâmica na Arquitetura*, realizado no CENCAL nas Caldas da Rainha.
- 1989 – *I Bienal Internacional de Cerâmica Artística*, em Aveiro.
- 1989 – *Exposição de Arte na Embaixada de Portugal em Maputo*, Moçambique.
- 1990 – *Exposição e Arte Cerâmica Contemporânea no 1º Seminário Internacional de Cerâmica- GAIA 90*, em Vila Nova de Gaia.
- 1990 – Exposição individual *Depois dos Mil e Cem Graus: A Cerâmica* na Casa Museu Teixeira Lopes, em Vila Nova de Gaia.
- 1990 – Exposição individual *Depois dos Mil e Cem Graus: A Cerâmica* no Museu Amadeo de Souza Cardoso, em Amarante.
- 1991 – Exposição individual na *Galeria da Praça*, no Porto.
- 1991 – *Exposição MEDIA TERRA*, em Gruisban, França.
- 1992 – Exposição individual *Cidades da Minha Memória* na Galeria Áfritique, em Maputo, Moçambique.
- 1999 – *III Bienal de Arte de Vila Real*, Portugal.
- 1999 – *Exposição Os Portugueses em Portugal, na Europa e com o Euro*, realizada pela Fundação Cupertino de Miranda no Porto.
- 2001 – Exposição individual na *Real Companhia Vinícola do Norte de Portugal*, exposição promovida pelo Rotary Club de Vila Nova de Gaia.
- 2004 – *1st European Ceramics Competition*, em Amarouion, na Grécia.
- 2007 – *XIV Bienal Internacional de Arte de Vila nova de Cerveira*, em Portugal.
- 2007 – Exposição individual *Itinerâncias. Terra, Ar, Água, Fogo* na Casa Museu Teixeira Lopes, em Vila Nova de Gaia.
- 2007 – Exposição individual no *Museu Nacional Grão Vasco*, em Viseu.
- 2008 – *XIII Edizione della Manifestazione Artistica delle Vaselle d'Autore per il Vino Novelle*, Perugia, Itália.

2009 – Exposição individual *Natureza... Morta* na Casa Museu Teixeira Lopes, em Vila Nova de Gaia.

2010 – Exposição individual *Poerias do Tempo. Enigmas de Escritas* na Casa da Cultura de Vila Nova de Gaia.

2014 – Exposição individual *Cerâmica... na Bi e na Tri Dimensionalidade. Sucessão de uma linguagem estética e técnica* na Casa Museu Teixeira Lopes, em Vila Nova de Gaia.

2015 – Exposição individual *No Mágico Universo da Cerâmica. A Matéria, o Sonho e o Imaginário na Bi e na Tri Dimensionalidade* no Museu da Olaria, em Barcelos.

Anexo III – Documentos

Documento 1 – Assento de Nascimento de Mário Ferreira da Silva

Conservatória do Registo Civil Ourém	
Assento de Nascimento n.º 26 do ano de 2019	
Registando	
Nome próprio	Mário ***
Apelidos:	Ferreira da Silva ***
Sexo:	Masculino ***
Hora e data do nascimento:	11 horas e 00 minutos , do dia 16 de maio de 1934 ***
Naturalidade:	freguesia de Canelas *** concelho de Vila Nova de Gaia ***
Filho de	
Nome:	José Rodrigues da Silva ***
Idade:	23 anos ***
Estado:	Casado(a) ***
Naturalidade:	freguesia de Mafamude *** concelho de Vila Nova de Gaia ***
Residência habitual:	Lagarteira, Canelas, Vila Nova de Gaia ***
E de	
Nome:	Rosalina Ferreira Gonçalves ***
Idade:	19 anos ***
Estado:	Casado(a) ***
Naturalidade:	freguesia de Seixezelo *** concelho de Vila Nova de Gaia ***
Residência habitual:	Lagarteira, Canelas, Vila Nova de Gaia ***
Avós:	Manuel Rodrigues Júnior e Ana Teresa da Silva *** Francisco Ferreira e Margarida Ferreira do Couto ***
Declarante(s):	***
Menções especiais:	***
Testemunha(s):	***
Data do assento:	14 de janeiro de 2019 ***
O/A Oficial de registos, Maria Almerinda de Jesus Silva R. Baptista , Por competência própria	
Processo n.º 213/ 2019	

[illegible]

Documento 3 – Inscrição de Matrícula no 2º ano do Curso Complementar de Aprendizagem Ceramista, constando Delfim Ferreira do Couto como encarregado da educação.

Escola ESCOLA INDUSTRIAL E COMERCIAL DE VILA NOVA DE GAIA ✓ ✓

Ano lectivo de 1934 - 1935 **Boletim n.º** 472

INSCRIÇÃO PARA MATRÍCULA DE ALUNO INTERNO

Curso Aprendizagem Ceramista **2.º ano**

OU

DISCIPLINAS

Matriculo:
Em 10/8/1934
O Director,
[Assinatura]

Nome Mário Ferreira da Silva

Naturalidade .. { Freguesia Capelas
Concelho M. de Gaia

Idade em 1 de Outubro de 1934: 20 anos. Nasceu em 16/5/1914

Bilhete de identidade n.º 334438, passado em 17/8/1931, em Porto

Filiação..... { Pai José Rodrigues da Silva
Profissão Motociclista
Mãe Rozalina Ferreira Gonçalves

Residência actual { Rua Dr. Pedro V. n.º 20 C/4
Freguesia Madalena

Encarregado da educação { Nome Delfim Ferreira do Couto
Morada Rua Dr. Pedro V. n.º 20 C/4

Pretende matricular-se nas disciplinas (ou ano) acima mencionadas.

No ano lectivo anterior frequentou, na Escola Industrial e Comercial de Gaia, o 1.º ano do curso Aprendizagem Geral, sob o n.º 42

Escola INDUSTRIAL E COMERCIAL DE VILA NOVA DE GAIA, 10 de Agosto de 1934

O Aluno (ou Encarregado da educação),
[Assinatura]



A inexactidão das declarações constantes do boletim importa, além das sanções que sejam aplicáveis, a anulação da matrícula e de todos os seus efeitos (artigo 372.º do Decreto n.º 37.632).

Documento 4 – Inscrição de Matrícula no 3º ano do Curso Complementar de Aprendizagem Ceramista.

Modelo n.º 422-A do catálogo - Diversos
(Exclusivo da Imprensa Nacional de Lisboa)

Escola ESCOLA INDUSTRIAL E COMERCIAL DE VILA NOVA DE GAIA

Ano lectivo de 1955-1956 Boletim n.º 781

INSCRIÇÃO PARA MATRÍCULA DE ALUNO INTERNO

Curso Aprendizagem Ceramista 3.º ano
ou
DISCIPLINAS

Autorizo, 108

Em 1955
O Director,

Nome Nélio Pereira da Silva
Naturalidade ... { Freguesia Gaia
Concelho M. de Gaia
Idade em 1 de Outubro de 1955: 21 anos. Nasceu em 16/5/1934
Bilhete de identidade n.º 34448, expedido em 12/8/1951, em Gaia
Filiação { Pai Jose Rodrigues da Silva
Profissão Artista
Mãe Antónia Pereira Lourenço
Residência actual { Rua Dr. João B. de S. 14
Freguesia Alfama
Encarregado da educação { Nome _____
Morada _____
Pretende matricular-se nas disciplinas (ou ano) acima mencionadas.
No ano lectivo anterior frequentou, na Escola Industrial e Comercial de Vila Nova de Gaia, o 2.º ano do curso Aprendizagem Ceramista sob o n.º 022
da matrícula de 1954-55, em 12 de Agosto de 1955.

O Aluno (ou Encarregado da educação),

Nélio Pereira da Silva

6904-1703

A inexactidão das declarações constantes do boletim importa, além das sanções que sejam aplicáveis, a anulação da matrícula e de todas as suas actuações (artigo 372.º do Decreto n.º 37 530).

Documento 5 – Manuscrito do tutor de Mário Ferreira da Silva, Delfim Ferreira do Couto, a requerer isenção de propinas entregue na Escola Industrial e Comercial de Vila Nova de Gaia.

316
1.º an. ap

Ex.^{ta} Sr.^a

Director da Escola Industrial e Comercial de
Vila Nova de Gaia

Delfim Ferreira do Couto na qualidade de tio e tutor
do candidato Alvaro Ferreira da Silva, vem nos termos
de art.^o 402 do Estatuto da Escola Industrial e
Comercial Profissional requerer para este a isenção
de propinas, para o que presta, por sua honra, as
declarações constantes dos anexos deste documento.

Pede e decide

Vila Nova de Gaia, 12 de Agosto de 1951

Delfim Ferreira do Couto

~~Informação~~

Dele maneira como se me apresentou quanto
à isenção, julgo-o necessitada.

3.º oficial

de 1.º de

11/10/51

Documento 6 – Página extraída do Livro de Termos de 1946. Documento facultado pelo
Agrupamento de Escolas de Soares dos Reis.

filho de António Soares
nascido em 24 de Janeiro de 1932, natural da freguesia de Alfama,
concelho de Leiria, conduziu
as provas de exame do 2.º grau do Ensino Primário em 25 de Julho de 1946,
e foi aprovado.

O Presidente do Júri,
Raimundo Marques da Silva

Os Vogais:
António de Sousa
Honório Gomes Ferreira de Mattos

Passou-se diploma em 22 de Julho de 1946.

António Ferreira da Silva
filho de José Rodrigues da Silva
nascido em 16 de Maio de 1934, natural da freguesia de Beja,
concelho de Leiria, conduziu
as provas de exame do 2.º grau do Ensino Primário em 25 de Julho de 1946,
e foi aprovado.

O Presidente do Júri,
Raimundo Marques da Silva

Os Vogais:
António de Sousa
Honório Gomes Ferreira de Mattos

Passou-se diploma em 17 de Agosto de 1946.

António de Sousa
Honório Gomes Ferreira de Mattos

397 - 1945

Documento, composto por 3 páginas, proveniente do processo de aluno.

: : Vila Nova de Gaia e Secretaria da Escola Indus-
trial e Comercial, em vinte e três de Agosto de mil
novecentos e cinquenta e oito. : : : : : : : : :

O CHEFE DE SECRETARIA,

Português e história de Portugal, dezeto valores;
Matemática, dozezo valores; Desenho, dezeto valores
Composição Decorativa, dezeto valores; Modelação,
dezeto valores; Trabalhos Oficiais, dezeto va-
lores; Aptidão Profissional, dezeto valores. : : :
CONTEUDO do Livro de registo de Cartas de Curso. : : :
: : : E por não verdoze no passoo a presente entidade
que assina e autentico com o solo bruno danta Regula

- Curso de Permutação de Aprendizagem
- de Dezembro de 1952 a 1953

Post. + Hist. de Forças	1952	1953
Automática	14	38
Eletrônica	18	18
Atividade Teórica	19	35
Comunicação Eletrônica	16	7, 12, 14, 38
Gratificação	16	20

Tratados Teóricos - 16

Conclusão o Curso em 31 de 1953

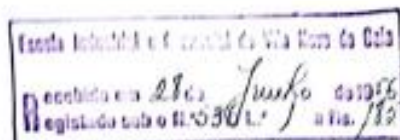
Fim do 1953 com a matrícula final de 17, 3

Por um distúrbio

Bom com distinção

Confidential

Documento 8 – Requerimento de dispensa de exame à disciplina de Desenho.
Documento proveniente do processo de aluno.



198

Informação
Requerente ex-
gunde o mapa
de classificação
obter a mé-
dia de 18 valores
em Desenho.
30/6/56
03.ª Oficial
Ossorio

Exm. Senhor
Diretor da Escola Industrial e
Comercial de Vila Rica de Goiás

Mário Ferreira de Sá, filho de José
Rodrigues de Sá, portador do tilhe-
te de identidade nº 314458 R, pas-
sado em 14 de Agosto de 1951 pelo
Serviço de Identificação do Estado, alu-
no 781 do 3.º ano do curso comp-
lementar de Aplicações de Gramá-
tica, no presente ano letivo, em mo-
mentos de ausência no art.º 184
do Estatuto, requer a V. Ex.ª se
a fim de apurar-se (da) se a era-
me da seguinte disciplina:

Desenho

Local de deferimento
Vila Rica de Goiás 28 de Junho de 1956

Mário Ferreira de Sá

Documento 9 – Carta manuscrita e assinada por Mário Ferreira da Silva dirigida ao director, Jorge Vieira de Araújo, da Escola Industrial e Comercial de Vila Nova de Gaia.

Documento de 2 páginas, frente e verso, proveniente do processo de aluno.

B/

4. 1. 58

Ex.^{ma} Lur. Director

Escola Industrial e Comercial de Vila Nova de Gaia

recebido em 14 de Janeiro de 1958

sendo recebido na dias na secretaria

da Escola em que V. Ex. é muito ilustre Director o prêmio "Joaquim Lopes" instituído pelo Grande mestre João Vaz logo seguido por outros prêmios pecuniários, que na mesma me foi entregue. Sobre confirmação do quanto V. Ex. estima e protege os seus alunos eu não podia deixar de protestar a minha gratidão, não só por isto, como também por tudo quanto durante o meu curso fiquei devedor ao meu querido Director.

Sua V. Ex.^{ma} Sempre seu amigo,

um sentido muito obrigado e os cumprimentos respectos do aluno que apresenta o desejo para manifestar a sua maior adulação pelo Director que não mais esquece.

Mário Ferreira da Silva

Porto, 13 de Janeiro de 1958

A. Cimo do Arco da Liberdade,

57-32, D. 10 - 80-15

Documento 10 – Missiva enviada pelo director da Escola Industrial e Comercial de Vila Nova de Gaia, Jorge Vieira, a Mário Ferreira da Silva. Documento proveniente do processo de aluno.

289/58 *101*
A/Sop *101*
1

, 9 de Abril de 1958

Exm.º Senhor
MÁRIO FERREIRA DA SILVA
Distintíssimo Pintor Cerâmico Diplomado
Rua do Jardim *em 2.º andar da Cidade.*
VILAR DO PARAISO - *Porto* -

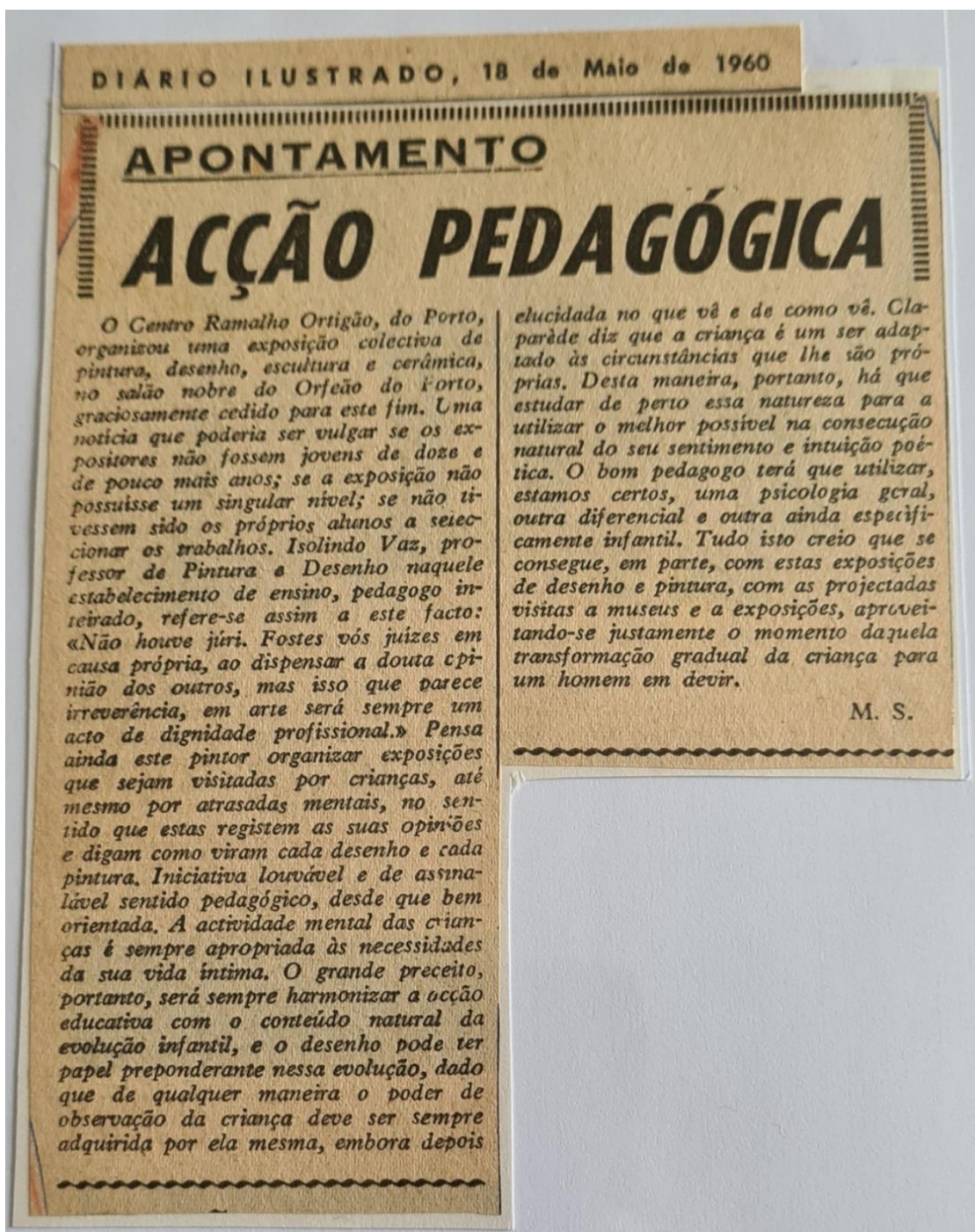
Com muita satisfação lhe comunico que apresentei o seu nome ao Exm.º Presidente da Associação Industrial Portuguesa, por ser o aluno do último ano do Curso de Pintura Cerâmica, que em 1956-57 obteve maior classificação e para que lhe seja atribuído o prémio "Fábrica de Porcelana da Vista Alegre Lda" de Esc: 2.500\$00 na sessão comemorativa de 3 de Maio próximo.

Apresento-lhe as minhas afectuosas lembranças.

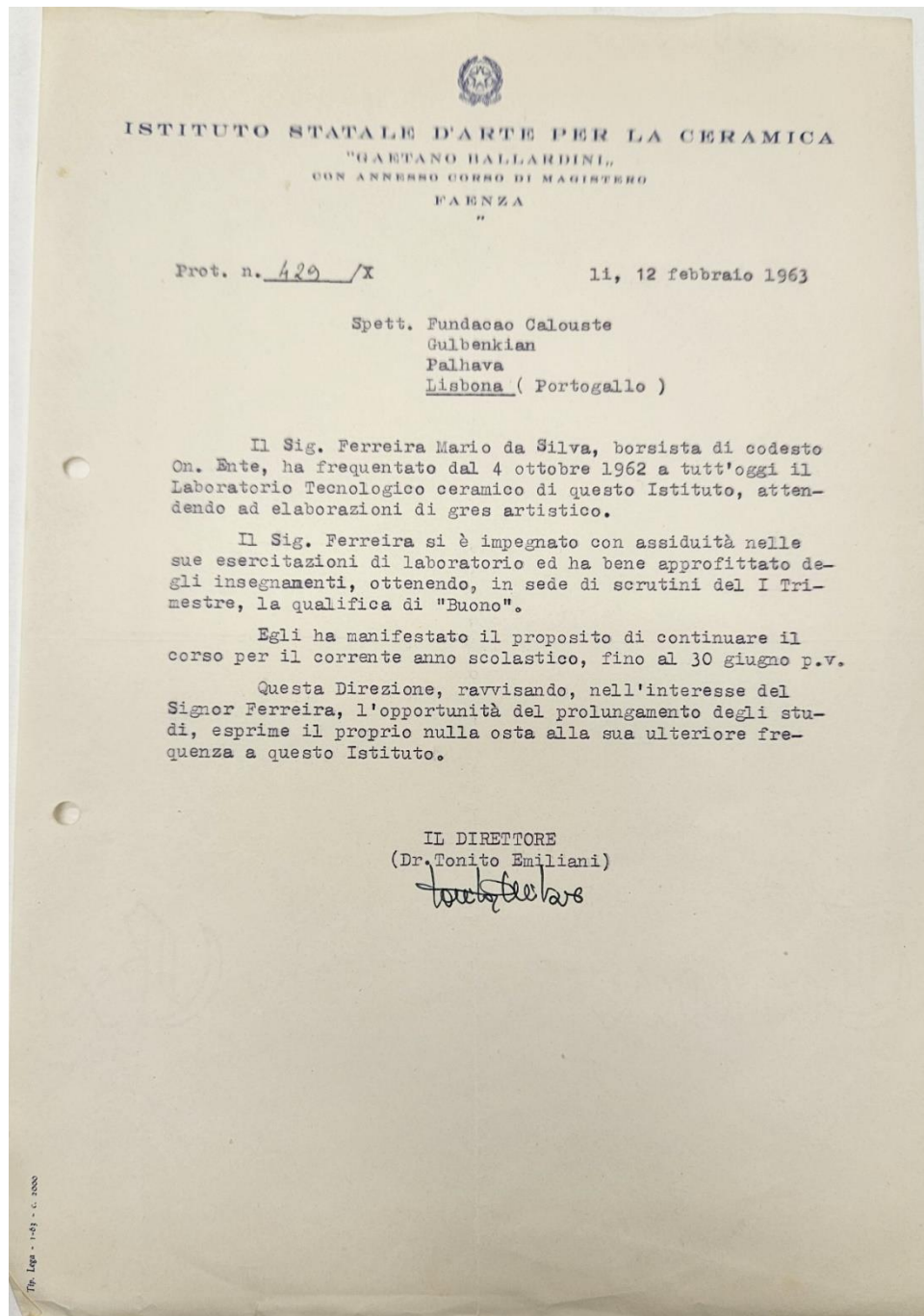
A bem da Nação
O DIRECTOR,



J.V./A.H.



Documento 12 – Missiva dirigida pelo Instituto Gaetano Ballardini à Fundação Calouste Gulbenkian dando nota do desempenho de Mário Ferreira da Silva, assinada pelo seu director, Tonito Emiliani. Documento proveniente Arquivos Gulbenkian – BEP. C/04
Processo Individual de Bolseiro.



Documento 13 – Decisão de aquisição de um conjunto de obras que estiveram presentes na *Exposição dos Artistas Premiados nos Salões dos Novíssimos* pela Fundação Calouste Gulbenkian. Documento proveniente Arquivos Gulbenkian – BEP. C/04 Processo Individual de Bolseiro.

XEROCOPIA

Fundação Calouste Gulbenkian
Lisboa - 1
AC/HF.

EMP. N.º. 63/65

APONTAMENTO
SERVIÇO DE BELAS-ARTES

*Antes a compra
e a pagamento de exp. de
pintura, mas com 50
então. compra de exp.
muito embora a torn*

Lisboa, 24 de Abril de 1965
sem 1965.
24/4/65
A

Durante a visita efectuada pelo Senhor Presidente, no pretérito dia 14, acompanhado pelo Director do Serviço de Belas Artes e pelos Senhores Arq.º. França Ribeiro e Pintor Fernando de Azevedo, à "Exposição dos Artistas Premiados nos Salões dos Novíssimos" apresentada no Secretariado Nacional de Informação, foi decidida a aquisição das seguintes obras expostas com vista à sua incorporação na colecção de Arte Portuguesa Contemporânea da Fundação Calouste Gulbenkian.

- Artur Bual - "Hoje VI"; pintura, 160 x 130
n.º. 33 do Catálogo Esc. 15.000\$00

- Nuno de Siqueira - "Viagem ubíqua de um poema;
pintura, 140 x 195
n.º. 115 do Catálogo Esc. 17.000\$00

- Mário Ferreira da Silva - "O gato azul"; cerâmica
n.º. 108 do Catálogo Esc. 1.000\$00

- Maria Manuela Madureira - "Feixes"; cerâmica
n.º. 70 do Catálogo Esc. 4.500\$00

Foi ainda decidida a aquisição de mais as seguintes obras expostas que não eram referidas no "Preçário" anexo ao Catálogo, tendo-se pedido ao Senhor Dr. Francisco Aveloz, Chefe dos Serviços de Exposições do S.N.I. que entrasse em contacto com os autores de essas obras com vista à indicação do preço de venda, acentuando-se esperar-se da parte de esses artistas uma atitude compreensiva.

-/-

Documento 14 – Missiva enviada pelo director da *Escola Industrial e Comercial de Vila Nova de Gaia* à entidade patronal de Mário Ferreira da Silva à data de 4 de Dezembro de 1956. Documento proveniente do processo individual de aluno.

1238/56
A/108
1

, 4 de Dezembro de 1956

Exmos. Senhores
Miguel Bombarda & Alba Lda.
Rua 9 de Abril, 253
P O R T O

Tenho a honra de me dirigir a VV. Ex^{as}. para informar que MARIO FERREIRA DA SILVA, com o Bilhete de Identidade nº. 514458-A, de 17/8/51, está matriculado nesta Escola, no ano lectivo corrente no 4.º e último ano do Curso Complementar de Aprendizagens de Ceramista e que tem o horário adiante designado.

O aluno informa-nos que se encontra empregado na Casa que VV. Ex^{as}. dirigem e que terá de faltar a aulas por ter trabalho até às 18 horas, com excepção dos sábados.

Tratando-se do último ano de frequência e tendo o aluno todo o interesse em concluí-lo, venho pedir a VV. Ex^{as}. o favor de o ajudarem permitindo-lhe a saída diária a tempo de não faltar às aulas.

Se VV. Ex^{as}. puderem deferir tomarei o encargo de lhes comunicar as faltas que o aluno der as horas de aula em que o aluno ficar beneficiado por VV. Ex^{as}.

2ª - 3ª - 4ª - 5ª - 6ª - Sábados
20-22 18-20 18-21 18-20 19 18-20

Apresento a VV. Ex^{as}. os meus respeitosos cumprimentos

JV
H

A bem da Nação
O DIRECTOR,

Documento 15 – Formulário de declaração para efeitos de isenção de propinas entregue na Escola Industrial e Comercial de Vila Nova de Gaia assinada e datado de 20 de Agosto de 1957. Documento proveniente do processo individual de aluno.

A preencher sendo o candidato da maior idade

Declaração económica do candidato (indicar discriminadamente os proventos e rendimentos que auferir)

Declaro que minha renda que aufero são os proventos que me dá a pensão de 100.000\$ e os rendimentos do meu salário

O candidato e seus pais (ou os seus avós), que não possuam outras receitas além das indicadas, assumem inteira responsabilidade, nos termos da lei, pela exactidão de todas as declarações constantes deste boletim.

V. N. de Gaia, 20 de Agosto de 1957

Assinatura do declarante,

[Assinatura]

Esta declaração é confirmada;

a) Pelo superior hierárquico do declarante, tratando-se de funcionário público;

b) Pela entidade patronal, tratando-se de empregado por conta de outrem;

c) Pela junta de freguesia, nos restantes casos.

Pela Empresa Cerâmica do Fojo (N.º 2 do art.º 407.º do Estatuto)

O DIRECTOR-DELEGADO

[Assinatura]

[Carimbo: EMPRESA CERÁMICA DO FOJO, VILA NOVA DE GAIA]

A preencher pela secretaria da Escola

Comportamento do aluno no ano anterior:

1.º período *Boim*

2.º período *Boim*

3.º período *Boim*

Médias no ano anterior:

positivas *Toda* (média geral)

negativas

No exame de admissão *Boim* nota de medíocre.

V. N. de Gaia, em 29/57

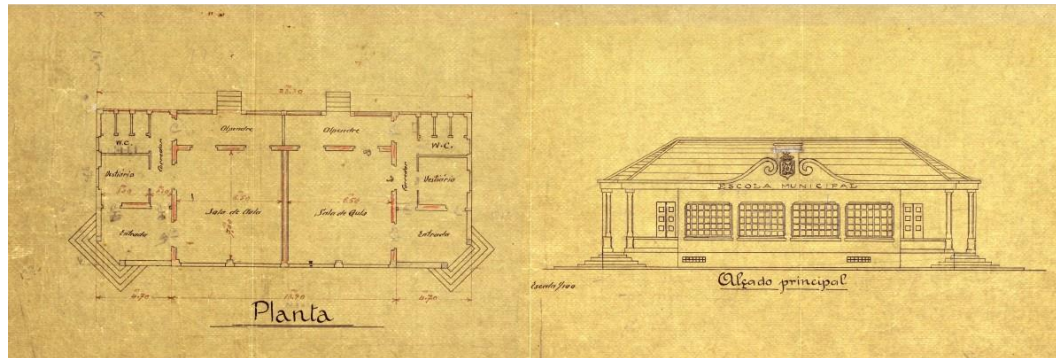
O CHEFE DA SECRETARIA,

[Assinatura]

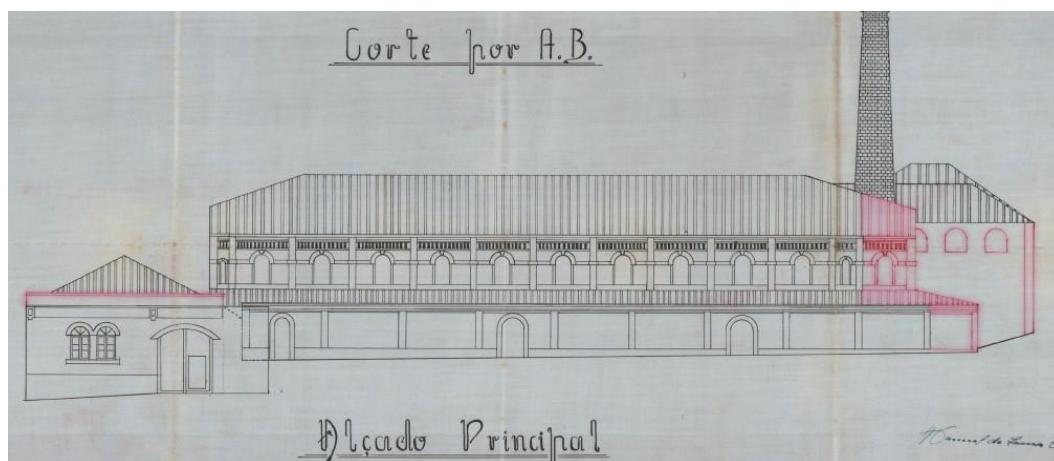
Documento 17 – Registo biográfico de professor da *Escola Artística de Soares dos Reis*.

[illegible]

Documento 18 – Planta de 1931 da *Escola Municipal Pinto Mourão*, Laborim de Baixo, Vila Nova de Gaia. Fonte: *Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner* de V. N. de Gaia.



Documento 19 – Alçado principal da planta da *Fábrica de Cerâmica de Vilar do Paraíso*, 1945, Vila Nova de Gaia. Fonte: *Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner* de Vila Nova de Gaia.



Anexo IV – Imagens

Imagem 81 – Capa do Catálogo do 1º Salão de Arte Plástica para Mineiros “A Arte e a Mina”, Pejão, 1959. Fonte: Acervo do artista.



Imagem 82 – Capa do Catálogo da sua primeira exposição individual, que tem lugar na Galeria Divulgação, no Porto, intitulada *Cerâmicas de Mário Silva*.

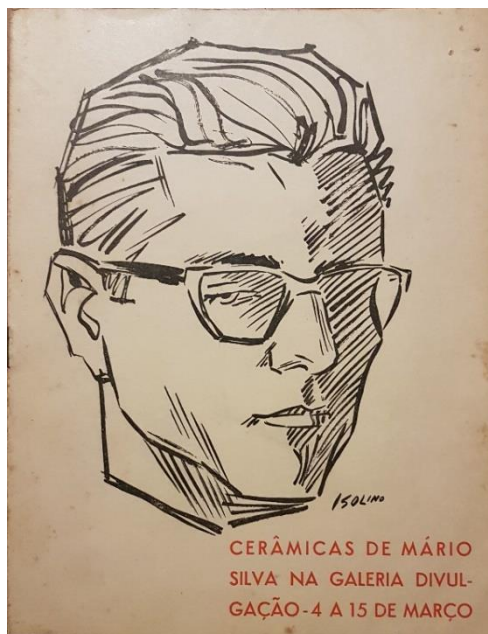


Imagem 83 – Mário Ferreira da Silva, *Genesis*, 1972, grés cerâmico, dimensões desconhecidas. Colecção particular. Fonte: Acervo do artista.



Imagem 84 – Mário Ferreira da Silva, *Ciclo Erótico I*, 1973, grés cerâmico policromado, dimensões desconhecidas. Colecção particular. Fonte: Acervo do artista.



Imagem 85 – Mário Ferreira da Silva, *Ciclo Erótico II*, 1974, grés cerâmico policromado, 60x45x13 cm, Espólio do artista. Fonte: Acervo do artista.



Imagem 86 – Mário Ferreira da Silva, *Poeira dos Tempos*, 1989, grés chamotado policromado, dimensões desconhecidas. Fonte: Acervo do artista.



Imagem 87 – Mário Ferreira da Silva, *Altar-Mor decorado com mural em alto e baixo relevo e elemento escultórico*, 1999-2000, grés chamotado policromado, 13,75m x 12,75m, Catedral de Bragança. Fonte: Fotografia de Pedro Rocha.

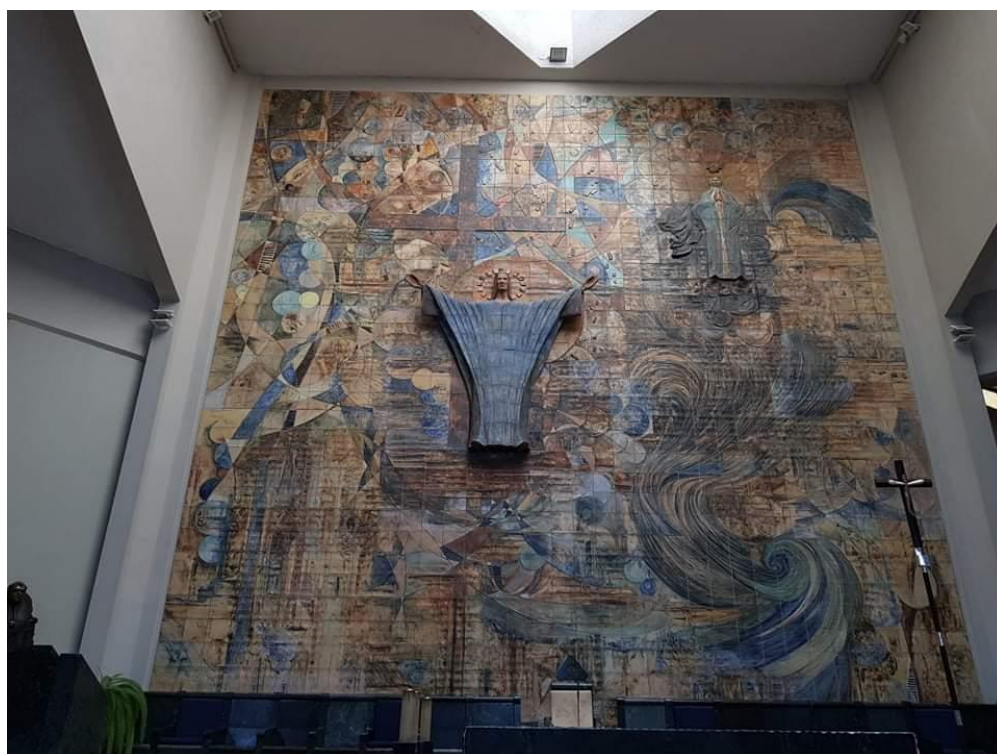


Imagem 88 – Mário Ferreira da Silva, *Simbiose Ilíada*, 2000, grés chamotado policromado, dimensões desconhecidas. Fonte: Acervo do artista.



Imagem 89 – Nino Caruso e Mário Ferreira da Silva, *20 Séculos da História de Coimbra*, 2002, cerâmica, alt. máxima 5,94m. Fonte: <https://www.artribune.com/professionisti/who-is-who/2016/10/intervista-nino-caruso-ceramica-libro-castelvecchi/attachment/nino-caruso-la-rotunda-coimbra/>

