

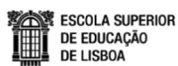
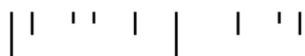


IRENE RIBEIRO:
GRAVURA E ARTE EDUCAÇÃO.

Estela Baptista Costa

Dissertação apresentada à Escola Superior de Educação de Lisboa para
obtenção de grau de mestre em Educação Artística.

2024



IRENE RIBEIRO:
GRAVURA E ARTE EDUCAÇÃO.

Estela Baptista Costa

Dissertação apresentada à Escola Superior de Educação de Lisboa para
obtenção de grau de mestre em Educação Artística.

Orientadora: Teresa Matos Pereira

2024

| ' ' | | ' ' |

Aos meus filhos.

*Às mulheres e à
sororidade,
juntas somos mais fortes.*

ao Bartolomeu.

AGRADECIMENTOS

| " | | " |

Agradeço à Irene Ribeiro por ter aberto a porta do seu atelier e me ter confiado e facultado a documentação que serviu de base a este estudo, assim como as muitas horas de conversa passadas em partilha de ideias. Agradecer também aos elementos da Áster pela forma calorosa como me receberam nas instalações da Associação.

Ao Coordenador do Mestrado, o professor Miguel Falcão, pelo conhecimento transmitido e pelo acolhimento afetuoso neste processo tão difícil para a maioria dos alunos que vivem exigências pessoais e profissionais tão adversas.

À professora Teresa Matos Pereira por ter sido mais que uma orientadora, mas um farol que me iluminou nos momentos mais difíceis, numa atitude de sororidade inigualável.

Aos amigos que durante estes dois anos me incentivaram e se preocuparam com o decorrer do mestrado, em especial à Maria Teresa Paulo, ao Pedro Sena-Lino e à Raquel Silva Pereira, pela sua inabalável confiança nas minhas capacidades.

À Ivana Borges Costa, colega de mestrado, que, com um oceano pelo meio, passou muitas das suas horas a motivar-me e com quem troquei preciosas opiniões sobre os temas em estudo.

À minha família, em especial aos meus filhos, que prescindiram de muitos momentos de convívio com a mãe. Para que um dia compreendam que seguir os nossos objetivos implica sacrifícios e que os dois são a razão de todos os meus esforços.

Agradeço também pelo exemplo das mulheres que lutam contra os desafios que a sociedade lhes impõe, em especial as minhas colegas de turma, 21 mulheres de várias faixas etárias que se apoiaram nesta difícil tarefa de ser mulher, estudante, profissional e, no caso da maioria, mãe. E ao querido Júlio, que teve a coragem e sabedoria de permanecer numa turma quase só de mulheres.

Por fim, aos que me criaram barreiras durante este caminho. O que não nos mata torna-nos mais fortes.

Esta dissertação foi escrita na Póvoa de Santa Iria, entre fevereiro e outubro de 2024, com a companhia de Agnès Obel, A Garota Não, Wim Mertens, Johann Johannson, Frederico Albanese, Morelembaum, Ezio Bosso e Ólafur Arnolds.

Figura 1. Irene Ribeiro no seu atelier.



Nota. Atelier na Amadora (2023). Fonte: própria.

RESUMO

O presente estudo centra-se na investigação sobre os contributos da artista luso brasileira Irene Ribeiro, para a educação artística, centrando-se no domínio da gravura contemporânea. Recorrendo a uma metodologia qualitativa, a investigação procura pontos de ancoragem no método biográfico, estruturando-se em várias vertentes: primeiramente, baseia-se em pesquisa documental e, em segundo lugar, recorre a entrevistas e conversas com a gravadora, mas também a entrevistas e questionários aos intervenientes do seu processo educativo. O enquadramento legal da educação artística em diversos contextos educativos em Portugal na segunda metade do século XX cruza estas vertentes, permite clarificar igualmente as ligações entre educação formal e não formal, educação artística e ensino artístico. Indissociável destas problemáticas é a ação desenvolvida por Irene Ribeiro. Através de um estudo centrado na sua ação como artista-educadora procurar-se-á uma compreensão mais ampla da atuação de Irene Ribeiro do panorama histórico da educação artística, tanto em Portugal como no Brasil, designadamente, o trabalho desenvolvido com a formação de professores. O estudo biográfico faz o mapeamento do seu percurso educativo até 2004, ano em que o projeto REGRA teve a sua derradeira exposição na Sociedade Nacional de Belas Artes.

Palavras-chave: Irene Ribeiro, Projeto REGRA, Ensino da Gravura, educação artística, formação de professores.

ABSTRACT

The contributions of Portuguese-Brazilian artist Irene Ribeiro, to art education, centered on the field of contemporary printmaking, are the primary focus of this study. By employing a qualitative methodology, anchored in the biographical method, this research structures itself in several ways: firstly, based in documental research, and, secondly, it uses interviews and conversations with the printmaker, as well as interviews and questionnaires with those involved in her educational process. The legal framework for art education in various educational contexts in Portugal in the second half of the 20th century crosses these areas of study, also making it possible to clarify the links between formal and non-formal education, art education and art teaching. Irene Ribeiro's work is inseparable from these issues. Through a study centered on her work as an artist-educator, the aim is to gain a broader understanding of Irene Ribeiro's work in the historical panorama of art education, both in Portugal and in Brazil, specifically her work in teacher training. The biographical study maps out her educational career up until 2004, the year in which the REGRA project had its final exhibition at the Sociedade Nacional de Belas Artes.

Keyword: Irene Ribeiro, REGRA project, etching teaching, art education, teacher training.

Índice

| | |
|--|----|
| 1. INTRODUÇÃO..... | 1 |
| 2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO | 6 |
| 2.1. O CONTEXTO DA EDUCAÇÃO ARTÍSTICA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX | 8 |
| 2.1.1. As Escolinhas de Arte do Brasil (EAB) | 10 |
| 2.1.2. A educação em contexto formal e não formal..... | 15 |
| 2.1.3. A educação artística VS ensino artístico..... | 18 |
| 2.1.4. Enquadramento legal da Educação Artística em Portugal, desde 1986 | 22 |
| 2.1.5. O artista professor | 25 |
| 2.1.6. As entrelinhas da Gravura | 29 |
| 2.2. Primórdios do ensino formal da gravura | 32 |
| 2.2.1. Do século XV ao século XVIII | 32 |
| 2.2.2. A introdução do ensino da Gravura em Portugal | 34 |
| 2.2.3. Regulamentação do ensino da gravura | 37 |
| 2.2.4. Do Ensino da gravura à Educação Artística na gravura Contemporânea..... | 39 |
| 2.3. A ação em arte-educação de Irene Ribeiro | 43 |
| 3. METODOLOGIA | 48 |
| 3.1. Questões orientadoras | 49 |
| 3.2. Objetivos do estudo | 50 |
| 3.3. Investigação Qualitativa – Histórias de vida. | 50 |
| 3.4. Desenho de Investigação | 53 |
| 3.4.1. Princípios éticos..... | 54 |
| 3.4.2. Recolha de dados - análise documental e entrevistas..... | 54 |
| 3.4.3. Instrumentos de recolha e análise de dados | 55 |
| 4. HISTÓRIA DE VIDA | 56 |
| 4.1. O início da vida vivida..... | 58 |
| 4.1.1. De Portugal ao Brasil..... | 59 |
| 4.1.2. Do Brasil a Portugal..... | 64 |
| 4.1.3. A dupla Irene Ribeiro e Américo Silva – o início de um ciclo. | 68 |

| | |
|--|-----|
| 4.2. A AGA e a Bienal de Gravura da Amadora..... | 70 |
| 4.3. A Ação Educativa | 77 |
| 4.3.1. As sementes | 79 |
| 4.4. O projeto REGRA | 80 |
| 4.4.1. REGRA – Fase I: a formação com os professores | 90 |
| 4.4.2. REGRA – Fase II: o trabalho nas escolas | 95 |
| 4.4.3. REGRA – Fase III – As exposições | 100 |
| 4.4.4. A interdisciplinaridade – concurso “Peixes, Periquitos e Romãs” | 104 |
| 4.4.5. Os núcleos da Rede Escolar | 107 |
| 4.4.6. Os Encontros REGRA | 109 |
| 4.5. O fim de um ciclo | 112 |
| 5. CONCLUSÃO | 114 |
| 6. REFERÊNCIAS | 120 |
| 7. ANEXOS..... | 129 |
| ANEXO A. Cronologia de vida de Irene Ribeiro..... | 130 |
| ANEXO B..... | 135 |
| ANEXO B1. Entrevista a Irene Ribeiro | 136 |
| ANEXO B2. Entrevista a Ana João Romana (julho 2024) | 150 |
| ANEXO B3. Entrevista a Ana Maria Vieira, no dia 10 de outubro de 2024..... | 153 |
| ANEXO B4. Entrevista a Ana Maria Jerónimo, no dia 7 de outubro de 2024 | 159 |
| ANEXO B5. Questionário respondido por António Roque | 165 |
| ANEXO B6. Questionário respondido por Mariana Montalto. | 167 |
| ANEXO B7. Questionário respondido por Dília de Moura Fraguito Samarth | 169 |
| Anexo C. Consentimento informado | 172 |
| ANEXO D: Questionário a intervenientes no processo educativo de Irene Ribeiro | 174 |
| ANEXO G. Carta aberta aos professores, de Irene Ribeiro (catálogo “Gravura na Escola 2 (2000). | 183 |
| ANEXO H | 184 |
| ANEXO H2. Cartaz da exposição “No tempo em que os animais falavam”, FCG (1996)..... | 186 |
| ANEXO I. Excerto da palestra de Irene Ribeiro, patente na ata do 1º Encontro REGRA (1997)..... | 187 |
| ANEXO J. Catálogo da exposição “A pedagogia da gravura”, em Évora (1998)..... | 188 |

| | |
|--|------------|
| ANEXO K. Desdobrável da exposição da REGRA na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 2004. | 189 |
| ANEXO L. Desdobrável da inauguração da Associação Áster (2006)..... | 191 |

LISTA DE ABREVIATURAS

| | |
|----------|---|
| AEC | Atividades Extracurriculares |
| AECA | Associação de Escolas do Concelho da Amadora |
| AGA | Associação de Gravura da Amadora |
| CCPFC | Conselho Científico-Pedagógico da Formação Contínua |
| CEE | Comunidade Económica Europeia |
| CEFOPREM | Centro de Formação de Professores do Redondo, Reguengos, Évora e Mourão. |
| CFCAS | Centro de Formação de Alcácer do Sal |
| SCGP | Gravura - Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses |
| EAB | Escolinhas de Arte do Brasil |
| FAAP | Fundação Armando Álvares Penteado |
| FOCO | Formação Contínua de Professores e de Responsáveis pela Administração Educacional |
| FCG | Fundação Calouste Gulbenkian |
| PRODEP | Programa de Desenvolvimento Educativo para Portugal |
| REGRA | Rede Escolar de Gravura |
| SNBA | Sociedade Nacional de Belas Artes |
| USP | Universidade de São Paulo |

ÍNDICE DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| Figura 1. Irene Ribeiro no seu atelier..... | 8 |
| Figura 2. Mapa mental da investigação..... | 53 |
| Figura 3. Irene Ribeiro no seu atelier..... | 57 |
| Figura 4. Rede Nacional de Gravura em 1996 | 73 |
| Figura 5. Evolução quantitativa das Bienais de Gravura da Amadora | 76 |
| Figura 6. Irene Ribeiro na Associação Áster e outros elementos da Associação | 77 |
| Figura 7. Cartaz da exposição dos trabalhos dos professores na ação de formação da Quinta da Piedade | 82 |
| Figura 8. Oficina de gravura "Xilogravura e outros suportes" com Irene Ribeiro | 84 |
| Figura 9. Matriz de xilogravura e imagem impressa | 85 |
| Figura 10. Catálogo da exposição " No tempo em que os animais falavam 2" | 86 |
| Figura 11. Testemunho de alunos sobre as aulas de gravura nas suas escolas | 90 |
| Figura 12. Excerto do cartaz da AECA onde constava o curso de Irene Ribeiro | 93 |
| Figura 13. Painéis realizados por algumas turmas e patentes n exposição da REGRA, na SNBA | 99 |
| Figura 14. Painel "A maior gravura do século", na VII Bienal de Gravura da Amadora | 102 |
| Figura 15. Cerimónia de doação do acervo, na ESELX | 104 |
| Figura 16. Apresentação de alguns alunos na VII Bienal de Gravura da Amadora. | 105 |
| Figura 17. Placa com a classificação da Escola Jacques de Magalhães no concurso REGRA, em 1998. à direita: Brindes oferecidos às escolas com a romã, símbolo da cidade da Amadora | 106 |
| Figura 18. Mapas da Rede Escolar de Gravura entre 1995-2000 e entre 2004 | 108 |
| Figura 19. Grupo de professores participantes no 1º Encontro da REGRA | 110 |
| Figura 20. Grupo de professores participantes do 4º Encontro da REGRA, em Évora..... | 112 |
| Figura 21. Irene Ribeiro e Estela Baptista Costa no primeiro encontro | 119 |

1. INTRODUÇÃO

| ' ' | | ' ' |

Corria o ano de 1949 e em Gemeses, uma pequena aldeia do concelho de Esposende, nascia Maria Irene Ribeiro no primeiro dia do mês de maio, primeira filha de uma família de jovens agricultores. Estávamos em pleno Estado Novo, num período em que a escolaridade primária tinha sido reduzida ao LEC – Ler, Escrever e Contar. Só em 1956, sete anos mais tarde, é que Leite Pinto, um dos ministros de Salazar, implementaria uma pequena reforma do ensino primário para quatro anos (Campos, 2011). Devido ao panorama social que se vivia em Portugal, consequência do regime ditatorial, o pai de Maria Irene Ribeiro emigrou para São Paulo, no Brasil, em 1952, deixando a mulher com dois filhos pequenos e um ainda por nascer. Só em 1960 é que a família se reuniu, tinha Irene Ribeiro onze anos e já completado o seu primeiro percurso escolar em Portugal. No Brasil, cedo o seu talento artístico se começou a evidenciar, tendo ingressado, em 1970, na Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo, e onde se licenciou em Desenho e Plástica. Foi no seu percurso académico, entre 1970 e 1973, que teve contato com a gravura e se apaixonou pelos “processos e metodologias de trabalho e das inúmeras possibilidades na exploração plástica que a gravura oferece” (Moreira, 2013, p. 168). Foi aí, também, que conheceu Evandro Carlos Jardim, um dos mais prestigiados gravadores brasileiros dessa época e a artista plástica Regina Silveira. Regressará definitivamente a Lisboa com 29 anos de idade como bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian e, a partir dessa data, trará ao país uma nova visão do ensino da gravura.

É neste contexto que serão analisados os contributos do trabalho educativo desenvolvido por Irene Ribeiro, quer em contextos escolares e extraescolares. Quer de mediação cultural, para a divulgação da gravura contemporânea em Portugal, nomeadamente na criação de ateliês e oficinas. Esta análise destaca ainda alguns episódios da história de vida que cruzam o seu percurso académico e percurso profissional, designadamente os breves anos em que frequentou a escola pública portuguesa e brincou nos campos de Gemeses, (experiências que viriam a marcar o seu trabalho como gravadora e como formadora), até à emigração para o Brasil com onze anos; os motivos que provocaram o seu regresso a Portugal trazendo na bagagem o conhecimento e experiência do ensino em ambiente formal e não formal. Por fim, as associações artísticas que criou e em que esteve envolvida e que se tornaram uma referência da gravura: a Bienal de Gravura da Amadora e, principalmente, o ambicioso

projeto de ensino da gravura nas escolas em Portugal – a Rede Escolar de Gravura (REGRA).

Através de conversas com a própria Irene Ribeiro, a antigos alunos e pessoas que se envolveram nos seus projetos, bem como da análise documental do seu acervo pessoal e de investigação em repositórios e bibliotecas, foi possível traçar, mais pormenorizadamente, os passos indelévels que Irene Ribeiro percorreu no caminho do ensino da Gravura e as pegadas que ficaram buriladas nesse percurso. Além das questões centrais do percurso de Irene Ribeiro no âmbito da educação artística este estudo pretende também fazer o enquadramento da arte da Gravura a vários níveis: a história que a Gravura imprimiu em Portugal até à chegada de Irene Ribeiro; o contexto da Educação Artística no Brasil enquanto a autora aí estudou e ensinou, assim como o contexto legal de um país acabado de integrar a Comunidade Económica Europeia (CEE), em 1986, fator esse que esteve na retaguarda da sua ação educativa em Portugal.

O estudo divide-se, assim, em três capítulos, desdobrando-se cada um em respetivas ramificações: no primeiro capítulo, através do enquadramento teórico, procura-se compreender quer a gravura, quer a educação artística em particular nos contextos histórico, social e conceptual da gravura e da educação artística. Deste modo procura-se contextualizar a realidade educativa no Brasil durante os 20 anos em que a gravadora lá foi aluna e, posteriormente, professora. Em segundo lugar, abordando contextualmente o panorama educativo no Brasil e no resto do mundo e as influências de alguns pedagogos como Franz Cizek e Ana Mae Barbosa, assim como o movimento das Escolinhas de Arte, que se ramificou um pouco por toda a Europa e América. Relativamente a Portugal, observa-se o contexto político e as suas consequências legais no Sistema Educativo desde os anos de 1980, altura em que Portugal aderiu à CEE e como esse momento acabou por proporcionar a ação educativa que Irene Ribeiro concretizou na década de 1990. Neste subcapítulo procura clarificar-se o conceito de educação em contexto formal e não formal, educação artística e ensino artístico, assim como as suas inter-relações. Por fim, de uma forma mais lata, observa-se a aprendizagem da gravura, não só como técnica artística e aquisição de metodologias, mas, também, como uma forma de autoscopia pessoal para quem a pratica e como esse processo de interiorização pode conduzir a outras aprendizagens tão caras à educação

artística, tal como a mediadora cultural Andreia Dias (2023), afirma na página *patrimonios.pt*:

A educação artística é um ato vivo do pensar humano que faz nascer múltiplas formas e expressões e que gera conversas, diferentes tipos de conversas. É eclética, agregadora e inclusiva e tem sempre espaço para mais alguém, para mais uma ideia, sugestão ou sentimento (Dias et al, 2022).

No segundo e terceiro subcapítulos é feita uma análise sucinta da origem do ensino da gravura em Portugal, quem foram os responsáveis pela sua introdução no nosso país, como se desenvolveu, quem incentivou a sua implementação desde o século XV até à atualidade e promoveu o seu ensino. Também quais as mudanças que foram realizadas até se tornar uma técnica artística contemporânea, altura em que Irene Ribeiro se notabilizou, em Portugal, como educadora artística nesta técnica.

Por fim, no capítulo que incide sobre a história de vida e percurso profissional de Irene Ribeiro, observam-se quatro pontos fundamentais: os primeiros anos e as suas vivências de infância, ainda em Portugal, que moldariam as memórias que perpetuou na sua obra gráfica; a experiência adquirida no Brasil e os fatores que a levaram a regressar a Portugal: os núcleos educativos por onde passou como formadora, os testemunhos de quem com ela trabalhou e a criação e importância da Bienal de Gravura da Amadora como motor para o maior projeto de educação da gravura em Portugal – a Rede Escolar de Gravura e a formação de professores. A problemática central do estudo incidu na necessidade de clarificar os contributos da ação educativa desenvolvida por Irene Ribeiro, em Portugal. Neste sentido, destaca-se a criação de ações de formação, oficinas (em contexto formal e não formal), a criação das Bienais de Gravura da Amadora e o projeto da Rede Escolar de Gravura. Este último foi implementado em vários concelhos do país constituindo-se uma catapulta para a engrenagem criada em torno do ensino da gravura. Esta questão central abriu espaço para uma observação mais próximas da metodologia de trabalho seguida pela artista-educadora para a concretização das iniciativas que encetou; quais os fatores que determinaram a disseminação dos projetos artísticos e como foram acolhidos pelos intervenientes, nomeadamente os professores e respetivos alunos e as instituições que acolheram e dinamizaram as atividades.

Desta forma, defini como finalidade do estudo uma compreensão ampla da atuação educativa de Irene Ribeiro e os principais contributos para a divulgação da gravura contemporânea em Portugal. Para isso foi imprescindível auscultar a própria artista/educadora e analisar a documentação por ela produzida e reunida ao longo da sua vida profissional, assim como filtrar a informação pertinente para o estudo.

Um dos objetivos da investigação centrou-se na pesquisa e reunião de testemunhos de outros intervenientes nas atividades artísticas e educativas de modo a reunir uma amostra transversal dos participantes nas ações, nomeadamente: alunos das diversas formações, professores participantes do projeto REGRA, alunos das escolas envolvidas, apoiantes e mediadores do seu processo educativo. Outro dos objetivos perseguidos neste trabalho consistiu em perceber em que medida o percurso de vida de Irene Ribeiro influenciou o seu caminho profissional e as suas escolhas, nomeadamente o trajeto académico no Brasil e o contato com diversas entidades do meio artístico e académico enquanto lá viveu e, posteriormente, em Portugal. Como objetivo último, esta dissertação tem a ambição de semear pistas que conduzam outros investigadores a cartografar a atuação desta artista educadora no panorama da educação artística em Portugal e, acima de tudo, contribuir para a perpetuação do seu nome como a primeira mulher a destacar-se na formação em gravura em Portugal.

Quer aclarando, quer sistematizando a dimensão da gravura como disciplina artística, torna-se fundamental rever a literatura baseada no trabalho educativo de Irene Ribeiro, através da explanação de temas como educação artística e ensino artístico; educação formal e não formal; os contextos educativos no Brasil e em Portugal no século XX; as influências pedagógicas; as bienais de gravura da Amadora, a interdisciplinaridade, a figura do artista-professor e a formação de professores. Assim emergirão as linhas de força do seu trabalho educativo quer na sua ação, quer perpetuando a sua pertinência pedagógica.

Acima de tudo, este estudo pretende ser repositório, reflexão e testemunho do contributo educativo de Irene Ribeiro e que, através dele, se possam entender as ações e os caminhos percorridos, para que a gravura e o seu ensino possam perdurar no contexto artístico português, e evitar o seu desaparecimento tal como aconteceu na primeira metade do século XX.

2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

| ' ' | | ' ' |

“Se é triste ver meninos sem escola, mais triste ainda é vê-los imóveis, em carteiras enfileiradas e salas sem ar, perdendo tempo em exercícios estéreis, sem valor para a formação do homem”.

*Helena Antipoff*¹

Este estudo assume como eixo orientador a ação educativa desenvolvida por Irene Ribeiro no âmbito da prática da gravura como expressão artística contemporânea. O estudo irá incidir na atividade desenvolvida pela artista enquanto professora e formadora, considerando os respetivos contributos para o panorama da educação artística em contexto português com maior incidência entre 1990 e 2004.

No sentido de dar resposta à problemática orientadora deste estudo, torna-se pertinente refletir acerca da educação artística, a partir de quatro eixos:

- i) o panorama da educação artística no Brasil no período em que Irene Ribeiro viveu no país e os contributos que daí recolheu para a sua ação educativa;
- ii) o enquadramento legal do contexto da educação artística no último quartel do século XX, altura em que a atividade formativa de Irene Ribeiro em Portugal foi mais intensa;
- iii) a clarificação das diferenças entre educação artística em contexto formal e não formal, assim como diferenças em relação ao ensino artístico;
- iv) A observação de outras implicações da aprendizagem da gravura não só do ponto de vista técnico e artístico, mas considerando de forma mais abrangente a dinâmica do ensino desta técnica.

Também no contexto histórico torna-se pertinente compreender como e quando se introduziu o ensino da gravura em Portugal e a sua evolução no país até ao regresso de Irene Ribeiro a Portugal. Neste período de cinco séculos, iniciado no reinado de D.

¹ Helena Antipoff foi precursora das Escolinhas de Arte no Brasil. Cf. em (Rodrigues, *Escolinha de Arte do Brasil*, 1980, p. 21).

Manuel I, o ensino da gravura percorreu inúmeras etapas, gravadas por acontecimentos marcantes da história portuguesa e que aclaram a problemática deste estudo. Destaque-se, para este efeito, o amplo investimento efetuado por D. João V, quer criando oficinas e aulas de gravura, quer através da contratação de gravadores estrangeiros de renome. A conseqüente importação de técnicas e modos internacionais de gravar renovou radicalmente a gravura nacional e a forma como hoje se observa a sociedade da época. Sublinhe-se o papel da gravura como principal veículo de imagens em massa e modo narrativo gráfico, bem como de ilustração e edificação religiosa, tanto nas elites como no povo, proliferando as pagelas e a literatura de cordel. Mais ainda, o historiador Rui Tavares (2005) defende que as gravuras e ilustrações da época pós-terramoto de 1755 são documentos históricos fundamentais, já que são essenciais para que possamos entender o impacto visual e emocional do desastre. Além disso, só a gravura pode reunir numa imagem só vários momentos e situações, ao contrário da fotografia, tal como afirma ao analisar uma gravura francesa sobre o grande terramoto de Lisboa:

Como sabemos, estes fogos duraram vários dias e passaram provavelmente semanas inteiras antes de os campos de refugiados se organizarem (...). No entanto, a gravura mostra-nos em simultâneo o abalo sísmico, o tsunami, os incêndios, a fuga dos lisboetas e a sua estadia precária em campos de refugiados (Tavares, 2005, p.178).

De certa forma, as gravuras e as gazetas serviram como “testemunha ocular” que registou a devastação e o caos que se seguiu ao evento, documentando a destruição da cidade e propagando o evento além-fronteiras. Sem este registo, seria menos provável termos uma visão tão lata de como a cidade foi transformada, já que as representações não eram apenas artísticas, mas também instrumentos para análises políticas e sociais.

2.1. O CONTEXTO DA EDUCAÇÃO ARTÍSTICA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX.

Ao longo do século XX os métodos convencionais do ensino baseados na repetição e na cópia e da importância da arte começaram a ser questionados, da Europa aos Estados Unidos da América. Entre os artistas e pedagogos que incidiram a sua atenção na área da educação artística estavam, em particular, Herbert Read (1893-

1968), Viktor Lowenfeld (1903–1960), Elliot Eisner (1933-2014), Bruno Munari (1907-1998), entre outros. No entanto, deve-se a Franz Cizek, uma influência subjacente destes pensadores e alguns dos pioneiros de movimentos baseados na livre expressão infantil. Cizek, pintor e professor austríaco fundaria, em 1897 em Viena, a aula de arte infantil para que as crianças pudessem fazer as suas pinturas de forma livre, dando assim início ao Movimento de Arte Infantil de Viena. Num estudo intitulado “Franz Cízek and the Viennese Juvenile Art”, o seu conterrâneo Rolf Laven² (2006) cita um manuscrito de Cizek onde este afirmava:

I never correct, real children’s drawings should never be corrected. (...) because the corrections carried out by adults emanate from completely different viewpoints than those found in the creative activity. (...) The work remains uncorrected as long as the student is creatively producing (Cizek, citado por Laven, 2006, p. 153).

De facto, segundo descreve Laven (2006) a Escola de Arte Infantil teve início devido a uma observação que Cizek fez ao longo de um quarteirão que ele percorria depois de sair do trabalho: num longo muro de madeira nesse quarteirão, Cizek reparou que depois das aulas, os rapazes brincavam também desenhando nessa superfície. Noutras cidades por onde ele tinha passado, como Dresden, notou que os desenhos realizados pelas crianças tinham as mesmas características. A insistência desse padrão suscitou a sua curiosidade. Noutro artigo Laven (2022) descreve como Cizek também contou que tinha uma irmã mais nova e costumava observá-la a desenhar. Quando deixou Leitmeritz e foi viver para Viena, onde era professor, foi morar em casa de um carpinteiro que tinha dois filhos, um de cinco e outro de sete anos, que insistentemente lhe solicitavam que com eles desenhasse. Foi dessa forma que Cizek começou a tomar mais atenção ao facto de todas as crianças desenharem da mesma forma, mesmo sem se conhecerem. Após este episódio Cizek terá afirmado: “That made me think. At the academy I studied the drawings of the old masters. What was the difference between those drawings?” (Laven, 2022, p. 75). A partir deste momento o pedagogo dedicar-se-ia a observar os desenhos infantis, o que o levou a criar a aula de arte infantil onde as crianças poderiam desenhar e pintar de forma livre, sessões essas que seriam o berço do movimento da livre expressão.

² Ralf Laven é artista, professor e educador artístico na University College of Teacher Education, Vienna.

Esta forma de pensar o desenho infantil era profundamente inovadora para a época e Viktor Lowenfeld, que foi seu aluno, viria a tornar-se um dos pedagogos da arte infantil mais reconhecidos no mundo inteiro. Depois de se formar em arte, em Viena, em 1938 Lowenfeld emigrou para Inglaterra e, posteriormente, para os Estados Unidos da América onde, após a Segunda Guerra Mundial, se tornou conhecido pelos seus textos. Nesta altura do pós-guerra surgiram vários teóricos de educação artística por todo o mundo, originando a criação de movimentos educativos relacionados com a arte infantil e que seriam precursores de muitos dos projetos educativos da atualidade, sendo o mais conhecido, originando diferentes versões em vários pontos do mundo, as escolas de arte infantil. Também em Portugal, Cecília Menano abriria uma Escolinha, inspirada pela observação que fez do desenho infantil realizado pelos seus alunos, tal como fizera Cizek. Segundo ela, num programa da RTP de 1975, ao ser questionada sobre como é que tinha tido a ideia de abrir esta Escolinha, Menano (1975) afirma:

Eu tinha feito o curso João de Deus onde as crianças faziam cópias dos desenhos que os professores faziam, desenhos convencionados por adultos. E quando eu estava a trabalhar com as crianças das classes infantis reparei que as crianças desenhavam no chão, na areia, nos quadros negros, desenhos livres. Foram as crianças que me ensinaram que não era assim, que não se ensinava [a desenhar e pintar] e que era livre. A partir daí fiz o que as crianças queriam (Santos, 1975, 9:53).

Desta forma, e para melhor enquadramento deste estudo, importa perceber mais concretamente como é que o movimento das escolas de arte infantil se constituiu no Brasil, tendo em conta que foi o contexto onde Irene Ribeiro fez grande parte do seu percurso escolar e se formou como educadora artística.

2.1.1. As Escolinhas de Arte do Brasil (EAB)

Em virtude de dois períodos ditatoriais, em meados do século XX, a educação artística no Brasil era quase inexistente. A Escola tinha voltado a ser refém de um método conservador onde tanto os professores como os pais exigiam que a escola se limitasse às operações de ler, escrever e contar com a conseqüente limitação e interferência na espontaneidade da criança. O que se entendia como educação artística era muito limitado à copia do real e de um desenho muito orientado pelo professor.

Prova disso foi, em 1948, a participação do Brasil na Exposição Internacional de Arte Infantil organizada pelo Centro Pedagógico de Milão, em conjunto com a Federação Esperantista, com a participação de inúmeros países dos cinco continentes (Argentina, Austrália, Áustria, Alemanha, Bélgica, Checoslováquia, Dinamarca, Estados Unidos, Finlândia, França, Grã-Bretanha, Holanda, Hungria, Itália, Iugoslávia, Japão, Madagáscar, Marrocos, Noruega, Palestina, Polónia, Suécia, Suíça e Uruguai). Como conta El Banat (2021), todos os trabalhos enviados pelo Brasil foram recusados porque não representavam a expressão dos alunos, já que eram desenhos controlados e manipulados pelos professores, sem espontaneidade. Comprova-o igualmente uma notícia publicada, em 1978, no jornal *O Estado de São Paulo*, onde a jornalista refere que “no Brasil a maioria das crianças não tem o mínimo contato com a arte - ou por falta de recursos económicos ou por simples omissão, muitas escolas não incluem essa matéria nos seus currículos normais” (Amarante, 1978, p. 34). Segundo Amarante (1978), naquela época os educadores modernos chamavam a atenção para o fato de que ensinar arte a crianças era mais complexo do que as pessoas imaginavam, pois “apesar da expressão estar ligada ao mundo psíquico da criança, com características definidas desde o seu nascimento até os seis ou sete anos, esse dado nem sempre é considerado” (Amarante, 1978, p. 34) e muitos professores não estão a par da relação entre o desenho e a idade cronológica da criança, o que os leva a exigir dela um género de desenho ou interpretação que não é expectável para a sua idade.

No entanto, existiam alguns pensadores que defendiam os métodos de Cizek e uma das pessoas que estava atenta a este movimento vindo da Áustria era Augusto Rodrigues, o criador das Escolinhas de Arte do Brasil (EAB) que afirmou:

Acredito que a educação através da arte é o instrumento mais eficaz para sairmos do subdesenvolvimento. A arte é a base da educação. É preciso que a Educação no Brasil tenha um novo sentido, o sentido não da formação de uma elite, mas da identificação do valor de cada indivíduo (Rodrigues, citado por Amarante, 1978, p. 36).

É desta forma que começa a reportagem que a jornalista Leonor Amarante escreveu a partir da entrevista que fez ao pedagogo brasileiro, em outubro de 1978. As EAB existiam há 30 anos, mas Augusto Rodrigues ainda sentia que a Educação tinha de mudar. O mesmo se continua a sentir nos dias que correm, um pouco por todo o

mundo, quando por vezes, parece que vivemos num constante movimento de avanços e retrocessos.

Augusto Rodrigues nasceu no Recife, Estado de Pernambuco, em 1913 e era uma criança que não gostava da escola. Segundo o próprio, ele formou-se na rua. Era uma criança como a maioria, que gostava de brincar e, para ele, a escola era demasiado opressora uma vez que a única preocupação era obrigar as crianças a decorar nomes, datas, tabuadas e definições, modelo a que resistia, pois, prezava muito a liberdade. Segundo Rodrigues desabafa, em 1980:

Minha primeira escola foi uma experiência muito triste, porque não só me via impossibilitado de me movimentar, de falar, de viver, como também olhava as outras crianças impedidas igualmente de se expressarem. A escola era sombria, triste, a professora também sombria e eu sentia uma preocupação dessa professora em imprimir em nós alguma coisa que não tinha nenhum sentido. Teríamos de aprender o que interessava a ela ensinar e teríamos de abdicar daquilo que era fundamental para nós, que era brincar (Rodrigues, 1980, p. 13).

Segundo o próprio Rodrigues (1980) entre os dez e os doze anos permanecia nele o sentimento de insatisfação e tentava encontrar o que seria uma verdadeira educação, continuando a ser expulso de todas as escolas de Recife por onde passava. Ao mesmo tempo visitava outras escolas para observar como era o ensino nesses locais. Chegou a participar num jornal escolar numa escola onde nunca tinha estado inscrito, o que mostra que era uma criança com vontade de estudar, mas não se enquadrava no sistema educativo. Quem mudou a sua vida foi um médico psiquiatra de Recife chamado Ulisses Pernambucano³. Um dia, para arranjar algum dinheiro, Augusto começou a vender assinaturas de um jornal do Rio de Janeiro e o Dr. Ulisses adquiriu-lhe uma assinatura, o que o levou ao consultório do médico. Em conversa, o psiquiatra perguntou-lhe se ele ia à escola, ao que respondeu que não. E ele retorquiu:

A escola é dentro da sociedade uma coisa que tem sentido e todos devem ir à escola. É uma forma que a sociedade tem de desenvolver um processo de aprendizagem e educação. Não creio que elas sejam muito boas. Mas de qualquer modo é um caminho. Mas se você sempre teve uma incompatibilidade

³ Ulisses Pernambucano foi um influente médico psiquiatra de Recife que criou o sanatório de Recife, entre outras instituições pioneiras para a época.

tão grande com a escola, faça aquilo que gosta. O que é que você gosta de fazer? (Rodrigues, 1980, p. 14).

Augusto Rodrigues gostava de arte e o médico instigou-o a fazer arte, fazer aquilo que gostava para não ficar à margem do sistema. E assim através da prática artística, encontrou o seu foco para a vida. Acabou no Rio de Janeiro a trabalhar num jornal e foi aí que criou a primeira EAB, junto a uma Biblioteca, onde as crianças iam quando queriam, sem necessidade de pagamento, característica que fez com que durante os quase 80 anos de existência das EAB fossem confrontadas com dificuldades financeiras uma vez que não possuíam outra fonte de financiamento público continuado que garantisse a sua gratuidade.

Uma das grandes influências na criação das Escolinhas foi Helena Antipoff. Nascida na Rússia em 1892, estudou medicina na Sorbonne e direcionou, posteriormente, o seu percurso profissional para a psicologia, pois procurava orientação para um projeto que iria realizar com crianças. Depois de ter trabalhado em vários sítios como psicóloga, em 1929 radicou-se no Brasil e não regressou ao seu país. Desempenhou vários trabalhos nesta área e viajou por vários pontos do Brasil, tendo sido no Rio de Janeiro que conheceu Augusto Rodrigues, com quem partilhou ideias comuns relativamente à educação e à arte na infância. Como resultado desses múltiplos encontros nasceu a *Vila Rosário*⁴, que era uma ramificação da Sociedade Pestalozzi⁵ e o Instituto Superior de Educação Rural. Helena Antipoff terá convidado Augusto Rodrigues a trabalhar com ela na Vila Rosário, o que o ajudou a solidificar as suas bases para o projeto que viria a iniciar (Rodrigues, 1980).

Segundo Ana Mae Barbosa (2016), em 1945, entre o término da Segunda Guerra Mundial e o fim do Estado Novo de Getúlio Vargas, muitos educadores foram perseguidos; o desenvolvimento das aprendizagens no campo da arte sofreu um revés, instrumentalizando-se inclusivamente “a Arte na escola para treinar o olho e a visão” (Barbosa, 2016, p. 680). Assim se compreende a aceitação generalizada que a criação

⁴ Funcionou entre 1955 e 1974, até à sua morte. Atualmente é a Fundação Helena Antipoff. Cf. <https://www.gov.br/conarq/pt-br/servicos-1/consulta-as-entidades-custodiadoras-de-acervos-arquivisticos-cadastradas/entidades-custodiadoras-no-estado-de-minas-gerais/museu-helena-antipoff>. Consultado em 20 de outubro de 2024.

⁵ Escola para crianças com necessidades específicas inspirada no trabalho desenvolvido pelo educador suíço Johann Heinrich Pestalozzi.

das EAB tiveram já que no pós-guerra e pós-ditadura, a ideia de que a arte era uma forma de libertação emocional para a criança, deu novo fôlego ao movimento da Arte Infantil. Desta forma, as Escolinhas de Arte do Brasil teriam início em 1948, no Rio de Janeiro, pela mão de Augusto Rodrigues com a ajuda de Margaret Spencer⁶. Durante cerca de 80 anos foram criadas Escolinhas de Arte por todo o Brasil, por professores e ex-alunos das EAB, chegando a haver cerca de 134 centros por todo o país. Também existiu uma célebre Escolinha dirigida por Noémia Varela⁷, no Recife, a cidade natal de Augusto Rodrigues e de onde são também naturais Paulo Freire e Ana Mae Barbosa. Foi esta última que um dia tomou conhecimento da EAB de Recife e aí começou a ser presença assídua, de tal forma que criou ramificações do projeto quando foi para São Paulo (Rodrigues, 1980).

Em 1964 a evolução da Arte-Educação sofreu mais um revés ao instalar-se a ditadura militar no Brasil. Nessa época, segundo Barbosa (2016) “a prática de Arte nas escolas públicas primárias foi dominada, em geral, pela sugestão de tema e por desenhos alusivos a comemorações cívicas, religiosas e outras festas” (Barbosa, 2016, p. 683). Irene Ribeiro tinha chegado ao Brasil em 1960 e ainda usufruiu de quatro anos do movimento da Arte-Educação. Apesar de tudo, entre 1968 e 1972, na Escolinha de Arte de São Paulo, gerida por Hebe de Carvalho⁸ começaram a observar-se alguns processos direccionados para a criatividade e algumas escolas de arte especializadas começaram a demonstrar influências do pedagogo Paulo Freire⁹.

Anos mais tarde, na década de 1980, as EAB começaram a receber duras críticas quando a escola pública resolveu adotar este método de educação artística. De facto, a filosofia das Escolinhas introduzida nas escolas de ensino formal não obteve o mesmo sucesso no estímulo ao processo criativo, antes pelo contrário, “o

⁶ Americana radicada no Brasil que conhecia bem as Progressive Schools e o movimento de Arte-Educação nos EUA. Foi parceira de Augusto Rodrigues na fundação das EAB.

⁷ Foi a criadora da Escolinha de Arte do Recife e a grande influencia no ensino da Arte Moderna que caracterizou a Arte-Educação e as EAB. Era assistente de Paulo Freire e deixou a EAB de Recife para ser formadora do Curso Intensivo de Arte-Educação no Rio de Janeiro.

⁸ Professora de artes ligada ao movimento de Escolinhas de Arte no Brasil. Um dos elementos que desenvolveu as Escolinhas de Arte em S. Paulo, nomeadamente, na FAAP.

⁹ Educador e filósofo, é o fundador da Educação Brasileira e um dos pensadores brasileiros mais conhecidos e respeitados na pedagogia mundial. Devido ao seu método pedagógico foi preso durante a ditadura militar do Brasil, na década de 1960.

espontaneísmo e a ideia de não intervenção no processo de criação da criança, dentro da escola formal, transformaram-se em sinónimo de um “vale tudo” que desembocou numa repetição de estereótipos, uma espécie de beco sem saída para o ensino de arte” (Banat, 2021, p. 64). De facto, o conceito de que não se deve interferir na criação do aluno acabou por se revelar incipiente no contexto escolar, no qualurgia que existisse alguma orientação por parte do professor de forma a proporcionar à criança aprendizagens partindo das suas obras. Não existindo essa intervenção as crianças limitavam-se a repetir o que já tinham realizado e o que viam fazer aos outros.

Talvez por isso, em 1981, tenha sido criada na Pós-Graduação em Artes, da Universidade de São Paulo, um curso de Arte-Educação com orientação de Ana Mae Barbosa. A pedagoga sistematizou a conhecida Abordagem Triangular (AT), que segundo afirma Carli (2019):

tem como base o conhecimento anterior do professor, podendo ser estética, semiológica, iconológica, entre outras. (...) O foco dessa abordagem desde o princípio é o fazer artístico, analisar as obras artísticas e a história da Arte, sempre com destaque na Arte como conhecimento a ser desenvolvido na escola, não apenas aos alunos, mas também aos professores (Carli, 2019, p. 50).

Este seria o caminho que, anos mais tarde, ainda que de forma indireta, Irene Ribeiro iria seguir nas dinâmicas por ela criadas na REGRA, como será abordado no Capítulo IV.

2.1.2. A educação em contexto formal e não formal

Em 1976, o sociólogo e educador Thomas J. La Belle (1942-2024) define a educação não formal como sendo “toda a atividade educativa organizada, sistemática, executada fora do quadro do sistema formal para oferecer tipos selecionados de ensino a determinados subgrupos da população” (La Belle, 1976, p. 14). No entanto, Moacir Gadotti (2005) contesta esta afirmação pois esta definição pressupõe que na educação formal não se pode praticar a informalidade educativa, o extraescolar. De certa forma, esta definição torna ambígua esta modalidade de educação, “define-se a educação não formal por uma ausência, em comparação com a escola, tornando a formal como único paradigma” (Gadotti, 2005, p. 2). A clarificação da educação não formal não pode constituir-se como uma oposição à educação formal. A distinção encontra-se na sua

essência já que, ainda segundo Gadotti, a aprendizagem não formal engloba também as experiências de vida que são importantes para o desenvolvimento da autonomia da criança. Também Paulo Freire (1997) o defende, afirmando:

se estivesse claro para nós que foi aprendendo que aprendemos ser possível ensinar, teríamos entendido com facilidade a importância das experiências informais nas ruas, nas praças, no trabalho, nas salas de aula das escolas, nos pátios dos recreios, em que variados gestos de alunos (...) se cruzam cheios de significação (Freire, 1997, p. 50).

A educação formal é ministrada nas escolas e nas universidades com “objetivos claros e específicos” como define Gadotti (2005), que aclara ainda: “depende de uma diretriz educacional centralizada como o currículo, com estruturas hierárquicas e burocráticas (...) com órgãos fiscalizadores dos ministérios da educação.” (Gadotti, 2005, p. 2); também Gohn (2006), aproximando-se de Paulo Freire, afirma que a educação formal é:

aquela que é desenvolvida nas escolas, com conteúdos previamente demarcados; a informal como aquela que os indivíduos aprendem durante o seu processo de socialização – na família, bairro, clube, amigos, etc., carregada de valores e culturas próprias, de pertencimento e sentimentos herdados; a educação não formal é aquela que se aprende no “mundo de vida”, visa os processos de partilha de experiências, principalmente em espaços e ações colectivas [sic] quotidianas. (Gohn, 2006, p. 28).

Portanto, é importante perceber esta dialética entre educação formal e não formal, no sentido em que ambas ocupam o seu espaço e a sua importância e podem complementar-se. As escolas oficiais regem-se por uma matriz curricular que deve ser comum a todas as escolas, de modo a garantir que as aprendizagens sejam facultadas a todos os alunos de forma igual, ou seja, é suposto que todos aprendam o mesmo e tenham direito às mesmas aprendizagens, por este motivo existe um currículo específico para cada disciplina que deve ser cumprido. Contudo, se o curriculum é único, a forma como o aluno interpreta e assimila as aprendizagens é diferente e variável. Não apenas as capacidades estão em jogo: também a experiência de vida que forma cada indivíduo vai influir no seu processo de aprendizagem. É neste sentido que a educação não formal, aquela que não está no programa oficial dos ministérios e nos decretos-lei,

ganha uma importância fulcral para a capacidade de aprender. A educação não formal cria capacidades de socialização nos indivíduos, hábitos, maneiras de pensar e de se expressar, desenvolve comportamentos. Segundo Gohn, a “sua finalidade é abrir janelas de conhecimento sobre o mundo que circunda os indivíduos e as suas relações sociais.” (Gohn, 2006, p. 29). Se na educação formal há resultados que são esperados e avaliados em números e percentagens, na educação informal isso não se coloca, o que se espera é que a aprendizagem se dê pelo desenvolvimento do senso comum, da descoberta, do fascínio, pela liberdade de escolha.

Por isto, entende-se que a educação não formal possa desenvolver uma série de competências como: consciência de como atuar em grupos coletivos, desenvolvimento do sentimento de pertença relativamente a um grupo ou comunidade, capacitar para as adversidades da vida, ajuda no desenvolvimento de sentimentos de autoestima e, conseqüentemente, de empoderamento como indivíduos, a capacitação para conseguirem decifrar e interpretar o mundo que os rodeia. Se através da educação não formal os alunos conseguirem adquirir todas estas competências, com certeza a educação formal, a que é controlada e com resultados expectáveis, que é regida por um currículo, será mais bem-sucedida, pelo que se torna importante que os dois tipos de educação dialoguem entre si para a obtenção de melhores resultados educativos. Neste sentido, o papel dos agentes mediadores (professores, educadores, monitores, entre outros) detêm uma importância fundamental neste processo, porque eles são portadores das suas próprias visões do mundo, eles “se confrontarão com os outros participantes do processo educativo, estabelecerão diálogo, conflitos, ações solidárias, etc. (...) por meio deles podemos conhecer o projeto socioeducativo do grupo” (Gohn, 2006, p. 32). É, em grande parte, neste contexto da educação não formal que a educação artística, muitas vezes se movimenta e atua, seja em atividades extracurriculares no ambiente formal, seja em museus, associações, espaços públicos ou qualquer outro lugar onde o florescimento da aprendizagem possa acontecer. Mas, cada vez mais, se observam escolas do ambiente formal acolherem projetos educativos com o intuito de preconizar o que Gohn (2006) defendia, o de proporcionar entre os alunos espaços de partilha e de aprendizagem. Cada vez mais, artistas começam a ser integrados nas escolas e a partilhar os seus conhecimentos, muito também, com a implementação de projetos de educação artística promovidos por algumas autarquias, como faz, atualmente, a plataforma do Plano Nacional das Artes (PNA), que aos poucos

vai começando a moldar mentalidades no sistema educativo em Portugal promovendo, por exemplo, a figura do artista residente, de forma a “indisciplinar a escola” como preconizado no seu projeto orientador de 2019: “O poder indisciplinador das artes, inquietando, desarrumando e pondo em causa a ordem e certezas habituais, pode abrir um espaço de liberdade para a construção pessoal e coletiva: um lugar e um tempo de questionamento e abertura” (PNA, 2019).

2.1.3. A educação artística VS ensino artístico

Como já foi referido, na Lei de Bases Gerais da Organização da Educação Artística (Diário da República, 1990) são definidos parâmetros para a educação artística, nomeadamente na educação extracurricular e este documento, ao caracterizar a educação formal e não formal, abre portas para alguma confusão entre educação artística e ensino artístico, já que continua a verificar-se certa dificuldade em distinguir as características destas duas definições, tornando-se, por isso, importante clarificar as diferenças entre os dois contextos educativos.

Tendencialmente, o ensino artístico está balizado pelos limites da educação formal, aquela que se pratica em escolas regidas por leis e especializadas em áreas artísticas, que têm um currículo próprio, os alunos são avaliados quantitativamente e têm de dar provas das suas aprendizagens. A aprendizagem concentra-se, sobretudo, na aquisição de conhecimentos técnicos. Exemplo disso são as escolas profissionais artísticas que oferecem aos jovens a possibilidade de, no secundário, ingressarem em cursos artísticos profissionalizantes. Adicionalmente, também se incluem no ensino artístico as escolas superiores artísticas, como as de belas-artes, de design e fotografia, música, dança, entre outras disciplinas artísticas.

Por seu turno, a Educação Artística tem uma vertente mais holística, tanto atua no âmbito da educação formal como na não formal. Por um lado, na educação formal pretende auxiliar os alunos no seu desenvolvimento integral, não só na aquisição de conhecimento, mas também de competências pessoais e sociais, além das artísticas, como afirma Gohn (2006) quando diz: “em hipótese alguma ela [a educação não formal] compete com a educação formal, escolar. Poderá ajudar na complementação dessa última, via programações específicas, articulando escola e comunidade educativa” (Gohn, 2006, p. 32). É nesse sentido que nos currículos gerais do ensino obrigatório

existem disciplinas como artes visuais, música e teatro, sendo os alunos avaliados como em qualquer outra disciplina. Dessa forma, no ensino formal observa-se também o cruzamento interdisciplinar, onde as matérias científicas estudam questões relacionadas com arte (é possível encontrar ligações entre arte e matemática, por exemplo), assim como a inclusão no currículo de projetos e atividades extracurriculares.

Segundo Gohn (2006) o contacto com a arte pode ser profundamente informal, onde só a experiência em si, o ato de fazer, crie sensações e aprendizagens intrínsecas, ao afirmar que:

Na educação não formal as metodologias operadas no processo de aprendizagem partem da cultura dos indivíduos e dos grupos (...) os conteúdos emergem a partir dos temas que se colocam como necessidades, desafios, obstáculos ou ações empreendedoras a serem realizadas (Gohn, 2006, p. 31).

Por isso, além da educação em contexto formal, a educação artística assume igualmente uma importância vital em contextos não formais: Cada pessoa pode ter acesso a experiências artísticas livremente, sem avaliação quantitativa, sem lhe ser exigido talento artístico, apenas que haja fruição e contacto com técnicas e pensamento artístico e criativo, muito relacionado com o que se passava nas Escolinhas de Arte do Brasil e acontece atualmente em serviços educativos de museus e instituições culturais de várias naturezas.

Elliot Eisner (2002) advogava que tanto a educação não formal como a educação artística são de suma importância para uma compreensão mais profunda da arte e do seu papel na vida e no desenvolvimento dos indivíduos, por isso ele revelou-se um dos grandes defensores da educação artística no âmbito dos currículos escolares. É imperativo que no contexto educativo formal exista espaço para a educação artística, pois esta é um excelente auxiliar para uma perceção mais ampla e profunda do mundo através da arte. Na educação artística almeja-se um desenvolvimento das dimensões criativa e pensamento crítico, proporcionar a livre expressão, mas, também, ensinar técnicas e incentivar a conhecer a história da arte. Deste modo pretende-se cultivar o gosto pela criação e fruição artística e desenvolver capacidades de reflexão sobre questões conceptuais da arte ou mesmo, refletir sobre conceitos contemporâneos da cultura visual.

Também Viadel (2021) define a educação artística desta forma breve: “Educação Artística é aprender a criar imagens e objetos artísticos (...) não há nenhuma outra matéria escolar dedicada especificamente a estas aprendizagens” (Viadel et al., 2021, p. 13) reafirmando a importância vital de incluir atividades de educação artística na escola. De facto, o que este autor pretende frisar é a capacidade que a educação artística tem para coadjuvar a educação formal em todos os contextos curriculares pois, mais nenhuma área ajuda a desenvolver no aluno determinadas características, principalmente a capacidade de observar: “olhar para compreender, olhar para disfrutar do que vemos, olhar para construir imagens e olhar para imaginar um mundo melhor” (Viadel et al, 2021, p. 16). Na verdade, atualmente o ensino formal possui a disciplina de Educação Visual, no 2º e 3º ciclos da escolaridade obrigatória, cujas aprendizagens essenciais estão estruturadas em três domínios: Apropriação/Reflexão, interpretação/comunicação e experimentação/criação. Com estas três ferramentas é suposto que, nesta disciplina, os alunos “compreendam os sistemas simbólicos das diferentes linguagens artísticas, identificando e analisando, com um vocabulário específico e adequado, conceitos, contextos e técnicas em diferentes narrativas visuais, aplicando os saberes apreendidos em situações de observação” (ME, 2018). Desta forma, pretende-se que os alunos adquiram conhecimentos da cultura visual para que a possam decodificar e interpretar, podendo através deste exercício, criar as suas próprias perceções acerca do que veem. O currículo das Aprendizagens Essenciais (2018) preconiza ainda, no terceiro domínio (experimentação/criação) que o aluno seja capaz da “(re)invenção de soluções para a criação de novas imagens, relacionando conceitos, materiais, meios e técnicas, imprimindo-lhe a sua intencionalidade e o desenvolvimento da sua expressividade” (ME, 2018).

Neste sentido, em 2006 a UNESCO definiu o Roteiro para a Educação Artística e começa por colocar as seguintes questões: “A educação artística serve só para ensinar a apreciar ou deve ser também um meio para melhorar a aprendizagem de outras matérias? Destina-se a um núcleo restrito de alunos talentosos em disciplinas selecionadas ou a Educação Artística é para todos?” (UNESCO, 2006, p. 4). Sendo assim, a UNESCO traça quatro objetivos da Educação Artística: o primeiro, referindo os artigos 22º, 26º e 27º da Declaração Universal dos Direitos do Homem e o artigo 29º da Convenção sobre os Direitos da Criança, consagra a importância de “defender o direito humano à educação e à participação cultural” (UNESCO, 2006, p. 5), de modo a garantir

que ninguém seja excluído deste processo, principalmente os mais vulneráveis como os imigrantes e os grupos minoritários como, por exemplo, as pessoas portadoras de deficiência. Como segundo objetivo é enunciado o desenvolvimento das capacidades individuais. Segundo o Roteiro da UNESCO (2006), “todos os seres humanos têm potencial criativo” (UNESCO, 2006, p. 6), e existem estudos realizados que mostram que os alunos que sejam iniciados em processos artísticos que estejam relacionados com a sua cultura demonstram maior aptidão para desenvolverem o sentido da criatividade, a imaginação fértil e inteligência emocional, assim como desenvolver maior sentido de pensamento e ação. Viadel (2021) afirma que “em educação artística há que aprender que as imagens criadas por cada pessoa, se são verdadeiramente pessoais e sinceras, serão originais e mostrarão ideias interessantes para todas as pessoas” (Viadel et al., 2021, p. 21). Sendo assim, a “educação artística contribui para uma educação que integra as faculdades físicas, intelectuais e criativas e possibilita relações mais dinâmicas e frutíferas entre educação, cultura e arte. (UNESCO, 2006, p. 7). Outro objetivo definido no Roteiro é a capacidade de melhorar a qualidade da educação, quando é afirmado:

a aprendizagem na arte e pela arte pode reforçar (...) a aprendizagem ativa; um currículo localmente relevante que suscita o interesse e o entusiasmo dos educandos; respeito e participação das e nas comunidades e culturas locais; e professores preparados e motivados. (UNESCO, 2006, p. 8).

Por último define-se como objetivo promover a expressão da diversidade cultural, pois a educação artística robustece a noção de cultura nos indivíduos e incentiva a experimentação de práticas culturais, criando condições através das quais “o conhecimento e a apreciação da arte e da cultura são transmitidos de geração em geração” (UNESCO, 2006, p. 8).

Também no Roteiro para a Educação Artística se considera importante a Formação de Professores e abre-se a porta para que os artistas tenham um papel mais ativo neste processo, existindo uma mediação entre saberes, ao ser afirmado:

O ensino das artes tem de ir mais longe do que simplesmente ensinar aos alunos aptidões, práticas e conhecimentos específicos (...) os professores devem ser incentivados a aproveitar as capacidades de outros artistas (...) ao mesmo tempo que desenvolvem as aptidões necessárias para trabalhar em conjunto

com artistas e com professores de outras matérias com contexto educativo. (UNESCO, 2006, p. 12).

Curiosamente, cerca de uma década antes da UNESCO definir este Roteiro, já Irene Ribeiro punha em prática estas orientações por sua livre iniciativa, ao incluir a colaboração de professores e alunos nas escolas onde implementou o projeto REGRA.

2.1.4. Enquadramento legal da Educação Artística em Portugal, desde 1986

Entre 1986 e meados da década de 1990 foram publicados, em Portugal, diversos Decretos de Lei que regulamentaram o sistema educativo em geral, mas, também, a educação artística e a formação contínua de professores. Através da análise destes decretos e inserindo-os na conjuntura que se vivia em Portugal com a entrada na Comunidade Económica Europeia (CEE), em 1986, foi possível traçar um mapa que ajude a compreender o enquadramento legal propício para que Irene Ribeiro desenvolvesse o projeto de formação de gravura para professores e nas escolas denominado REGRA, na década de 1990.

No dia 14 de outubro de 1986 foi criada a primeira Lei de Bases do Ensino Educativo após o fim da ditadura em Portugal, a conhecida Lei de Bases nº 46/86 que ainda hoje se encontra em vigor, embora tenha sido alvo de alterações ao longo dos anos seguintes, sendo a última alteração datada de 2023. Por esta altura Irene Ribeiro regressara do Brasil havia sete anos e contava 37 anos de idade.

No ponto 4, do artigo 4º, é definida a organização geral do sistema educativo e sendo feita referência à educação não formal como uma das bases fundamentais da educação: “A educação extra-escolar [sic] engloba atividades de alfabetização e de educação de base, de aperfeiçoamento e actualização [sic] cultural (...) e realiza-se num quadro aberto de iniciativas múltiplas, de natureza formal e não formal”. (Diário da República, 1986). Posteriormente, no artigo 23º, seis pontos definem concretamente em que consiste a educação extraescolar, deixando clara a importância que este tipo de formação ocupa, ou deve ocupar, na base do sistema educativo como complementar do ensino formal. Desta forma são estabelecidos os objetivos fundamentais daquilo que era considerada, na época, esta educação não formal:

Eliminar o analfabetismo (...), contribuir para a efectiva [sic] igualdade de oportunidades educativas, (...) favorecer atitudes de solidariedade social (...), preparar para o emprego (...), desenvolver aptidões técnicas e o saber técnico (...) e assegurar a ocupação criativa dos tempos livres (Diário da República, 1986).

Em 1990 seriam estabelecidas as bases gerais da organização da educação artística, no Decreto-Lei nº 344/90, de 2 de novembro. Neste, assume-se que a educação artística que tem existido em Portugal é manifestamente insuficiente e “incompatível com a situação vigente na maioria dos países europeus” (Diário da República, 1990). Para colmatar esta lacuna é necessário regulamentar a educação artística, no sentido de fazer o seu enquadramento e definir apoios e incentivo à inovação criativa, assim como desenvolver a investigação nas múltiplas atividades da área artística. Mais uma vez a educação artística não formal é contemplada na Lei como uma das vias da educação artística, como se pode verificar no ponto 1, do artigo 4º.

Outro elemento vital para este estudo é a questão da Formação de Professores. Voltando à Lei de Bases do Sistema Educativo (Decreto-Lei nº 46/86, de 14 de novembro), no artigo 35º reconhece-se o direito e a necessidade de todos os “educadores, professores e outros profissionais da educação” (Diário da República, 1986) a terem acesso a formação contínua para, entre outros fatores, aprofundarem e atualizarem conhecimentos, sendo necessário, para isso, que a formação fosse suficientemente diversificada. Com este pressuposto, a 11 de outubro de 1989 é publicado o Decreto-Lei nº 344/89 que, em cinco páginas, define o ordenamento jurídico da formação inicial e contínua de educadores de infância e professores do ensino básico e secundário. Dos princípios orientadores deste Decreto-Lei, é de salientar a alínea a), do artigo 26º, onde se lê: “A formação contínua tem como objectivos [sic] fundamentais melhorar a competência profissional dos docentes nos vários domínios da sua atividade” (Diário da República, 1989), pelo que se tornava necessário que existissem formadores de professores com competências na área artística, como viria a acontecer com Irene Ribeiro ao criar o projeto da Rede Escolar de Gravura, na década de 1990 e, em virtude disso, lhe terem proposto que se tornasse formadora acreditada. A criação desta Portaria, abriu uma janela para a implementação de centros de formação de professores por todo o país. Talvez por isso, três anos depois de se regulamentar a Formação Inicial e Contínua de Educadores e Professores, a 9 de novembro de 1992, no Decreto-Lei nº

249/92, se tenha estabelecido o regime jurídico da Formação Contínua de Professores, no sentido de definir um respetivo sistema de coordenação, administração e apoio, tendo sido estabelecidas as finalidades da formação contínua e o seu contributo para a melhoria da qualidade de ensino. Desta forma foi criado o Conselho Científico-Pedagógico da Formação Contínua (CCPFC) que ainda hoje continua a certificar Formadores de Professores. Tendo em conta o nº 1 do Artigo 5º do Decreto-Lei referido, onde se lê que “as acções [sic] de formação contínua relevam para efeitos de apreciação curricular e para a progressão na carreira docente” (Diário da República, 1992), consolidou a existência destes centros de formação, como foi o caso do Centro de Formação de Professores de Redondo, Reguengos, Évora e Mourão (CEFOPREM) com o qual Irene Ribeiro conseguiu a certificação do CCPFC para ser formadora creditada dos cursos de gravura para professores, em 1999.

Tendo o Governo dotado escolas com equipamentos de serigrafia e gravura, mas não tendo muitos professores os conhecimentos técnicos para os mobilizarem no âmbito das suas aulas, foi necessária formação contínua; necessidade que esteve na origem do projeto REGRA, assim defende Irene Ribeiro. De facto, no artigo 39º do Decreto-Lei nº 344/90, de 2 de novembro, afirma-se que “ao Ministério da Educação compete desenvolver (...) uma política articulada de instalações e equipamentos artísticos (...) por forma a promover o integral e harmonioso desenvolvimento da educação artística e da descentralização cultural” (Diário da República, 1990).

Em 1999, Irene Ribeiro definia um cronograma para um curso de gravura em Évora, num centro de Formação local chamado FEVIP, e no cabeçalho do documento pode observar-se a sigla do Programa de Desenvolvimento Educativo para Portugal - PRODEP. Este Programa foi implementado após a adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia, e à conseqüente reforma do Ensino Educativo, encabeçado pela Lei de Bases do Sistema Educativo. Segundo António Fazendeiro, “o PRODEP teve como suporte fundos comunitários destinados, designadamente, ao apoio à edificação de escolas, ao desenvolvimento de infra-estruturas [sic] e a acções [sic] de formação” (Lemos et al., 1997, p. 5).

O PRODEP seria, assim, na década seguinte à sua implementação, o grande aliado da Reforma do Sistema Educativo e terá sido, através dele, que estes equipamentos chegaram a várias escolas por todo o país e Irene Ribeiro teve apoio para desenvolver o seu trabalho formativo na área da gravura. Também com o apoio do

programa de Formação Contínua de Professores e de Responsáveis pela Administração Educacional (FOCO), que era a medida 2/Ação 2.1 do PRODEP, aprovada no Decreto-Lei nº 364-A/97, de 15 de outubro de 1997. A finalidade deste programa era “apoiar a realização de formação profissional que contribua para a melhoria da qualidade do desempenho dos docentes, enquanto responsáveis num processo de mudança e de desenvolvimento do sistema educativo” (Diário da República, 1997, pp. 12 682-(2)). De facto, em 1999, grande parte das formações de professores seriam integradas neste programa.

2.1.5. O artista professor

Um ano após a Revolução dos Cravos, em 1975, deu-se início à criação de Escolas Superiores de Educação por todo o país, para colmatar a falta de professores especializados e qualificados em várias áreas, entre elas, as Artes Visuais. No período anterior a 1975 existia apenas a Escola Superior de Educação de Paula Frassinetti (ESEPF), fundada em 1963 no Porto. Mas sendo uma instituição privada o seu acesso estava limitado a quem possuísse os recursos financeiros necessários. Com a criação da Lei de Bases do Sistema Educativo (Lei nº 46/86), em 1986, que consolidaria as novas orientações escolares, nomeadamente a formação de professores, houve uma massificação na criação de escolas superiores de educação por todo o país, associadas aos Institutos Politécnicos. No entanto, e, uma vez que as Escolas Superiores de Educação iriam formar professores para uma faixa etária dos 0-12 anos que abrangia essencialmente o Pré-Escolar, o 1º e 2º Ciclos do Ensino Básico (EB), verificou-se que em outros graus de ensino (3º ciclo do EB e Ensino Secundário) continuavam a existir professores que haviam realizado a sua formação em áreas científicas específicas (e não em via ensino) e que conferiam Habilitação Própria para a lecionação. Esta situação era particularmente evidente no caso dos professores de Educação Visual, Educação Tecnológica e nas disciplinas que integram o currículo dos cursos de Artes no Ensino Secundário. Este facto permitiu que surgisse nas escolas uma figura híbrida, a do artista-professor, na medida em que muitos dos primeiros professores de artes eram artistas formados nas Escolas de Belas Artes e em cursos artísticos especializados que podiam concorrer para lecionar, sendo que muitos deles fariam posteriormente, uma especialização pedagógica, a chamada profissionalização em serviço. No decurso do chamado “processo de Bolonha”, o Decreto-Lei n.º 43/2007, de 22 de fevereiro,

estabeleceu novos requisitos de formação para professores, o que acabou por pôr termo a essa modalidade permitindo que apenas as pessoas formadas antes dessa data possam atualmente continuar a concorrer ao ensino com Habilitação Própria. No entanto, no sentido de adequar a legislação às recentes necessidades do setor educativo, o Decreto-Lei n.º 40/2023, de 2 de junho, veio revogar a medida implementada em 2007, sendo atualmente novamente possível concorrer ao ensino com Habilitação Própria.

Esta situação cria uma dualidade relativamente à figura do artista-professor: será ou não benéfico que um professor seja simultaneamente artista? Ou que tenha uma formação artística de base (mas não em pedagogia)? Vários autores têm abordado esta questão, tal como Eisner (1933–2014) que se destacou, principalmente, pela sua forma de observar a importância da arte na formação dos indivíduos, na qual a figura do artista professor é fundamental. Este autor acreditava que o ensino não se pode basear apenas na transmissão de conhecimento, mas acima de tudo, na capacidade de proporcionar aos seus alunos experiências educativas significativas, de modo a criar ambientes favoráveis ao desenvolvimento total dos alunos, de forma holística. Assim, o artista-professor, através da sua experiência de prática artística, ultrapassa a mera função de transmitir conteúdos; trata-se de alguém que possui a experiência prática e as ferramentas necessárias para criar ambientes de aprendizagem dinâmicos, sensíveis e criativos (Eisner, 2002). No entanto é preciso perceber que um artista-professor não é só uma pessoa que tirou um curso académico artístico, mas é alguém que pratica e desenvolve um trabalho artístico, tal como define Gonçalves et al. (2024): “o artista professor é um profissional que atua tanto no campo da produção artística como no âmbito educacional” (Gonçalves et al., 2024, p. 4). Este fato é de suma importância, visto que é a experiência da prática artística do professor que traz mais valias para a aprendizagem dos alunos, pela partilha de conhecimentos e, também, porque muitas vezes o professor traz para as suas aulas as pesquisas, as inquietações e as descobertas que faz no seu processo criativo artístico. Tal como afirma Almeida (2009): “Muitas vezes, as questões, as pesquisas, a temática, os materiais e os procedimentos que os artistas–professores desenvolvem no seu trabalho pessoal são levados para a sala de aula” (Almeida, 2009, p.82).

No entanto, muitos professores de educação visual e artes visuais são professores com Habilitação Própria, mas que não desenvolvem trabalho artístico,

dedicando-se unicamente ao ensino. E embora tenham tido formação na área artística secundarizaram a sua atuação como artistas, muito também pela dificuldade em conseguir conciliar as duas coisas, como relata Graham Crowley (2009) quando afirma:

A razão por que me vou embora é muito simples: adoro o que faço. Sinto que tudo o que ensinei foi uma conquista absolutamente brilhante (...) mas tenho de me ir embora porque não posso continuar a pintar e a fazer este trabalho bem. (Crowley, 2009, p. 134)

Exemplo disso são alguns dos professores que participaram no projeto REGRA e que responderam ao questionário deste estudo, tendo partilhado que estudaram nos cursos de Belas Artes ou noutros cursos artísticos, mas nunca tinham feito gravura, embora conhecessem a técnica. No entanto, apesar de não serem artistas com obra produzida, o facto de terem formação artística também acabou por se tornar fulcral para quererem participar no projeto REGRA, por possuírem a sensibilidade para entender a pertinência do projeto. Disso testemunham Ana Maria Vieira e Ana Maria Jerónimo (2024), professoras de Educação Visual numa escola de Alverca e que participaram na Rede Escolar de Gravura desde o princípio. Ambas afirmaram que quando receberam a divulgação do projeto, quiseram aderir de imediato, visto quererem aprofundar os seus conhecimentos na área e perceberem que era uma atividade pedagógica muito interessante para ser aplicada nas escolas. Nesse sentido Vieira (2024) afirma: “Se estivermos no ensino só a ensinar, isso é um pouco redutor, na medida em que nós não nos atualizamos e não vamos à procura de mais coisas, não nos enriquecemos. Quer dizer, enriquecemo-nos, mas não tanto como nos poderíamos enriquecer fazendo formação e partindo para outras experiências” (Vieira, 2024)¹⁰.

Um pouco diferente deste conceito de artista-professor que pertence à engrenagem do ensino e acaba por não conseguir desenvolver o seu trabalho como artista, são os artistas que, esporadicamente, vão às escolas partilhar os seus conhecimentos e experiências, como foi o caso de Irene Ribeiro, que ao dar formação a professores, desenvolveu estratégias de trabalho que estes iriam replicar com os seus próprios alunos, (re)criando as dinâmicas que ela própria vivenciava como artista. Por isso Mendes et al (2022) concluem:

¹⁰ Cf. Anexo B4.

Os artistas-professores são aqueles que podem, por um lado, incluir nos currículos dos cursos as experiências que estão a acontecer (...) no contexto artístico em tempo real e, por outro lado, são aqueles cuja prática lhes permite orientar projetos artísticos (...) ou seja, que possuem a capacidade intuitiva dos criadores. (Mendes et al., 2022, p. 40)

Partindo desta análise pode também refletir-se sobre a atual metodologia de ação do PNA, implementado em 2019, e que inclui no seu Programa a figura do artista-residente. No dia 8 de março de 2024 a cidade de Faro acolheu o primeiro Encontro Regional de Artistas Residentes em Escolas, conforme detalha a jornalista Mariana Carriço¹¹. Nesse artigo a coordenadora da região Sul afirma que há quatro anos a figura do artista-residente era invisível e citando as palavras da coordenadora intermunicipal do PNA, “ninguém pensava nisso, mas agora já é muito natural e até pouco comum não existir” (Conceição citada por Carriço, 2024, s.p.). Embora o artista-residente não tenha o mesmo conceito do artista-professor, a presença de um artista que faz um projeto para ser implementado nas escolas, durante um período de alguns meses, acaba por ir ao encontro dos objetivos que os teóricos da educação artística defendem para o contexto da educação formal. Exemplo disto é o que Ana Bela Conceição (2024) partilha:

Eles [os artistas residentes] trabalham muito bem as questões da criatividade, ajudam a ver o mundo de outra maneira, a abrir os horizontes, trabalham também a inclusão, porque há múltiplas formas de linguagem e aprendizagens – e se há muitos miúdos logicoverbais e que percebem muito bem a matemática e o português, há outros que são mais corporais e musicais. No fundo, isto serve também para dar lugar a estas aprendizagens e inteligências. (Conceição citada por Carriço, 2024, s.p.)

Foi, intuitivamente, sobre estes pressupostos que Irene Ribeiro construiu o projeto REGRA, trabalhando com artistas-professores que não conseguiam conciliar a prática artística com o Ensino e que viam na participação do projeto, uma oportunidade de aprofundamento de conhecimentos e de superarem a sua rotina educativa. Como testemunharam as professoras Jerónimo e Vieira (2024) sobre o funcionamento da REGRA, além da formação, a Rede Escolar de Gravura incluía também visitas a

¹¹ Cf. em <https://www.sulinformacao.pt/2024/03/pna-trabalha-para-mostrar-que-os-artistas-tem-de-ter-espaco-nas-escolas>.

exposições e encontros de professores, situações que também incentivavam os docentes a criarem e produzirem arte enquanto ensinavam. Desta forma acabavam por levar para as suas aulas e para os seus alunos o entusiasmo que propicia o bom desempenho de um professor: sentir-se realizado com o que está a fazer.

2.1.6. As entrelinhas da Gravura

No último quarto de século alguns estudiosos têm refletido sobre várias questões que se têm levantado relativamente à técnica da gravura, nomeadamente acerca da sua pertinência como disciplina artística no contexto da arte contemporânea. Mas, também, da transversalidade desta técnica para outros campos. Desses autores destaca-se a artista plástica e antropóloga Constança Arouca (2016) que realizou um projeto intitulado “A gravura como ocupação e desvio” onde acompanhou durante alguns meses, em Lisboa, duas oficinas de gravura. Nesse estudo, Arouca não pretendia observar a técnica do ponto de vista artístico, mas o impacto que a aprendizagem da gravura tem nos seus praticantes. Para isso parte de uma citação de José Ortega e Gasset¹² (1944) onde afirma que o homem é o único dos seres vivos a quem não é permitido “deixar-se simplesmente viver” (Gasset, 1944, p. 16), precisa de criar as suas próprias ocupações e escolher quais as ocupações às quais se quer dedicar. E conclui Arouca (2016), que “é à volta do ‘preferir’ e ‘dedicar-se’ que constrói a sua noção de ocupação (...) distingue então ocupações forçadas ou obrigatórias, que partem da necessidade de sobrevivência, de ocupações felizes, que aparecem como ocupações forasteiras” (Arouca, 2016, p. 6). É nesse sentido que nasce a gravura como a “ocupação forasteira”, a que não se pratica por necessidade, mas se escolhe como algo que nos dá prazer. Esta definição associa-se à gravura contemporânea, já que na gravura clássica esta era considerada, acima de tudo, uma técnica de impressão, pois era o único processo de reprodução de imagens, ao contrário de hoje que é uma técnica de produção artística, como conclui Arouca (2016) ao afirmar:

problematizar a gravura segundo noções de ocupação e desvio, prende-se, em primeiro lugar, com o carácter forasteiro para o qual a atividade pende, no decorrer do séc. XX, no contexto artístico português. Ao longo da primeira

¹² Pensador e ensaísta espanhol que existiu na primeira metade do século XX.

metade do século a gravura surge apenas em “episódios isolados” sem um carácter sistemático, ou seja, não se reconhece nesse período um ensino especializado, uma atividade estabelecida com exposições periódicas, associada a um público conhecedor da prática e do processo; ora mais do que episódica, lateral, secundária, é como atividade forasteira que reaparece na segunda metade do século (Arouca, 2016, p. 7).

É segundo este prisma que a autora frequenta as duas oficinas de gravura para tentar entender a dinâmica existente nestes lugares e o processo interior que se opera nos seus frequentadores. Foi desta forma que Arouca (2016) percebeu a definição da gravura como “desvio”, quando conta que:

a escolha inicial de observação participante resultava de uma vontade de pensar a gravura a partir da sua prática (...) foi com essa motivação que se fez a primeira aproximação às duas oficinas e que funcionaram os primeiros meses de trabalho (...) durante as primeiras sessões, passados momentos, tinha já o pensamento perdido nas gravuras, engolida pelo processo, numa ausência de atenção a detalhes do lugar e ao que se passava à volta (Arouca, 2016, P. 14).

De facto, a gravura é muito mais do que um processo artístico, é uma das técnicas mais abrangentes da prática artística por vários motivos, sendo um deles a capacidade que tem de acomodar pessoas com qualquer nível de avaliação artística. A gravura é tão multidisciplinar que dificilmente haverá quem não encontre um método com o qual se identifique e se sinta confortável em realizar. Esta multiplicidade de abordagens é profundamente agregadora: executar uma gravura pode ser um ato solitário, como ao mesmo tempo, pode proporcionar contextos de partilha, persistência e humor: exige paciência para os tempos de espera e, simultaneamente, aprender a realizar várias tarefas ao mesmo tempo para rentabilizar os períodos “mortos” (o tempo que os ácidos demoram a morder as matrizes e metal ou o tempo que o verniz demora a secar, entre outros) conduzindo a que, durante este tempo, as pessoas se entrem ajudem, observem e opinem sobre o que os colegas estão a realizar, que se proporcionem conversas com partilha de experiências e pareceres, o que, nos tempos que correm, contraria a tendência individualista incentivado pelas redes sociais e pelas

novas tecnologias. Desta forma, também uma característica destes grupos de trabalho é o humor, como descreve João Gil (2011):

numa situação em que um individuo vai num sentido (...) que tem uma direcção [sic] julgando que está a fazer progressos e, a partir de certo momento descobre que voltou ao ponto de partida (...) Temos energias evidentemente desperdiçadas, ele fez todo um caminho para voltar ao princípio, esse desperdício faz-nos rir, e então o humor seria um procedimento (Gil, 2011, p. 126).

Efetivamente, na gravura, o controlo sobre o processo é incerto, são muitas as vezes que o desenvolvimento do trabalho conduz para outros caminhos ou que todos os planos são fracassados, por isso a autora conclui: “Durante o desdobramento do desenho indirecto [sic] da gravura, houve sempre um tema que se aflorou, o humor. O humor nas falhas, nas passagens mínimas. O humor do imperfeito, dos maneirismos, das deslocações, da desorientação e dos diferentes regimes de atenção” (Arouca, 2016, p.92).

Há também a realçar nas entrelinhas a questão da “educação artística socialmente comprometida” (Eça, 2016), ou seja, empenhada em acolher todos os indivíduos já que, como vários autores fazem referência, a educação artística, principalmente a que se pratica em ambiente não formal, está em grande parte alicerçada a questões de carácter social e constitui um grande motor para a inclusão.

No primeiro encontro que tive com Irene Ribeiro, em 2023, ela despediu-se partilhando que *gosta de ensinar porque tem a paixão pelos outros. E que não é qualquer um que ensina*.¹³ Muitas vezes são referenciadas pelos seus pares, nos testemunhos patentes nos vários catálogos das Bienais e da REGRA, assim como em entrevistas, as suas características ímpares como educadora e formadora, resultantes da sua personalidade. Estas características advêm da sua perceção de como a educação artística em ambiente não formal pode ter um carácter social e contribui para a conceção do ser humano como um todo, nunca substituindo a educação formal, mas complementando-a, articulando a escola e as comunidades, como aconteceu com a

¹³ Conversa informal com Irene Ribeiro no dia 30 de outubro de 2023.

exposição dos trabalhos de professores e alunos das comunidades onde interveio com os seus projetos educativos. Segundo Gohn (2006), a educação não formal “ajuda na construção da identidade coletiva do grupo, pode colaborar no desenvolvimento da auto-estima [*sic*] e do *empowerment* do grupo, aquilo a que os analistas chamam o capital social de um grupo” (Gohn, 2006, p. 30) e isso foi uma das grandes características que as iniciativas de Irene Ribeiro, nomeadamente o projeto REGRA e a Rede Nacional de Gravura, incutiram nas comunidades por onde passaram.

Por todas estas questões que se podem ler nas entrelinhas, a gravura é muito mais do que uma técnica artística de impressão, o que a torna uma disciplina tão amada e rejeitada e, acima de tudo, uma técnica ancestral que em vários momentos da história quase caiu no esquecimento, mas que se consegue sempre reinventar e renascer.

2.2. Primórdios do ensino formal da gravura

Para um melhor enquadramento da ação educativa de Irene Ribeiro é importante uma retrospectiva para compreender quando surgiu a técnica da gravura no contexto português. Este recuo no tempo permite-nos perceber como e quando esta técnica de impressão começou a ter lugar em Portugal, acima de tudo, na educação artística. Nesse sentido é feita uma abordagem desde o século XV, com as primeiras oficinas de gravura em xilogravura impulsionadas por D. Manuel I, até ao século XX, com a Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses (SCGP), momento em que, em Portugal, o ensino da gravura se cruza com Irene Ribeiro.

2.2.1. Do século XV ao século XVIII

Em maio de 1837, sete meses depois de ser fundada a Academia Nacional de Belas-Artes, em 25 de outubro de 1836, o jornal Literário e Instrutivo “O Panorama”, da responsabilidade da Sociedade para a Propagação de Conhecimentos Úteis publica um artigo sobre Tipografia onde se pode ler o seguinte: “Há uma arte, cuja origem se perde nas trevas dos tempos, pela qual se multiplicam os exemplares das moedas, dos monumentos, das pinturas e de mil outros objectos [*sic*]: a esta arte se chama gravura.” (“O Panorama”, 1837, pp. 29-30). Ainda neste artigo se faz uma descrição pormenorizada sobre os métodos como se podiam produzir as letras, primeiro

esculpidas em madeira e depois, no século XVI, a invenção dos tipos móveis por Gutenberg. Sobre a gravação de imagens, é referido que “no fim do 14º século usava-se a produção de estampas abertas em pau e muitas acompanhadas de texto ou escriptura [sic] semelhante à da typographia [sic]” (“O Panorama”, 1837, p. 30). A esse tipo de pranchas davam o nome de *impressão tabularia* e nada mais era do que a técnica da Xilogravura.

De facto, a gravura sobre madeira foi a técnica que chegou primeiro a Portugal. O seu desenvolvimento foi impulsionado por D. Manuel I, no século XV que, incentivado pelo Renascimento iniciado em Itália, não queria ficar atrás do crescimento tipográfico que se vivia na Europa. Segundo Viterbo (1899), apesar dos primeiros impressores serem estrangeiros, como Germain Gallard, nos três séculos seguintes a gravura prosperou em Portugal, mantendo uma certa ingenuidade e rudeza que acabou por formar “o que podemos chamar uma Escola Portuguesa” (Chaves, 1927, pp. 5-6), que surgiu no Porto com Rodrigo Alvarez. No entanto, em Portugal a gravura nunca atingiu a qualidade gráfica das matrizes executadas noutros países da Europa, mantendo-se a xilogravura, em grande parte, para produção de estampas de cariz religioso e para a literatura de cordel. Segundo Jorge Batista (2018):

na maior parte da produção de gravura produzida em Portugal neste período está patente um indiscutível défice de qualidade que não esconde uma evidente raiz popular. (...) a arte era essencialmente executada por duas categorias de operários: os profissionais, que laboravam nas principais oficinas de impressão e onde existiam estrangeiros experientes com quem aprendiam e desenvolviam novas técnicas de gravação (...) e os gravadores populares (Batista, 2018, p. 117).

Sendo que a maioria das vezes as matrizes, em madeira, eram executadas pelos segundos, pessoas que não tinham formação na técnica da gravura e cujos trabalhos eram maioritariamente destinados ao público menos exigente e sem poder financeiro. Desta forma podemos concluir que durante este período o único intuito das oficinas de gravura era o de executar matrizes como mero trabalho de artífice e não existia nenhum carácter de educação artística, já que o autor do desenho raramente era a pessoa que executava a matriz. Neste caso, se a matriz fosse em madeira, essas pessoas eram

referidas como debuxadores, e abridores, no caso de a matriz ser de metal, embora até ao século XVII fossem raros os casos de produção de matrizes neste último material.

2.2.2. A introdução do ensino da Gravura em Portugal

O verdadeiro ensino da gravura só surgiu depois de D. João V criar a Academia Real da História Portuguesa e para tal ter contratado gravadores e impressores; nasceria depois a Imprensa Régia, tendo em 1749, criado uma Escola de Desenho e Gravura no Arsenal do Exército. Tratar-se-á da primeira escola portuguesa a dedicar-se em exclusividade ao desenho e à gravura, com o grande contributo do desenhador e gravador de medalhas, natural de Aveiro, João Figueiredo. Nos estatutos da nova Academia estava contemplado "o estabelecimento de uma oficina gráfica, onde se pudessem imprimir as obras dos académicos, mesmo as ilustrações com estampas gravadas pelos processos mais modernos, em todas as grandes nações da Europa: o talhe-doce e a água-forte" (Araújo, 2004, p. 3).

D. João V terá sido um dos monarcas portugueses que mais impulsionou o desenvolvimento artístico como parte de uma visão de reforço da imagem do poder real, replicando a política de fausto do rei de França, Luís XIV, seu contemporâneo, motivo pelo qual D. João V era conhecido como o "rei Sol português". Na primeira metade do século XVIII, os ensinamentos artísticos, nomeadamente da imprensa e da gravura artística, registaram momentos de desenvolvimento que nunca tinham sido observados em Portugal, como aponta Luís Chaves (1927): "A gravura artística desenvolve-se neste século XVIII com a máxima perfeição, atingindo no reinado de D. João V o período mais brilhante, já pela qualidade do trabalho, já pelo número grande de gravadores" (Chaves, 1927, p. 18), muitos deles vindos do estrangeiro. E adianta: "Os portugueses não sabiam gravar em metal e a xilogravura estava limitada à prática dos gravadores populares. As aptidões que tinham desenvolveram-se em contacto e competência com os artistas estrangeiros". (Chaves, 1927, p. 19).

Inspirado na crescente criação de academias artísticas por outras cortes europeias, como em França e em Espanha, no dia 8 de dezembro de 1720 foi criada a Academia Real da História Portuguesa, cujos estatutos foram registados a 4 de janeiro de 1721, por Alvará de Lei de D. João V. Aqui se viriam a desenvolver nos Estudos Artísticos, entre outras disciplinas e pela primeira vez, a gravura artística. Para isto, D.

João V providenciou que viessem, “do estrangeiro, tipógrafos para lhe comporem os livros e gravadores para os ilustrarem, estando entre esses gravadores o francês Pierre-Antoine Quillard (1701-1733), vindo da corte de Luís XV” (Chaves, 1927, p. 29). Em Portugal, apesar da sua morte prematura, Quillard produziu uma considerável obra gráfica que se perdeu em consequência do Terramoto de 1755. Só uma parte ínfima desse trabalho permanece ainda hoje nos arquivos da Biblioteca Nacional, em Lisboa. Luís Xavier da Costa (1935) enumera um considerável número de gravadores estrangeiros que D. João V trouxe para Portugal e salienta que, apesar de numerosos, “nem a estada desses peritos abridores nem as obras que produziram, exerceram qualquer influência averiguada no ensino [oficial da gravura]” (Costa, 1935, p. 69). Apesar do “grande patrocínio das Artes por parte de D. João V” (Sena-Lino, 2024, p. 329), o monarca português preocupava-se em formar artistas portugueses, mas não em terras lusas. Pedro Sena-Lino (2024), na sua biografia de D. João V, refere que “na década de 1720 começaram a regressar a Portugal muitos artistas portugueses enviados pelo rei para estudar em Roma e que tinham sido parte integrante da Academia Portuguesa que o rei aí mandara fundar” (p. 451). Estes artistas iriam ser responsáveis pela criação de uma considerável obra artística, mas com mais enfoque na pintura e representações religiosas. A Gravura seria mais utilizada na composição de livros e na disseminação de imagens religiosas como pagelas e livros de cordel. Em 1760, dez anos após a morte do monarca, a Academia Romana seria encerrada, depois de ser anfitriã da formação de dezenas de artistas que acabaram por ser impulsionadores da “incomparável criação artística nacional” (Sena-Lino, 2024, p. 451).

Entretanto, este período dourado para o ensino da gravura em Portugal acabaria por ter um abrandamento, primeiro com a morte de D. João V, em 1750 e, cinco anos mais tarde, com o terramoto, em virtude do qual se terão perdido para sempre muitas das gravuras produzidas até então, causando uma disrupção nos projetos joaninos.

Depois do Terramoto as técnicas de impressão viveram um período difícil, mas, em 1768, D. José I, dando continuidade aos desígnios de seu pai, criaria a primeira aula oficial de gravura que iria durar até à segunda metade do século XIX: a Aula de Gravura da Imprensa Régia onde se formariam alguns dos melhores gravadores portugueses do final do século XVIII e princípio do século XIX. Segundo França (1990) esta aula tinha como grande preocupação formar gravadores em Portugal, contrariando o que tinha acontecido no reinado de D. João V que, apesar de enviar portugueses para a Academia

de Portugal em Roma com o intuito de os formar artisticamente, o desenvolvimento de destaque assumido pela obra gráfica foi construído, em grande parte, por gravadores estrangeiros (França, 1990). No entanto, foi o facto de D. João V ter enviado artistas portugueses para Roma que permitiu que, anos mais tarde, houvesse professores lusos.

Observa-se nesse período uma preocupação não só com a produção de gravura, mas, também, com a formação artística dos artífices desta área. Prova disso foi o surgimento de outras instituições de ensino artístico com aulas dedicadas a outras manifestações artísticas que seriam complementares da gravura como as aulas de Desenho em Lisboa, Porto, Coimbra e Madeira (Chaves, 1927).

De acordo com os estatutos da Imprensa Régia (1768), no Alvará de 24 de dezembro de 1768, exigia-se que a aula de gravura teria de ser conduzida por um “Mestre Impressor dos de melhor nota desta Corte” (Legislação Régia, 1768, p. 397), tendo sido escolhido o português Joaquim Carneiro da Silva que tinha aprendido gravura em Roma. Quase vinte anos depois, em 1786, Joaquim Carneiro da Silva afastou-se da direção da Imprensa Régia o que fez com que o progresso até então observado terminasse. Acabou por ser salva, em 1801, graças à integração de gravadores provenientes da Oficina do Arco do Cego. Tratava-se de uma oficina privada, criada na mesma altura e concorrente da Oficina Régia, e considerada a mais evoluída tecnologicamente. Segundo Ernesto Soares (1971), seria “com grande probabilidade, a oficina que prestava os melhores serviços de tipografia e gravura à época” (Soares, 1971, p. 23).

No entanto, segundo Porfírio (1996), em 1802 o então Inspetor Geral da Oficina Régia, o primeiro conde de Linhares, que tinha sido encarregue de revitalizar a instituição, resolveu contratar o célebre gravador italiano, até então sediado em Londres, Francesco Bartolozzi, a quem entregaram a direção da Oficina Régia até à sua morte, em 1815. Viera de Londres, onde tinha falido a oficina de gravura que fundara, em 1789, e, por isso, o convite para vir para Portugal ter-lhe-á agradado bastante (Porfírio, 1996). Apesar da sua idade avançada, a sua experiência e conhecimento técnico vieram revolucionar as metodologias da Gravura tendo introduzido, pela primeira vez, a gravura com várias cores, através da técnica conhecida como “la poupée” (Porfírio, 1996, p. 17), assim como a introdução da “técnica do ponteadado que ele próprio inventou e que substituíra a morosa produção da gravura a buril” (França, 1990, p. 81). No entanto, circunstâncias várias, tais como as Invasões Napoleónicas, a fuga da corte portuguesa

para o Brasil, o facto de Bartolozzi trabalhar na sua casa e não na Oficina Régia (ficando longe de supervisão) foram alguns dos fatores que acabaram por limitar o sucesso que a vinda deste grande Mestre poderia ter tido em Portugal (Soares, 1971).

Após a morte de Bartolozzi, em 1815, o panorama artístico nacional passava por contrariedades alimentadas pelos vários conflitos, nomeadamente, a Guerra Peninsular e a deslocação da Corte Portuguesa para o Brasil. Apesar disso, pela primeira vez, são implementadas regras para a frequência da Aula de Gravura, pela mão de Ferreira de Sousa que “definiu e aplicou uma metodologia, expressa num regulamento, que se revelou fundamental para o desenvolvimento da escola de gravura e da arte de gravar em Portugal” (Batista, 2019, p. 98). Pode-se dizer que pela primeira vez, foi criado um programa para as aulas de gravura.

2.2.3. Regulamentação do ensino da gravura

Em 1836, a rainha D. Maria II funda a Academia Nacional de Belas Artes. Um dos fundamentos para a criação da Academia era o facto de, até então, todos os esforços levados a cabo para fomentar o progresso das artes em Portugal terem falhado; em comum, a consciência da falta de uma Academia com estatutos adequados e à ausência de proteção dos artistas mais célebres. Foram, então, criados estatutos que regulamentavam não só o funcionamento da Academia, bem como a abertura de um concurso por seis meses para seleção de professores. Acresce, também, a criação de normas para o funcionamento das aulas, podendo-se afirmar que se tratou da primeira vez que foi estipulado um conteúdo programático para o ensino da gravura.

No capítulo III do decreto real de 25 de outubro de 1836, da Legislação Régia (1836), referente à constituição da Academia Nacional de Belas Artes, determina-se que haverá três tipos diferentes de Gravura: Gravura de História, Gravura de Paisagem e Gravura de Cunhos e Medalhas, além de outras aulas como Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura (Legislação Régia, 1836, p. 84). Pode ainda ler-se nos artigos 60 e 61 que:

Os professores de Gravura (...) devem especialmente ensinar aos discípulos o modo de cortar o cobre e aço com a maior pureza, tanto ao buril como à ponta secca [*sic*] (...) Para que estas lições tenham o devido efeito, os obrigará o Professor a fazerem alguns de seus estudos em ponto grande, e a copiarem as

Gravuras dos melhores mestres, pelos originaes [sic] mais clássicos (Legislação Régia, 1836, pp. 85-86).

Estas regras ilustram bem o tipo de rigor e cuidado que se exigia na aplicação dos procedimentos de execução da gravura, e que viriam a tornar-se um entrave para a prática da gravura na transição para linguagens modernas e contemporâneas que privilegiam não tanto a dimensão técnica, mas antes a exploração da dimensão concetual.

O surgimento da litografia em Portugal manifesta-se tardiamente em relação a outros países europeus, já que o processo litográfico havia sido desenvolvido em 1796, pelo alemão Aloys Senefelder. Só cerca de cinquenta anos mais tarde é que chegaria a Portugal e, em pouco tempo, a gravura em metal foi preterida por esta técnica que passou a ser a preferida dos artistas, principalmente por ser um método muito mais rápido e prático e pela liberdade criativa que lhes concedia. Segundo Batista (2019), “O novo processo apresentava-se mais simples e um pintor podia, ele próprio, munido de alguma técnica, desenhar a imagem na pedra macia antes de imprimir a estampa, eliminando assim o papel do gravador como intermediário” (Batista, 2019, p. 100). Desta forma, assim como a gravura em metal ocupou o lugar da xilogravura, também a gravura em metal foi superada pela litografia. Todavia, seria por pouco tempo, pois com o surgimento da fotografia, em 1826, todos os métodos de impressão acabariam por ser postos de lado. Vários fatores levam a este abandono, designadamente, a facilidade e a rapidez com que a fotografia permite registar o visível e o real, a possibilidade de captar o momento presente quase instantaneamente, o constrangimento de carregar pesadíssimas pedras litográficas, o árduo e demorado trabalho de escavar chapas de metal ou placas de madeira. Em suma, a libertação da mão e do tempo, tornando o processo criativo instantâneo e apetecível para os tempos modernos da revolução industrial em que o tempo começou a parecer mais rápido.

A gravura continuou em modo de sobrevivência até ao século XX. Com a ascensão do Estado Novo e das suas reformas levadas a cabo, em 1932, primeiro nas Belas Artes de Lisboa e depois no Porto, “foram abolidas as cadeiras de gravura e esta foi remetida ao esquecimento” (Gomes, 2010, p. 6).

2.2.4. Do Ensino da gravura à Educação Artística na gravura Contemporânea.

Não obstante o interesse existente na gravura pelos movimentos artísticos de vanguarda europeia nas décadas de 1910, esse interesse não teve expressão junto dos seus pares portugueses. Dada a inexistência de oficinas onde se pudesse gravar em Portugal. De facto, além do curso profissional na Escola António Arroio, “único espaço possível de executar gravuras, devido ao apetrechamento técnico existente nesta Escola para o funcionamento prático do curso tecnológico, via profissionalizante de «Desenhador, Gravador, Litógrafo»” (Gomes, 2010, p. 24). De facto, apenas em 1947, com o crescimento do movimento neorrealista que tinha cada vez mais seguidores em Portugal, Júlio Pomar (1926-2018) escreve um artigo na revista Seara Nova, com o título “O Pintor e o Presente” onde alerta e defende a importância da prática da gravura, destacando as suas largas possibilidades artísticas. Diz o pintor:

A gravura é, hoje, um processo bem pouco utilizado. Os meios baratos de reprodução dão-nos possibilidades que não são de desprezar. (...) através deles poderão ser criados, se os artistas se dispuserem a tal, obras bem significativas do nosso tempo – e bem atuantes (Pomar, 1947, p. 19).

Nos anos seguintes Júlio Pomar tornar-se-ia um dos principais defensores da prática da gravura em Portugal e escrevia, com frequência, artigos dedicados ao tema, principalmente depois do contato próximo com o gravador mexicano Leopoldo Méndez¹⁴ e da filosofia educativa do “Taller de Gráfica Popular”. A par disto não se pode ignorar o conceito de “arte útil”¹⁵ que Pomar sentia, cada vez mais, ser necessário implementar e consolidar no nosso país, imbuído de aspetos de natureza ideológica e política.

Conforme crescia o movimento neorrealista, maiores proporções tomava a reabilitação da gravura, já que era uma técnica que permitia aos artistas a concretização deste ideal de arte útil, uma forma mais fácil de chegar, não só aos olhos do povo, mas mesmo às suas mãos, principalmente por se tornar uma arte de baixo custo (Santos,

¹⁴ Leopoldo Méndez foi um artista mexicano. Gravador que dirigiu a Oficina Gráfica Popular entre 1937 e 1952.

¹⁵ Arte Útil é um movimento onde a arte é utilizada como ferramenta de mudança social, usando a criatividade para abordar problemas do mundo real. Cf. <https://arte-util.org/>, consultado em 21 de outubro de 2024.

2007). Este reacender do interesse pela gravura foi provocado pelas exposições gerais de Artes Plásticas onde começaram a aparecer, pela primeira vez, gravuras contemporâneas portuguesas. Como observa Inês Vieira Gomes (2010):

depressa o interesse por parte dos artistas pela gravura contemporânea suscita a realização de exposições noutros espaços expositivos. Suscitado pelo então designado renascimento da gravura, realiza-se em 1952 uma exposição de Gravuras na Associação Académica da Faculdade de Ciências de Lisboa, exposição pioneira na apresentação integral de gravuras do século XX de artistas nacionais e internacionais (Gomes, 2010, p. 29).

No entanto, no que diz respeito ao ensino da Gravura, a lacuna mantém-se como observa Armando Vieira Santos (1953), no seu artigo para a revista “Vértice”, intitulado “A propósito de uma exposição de gravuras modernas” onde tece duras críticas ao facto de não existir ensino da gravura em Portugal, nomeadamente na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, e que “nem sequer existe em Portugal uma Sociedade de Gravadores como acontece em numerosos países” (Santos, 1953, p. 34). Tornar-se-á, a par com Júlio Pomar, um dos grandes incentivadores da prática desta técnica e da criação de uma Cooperativa de Gravadores, à semelhança do que se passava noutros países como no México e Brasil.

Com o intuito de reabilitar a gravura colocando-a ao serviço da “arte útil”, tal como era defendido pelo movimento neorrealista, imbuídos por este renascimento em torno da técnica, é registada a 20 de julho de 1956 a Gravura - Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses (SCGP). Nesta data tinha Irene Ribeiro sete anos e vivia ainda na aldeia portuguesa de Gemeses. O grupo fundador de dezoito pessoas é constituído, entre outros, por Júlio Pomar, José Cardoso Pires e Armando Vieira Santos, que viria a ser o Diretor e braço forte da sociedade cooperativa durante vários anos. Desses elementos apenas dois eram mulheres – Alice Jorge¹⁶ e Cecília Menano¹⁷.

Em 1957, um ano após a sua constituição, a SCGP já contabilizava 356 sócios e em 1971 contabilizava 1142 associados, refletindo assim o enorme interesse que a

¹⁶ Alice Jorge (1924-2008) foi uma pintora, gravadora e ceramista portuguesa.

¹⁷ Cecília Menano (1926-2014) foi uma educadora portuguesa que estagiou na Escolinha de Arte do Rio de Janeiro com Augusto Rodrigues e fundou uma Escolinha em Portugal. Cf. <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/entities/71/>, consultado em 30 de agosto de 2024.

Associação suscitou no meio artístico nos primeiros anos da sua fundação (Gomes, 2010, p. 45), muito devido à sua política de distribuição de gravuras aos sócios, tornando-se uma fonte de arte acessível a preços baixos. Durante os primeiros meses a SCGP funcionaria na garagem do Engenheiro Manuel Torres. Em 1957 desloca-se para a Rua das Taipas onde Bartolomeu Cid dos Santos, Nikias Skapinakis e Sá Nogueira partilham um atelier conhecido como “atelier da Vila Martel” e, em 1960, inaugura o local que seria a casa da SCGP até ao dia do seu encerramento, em 2003, na Travessa do Sequeiro, em Lisboa. Para a instalação na Travessa do Sequeiro contribuiria o entusiasmo do Dr. José de Azeredo Perdigão, grande apoiante da Cooperativa de Gravadores e que concederia, através da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), um subsídio que iria permitir a aquisição deste espaço com oficinas, uma galeria e ainda permitiu transportar de Londres uma prensa de Bartolomeu Cid dos Santos, que permaneceu na oficina até ao seu encerramento em 2004¹⁸.

Até à década de 1970, a SCGP foi o epicentro da prática da Gravura em Portugal contando com a colaboração fundamental da FCG, que atribuiu bolsas de estudo a artistas portugueses e estrangeiros para estágios na Cooperativa (como foi o caso de Irene Ribeiro) e subsidiou atividades e exposições. Incentivou, igualmente, a criação de cursos de gravura que foram estabelecidos em 1961 com a colaboração de gravadores estrangeiros. Graças ao grande apoio de Bartolomeu Cid dos Santos que, em 1956, foi estudar para a Slade School, em Londres, (onde acabaria por se tornar professor de Gravura) a Cooperativa de Gravadores assumirá uma dimensão internacional, tanto na participação dos seus associados em exposições no estrangeiro, como no acolhimento de artistas internacionais, muitos por si trazidos à Cooperativa de Gravadores.

Em 1932, foi retirada do ensino artístico a disciplina da Gravura, sendo apenas retomado em 1957, na sequência da conhecida Lei Orgânica de 1957, quando é promulgada a reorganização das Escolas Superiores de Belas Artes de Lisboa e Porto. Nessa altura retoma-se a disciplina de Gravura que será lecionada apenas no 4º ano do curso Geral de Pintura (Diário do Governo, 1957, p. 1076). Em 1960, depois de concluir o seu curso e graças à sua formação na casa Pia de Lisboa, Gil Teixeira Lopes assume o lugar de Professor Assistente de Gravura, na então Escola Superior de Belas Artes de

¹⁸ Atualmente desconhece-se o seu paradeiro, nem do acervo reunido durante os 47 anos de atividade da Associação.

Lisboa (ESBAL), cargo que ocupará durante largos anos, juntamente com Matilde Marçal. Estas condicionantes tornaram a gravura uma prática muito reservada e restrita, já que só em 1974, depois do 25 de abril, se procederá a uma nova reforma educativa e o ensino da gravura voltará a ser valorizado nas Escolas Superiores de Belas-Artes.

Talvez devido a este fator tão anacrónico do ensino público das Belas Artes em Portugal, ainda em 1961, a SCGP tenha assumido o grande protagonismo na aprendizagem da gravura quando deu início aos seus cursos de gravura de “acesso livre e gratuito para sócios e sem o requisito de formação artística. Esta situação foi possível graças ao apoio financeiro da FCG e mediante o pagamento simbólico aos não associados” (Gomes, 2010, p. 75), preconizando assim, o início da educação artística da gravura em Portugal, tornando essa ação educativa o objeto mais importante para este estudo.

Desde logo a Cooperativa de Gravadores promoveu exposições itinerantes em vários pontos do país, graças à facilidade em transportar as gravuras numa simples pasta, complementando essas exposições com atividades pedagógicas, muitas das vezes com o recurso a fotografias sobre o processo da gravura. Em 2010, Inês Vieira Gomes cartografa as ações de educação artística levadas a cabo na Cooperativa de Gravadores e os artistas nacionais e internacionais que por lá passaram, tanto para expor como para dar formação. Exemplo disso foi o I curso de iniciação às técnicas da gravura, em 1961, orientado pelos artistas António Charrua, Rogério Ribeiro e José Júlio, sendo este último quem toma as rédeas da formação com mais assiduidade. Pela Cooperativa de Gravadores passaram artistas formadores estrangeiros como Stanley William Hayter, Claudio Juarez e Rossini Perez. Também Carmen Gracia viria através de Bartolomeu Cid dos Santos para lecionar um curso durante 8 meses, que excederia todas as expectativas com uma frequência de 70 pessoas; Isabel Pons ou o artista belga Dacos, que daria início à serigrafia. Muitos destes cursos seriam assistidos por Alice Jorge e João Hogan, que se tornariam durante algum tempo responsáveis por muitas das formações de gravura. Mas o mais importante é realçar o contributo da SCGP para o incremento da educação artística da gravura em Portugal:

Através da experimentação a Cooperativa Gravura cria uma dinâmica propícia dos ateliers coletivos de gravura existentes em alguns países e identificados por Hayter, que atribui os principais modelos sediados em Inglaterra [sic], França, EUA e Japão. Esta aprendizagem culmina em abril de 1963 com a criação do

Serviço de Assistência Técnica a artistas associados à Cooperativa que desejem praticar qualquer modalidade de gravura (Gomes, 2010, p. 76).

Também com uma forte ligação às Embaixada de Portugal através da FCG, a Cooperativa de Gravadores tinha a possibilidade e os meios financeiros para dinamizar um intercâmbio cultural intenso com outros países, situação impossível de equiparar por parte da Escola Superior de Belas Artes, completamente controlada pelo sistema político vigente em Portugal, até 1974. No entanto, segundo Inês Vieira Gomes, “A Cooperativa Gravura (...) não assume em momento algum uma acção politizada. Esse aspecto [*sic*] é relevante para entender, em parte, o seu sucesso” (Gomes, 2010, p. 110) e o facto de, em quase 20 anos de atividade durante o Estado Novo, nunca tenha sido alvo de intervenção da PIDE.

Depois deste período de cerca de duas décadas de intensa atividade educativa, infelizmente, no início dos anos 80, com a alteração da Direção da Cooperativa de Gravadores, a par com problemas internos advindos dessa mudança, a maioria dos seus fundadores e apoiantes perderiam o interesse artístico pela técnica, acabando a SCGP por perder popularidade - não, porém, sem antes acolher o estágio de Maria Irene Ribeiro, em 1979.

2.3. A ação em arte-educação de Irene Ribeiro

Em 2013, Manuel Moreira publica um artigo na revista “Estúdio, Artistas sobre outras Obras”, intitulado “Paisagens de afetos na Gravura de Irene Ribeiro” no qual faz uma abordagem sobre a obra gráfica da gravadora e a “poética do lugar”, palpáveis na sua obra e no seu método de trabalho. O texto incide, especificamente, sobre o seu contributo para o ensino da gravura contemporânea em Portugal e acrescenta que esta teve “uma atividade intensa como gravadora e orientadora de cursos de arte” (Moreira, 2013, p. 167). Sobre a sua passagem pela Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses e o convite a Irene Ribeiro para dar formação nas suas instalações, Inês Vieira Gomes (2010) afirma: “realiza cursos das diferentes técnicas de gravura, fundamentais para a formação de muitos artistas pouco familiarizados com esta prática artística” (Gomes, 2010, p. 6). Na verdade, como se aclarará posteriormente, Irene Ribeiro veio para a Cooperativa de Gravura a convite de Fernando de Azevedo, que lhe propôs candidatar-se a uma Bolsa de Estudo da FCG para esse fim.

Permaneceu na Cooperativa de Gravadores até 1984, seguindo-se a constituição da Associação de Gravura da Amadora (AGA), em 1985, e as Bienais de Gravura da Amadora a partir de 1988 que, durante os doze anos seguintes, seriam o epicentro da gravura em Portugal e a motivação para a prática e ensino da técnica, tanto em escolas artísticas, como em pequenos núcleos associativos que se foram formando um pouco por todo o país. Moreira (2013) faz, também, uma breve referência à colaboração com a FCG através de uma citação de Fernando de Azevedo, que refere “note-se que a pedagogia da gravura, em Portugal, o seu ensino, deve-se nos últimos anos, a Maria Irene Ribeiro quase exclusivamente, numa época em que se evidenciava um grande declínio da gravura” (Moreira, 2013, p. 172). Quanto ao surgimento do projeto da Rede Escolar de Gravura (REGRA), que funcionou entre 1995 e 2004, na exposição levada a cabo na Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA), Emília Nadal (2004) faz alusão ao carácter inovador deste projeto e a importância de transportar para contexto de escola a técnica da gravura numa abordagem nova, mais virada para as características da educação artística e não tanto sob o prisma do ensino artístico especializado. A este propósito Moreira (2013) refere que a abordagem do projeto REGRA “estrutura-se numa inovadora interação entre a aprendizagem das técnicas de gravura e a iniciação às expressões artísticas contemporâneas no processo de atividade formativa, como metodologia para a formação de professores e dos alunos na área do ensino artístico” (Moreira, 2013, p. 172).

João Cochofel, numa entrevista a Constança Schedel Arouca, em 2016, no seu trabalho de projeto intitulado “A Gravura como ocupação e desvio”, faz também referência a Irene Ribeiro enquanto formadora de gravura na Cooperativa Diferença¹⁹ (DIFERENÇA) e relata a sua primeira experiência na gravura em metal, por ela orientada, em que:

um exercício proposto pela Irene Ribeiro consistia na gravação de uma chapa de cobre, dividida em vários ‘quadrinhos’, onde se faziam diferentes exercícios ao longo do ano. Um quadrinho com linhas numa direcção [*sic*], segundo quadrinho com linhas cruzadas, primeiro em ponta seca, depois em água-forte, agora em buril, e por aí em diante. O exercício era usado para criar uma

¹⁹ A Diferença Comunicação Visual CRL é uma Cooperativa Cultural sem fins lucrativos, fundada a 30 de janeiro de 1979. Cf. <https://galeriadiferenca.com/sobre>.

certa disciplina, era uma espécie de escola primária, como desenhar letras (Arouca, 2016, p. 52).

Efetivamente, este tipo de exercício não agrada a muitos artistas pela sua morosidade, numa época em que tudo é instantâneo e rápido e a persistência é uma virtude cada vez menos abundante. Por isso, João Cochofel acaba por confessar que “era chato e lento porque na gravura é preciso alguma paciência e os amantes do super-rápido não ficavam cá muito tempo” (Arouca, 2016, p. 52). De facto, esta experiência fez com que João Cochofel desistisse de fazer gravura a ponta seca que considera “quase como estar a riscar em vidro, desagradável ao tacto... uma coisa áspera, agressiva” (Arouca, 2016, p. 53). Por isso, quando tomou contacto com a ferramenta de corte que Irene Ribeiro costumava guardar numa caixa de lata para fazer ajustes numa ou outra água-forte, ele aprendeu a afiá-las e descobriu a sua grande paixão – o Butil. Apesar de nos parecer um pouco incipiente há que considerar que o conhecimento tecnológico é uma das dimensões da educação artística, dar a conhecer não só as técnicas, mas disponibilizar ferramentas e dar-lhes acesso, pois nunca se sabe, através da experiência, quando se está a despoletar paixões nos estudantes.

Em 2021, o investigador Bruno Sayão, da Universidade de São Paulo, também faz referência a Irene Ribeiro e ao seu percurso como formadora de gravura, na sua tese de Pós-Graduação “Constelação Aster: histórias de um centro de estudos de arte em São Paulo” (Sayão, 2021). Este Centro de Estudos existiu entre 1978 e 1981 e foi fundado por Donato Ferrari, Júlio Plaza, Walter Zanini e Regina Silveira (com quem Irene Ribeiro teve contato enquanto professora assistente na FAAP). Em 2004, cerca de duas décadas depois, em Lisboa, era inaugurada aquela a que Bruno Sayão designa como “a estrela da constelação Aster mais remota” (Sayão, 2021, p. 105). Inspirada pela Aster de São Paulo, Irene Ribeiro sugere ao coletivo que fundou esta associação, que se chame Áster em homenagem ao Centro de Estudos de São Paulo, que ela conheceu de perto e chegou mesmo a frequentar. Refere o autor que “nesse contexto estabeleceu contato com muitas das personalidades que viriam a participar da Constelação Aster, inclusive frequentando um dos cursos ministrados por Júlio Plaza, na Aster” (Sayão, 2021, p. 107). Também Sayão (2021) faz alusão à REGRA e às qualidades de Irene Ribeiro como professora:

Irene manteve sua produção como gravadora e educadora e, a partir de 1995, começou a desenvolver sistematicamente projetos de produção de gravuras em escolas de educação básica portuguesas (...). Os contatos articulados nessas vivências, incluindo o protagonismo na Rede Escolar de Gravura (REGRA) e na Associação de Gravura da Amadora, permitiram que Ribeiro e mais dez integrantes (...) fundassem, em 2006, a Áster Projetos de Arte – Associação Cultural. (Sayão, 2021, p. 108).

A Áster veio dar continuidade à visão de Irene Ribeiro de que a educação artística pode ser transformadora a vários níveis, tanto pessoal como das comunidades, como afirma Sayão, citando a conversa trocada com Irene Ribeiro por email: “A Áster de Lisboa tem vocação e objetivo focados no público da educação básica, utilizando a prática artística para a promoção da cidadania em comunidades mais vulneráveis” (Ribeiro et al, 2021, p. 108). Esta posição é corroborada por Irene Ribeiro no convite de inauguração da mesma Associação, em 2006, quando afirma: “Desejamos provar, através da expressão plástica, nomeadamente das técnicas de gravura (...), quanto a arte pode contribuir para o desenvolvimento de uma sociedade mais justa e inclusiva” (Ribeiro, 2006, s.p.)²⁰.

O reconhecimento do trabalho educativo de Irene Ribeiro, assim como os seus princípios pedagógicos de cariz social são comumente referidos em várias publicações de exposições e projetos dinamizados pela artista. Um exemplo são as palavras da então presidente da Câmara de Vila Franca de Xira, concelho que acolheu muitas das iniciativas educativas de Irene Ribeiro, no catálogo da exposição “Caminhos d’Água” quando afirma “o seu empenho e determinação na divulgação da Arte (...) como fator dinamizador do desenvolvimento cultural dos jovens, apoiados nos seus professores, muito tem honrado o nosso Município” (Rosinha, 1998, p. 5). Também Evandro Carlos Jardim, seu professor de gravura na FAAP refere que “neste período de convívio entre nós sempre se destacou pela qualidade de seu trabalho como gravadora e professora de arte. Recebeu aqui a consideração, admiração e o reconhecimento de todos” (Jardim, 1998, p. 77). De facto, pelos testemunhos acerca da personalidade de Irene

²⁰ Atualmente a Áster de Lisboa encontra-se em processo de encerramento e de negociação de transferência do equipamento para a SNBA.

Ribeiro, pode afirmar-se que colheu admiração entre os seus pares, acima de tudo pela forma como se dedica à educação mobilizando a gravura como processo de trabalho artístico e pedagógico.

Ainda no mesmo catálogo, várias personalidades fazem alusão às suas qualidades não só como artista, mas como educadora, nomeadamente Antónia Augusta Peixoto (1998) que afirma que olhando para o estado consumista que atingiu a arte:

seria mais fácil seguir pelo caminho da auto-promoção (...) em vez de abrir a oficina à participação do outro. Esta opção só pode entender-se conhecendo-a, porque é algo de visceral (...) uma espécie de missão social que faz do equilíbrio humano a essência da receita pedagógica (Peixoto et al, 1998, p. 80).

Paula Caetano não deixa de afirmar: “esta artista e, igualmente, fabulosa educadora” (Caetano, 1998, p. 27). Também Fernando de Azevedo, que caracteriza Irene Ribeiro como uma artista humilde que “empresta aos outros, dedicadamente, aquilo que sabe (...) sendo certo que a pedagogia da gravura, em Portugal, o seu ensino, deve nos últimos anos, a Maria Irene Ribeiro, quase exclusivamente a razão e prova da sua permanência e evolução” (Azevedo, 1994, p. 3).

São estes e outros testemunhos que convidam a fazer um estudo mais pormenorizado sobre o contributo de Irene Ribeiro para o ensino da Gravura contemporânea em Portugal, reconstituindo a sua história de vida e relacionando os dados recolhidos em fonte documental e entrevistas a alguns intervenientes desta história e a conversas com a própria Irene Ribeiro.

3. METODOLOGIA

| ' ' | ' ' |

O meu interesse pela compreensão dos contributos de Irene Ribeiro no ensino da gravura partiu de vários fatores: da minha experiência pessoal como artista plástica e arte-educadora e também da minha própria referência enquanto aluna de artes plásticas, nos anos 1990, quando fui convidada a participar na realização de uma gravura coletiva que representaria a minha escola na Bienal de Gravura de 1998. Acontecimento esse que me marcou como estudante e praticante de gravura. Outro fator relevante foi a vontade de documentar o trabalho educativo desenvolvido por uma mulher artista-professora. Não só dar-lhe visibilidade, mas perpetuá-lo num estudo, de forma a me tornar coadjuvante daquilo que entendo ser uma justiça de paridade.

Tendo em conta as minhas motivações, defini a seguinte questão orientadora: quais os contributos da ação educativa desenvolvida por Irene Ribeiro, em contextos escolares, extraescolares e de mediação cultural, para a divulgação da gravura contemporânea em Portugal? Nesta inclui-se a criação de ateliês e oficinas, assim como na formação de professores. Tendo este quesito como alicerce foram definidas as opções metodológicas e realizada a estrutura do estudo e da investigação que seria a engrenagem para obter respostas às questões colocadas. Sendo assim, foram delineadas opções metodológicas para a realização deste estudo que assentam em metodologias de natureza qualitativa, devidamente enquadradas. por forma a clarificar algumas das escolhas realizadas a nível da recolha de dados e respetiva análise.

3.1. Questões orientadoras

A partir da questão principal já enunciada, foi criado um diagrama com as subquestões que o problema inicial desvelou, nomeadamente:

- Que processos artísticos implementou Irene Ribeiro no ensino da gravura;
- Qual foi o seu percurso como artista/educadora e em que locais exerceu a sua ação;
- Que património do saber artístico gerou nesses lugares e nas pessoas que participaram dessas ações educativas;
- Quais os atores culturais que a apoiaram nos seus projetos;
- Quais as dificuldades encontradas para a realização dos seus projetos educativos;

- Que memórias persistem em alguns dos participantes do projeto REGRA.

3.2. Objetivos do estudo

- Realizar o levantamento cronológico da ação de Irene Ribeiro como arte-educadora, considerando os projetos educativos realizados com diferentes públicos, nomeadamente a formação de professores e a mediação artística em contextos escolares e extraescolares.

- Realizar um mapeamento das instituições que integraram o projeto REGRA;

- Recolher informação dispersa acerca da ação educativa de Irene Ribeiro no âmbito da divulgação da gravura contemporânea em Portugal;

- Delinear o percurso de Irene Ribeiro no âmbito da Educação Artística em Portugal;

- Perceber quais as influências da formação artística inicial, desenvolvida no Brasil para a sua ação educativa em Portugal.

- Compreender as ligações entre atividade artística e ação educativa a partir do percurso de Irene Ribeiro;

- Conhecer as perspetivas de Irene Ribeiro acerca do ensino da gravura e quais as suas motivações.

Mediante estas questões e a definição dos objetivos do estudo houve que delinear estratégias de atuação. Desta forma, tornou-se essencial reunir informação por vezes dispersa, que se apresenta pertinente sobre a atuação de Irene Ribeiro no campo do ensino da gravura, em Portugal que permita fazer um enquadramento do percurso pessoal, académico e profissional de modo a compreender as suas perspetivas acerca do ensino da gravura.

3.3. Investigação Qualitativa – Histórias de vida.

Definidos os resultados a alcançar e observados os três métodos de investigação possíveis (quantitativos, qualitativos ou mistos) foi o escolhido o método qualitativo. Não apenas constitui uma melhor ferramenta para alcançar os resultados necessários, mas também pelo facto de os dados recolhidos através deste método serem “ricos em

pormenores descritivos relativamente a pessoas, locais e conversas” (Bogdan & Biklen, 1991, p. 16). Ao contrário dos métodos quantitativos, os qualitativos permitem ao investigador observar “os comportamentos a partir da perspectiva dos sujeitos da investigação”, sendo a “observação participante e a entrevista em profundidade” (p.16) duas das estratégias mais valorosas neste método de investigação. Bogdan & Biklen (1991) exemplificam uma situação onde o investigador assumiu a posição de observador num determinado contexto para compreender a forma como um grupo particular se comportava perante um ambiente específico. Para se inteirar desta realidade, os autores referem:

O investigador introduz-se no mundo das pessoas que pretende estudar, tenta conhecê-las, dar-se a conhecer e ganhar a sua confiança, elaborando um registo escrito e sistemático de tudo aquilo que ouve e observa. O material assim recolhido é complementado com outro tipo de dados, como registos escolares, artigos de jornal e fotografias. (Bogdan & Biklen, 1991, p. 16).

Foi assim que concluí que a melhor forma de compreender e conhecer a dimensão da atuação de Irene Ribeiro no ensino da gravura em Portugal exigia que calçasse as botas de “observadora” e me tornasse “participante” desta história. Na verdade, mais tarde percebi que já o tinha feito, em 1998, enquanto aluna da disciplina de gravura e colaboradora na realização da obra enviada pela escola que frequentava na época, para a VI Bienal de Gravura da Amadora.

Definido o método qualitativo, foi necessário avançar para a próxima etapa, que seria perceber como se desenvolveria o plano de investigação. Desta forma, não restavam dúvidas que a investigação seria um estudo de caso. Bogdan e Biklen (1991) afirmam que “o estudo de caso consiste na observação detalhada de um contexto, ou indivíduo” (Bogdan & Biklen, 1991, p. 89), através de observação e registo, denominados estudos de observação, ou então, através das histórias de vida. Foi através do método biográfico que entendi ser possível fazer a recolha de dados mais adequada às questões orientadoras desta pesquisa.

Em 2009, no encerramento do seminário “Abordagens Biográficas, Memória e Histórias de Vida”, Idalina Conde (2009) citou o título da autobiografia do escritor Gabriel Garcia Marquez “Viver para contá-la”, porque “podemos fazer tudo o que quisermos sobre a vida, mas temos que a viver” (Conde, 2009, 00:29). Este pensamento

acompanhou-me durante todo o estudo, a percepção que acima de tudo se trata de compreender a vida que foi vivida e as consequências que advieram dessa vivência. Desta feita, Idalina Conde e esta reflexão fizeram-me ponderar a necessidade de clarificar o que são o método biográfico e a história de vida e se existe distinção entre ambos. Alguns investigadores referem-se a estes dois métodos como sendo o mesmo processo. No entanto, existem pequenas “dessincronias” entre ambos (Tinoco, 2004, p.5).

Sobre o método biográfico e de forma a compreender a sua pertinência, o investigador Rui Tinoco (2004) elucida as circunstâncias do seu aparecimento. Inicialmente associado às ciências sociais, começou por ser uma forma de estudar culturas consideradas exóticas e elementos pertencentes a essas culturas (Tinoco, 2004, p. 2). Assim, este método surgiu primeiramente no âmbito das ciências sociais, nomeadamente a antropologia. Os primeiros estudos científicos estão relacionados com a denominada “escola de Chicago”²¹ na qual o método biográfico foi associado a métodos antropológicos no sentido de se fazer o estudo das comunidades imigrantes que ali residiam e que eram vítimas de exclusão social no início do século XX. Este foi o ponto de partida para que o método biográfico se tornasse um instrumento de recolha de dados, acima de tudo, para a caracterização de grupos sociais.

Com a evolução do método biográfico a recolha de dados pode focar-se em dois pontos distintos: na história de vida total do biografado ou na história de vida temática, surgindo assim pequenas nuances entre método biográfico e história de vida. O método biográfico assenta sobre várias histórias de vida como foi no caso do exemplo anteriormente referido da escola de Chicago, que pretendia caracterizar um determinado grupo ou comunidade. É utilizado para investigar padrões sociais e compor um panorama social mais alargado. Já a história de vida incide sobre o relato de um único indivíduo e a sua atuação, neste sentido a história de vida encaixa-se mais na denominada autobiografia, a história contada na primeira pessoa, tal como foi vivida pelo próprio (Tinoco, 2004). Neste exemplo encaixa-se a obra “Viver para contá-la” (Marquez, 2003), citada por Idalina Conde.

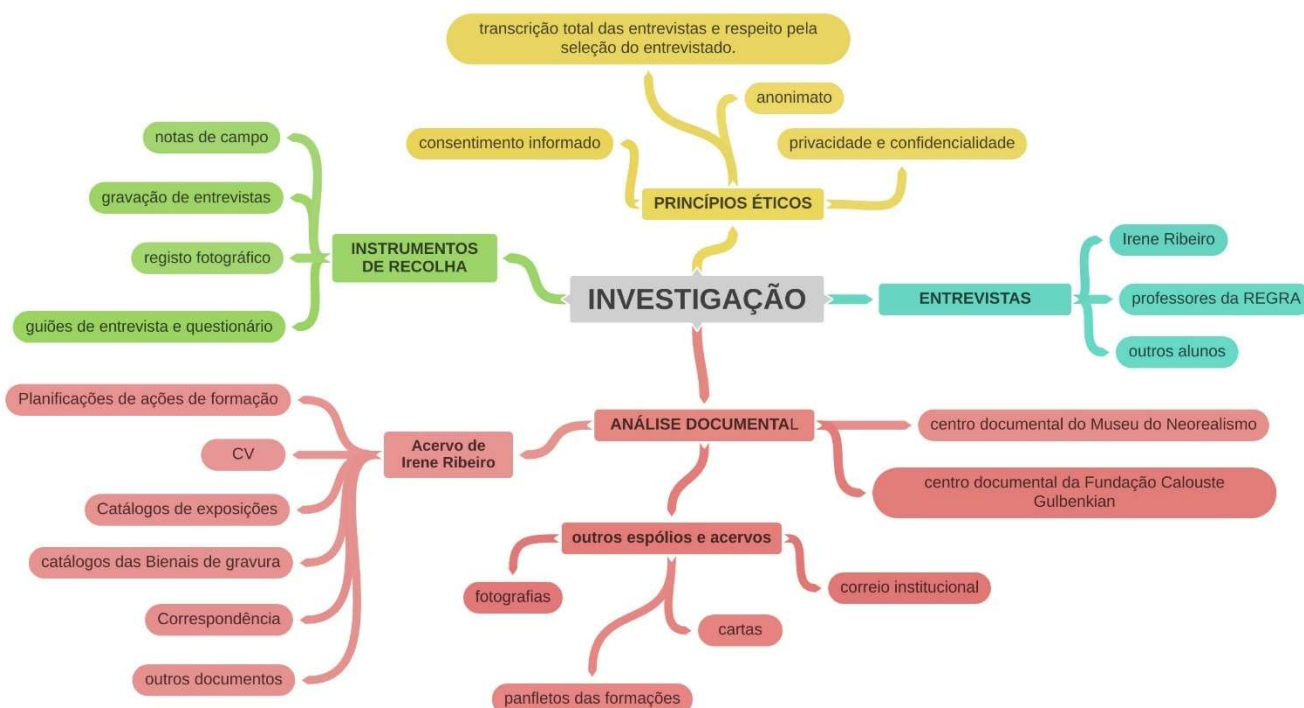
²¹ Na sociologia, a Escola de Chicago refere-se à primeira importante tentativa de estudo dos centros urbanos combinando conceitos teóricos e pesquisa de campo de caráter etnográfico.

Desta forma, desenvolvi a minha investigação através da aplicação do método biográfico e a história de vida, com o fim de delinear o percurso de Irene Ribeiro para, depois, pelo método biográfico, entender como a partir dele se desenvolveu este ecossistema comunitário em torno da gravura. Nesse sentido sustentei-me na realização de entrevistas à própria Irene Ribeiro, a professores e alunos que frequentaram as suas formações; visitei a oficina Áster onde convivi e interagi com as pessoas que lá continuam a realizar trabalho e observei a realidade e o contexto em que Irene Ribeiro se movimenta. Por fim, fundamentei o estudo com pesquisa documental de várias fontes.

3.4. Desenho de Investigação

Como método preparatório foi estruturado um mapa mental (Figura 2) onde foram esquematizadas as fases fundamentais para a realização da investigação, nomeadamente: os princípios éticos, a análise documental, a seleção das entrevistas e os instrumentos de recolha.

Figura 2 - Mapa mental da investigação



Além do mapa mental foram também desenhados dois cronogramas: num estruturou-se a cronologia de vida de Irene Ribeiro (Anexo A) e factos relevantes da sua vida pessoal e artística, ações educativas em geral, ações educativas e expositivas incluídas no projeto REGRA e atividades da Bienal de Gravura da Amadora. Noutro cronograma (Anexo E) é feito um mapeamento, por temas, das sete edições da Bienal de Gravura da Amadora, nomeadamente: quem pertenceu à organização principal do certame e às comissões organizadoras; que apoios receberam e quem atribuiu subsídios a cada edição; quem foram os comissários, os artistas convidados a expor e as localidades onde tiveram lugar exposições; os artistas que participaram no concurso de gravura de cada edição, o júri e os vencedores e, por fim, a ação pedagógica desenvolvida em cada certame.

3.4.1. Princípios éticos

No processo de condução das entrevistas, foi garantido ao entrevistado que seria respeitada a confidencialidade da partilha de informação e o anonimato relativamente à sua participação no estudo. As entrevistas foram transcritas e não só disponibilizadas aos entrevistados, como também por si revistas. Foram salvaguardadas todas as alterações exigidas e sugeridas pelos entrevistados na revisão realizada pelos mesmos. Foi realizado um pedido a todos os entrevistados para que a entrevista pudesse ser gravada e, posteriormente, publicada, através de um consentimento informado (Anexo C).

3.4.2. Recolha de dados - análise documental e entrevistas

Foram definidos três núcleos fundamentais para a análise documental:

a) O acervo de Irene Ribeiro que disponibilizou grande parte dos catálogos de exposições, das sete Bienais de Gravura da Amadora e um do projeto REGRA; planificações de atividades, cartas e recortes de jornal, panfletos de atividades e fotografias.

b) Acervos e espólios particulares, nomeadamente, de professores e alunos que estiveram envolvidos nos projetos educativos; as comunicações que receberam de Irene Ribeiro por correio, catálogos variados e panfletos;

c) Análise de documentos e publicações existentes em Centros de Documentação e Bibliotecas Municipais, nomeadamente nos locais por onde se estendeu a sua atuação, como Vila Franca de Xira e a Fundação Calouste Gulbenkian.

Entre outubro de 2023 e setembro de 2024 foram recolhidos dados através de várias entrevistas e conversas com a artista. No primeiro encontro a entrevista foi delineada e conduzida de forma totalmente aberta para que Irene Ribeiro pudesse partilhar livremente as suas memórias. A partir do segundo encontro a entrevista foi semiestruturada, tendo alguma da informação partilhada por Irene Ribeiro sido aprofundada. Nos encontros seguintes as entrevistas assumiram um carácter de profundidade por forma a seleccionar e detalhar informação. Segundo Tinoco (2004) a saturação do material é uma das técnicas mais relevantes na recolha de dados através da entrevista, para se obter uma melhor amostra do estudo, ao referir que: “a partir de certo momento do projecto [*sic*], há uma ideia de saturação, isto é, os diversos entrevistados começam a repetir ideias e posições” (Tinoco, 2004, p.5). Desta forma, através dos vários encontros foi possível atingir o nível de saturação de ideias, permitindo depois, com o apoio de Irene Ribeiro, fazer uma seleção e compilação do material mais pertinente para o estudo (Anexo B2).

Quanto à recolha de informação junto dos participantes do projeto REGRA e nas diversas atividades formativas e pedagógicas de Irene Ribeiro foi elaborado um questionário, disponibilizado através de partilha por email por forma a conseguir alcançar um maior número de respostas (Anexo D).

3.4.3. Instrumentos de recolha e análise de dados

A recolha dos dados foi suportada pelas notas de campo (Anexo F), a gravação de entrevistas com a devida autorização dos entrevistados e através de conversa por email e telefone, questionários, registos fotográficos, correspondência postal e realização de cópias de documentação recolhida.

4. HISTÓRIA DE VIDA

| " ' | | ' |

*“A arte é uma antena preciosa para captar o futuro
que não pode ser reservado só a alguns.”*

Yehudi Menuhin²²

Passavam quarenta minutos das dez horas da manhã do dia 30 de outubro de 2023 quando toquei à campainha de um rés-do-chão da Venda Nova, concelho da Amadora. Era uma manhã de outubro e eu estava atrasada. Ninguém atendeu. Telefonei para o contacto que tinha de Irene Ribeiro e respondeu-me uma voz ainda com um pouco de sotaque brasileiro: “Vou já abrir”, ouvi do outro lado da linha. E à minha frente, dentro do prédio, uma mulher de cabelo grisalho, de estatura média e com um sorriso largo, abriu-me a porta. Entrámos na casa e “por todo o lado havia imagens, livros, objetos que identificavam arte, confirmando-me que ali era, de facto, o seu atelier”²³. Tinha acabado de entrar na casa-forte de Irene Ribeiro (Figura 3) e estaria prestes a tornar-me ouvinte das suas histórias.

Figura 3. Irene Ribeiro no seu atelier.



Nota. Imagens recolhidas a 30 de outubro de 2023. Fonte: própria.

²² Yehudi Menuhin (1916-1999) foi um violinista e maestro americano. Cf <https://www.publico.pt/2004/01/05/jornal/errar-e-proprio-dos-homens-persistir-no-erro-e-proprio-dos-loucos-182606>

²³ Nota do caderno de campo do dia 30 de outubro de 2023.

4.1. O início da vida vivida

No dia um de maio de 1949, um jovem casal, Florentino e Maria Flora, numa pequena aldeia chamada Gemeses, do concelho de Esposende, tornavam-se pais pela primeira vez. A menina que acabara de nascer teria o nome de Maria Irene da Silva Ribeiro e seria a mais velha de três irmãos. Com dois filhos pequenos e um terceiro prestes a nascer, dada a situação política e económica que se vivia em Portugal nessa altura, o pai Florentino emigrou para o Brasil, em 1952, mais precisamente para São Paulo, deixando Maria Flora sozinha com as crianças, aguardando a altura mais propícia para se juntarem a ele, no outro lado do oceano. Em 1956, quando a Cooperativa de Gravadores é registada em cartório, Irene Ribeiro tinha sete anos e vivia ainda em Gemeses. Entretanto, em Portugal, a SCGP organizava exposições itinerantes em vários pontos do país, graças à facilidade com que se transportavam as gravuras numa simples pasta, complementando essas exposições com atividades pedagógicas. No entanto, em Gemeses, uma aldeia remota no norte do país e em pleno Estado Novo, a pequena Maria Irene não teria oportunidade de usufruir delas. Limitava-se a frequentar a escola primária conforme podia, tal como as crianças portuguesas dessa época, muitas delas já ajudando no trabalho do campo nessa tenra idade. Seriam as idas à escola por caminhos difíceis e, muitas vezes inundados, que viriam a habitar a memória e a inspiração temática para muitas das suas obras, tal como Irene Ribeiro (1998) faria questão de referir no catálogo da sua exposição “Caminhos D’Água”, onde afirma:

Recuperei os caminhos d’água da distante infância em Gemeses, quando os percursos, no inverno, eram feitos em caminhos semelhantes a ribeiros (...) significavam sempre grandes aventuras. (...) Naquele tempo, na aldeia, brinquei muito com as estações e até hoje mantenho com a natureza uma grande amizade. (Ribeiro et al, 1998, p. 4)

Da sua breve passagem pela escola pública portuguesa não guarda as melhores recordações, tendo ficado como referência os castigos físicos e a austeridade da professora, como testemunham muitas das pessoas que foram crianças estudantes nos meios rurais dessa época.

4.1.1. De Portugal ao Brasil

Em 1960, no ano em que foi fundada Brasília, Irene Ribeiro pisou solo brasileiro pela primeira vez, com a mãe e os irmãos Laurentina e Rogério, depois de uma longa viagem de navio. A sua nova casa seria em São Bernardo do Campo, em São Paulo, onde frequentaria a escola e iria conhecer um estilo de ensino diferente e mais afável do que tinha vivido em Portugal. Segundo Irene Ribeiro (2023) recorda em conversa, os professores tinham uma atitude de acolhimento, uma preocupação em perceber que o aluno era imigrante e estava descontextualizado do ensino e da sociedade. De facto, foi desde cedo que os professores começaram a reparar que ela tinha talento para as artes e em 1969, depois de ter adquirido nacionalidade brasileira, é aconselhada a candidatar-se a um curso superior artístico, tendo ingressado na Faculdade de Artes Plásticas da FAAP dois anos depois, onde frequentou a Licenciatura Plena em Desenho e Plástica. Receberia uma Bolsa de Estudos da Prefeitura de São Bernardo do Campo que a ajudaria a pagar metade do seu curso superior, visto ser um curso muito dispendioso.

Irene Ribeiro terá descoberto a sua paixão pela gravura em 1970, num dia em que se deparou com “uma improvisada oficina de gravura, numa antiga escola de belas-arts, lá pelos lados do Bom Retiro, em São Paulo” (Ribeiro et al, 1998, p. 77), conforme conta Evandro Carlos Jardim no catálogo de uma exposição de Irene Ribeiro. Tratava-se da Academia de Belas Artes de São Paulo, fundada por Pedro Augusto Gomes Cardim, em 1925, cujo pai era o português, natural de Setúbal, João Pedro Cardim, que depois de abandonar o seminário emigrou para o Brasil, em 1832, para perseguir uma carreira artística, tornando-se mais tarde, maestro²⁴. Também Florentino, o pai de Irene Ribeiro, lhe seguiu os passos 120 anos depois e, mesmo sem saber, acabaria por ser responsável por a sua filha mais velha vir a frequentar a Academia de Belas Artes fundada pelo seu conterrâneo português. Isso cumpriria um dos desígnios de Florentino, o de proporcionar aos seus filhos a melhor educação possível, segundo partilhou Irene Ribeiro (2024): “O meu pai dizia sempre que não nos deixava herança física, mas dizia: ‘eu quero que vocês sejam formados’. E depois da morte dele, a minha mãe insistiu e nós conseguimos chegar até onde quisemos” (Ribeiro, 2024, Anexo B2).

²⁴Cf. <https://musicabrasilis.org.br/compositores/joao-pedro-gomes-cardim>.

Frequentando esta instituição, também aqui Maria Irene Ribeiro terá tido contacto com a gravura pela primeira vez. Evandro Carlos Jardim, também aí professor, tinha o hábito de pendurar num cordão as provas de xilogravura, como é usual fazerem com as revistas de cordel. Foi esta imagem que provocou na jovem Irene “amor à primeira vista”²⁵ e a não querer sair desta relação de cumplicidade, conforme partilhou em conversa, em 2024. No entanto, segundo a própria, quase no final deste primeiro ano, uma das colegas descobriu que o curso não era reconhecido legalmente e essa mesma colega fez uma exposição à FAAP, explicando a situação deste grupo de alunos e, mediante condições especiais, o grupo foi aceite na referida Instituição para dar continuidade ao curso, tendo-o concluído em 1973.

Em 1972, ainda antes de terminar o curso superior, Irene Ribeiro começou a ministrar aulas de desenho em escolas do Ensino Médio do Estado de São Paulo, onde foi professora até 1979, só interrompendo a sua atividade devido ao seu estágio de gravura em Lisboa. Desse período guarda boas recordações, nomeadamente de uma escola onde a diretora era muito recetiva às atividades que desenvolvia com os alunos e onde sentiu que tinha liberdade como educadora, conforme relatou em conversa:

houve uma escola que me marcou profundamente, porque a diretora, a professora Maria José Pascoal, nunca tinha tido um professor de desenho que fizesse arte. Era sempre um professor de Matemática que dava Arte e só dava Geometria. (...) Eu lembro-me que foram os anos mais libertadores, desenhámos na rua, no chão, na calçada. Levei os alunos para fora da sala de aula para desenhar no campo. Fiz exposições no pátio. Era uma festa” (Ribeiro, 2023, Anexo B2).

Em 1974, já depois de concluir a licenciatura, foi convidada a ser professora na Faculdade de Artes Plásticas da FAAP, no Departamento de Gravura. Primeiro foi monitora e depois professora assistente, e trabalharia com o professor e gravador Evandro Carlos Jardim, que foi o seu primeiro mestre nesta técnica artística. Em 1973,

²⁵ Conversa ocorrida a 27 de setembro de 2024.

quando os artistas Júlio Plaza e Regina Silveira²⁶ integraram a equipa de professores da FAAP, a instituição colocou como exigência que Irene Ribeiro, como assistente, apoiasse todo o departamento de gravura e não só a Evandro C. Jardim. Essa circunstância, contudo, torná-la-ia exímia na técnica da serigrafia. Irene Ribeiro tinha recebido formação desta técnica durante o curso com o professor José Moraes, figura que se tornou muito importante no seu percurso. No entanto, a educação em serigrafia que tinha recebido tinha sido incipiente e sentia-se impreparada para a ministrar. Por isso, com o incentivo de Regina Silveira, Irene Ribeiro frequentou um semestre de serigrafia onde explorou todas as possibilidades da técnica: “tela aberta, tela fechada, desenhando direto, fiz tudo. E fiquei à vontade para lidar com a serigrafia” (Ribeiro, 2023, Anexo B2). Esta aprendizagem viria a ser de enorme importância para todo o percurso formativo de Irene Ribeiro, pois a serigrafia assumiu um papel de relevo na sua ação educativa.

Foi na FAAP, enquanto monitora e professora-instrutora do curso de gravura, que Irene Ribeiro conviveu de perto com outros professores e artistas como Regina Silveira, com quem mantém uma relação até à atualidade, Walter Zanini e Júlio Plaza. Estes foram três dos cinco fundadores²⁷ do Centro de Artes Visuais Aster, que existiu em São Paulo, entre 1978 e 1981 e que foi um projeto educativo inovador para a época, pois privilegiava o caráter experimental e informal e a proximidade entre alunos e professores. Segundo Bruno Sayão²⁸ (2021) uma das colaboradoras entusiastas deste centro de estudos foi a pedagoga Ana Mae Barbosa:

Quanto às contribuições do Aster no campo educacional, além da já citada prática de um espaço livre de educação, as contribuições mais evidentes são as dos cursos de Ana Mae Barbosa, por terem integrado um conjunto de iniciativas que estruturaram o campo de estudos do Ensino de Arte no Brasil (Sayão, 2021, p. 173).

²⁶ Júlio Plaza foi um artista espanhol que iniciou a sua formação artística em Madrid e passou pela École de Beaux Arts de Paris onde conheceu Regina Silveira, também artista. Em 1967 foram para o Rio de Janeiro, tendo estado ainda, em Porto Rico.

²⁷ Os cinco fundadores do Centro de Artes Visuais Aster foram: Donato Ferrari, Julio Plaza, Regina Silveira e Walter Zanini, tendo-se juntado a este grupo, posteriormente, Dolores Helou.

²⁸ Autor da tese de pós-graduação “Constelação ASTER: histórias de um centro de estudos de arte em São Paulo (1978-1981)”, de 2021.

Como, aliás, se comprova com o testemunho da própria Ana Mae Barbosa (2001), quando afirmou que se sentia desmotivada com a educação institucionalizada e lamentou-se quanto ao ambiente que se vivia na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) onde os alunos raramente frequentavam as aulas nos horários definidos, mas aos sábados, dia em que não havia aulas, a escola estava cheia de alunos para desenvolverem propostas e pesquisas por conta própria. Foi desta forma que Ana Mae Barbosa concluiu:

Então, o professor tem que perceber que a ausência às aulas não é apenas desinteresse do aluno, é mais uma resposta a uma situação, ou seja, a educação de arte nas escolas institucionalizadas não está correspondendo às necessidades do aqui e do agora (...) Por isso mesmo me parece uma posição bem interessante essa da Aster, de se negar a elaborar programas e currículos para necessidades desconhecidas, como ainda se faz nas instituições (Barbosa, citada por Sayão, 2021, p. 67).

Este inovador centro de estudos, apesar de ter tido uma curta existência de apenas três anos, dedicou-se, contudo, a várias disciplinas artísticas, como a gravura, e foi fundado no período em que Irene Ribeiro esteve em Portugal, em 1979, e terá encerrado quando, posteriormente, ela regressou ao Brasil, em 1981, depois do estágio na SCGP. No entanto, mesmo depois de deixar definitivamente o Brasil, em 1982, e após o encerramento da Aster, Irene Ribeiro terá mantido ligação às atividades deste centro de estudos à distância, visto ter manifestado um grande interesse pela arte postal, um projeto desenvolvido por Júlio Plaza, como testemunha o artista Hudinilson Jr.²⁹ a Sayão: “Eu tinha tido aula de xilogravura na FAAP com (...) a Maria Irene Ribeiro. Nós tivemos uma profunda relação de trabalho e amizade (...) porque ela tinha contato com a Regina. (...) Mas quem me apresentou a ideia dessa coisa nova das novas linguagens foi a Irene” (Hudinilson citado por Sayão, 2021, p. 107). Irene Ribeiro, incentivada pelo movimento de arte postal que Regina Silveira e Júlio Plaza tinham trazido da sua passagem por Porto Rico, tornou-se também uma embaixadora deste

²⁹ Artista multimídia brasileiro, natural de S. Paulo.

movimento em Portugal continuando ainda a dinamizar redes de arte postal para diversas ocasiões, na atualidade.

Também Júlio Plaza foi parcialmente responsável pela escolha do tema para a tese de pós-graduação de Irene Ribeiro, curso em que se matriculou com o incentivo de Regina Silveira, em 1978, antes de receber a Bolsa de Estudos da FCG. Frequentou a pós-graduação na ECA, da USP, onde escreveu a tese “Xilogravura do nordeste e literatura de cordel” sobre o xilogravador J. Barros. Segundo Irene Ribeiro (2024), ela tinha frequentado, no Aster, o curso de Linguagem Visual de Júlio Plaza, onde se abordava a relação entre Semiótica e Semiologia. Plaza defendia que ao analisar semioticamente as obras de um autor um padrão emergiria, tendo Irene Ribeiro aplicado a referida teoria às xilogravuras dos livros de cordel do gravador Pernambucano. Essa proposta de tese viria a ser publicada com o título “Xilogravura Popular do Nordeste: um projeto de leitura” (Ribeiro, 1980, p. 61) na revista Uma Questão Editorial, sob a orientação de Joseph Luyten³⁰, com quem Irene Ribeiro manteve correspondência até ao período em que voltaria a residir em Lisboa.

A passagem pelo Aster, mesmo que breve, terá marcado Irene Ribeiro pelo seu peculiar *modus operandi*, já que, em 2018, ela terá dito ao investigador Bruno Sayão, por email, que relativamente às turmas da FAAP o “número de alunos era muito menor, o que favorecia a discussão e a análise” (Ribeiro citada por Sayão, 2021, p. 126), levando o autor a concluir que os professores e alunos do Aster que foram entrevistados manifestaram memórias de afetos e trocas de ideias vividos no ambiente deste local, e que isso é representativo dos “afetos e das conexões de ideias e práticas que extrapolam os limites espaciais e temporais desse centro de estudos” (Sayão, 2021, p. 127). Uma postura pedagógica que era uma prática muito comum a Júlio Plaza, tendo adquirido uma postura diferente das práticas convencionais do ensino, tanto pela sua experiência em Porto Rico, bem como pelo contato com outros artistas e das suas práticas pedagógicas, como ressalva Sayão (2021) quando conclui que, no caso de Plaza, “o estudante não é uma figura passiva que deve aprender com o seu mestre, mas alguém capaz de atuar na criação artística em parceria com o educador” (Sayão, 2021, p. 52). Esta é, também, uma das características apontadas à pedagogia de Irene

³⁰ Joseph Luyten foi um académico de origem holandesa que lecionava na USP no tempo em que Irene Ribeiro era aluna nessa Instituição. Era um grande entusiasta da literatura de cordel, tendo realizado uma tese sobre esse tema, em 1984.

Ribeiro por algumas das pessoas que interagiram com ela, como é o caso de Mariana Montalto que afirmou:

A Irene é uma pessoa sensível, muito humana e com um nível de conhecimento sobre gravura que nos torna fiéis às suas ações de formação. A maneira como ela nos transmite o conhecimento sobre gravura é de uma grande pedagoga. Tem conhecimento e sabe transmiti-lo, cativando-nos (Montalto, 2024, Anexo B7).

4.1.2. Do Brasil a Portugal

Em 1964, apenas quatro anos depois de Irene Ribeiro e a família se reunirem com o pai no Brasil, e apenas com 15 anos de idade, o seu futuro seria traçado por um acontecimento trágico: a morte do pai Florentino, vítima de um AVC. Com o desaparecimento prematuro do patriarca, a família teve de lidar, durante vários anos, com as questões burocráticas daí advindas relativamente à herança e, cansados das ações infrutíferas para resolver a situação, em 1977 a mãe, Maria Flora, resolveu viajar até Esposende para vender todos os bens da família que ainda possuíam e Maria Irene, por ser a filha mais velha e prestes a ingressar numa Pós-Graduação, acompanhou a mãe nesta tarefa. Segundo conversa com Irene Ribeiro (2023), para obterem a documentação necessária para viajar deslocaram-se ao Consulado de Portugal, em São Paulo, a fim de tratarem dos documentos necessários para a jornada. Era funcionária desse Consulado a mãe de uma aluna de Irene Ribeiro que a conhecia bem. Ao tomar conhecimento dos motivos que as levavam a viajar, e sabendo do talento dela, aconselhou-a a ir prevenida com algum do seu trabalho e a contactar a FCG para o dar a conhecer. Foi assim que, doze anos depois, e munida de uma pasta com as gravuras que tinha vindo a conceber desde 1972, Irene voltou a cruzar o oceano, desta vez de avião e acompanhada só pela sua mãe. Chegadas a Portugal, a mãe ocupou-se da resolução dos problemas dos bens herdados e Maria Irene terá rumado a Lisboa para se dirigir à FCG, instituição que lhe era absolutamente estranha e em relação à qual não dispunha de conhecimentos. Foi informada que a pessoa que a poderia receber estava ausente e teve de regressar no dia seguinte. Essa pessoa era Fernando de Azevedo e, segundo Irene Ribeiro (2023), ambos nunca tinham ouvido falar um do outro. Quando conseguiu ser recebida por Fernando de Azevedo, indagou-o sobre a possibilidade de

expor as suas gravuras na Fundação e ouviu uma resposta inesperada: sugeriu-lhe que se candidatasse a uma bolsa internacional, que a FCG lhe pagaria para voltar a Portugal, para estagiar durante um ano. Irene ficou profundamente surpreendida, já que não fora esse o motivo da sua deslocação a Lisboa. Em 1994, Fernando de Azevedo, que anos mais tarde viria a ser diretor do serviço de Belas Artes da FCG, recorda, num texto para um catálogo de uma exposição da gravadora, o momento em que os seus olhos viram as gravuras de Irene Ribeiro pela primeira vez:

Foi quando Maria Irene Ribeiro voltou a Portugal depois da infância e juventude brasileiras, bolseira então da Fundação Calouste Gulbenkian, que a conheci. Para ser mais rigoroso, conheci-lhe primeiro as gravuras do que [a] ela própria, gravuras que me chegaram às mãos antes que a sua autora chegasse da viagem atlântica que a traria para um estágio na Cooperativa «Gravura» (...) Lembrome muito bem do desdobrar cauteloso dos papéis de seda e de virem surgindo a meus olhos, uma a uma, as pequeníssimas gravuras de Maria Irene Ribeiro, surpreendentemente delicadas e ternas. (Ribeiro et al, 1994, p. 2).

Também numa carta datada de 24 de março de 1976, Regina Silveira escreve a Fernando de Azevedo tecendo elogios ao trabalho artístico, seriedade e qualidade com que Irene Ribeiro estava a construir a sua obra gráfica. E recomenda-a “como candidata a uma bolsa da Fundação Gulbenkian, pensando não só no seu trabalho como gravadora, mas também, como professora de nível superior”³¹. Depois deste encontro com Fernando de Azevedo, na FCG, Irene Ribeiro terá regressado a Esposende ao encontro da sua mãe com um par de impressos na pasta, para se candidatar ao apoio da FCG. Maria Flora não ficou muito agradada com esta notícia, pois não imaginava que a sua filha, com a “vida feita” no Brasil e emprego estável numa faculdade, fosse largar tudo para voltar a Portugal onde, anos antes, tinham tido uma vida tão dura. Mas a jovem Irene via aqui outra oportunidade, a de ir à Europa viver novas experiências, o local que, no Brasil, todos viam como o velho continente e onde existia todo um mundo de oportunidades, como afirmaria, anos mais tarde Joseph Luyten³² numa carta, em 1980, quando Irene já se encontrava em Lisboa, e ele lhe escrevia que “a Europa é

³¹ Carta de Regina Silveira, patente no acervo pessoal de Irene Ribeiro.

³² Editor da revista “Uma Questão Editorial”, produzida pelo Curso de Editoração do Departamento de Jornalismo da Escola de Comunicações e Artes (ECA), da Universidade de São Paulo.

*sempre muito mais dinâmica do que o 'novo mundo', e despediu-se dizendo: mando-lhe um forte abraço Paulistano e fico aqui invejando a sua boa sorte*³³.

Regressada a São Paulo após a viagem com a mãe a Portugal, Irene Ribeiro, não sabendo o que o futuro lhe reservava em Lisboa, foi incentivada pela FAAP a realizar uma pós-graduação para poder evoluir na carreira docente. Desta feita, Regina Silveira entusiasmou-a a matricular-se na USP, local onde Irene Ribeiro veio a fazer a sua investigação e tese sobre a xilogravura do Nordeste e a literatura de cordel e onde Silveira e Ana Mae Barbosa também eram professoras. Foi neste contexto que conheceu Joseph Luyten, que era professor da USP e um grande colecionador de revistas de cordel, e lhe permitiu que consultasse a sua coleção destes exemplares gráficos, principalmente do gravador nordestino J. Barros. Deste episódio nasceriam os contatos por carta que foram relatados anteriormente.

Cerca de dois anos após a viagem a Portugal com a sua mãe, chegou a São Bernardo do Campo a notícia de que lhe tinha sido atribuída a Bolsa de Estudos da FCG para realizar um estágio de gravura do outro lado do oceano. Irene fez as malas preparada para uma experiência de um ano em Portugal. Chegada a Lisboa, cidade que mal conhecia, foi informada que o estágio tinha de ser realizado, obrigatoriamente, na SCGP que, por esta altura, já demonstrava algum declínio nas suas atividades. Dirigiu-se ao local e apresentou-se como uma estagiária que vinha por parte da FCG. A orientação que recebeu da direção da associação foi que ela fizesse o que entendesse, só tinha de respeitar o calendário pois não podia usar a prensa nos dias em que o impressor se deslocava à SCGP com o expresso motivo de executar as edições. E segundo Irene Ribeiro, durante os primeiros tempos terá gravado tudo o que quis e conseguiu. Foi nesse período na SCGP que conheceu o artista belga Dacos³⁴ que lhe ensinou a fazer passagem fotográfica³⁵, técnica que lhe deu estatuto e mérito como

³³ Carta de Joseph Luyten a Irene Ribeiro, quando esta foi para Lisboa cumprir o seu estágio da FCG, em 1979 (acervo pessoal de Irene Ribeiro).

³⁴ Dacos foi um artista gravador belga, professor da Escola de Belas Artes de Liège, participou em inúmeras Bienais Internacionais e esteve fortemente ligado à gravura em Portugal, principalmente através da Bienal de Cerveira. Faleceu em 2012.

³⁵ Passagem fotográfica é uma técnica da Gravura em que se usa a serigrafia para imprimir uma fotografia sobre a chapa e, posteriormente, gravar essa imagem na matriz com o recurso a um ácido mordente.

gravadora em Portugal, pelo seu carácter inovador, poético e cativante, como assume Fernando de Azevedo, em 1989:

Poucos artistas sei que passem tão brevemente de uma exaltação a esta serenidade edílica. Do elogio da luz à sombra que dela nos protege, da voz ao silêncio. Como em Ramos Rosa: e no silêncio se une a boca ao espaço. A gravura de Maria Irene tem o quieto dessa respiração que vem da alma ao corpo nos instantes da entrega. (Azevedo et al., 1998, p. 34).

Este reconhecimento como gravadora viria a ser fundamental para a sua atuação no campo pedagógico, dado que suscitava a vontade de todos os que se interessavam pela técnica de desenvolverem cursos consigo, configurando já nessa altura uma das características do artista-professor. Esta qualidade motivacional de Irene Ribeiro era algo que não passava despercebido, como relata Ana João Romana que frequentou uma formação de serigrafia em 1999: “eu inscrevi-me porque era lecionado pela Irene e porque era em serigrafia. Muito honestamente, o meu interesse era esse” (Romana, 2024, Anexo B3).

Nessa altura, havia na SCGP outra bolseira internacional da FCG, a gravadora Romena Alexandra Vasilichian³⁶. Um dia abordou Irene Ribeiro no sentido de irem ao serviço de Museografia da FCG proporem uma exposição individual para cada uma. De facto, em agosto de 1979, Vasilichian escreveu uma carta³⁷ a Sommer Ribeiro, então responsável pelo serviço de exposições, onde solicita a organização de uma exposição que se realizasse antes do término da sua Bolsa, que culminaria em abril seguinte. Assim, a primeira das duas a conseguir a exposição foi Alexandra, mas, em abril de 1980, também Irene Ribeiro teria a sua oportunidade de expor no mesmo local, sendo o seu trabalho muito bem recebido pela crítica e, mais importante ainda, tendo tido a oportunidade de conhecer aquele que seria o seu cúmplice para a vida: Américo Silva.

³⁶ Artista plástica nascida em 1946, em Bucareste.

³⁷ Cf. <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/epistolographies/9>, consultado em 21 de outubro de 2024.

4.1.3. A dupla Irene Ribeiro e Américo Silva – o início de um ciclo.

Após o estágio na SCGP, Irene Ribeiro conheceu aquele que se tornou o seu grande aliado, nas muitas iniciativas em que se empenhou nas décadas que se seguiram – o *designer* Américo Silva. Natural de Vila Franca de Xira, concelho que acabaria por ser um dos anfitriões e impulsionador das iniciativas educativas promovidas pela gravadora, Américo Silva colaborava com a FCG no *design* dos catálogos e, em 1980, quando a Fundação acolheu uma exposição de Irene Ribeiro com o seu trabalho realizado durante o estágio, foi Américo Silva que executou o catálogo da exposição. Segundo Ribeiro (2023) o primeiro contato com ele não foi o melhor. Na presença de Irene Ribeiro, Américo Silva trocou impressões de forma acalorada com o seu superior, acerca de pormenores técnicos do catálogo, e a primeira impressão de Irene sobre Américo foi a de que não era uma pessoa muito afável. Apesar deste primeiro contato, Américo Silva ficou encantado com a gravura de Irene Ribeiro que percebeu que estava enganada acerca dele, tendo começado aqui a parceria de ambos. No entanto, a Bolsa da FCG estava a terminar e Irene Ribeiro pediu um prolongamento por mais um ano, pedido que lhe foi negado. Desta feita, a SCGP propôs à gravadora que, se assim o pretendesse, fariam três edições do seu trabalho e que isso lhe concederia os meios para prolongar por seis meses a sua estadia em Portugal. Assim foi e, durante esses meses, Irene Ribeiro aproveitou para aprofundar os seus conhecimentos de litografia e dedicou-se quase exclusivamente a essa técnica durante este meio ano.

Depois desse tempo Irene Ribeiro regressou ao Brasil, mas em Portugal permanecia Américo Silva que continuava a incitá-la a voltar. Ainda em 1981, regressa definitivamente a Portugal, a convite da SCGP para desempenhar a função de Diretora Técnica. Assim concretizava a filosofia da Cooperativa de Gravadores de “realizar cursos das diferentes técnicas de gravura, fundamentais para a formação de muitos artistas pouco familiarizados com esta prática artística” (Gomes, 2010, p. 6).

A primeira função a que se dedicou ao assumir esse cargo foi realizar um levantamento dos nomes dos artistas responsáveis pela história da Cooperativa de Gravadores. Dentre eles salienta-se o papel incomparável de Alice Jorge (1924-2008) que terá sido a primeira mulher a ministrar cursos de Gravura no início da SCGP e foi elemento aglutinador de artistas de renome à Cooperativa. A partir de 1982, Irene Ribeiro iniciou a dinamização de cursos de gravura e Américo Silva frequentava-os,

acabando por estreitar uma relação pessoal que os levou a empreender juntos um grande número de eventos relacionados, acima de tudo, com gravura. Essa ação educativa na SCGP teve lugar até 1984, pois começou a ser solicitada para orientar formações de gravura noutros locais, como na sua terra natal, em Esposende e na Cooperativa Árvore, no Porto onde, em 1984, foi convidada a fazer um curso com a duração de um mês.

A sua relação na SCGP já era algo tensa e, quando regressou do Porto, Irene Ribeiro afastou-se das suas funções diretivas e deixou definitivamente a Cooperativa de Gravadores. No entanto, encontrava-se no prelo uma edição de gravura para um Simpósio na Arrábida e esta saída da SCGP deixou Irene Ribeiro sem local para trabalhar. Terá sido na DIFERENÇA, inaugurada em janeiro de 1979, que, na altura, encontrou forma de prosseguir o seu trabalho, tendo colaborado com este projeto durante algum tempo, como regista Constança Schedel Arouca (2016) na sua tese “A gravura como ocupação e desvio”. Ainda durante este período, juntamente com Américo Silva e outros artistas insatisfeitos com o rumo da Cooperativa, criaram o Atelier 15, em Campo de Ourique, (de curta duração devido a diferenças de percurso pessoal dos elementos do grupo).

Em 1985, adquirem uma prensa de litografia à artista Camila Loureiro³⁸ tornando-se urgente a necessidade de encontrar um local para a colocar. Américo Silva teve conhecimento que o Município da Amadora estava a ceder espaços na Quinta de S. Miguel³⁹. Foi na quinta do Hotel Tivoli, conhecida assim pelo facto de ter pertencido a esta unidade hoteleira durante bastante tempo, onde Irene Ribeiro encontrou espaço para acomodar a prensa de litografia, numa sala que era uma antiga arrecadação do hotel. No entanto, segundo Ribeiro (2023), a autarquia informou-os que só lhes cediam o espaço caso se constituíssem como uma associação. Foi dessa forma que Américo Silva, Camila Loureiro, Humberto Coutinho, Irene Ribeiro, José Mourão, Luís Cruz, Maria Soares, Marina dos Santos, Teresa Folha e Vasco Folha se organizaram e, a 27 de junho de 1985, nasceu a AGA, a associação que viria a ser anfitriã do maior evento de gravura que já se tinha realizado em Portugal: a Bienal de Gravura da Amadora.

³⁸ Cf. <https://museu.ua.pt/index.php/Detail/entities/129>

³⁹ Quinta oitocentista que, durante anos, acolheu associações locais de índole cultural. Em <https://www.cm-amadora.pt/pt/cultura/patrimonio/765-outros-monumentos-qt-sao-miguel.html>

Tendo decorrido entre 1988 e 2000, em sete edições, a Bienal constituiu-se como um dos grandes motores para a divulgação da gravura e do seu ensino em Portugal, não só pela mostra internacional de artistas gravadores e pela divulgação dos seus métodos, pela valorização dos artistas portugueses, mas, acima de tudo, pelo incentivo que trouxe às escolas e centros artísticos para a participação neste evento com obras de alunos. Por conseguinte, na década de 90 o interesse pela técnica da gravura aumentava exponencialmente no meio artístico e educativo, implicitamente, graças a Irene Ribeiro. Foi neste período que muitas escolas e associações artísticas implementaram, ou melhoraram, as suas oficinas de gravura, umas em educação não formal como a Cooperativa DIFERENÇA; ou a criação de oficinas de gravura em ambiente formal, como a AR.CO, a ESAD.CR e a Universidade de Évora, além das oficinas que já existiam nas escolas de Belas Artes de Lisboa e do Porto e na escola artística António Arroio, no curso de desenhador gravador litógrafo⁴⁰. Sublinha-se ainda a Cooperativa Árvore, no Porto que, mais tarde, veio a enveredar pelo ensino formal ao torna-se uma escola profissional com o curso de técnico impressor, mas que já possuía oficina de gravura desde 1971 e onde a gravadora viria também a ministrar cursos.

4.2. A AGA e a Bienal de Gravura da Amadora

Em 1988, no nono aniversário do Município da Amadora e no terceiro da AGA, nasce a primeira edição da Bienal de Gravura da Amadora, organizada por estas duas entidades e com o apoio da Cooperativa Árvore, da FCG, da Secretaria de Estado da Cultura e da SNBA. Na primeira edição ficou patente, como motor dessa sinergia, o entusiasmo do autarca pela realização deste evento no Concelho, principalmente pelo trabalho que então estava a ser desenvolvido pela AGA junto dos mais jovens, quando refere, no catálogo da primeira Bienal, que “têm-se realizado, com a participação da Associação de Artistas Gravadores, ações de formação para jovens com resultados apreciáveis” (Almeida como citado em AGA, 1988, p. 1). De facto, a Bienal de Gravura da Amadora, que teve sete edições durante doze anos consecutivos, constituiu o maior evento de Gravura que alguma vez fora realizado em Portugal, não só pela mostra e consagração dos artistas gravadores portugueses que foram expostos e homenageados, mas também pela visibilidade que a gravura portuguesa teve no

⁴⁰ Cf. <https://www.antonioarroio.edu.pt/historial-da-escola>

estrangeiro, nomeadamente nos países que foram, desde a segunda edição, convidados a participar na Bienal, assim como pela forma como deu a conhecer a gravura desses países em Portugal.

Em abril de 2000 Irene Ribeiro escreveria no Programa da VII Bienal que:

Desde o seu início, o projecto [sic] da Bienal teve como base de sustentação três ideias principais: primeiro, identificar e reconhecer a gravura praticada no País, premiando e adquirindo obras. Segunda, homenagear os que nos antecederam através de publicações e exposições (e) divulgar os autores premiados (...). Terceira, preparar o futuro com a participação dos mais jovens integrados na Rede Escolar de Gravura (Ribeiro et al, 2000).

De facto, o formato da Bienal obedeceu sempre a um critério: a exposição da obra de artistas convidados e um concurso de gravura que, na primeira edição, teve como premiado Bartolomeu Cid dos Santos que viria a estar presente em todas as edições, não só como artista convidado, mas, também, como comissário por Inglaterra em algumas edições. Na terceira edição da Bienal também Irene Ribeiro ganhou o prémio de gravura em *ex-aequo* com David Almeida, não tendo ela, nesse ano, participado da comissão organizadora nem do júri do concurso. Além do prémio de gravura havia também um prémio de edição (que no último certame da Bienal passou a menção honrosa) e, a partir da segunda edição passou a ser atribuído um prémio juventude. Este galardão constituiu um incentivo muito grande para os jovens artistas, como testemunhou Ana João Romana (2024), que foi laureada na quarta Bienal, em 1998, quando afirma: “nós, jovens artistas, víamos o nosso trabalho divulgado como gravadores e isso dava-nos, não só algum conforto psicológico, mas também, algum alento para continuarmos a nossa prática” (Romana, 2024, Anexo B3). Além disso, Romana frisa ainda a importância da divulgação, na Bienal, do trabalho que era feito noutras escolas internacionais.

Efetivamente, a partir da segunda edição a organização da Bienal começou a convidar escolas e centros de gravura de outros países: em 1990 foi o Brasil, com uma representação de São Paulo comissariada por Regina Silveira e Ana Mae Barbosa. Em 1992, Inglaterra, com trabalhos de artistas da Slade School of Arts e com o comissariado de Bartolomeu Cid dos Santos, que também realizou um workshop de gravura durante

a Bienal, nas instalações da AGA. Em 1994 foi convidada Espanha, que trouxe uma delegação de gravadores do Centro de Grabado de la Coruña (CEGRAC), havendo também *workshops* durante o certame, ministrados por Doroteo Arnaiz, o comissário desse país.

Na quinta edição, dá-se uma expansão substancial da Bienal. Cristina Azevedo Tavares ⁴¹ (1996), no catálogo da V Bienal, é a própria que afirma que “os tempos agora são outros” (Almeida et al, 1996, p. 7). O país convidado seria França, com a participação dos artistas participantes da Triennale Mondiale d’Estampes na localidade francesa de Chamalières. Deste evento foram apresentadas, na Fábrica da Cultura⁴² da Amadora, 830 gravuras de 830 artistas “com as suas reflexões, as suas mensagens livres de toda a censura ou constrangimento” (Almeida et al, 1996, s.p.) como salientaria o comissário Slobó⁴³, que manteve conexão com Irene Ribeiro no período pós Bienais. Segundo relatou Ribeiro (2023) a sua ligação à Triennale de Chamalières começou devido a Fernando de Azevedo que, numa viagem a França, conheceu Lia Grambilier, que pertencia à organização do evento, e este terá mencionado o nome de Irene Ribeiro. Assim a gravadora se envolveu com a Triennale de Chamalières, primeiro como artista e depois como comissária por Portugal. Este envolvimento na Triennale terá inspirado Irene Ribeiro (2023) para estruturar o *modus operandi* do projeto REGRA, conforme partilha a própria:

Eles faziam o concurso central numa garagem enorme e depois em várias localidades eles tinham gravura de alguns autores espalhados por ali, ou seja, a ideia da rede que fizemos aqui, de alguma forma, recebeu a influência de lá. Nós fizemos a rede escolar de gravura, a REGRA, mas a ideia foi inspirada no exemplo francês” (Ribeiro, 2023, Anexo B2).

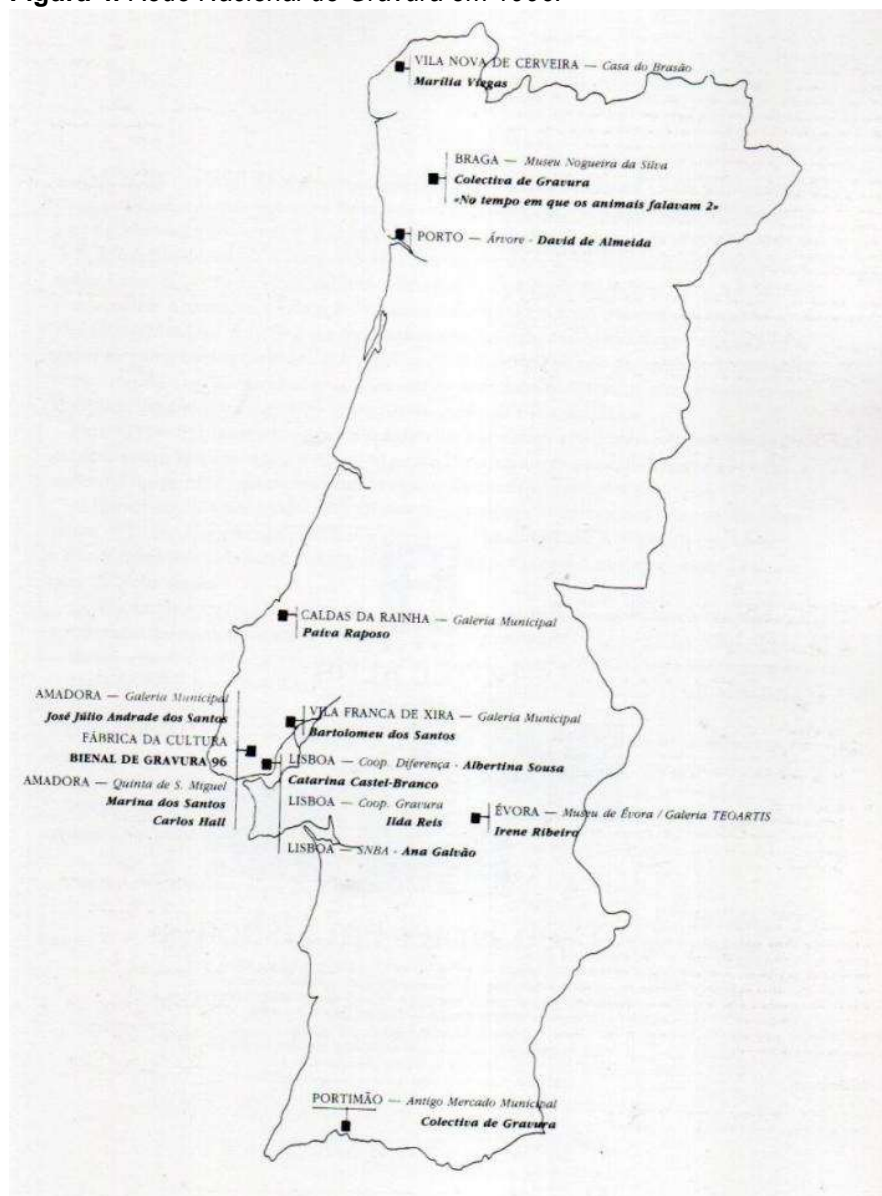
⁴¹ Filha do pintor Fernando de Azevedo, licenciada em Filosofia, Mestre em História da Arte e Doutorada em História da Arte Contemporânea.

⁴² Em 1991 a autarquia converte as antigas instalações da Cometra, uma fábrica de indústria metalúrgica devoluta existente na Amadora, num espaço cultural chamado Fábrica da Cultura, que viria a ser o anfitrião da Bienal de Gravura até ao fim dos seus dias.

⁴³ SLOBO - Jevtic Slobodan, artista natural de Belgrado e sediado em França, é o criador da Triennale Mondiale d’Estampes de Chamalières.

Assim, neste ano, surge uma novidade que viria a ser fundamental para a divulgação da gravura como disciplina artística e, acima de tudo, para o ensino desta técnica e incentivo à sua prática: foi criada a Rede Nacional de Gravura (Figura 4).

Figura 4. Rede Nacional de Gravura em 1996.



Nota. Catálogo da V Bienal de Gravura da Amadora (AGA, 1996, p. 47)

Neste âmbito foram mapeados os locais onde existiam centros de produção de gravura, (contextos formais e extraescolares), que foram interpelados a participar ativamente na Bienal e na sua organização. Foram, assim, envolvidas várias figuras e grupos artísticos, nomeadamente as escolas superiores artísticas onde se fazia gravura.

O resultado desta política é de grande impacto: incentivaram-se assim, ao longo dos doze anos de existência, a criação de novos núcleos e artistas dedicados à gravura. Tal crescimento implicou o crescimento de um ou dois comissários por edição para onze e a Bienal passou a exibir exposições paralelas em mais oito cidades, situadas entre Vila Nova de Cerveira e Portimão. Mais importante que a exibição das exposições e a descentralização dos artistas e da sua obra, é o fato de, nestes locais, se começarem a organizar oficinas de gravura onde a técnica era ensinada e o interesse que despertava nos artistas locais pela sua aprendizagem. Disso testemunha o comissário Henrique Silva (1996), membro da Associação artística Projecto [sic], ligada à organização da Bienal de Arte de Cerveira, que afirma: “membros do ‘Projecto’, os artistas apostados na divulgação da gravura, são cofundadores das oficinas de gravura e litografia em Vila Nova de Cerveira” (Almeida et al, 1996, p. 49). Também Manuela Cristóvão e Mário Tropa (1996) então professores na Escola Superior de Tecnologia, Gestão, Arte e Design de Caldas da Rainha (atual ESAD.CR) sublinhavam a presença de um grupo de alunos que iria, pela primeira vez, desenvolver um trabalho extracurricular de gravura num formato que nunca tinha sido realizado antes, com 100x200 cm, já que a ESAD.CR possuía, na altura, a maior prensa de gravura do país e cuja capacidade não era utilizada. Mais a sul, em Évora, também Teodolinda Pascoal (1996) informava que “dentro em breve será criado um centro de gravura como expressão de continuidade destas acções [sic], aberto a artistas e a iniciativas de formação de jovens” (Almeida et al, 1996, p. 64).

Depois desta expansão, na edição seguinte, onde se celebrariam os dez anos da Bienal, a vontade de expandir parece ter norteado ainda mais os desígnios da Comissão Organizadora. Irene Ribeiro (1998) é nomeada oficialmente diretora da Bienal e anuncia que “chegou o tempo para uma nova fase da Bienal de Gravura (...) julgamos reunidas as condições necessárias para o lançamento da Amadora no circuito internacional da modalidade” (Raposo et al, 1998, p. 8).

No entanto, uma reviravolta inesperada começaria a assombrar a continuidade do evento: nas eleições autárquicas ocorridas em 1997 foi eleito um novo executivo

municipal, cujo presidente⁴⁴ fez questão de deixar claro, no texto de abertura do catálogo da quinta edição, que na sua ação política rejeitaria qualquer tipo de instrumentalismo da cultura, afirmando que “não permitimos ousadias nesta área (...) não regateamos apoio à cultura no nosso município, mas recusamos participar em aventuras que não estejam comprovadamente voltadas para os interesses dos munícipes” (Raposo et al, 1998, p. 4). No entanto, na ata da reunião do dia sete de março de 1998, onde se escolheriam os vencedores do concurso de gravura da bienal desse ano, a quarta edição, esteve presente, pela primeira vez, o Presidente da Câmara Municipal recém eleito, que manifestou vontade em apoiar iniciativas como esta “que se prolongam além da Amadora, e que a sua presença [na reunião] realça[va] a intenção de estar de acordo com estas manifestações culturais” (Raposo et al, 1998, p. 6). Apesar disso, segundo a mesma ata, este abandonou a reunião antes do início da apreciação das obras a concurso, tendo delegado o seu voto no vereador da Cultura presente no encontro, não voltando a assumir o papel de jurado do concurso, cargo que esteve, desde sempre, reservado ao presidente da Câmara Municipal da Amadora. Também Irene Ribeiro, numa entrevista à Revista “Galeria de Arte” (1998), produzida pelo Centro Português de Serigrafia, ao ser questionada sobre como seria a próxima Bienal, respondeu: “vivemos numa nova gestão municipal com toda a legitimidade para fazer novas opções culturais” (CPS et al, 1998, p. 43), já dando sinais de que algo poderia mudar num futuro próximo.

Nesta edição comemorativa dos dez anos da Bienal, são convidados a expor todos os países das anteriores edições: Brasil, Inglaterra, Espanha e França; a Rede Nacional de Gravura aumenta a participação para 11 cidades e surge ainda um novo circuito: a Rede Escolar de Gravura que realiza, nesta edição da Bienal, a sua primeira exposição, exibindo os trabalhos realizados pelos alunos das escolas do Concelho da Amadora que participaram no projeto. Desta forma, Irene Ribeiro concretizava o desejo do novo Presidente da Câmara, o de servir a população da Amadora.

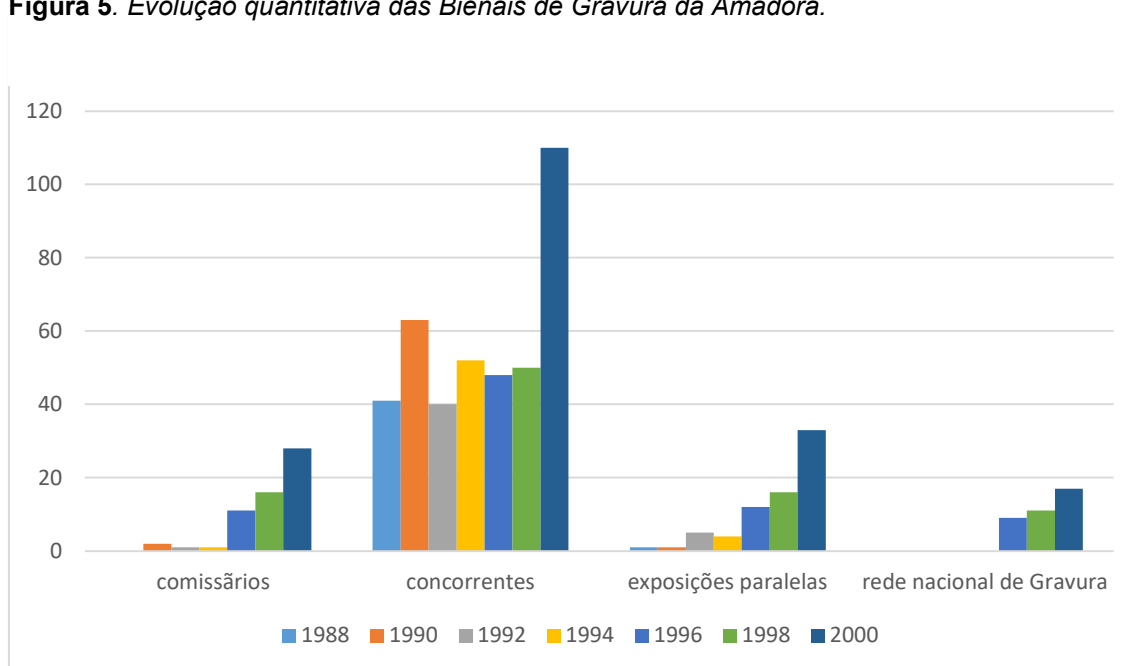
No entanto, em 2000, na viragem do século, a Bienal de Gravura da Amadora veria o seu fim, depois da sua primeira e última edição internacional e de grandes esperanças para que esta edição fosse a primeira de muitas, como manifestou Bartolomeu Cid dos Santos (2000) na carta que dirigiu à comissão organizadora e onde

⁴⁴ Joaquim Raposo.

felicitou: “Esperamos, pois, que esta primeira bienal internacional venha a ter o sucesso que merece e que venha a ser a precursora de muitas outras, ao serviço da cidade e dos artistas” (Raposo et al, 2000, p. 11). Tal como a bienal em 2000, também ele faleceria cinco anos depois.

Efetivamente, na derradeira edição da Bienal de Gravura da Amadora, em 2000, o concurso passou a ser internacional e cresceu exponencialmente (Figura 5), recebendo 110 candidaturas de 17 países; contou com delegações estrangeiras que mostraram exposições temáticas, como a mostra de Gravuras do Nordeste do Brasil proveniente do Museu do Homem de Recife; a Rede Nacional de Gravura aumentou, novamente, para 17 localidades que apresentaram 33 exposições paralelas. Surge, na Fábrica da Cultura, o Núcleo Educação onde o projeto REGRA mostra o trabalho realizado durante o ano letivo 1999/2000, intitulado “A maior gravura do século” com a participação de escolas do concelho da Amadora, mas também de escolas de mais 16 localidades portuguesas e de três localidades do Brasil. Surge ainda, coordenado por Irene Ribeiro, o trabalho realizado no projeto “Poetas & Poetas”, um trabalho de parceria entre a AGA e artistas do Brasil, onde os participantes fizeram intercâmbio de poemas, poetas, gravuras e artes performativas.

Figura 5. *Evolução quantitativa das Bienais de Gravura da Amadora.*



Nota. Dados recolhidos nos catálogos das sete edições (1988-2000)

Apesar de toda esta engrenagem que movimentou a última edição da Bienal de Gravura, o município retirou o apoio político para a continuidade deste certame.

Depois da Bienal de 2000, a AGA foi desalojada da Quinta de S. Miguel e perdeu as instalações que consolidou durante 13 anos, sendo realojada pela autarquia da Amadora num espaço concebido para uma loja, num outro local da cidade. Não encontrando condições para continuar na AGA nestas condições, os sócios fundadores insistem com Irene Ribeiro e Américo Silva para encontrarem outro lugar e começarem de novo. Foi assim que contactaram a Câmara Municipal de Lisboa que lhes facultou um espaço de rés-do-chão num dos bairros da Ameixoeira e onde, em 2004, Irene Ribeiro, Américo Silva, Carla Galamba, Colette Douillard, Cristina Avelar, Estela Marques, Graça Delgadinho, Helena Madureira, Judite Pacheco, Ricardo Tavares Sousa e Vasco Marques criaram a Associação Cultural Áster-Projetos de Arte, onde se encontram até aos dias de hoje, em 2024 (Figura 6).

Figura 6. Irene Ribeiro na Associação Áster e outros elementos da Associação.



Nota. janeiro de 2024. Fonte: própria.

4.3. A Ação Educativa

Apesar da importância das Bienais como evento cultural importa para o objeto deste estudo perceber as sementes que durante estes 12 anos foram cultivadas em Portugal, no campo educativo, tanto no ensino formal como não formal, com a influência da dinâmica das Bienais. Desta forma, destaca-se a criação da Rede Nacional de Gravura que conseguiu agregar 17 localidades onde acabaram por nascer vários

núcleos e iniciativas relacionadas com a Gravura. Dessas iniciativas evidencia-se a criação da Bienal de Gravura de Alijó com a coordenação de Nuno Canelas, que foi aluno de Irene Ribeiro na Cooperativa Árvore - Porto e foi membro fundador do Grupo de Gravura de Alijó; em Évora, Manuela Cristóvão, que tinha sido comissária por Caldas da Rainha, saiu da então Escola Superior de Tecnologias, Gestão Arte e Design (ESTGAD) e foi para a Universidade de Évora, onde passou a dinamizar a oficina de gravura. Também em Évora, Teodolinda Pascoal, que foi comissária pela cidade, criou, em 1997, o festival de Gravura de Évora e oficinas de Gravura na Galeria Teoartis; em Lisboa, a 7 de fevereiro de 2000, nascia a Associação de gravura Água-Forte fundada por nove pessoas, dentre as quais terão aprendido a gravar em alguma das formações ministradas por Irene Ribeiro, como foi o caso de Teresa Pato, uma das professoras integradas nas ações do projeto REGRA. Também algumas delas foram vencedoras de prémios nas Bienais de Gravura da Amadora, nomeadamente Teresa Pato, Inez Wijnhorst e Madalena Fonseca; em Arraiolos, a dinâmica dos professores participantes no projeto REGRA no núcleo do Alentejo deu origem, em 2007, à oficina de gravura “Imagem Impressa” que ainda hoje mantém a sua atividade.

Maria Gabriel realçava a importância de descentralizar os certames internacionais para fora das grandes cidades, pois defendia que “o impulso artístico é um impulso natural que se pode revelar de forma espontânea e está presente mesmo nas pessoas menos cultivadas” (Raposo et al, 2000, p. 184), por isso graças à Rede Nacional de Gravura foi possível realizar exposições de gravura em 15 museus e galerias fora de Lisboa e Porto, algumas dinamizando ateliês de Gravura como animação das exposições, como foi o caso do Museu José Malhoa, nas Caldas da Rainha. Dóris Santos (2024), Historiadora de Arte, que na altura era estagiária do serviço educativo há apenas alguns meses e participou na ação, recorda que este foi o seu primeiro contacto com a gravura e de ter ficado muito sensibilizada para o tema, principalmente para o modo como poderiam abordar a gravura em contexto educativo, sem ser complicado e sem exigir muitos meios⁴⁵.

Para o sucesso da ação educativa de Irene Ribeiro contribuíram também as ações de formação para professores e escolas que Irene começou a realizar na década de 1990. O apoio financeiro que Portugal estava a receber vindo da União Europeia,

⁴⁵ Conversa via WhatsApp a 23 de agosto de 2024.

pelo PRODEP e pelo programa FOCO⁴⁶, também permitiu a realização de muitas das ações educativas que se desenvolveram em vários locais do país e, conseqüentemente, a criação do Projeto REGRA. No entanto, além deste contexto institucional foi o espírito empreendedor de Irene Ribeiro, com o apoio sempre presente de Américo Silva, que permitiu a concretização das parcerias educativas que realizou.

4.3.1. As sementes

Em 1978, Irene Ribeiro guardava recortes do jornal *O Estado de São Paulo*, da secção de arte infantil, cuja matéria assinada pela jornalista Leonor Amarante, tinha o seguinte título: “Até quando a arte infantil será desrespeitada pelo adulto?” (Amarante et al, 1978, p. 34), dando sinais de que Irene Ribeiro manifestava curiosidade pelas questões da educação pela arte, movimento que teve uma presença muito forte no Brasil durante grande parte do século XX. Neste artigo a jornalista analisa a educação artística quase inexistente naquela época nas escolas formais brasileiras, fruto das raízes profundas deixadas pelo ensino tradicional durante o tempo da ditadura. Essa situação desassossegava os pedagogos, como era o caso de Paulo Freire. Neste artigo estabelece-se uma comparação entre as práticas artísticas realizadas no ensino formal e nas escolas particulares informais, conhecidas por Escolinhas de Arte, com o testemunho de alguns professores e teóricos, como também de algumas crianças. Entre os teóricos entrevistados constava Augusto Rodrigues, que foi o fundador do movimento de Escolinhas de Arte do Brasil (EAB), em 1948, um ano antes de Irene Ribeiro nascer. Curiosamente, também na FAAP haveria uma Escolinha implementada por Hebe de Carvalho, muito antes da chegada de Irene Ribeiro.

Nesse artigo de 1 de outubro de 1978, Augusto Rodrigues conta como este movimento surgiu de forma espontânea, apenas como uma experiência que visava proporcionar às crianças um espaço de expressão livre, sem qualquer tipo de pagamento, aberto à participação de quem quisesse. Assim aconteceu no Rio de Janeiro, num espaço improvisado numa passagem que dava acesso a uma biblioteca⁴⁷,

⁴⁶ Formação Contínua de Professores e de Responsáveis pela Administração Educacional, financiada pelo PRODEP e aprovado em Diário da República, em 15 de outubro de 1997.

⁴⁷ Biblioteca Castro Alves, do Instituto de Previdência e Assistência Social dos Servidores de Estado – IPASSE, no Rio de Janeiro.

onde as crianças iam livremente dar asas à sua imaginação e, inclusive, alguns adultos. De facto, num determinado momento Augusto Rodrigues começou a observar que um homem se juntava às crianças e frequentava a escola com regularidade. Um dia, Rodrigues perguntou-lhe porque o fazia, ao que este lhe respondeu: “entrei, sentei, pinte, ninguém falou nada, fiquei” (Rodrigues como citado por Amarante, 1978, p. 36). Depois do trabalho com as crianças e desta experiência ter ganho outros contornos, surgiu a necessidade de trabalhar também com os professores para que estes fossem mais criativos no seu trabalho e, assim, a Escolinha passou a promover formação de docentes na livre expressão, como testemunha a professora Gilda Figueiredo que defendia este método de ensino com os seus alunos, recorrendo à utilização de “material de refugo: latas vazias, caixas de fósforos, tampinhas de garrafas, ‘o que destrói a possibilidade da criança pensar só em desenho e pintura’” (Figueiredo como citado por Amarante, 1978, p. 35).

Também em Portugal o sistema educativo era muito rígido e sem noção da importância da educação artística no ensino formal, principalmente num país que também viveu em ditadura até 1974. Por isso, quando Irene Ribeiro surgiu com conceitos e métodos pedagógicos inovadores para o que se praticava em terras lusas, facilmente interessou e agregou muitos atores do meio educativo por onde a artista passava. Primeiro fruto de uma série de eventos que a gravadora foi realizando desde que chegou a Portugal com a retaguarda da AGA e a visibilidade alcançada com a Bienal de Gravura da Amadora. Assim, Irene começou a dar largas à sua visão empreendedora e a agarrar os desafios que lhe surgiam pelo caminho. E tal como aconteceu com o movimento das EAB que começou a formar professores para lhes ensinar como respeitar a livre expressão da criança, também ela encontrou em Portugal espaço e necessidade para formar professores na aprendizagem das técnicas da gravura e de como as aplicar nas escolas, tendo estes sido os seus maiores aliados, a seguir a Américo Silva.

4.4. O projeto REGRA

Em 1998, o município de Vila Franca de Xira, com quem Irene Ribeiro mantinha uma relação de proximidade, promove a exposição de gravura *Caminhos d'Água*, uma exposição do “património afectivo” [sic] de Irene Ribeiro (Ribeiro, 1998, p. 4), como a própria refere no catálogo da exposição que dedica à sua mãe, que morrera em 1995,

altura em que Irene Ribeiro decidiu “deixar cair” o Maria do nome. Por ocasião da exposição, a então presidente da Câmara (1998) escrevia no prefácio do catálogo:

Além do percurso artístico individual, o seu empenho e determinação na divulgação da Arte, na sua utilização como factor [sic] dinamizador do desenvolvimento cultural dos jovens, apoiados nos seus professores, muito tem honrado o nosso Município. (...) esperamos vir a poder incrementar a colaboração direcionada [sic] ao trabalho pedagógico junto das escolas e que constitui uma vertente inovadora, útil e infelizmente ainda pouco explorada no nosso país (Raposo et al, 1998, p.5).

De facto, quatro anos antes desta exposição, em 1994, o município de Vila Franca de Xira já tinha acolhido também a exposição retrospectiva dos 20 anos de gravura de Irene Ribeiro. Segundo a própria, Américo Silva, o então diretor das galerias municipais, dinamizou visitas das escolas à exposição e foi perceptível que os professores sabiam muito pouco sobre a técnica da gravura. Foi então que um desses docentes sugeriu que se fizesse um workshop para dar a conhecer a técnica artística. Desta forma, o Departamento Sociocultural do município de Vila Franca de Xira organizou no ano seguinte a ação de formação (Figura 7) que viria a dar origem ao projeto REGRA.

Figura 7. Cartaz da exposição dos trabalhos dos professores na ação de formação da Quinta da Piedade.

Participantes

Maria Moreno M. F. Charneca
Maria Margarida Grazina
Olga Maria Gonçalves Mendes
Vitor Manuel S. Rosa
Joaquim Alexandre L. Varanda
Maria Adélia Figueira da Silva Sena
Felisberta Costa Robalo
Ana Maria Mota V. B. Jerónimo
Ana Maria Gama V. Martins
Luisa Maria Morais
Maria Natércia Gamboa Ferreira
Jaime do Rosário Paulino
Luisa da Conceição C. Santana
António José Santos Monteiro
Florinda Barata Ribeiro
Gonçalo Machado S. M. Condeixa
Maria Emília Cardoso Rosa Milheiro
Ana Paula S. D. Fonseca Nunes
Regina Maria Ferreira C. Saraiva
Maria José Gomes O. Cação



GALERIA MUNICIPAL DE EXPOSIÇÕES
 Quinta da Piedade
 Póvoa de Santa Iria

Todos os dias das 14.00 h. às 18.00 h.

De 6 a 21 de Maio 1995



Câmara Municipal de Vila Franca de Xira

Edição da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira — Departamento de Ação Sócio-Cultural
 Direção Artística — Adélia Silva
 Execução Gráfica — Soares - artes gráficas, lda.
 400 exemplares — 1995

**XILOGRAVURA UM
 PROCESSO
 DESMULTIPLICADOR**

Acção Pedagógica com
 professores das escolas do
 concelho de Vila Franca de Xira
 orientação da
 gravadora Maria Irene Ribeiro



Quinta da Piedade — Póvoa Sta. Iria
 Maio 1995

Nota. Acervo pessoal (1995). Fonte: Irene Ribeiro.

O programa dessa ação denominada “Xilogravura – um processo desmultiplicador” contemplava, no primeiro dia, a exposição teórica sobre as técnicas da gravura e o desenvolvimento histórico; abordar os suportes e materiais utilizados, terminando com a experimentação prática sobre madeira. No dia seguinte, proceder-se-ia à realização da impressão manual das experiências e a introdução ao linóleo. Na terceira sessão haveria lugar para a impressão manual das experiências em linóleo, o seu desenvolvimento e a caracterização da madeira para xilogravura e do linóleo. Na última sessão estava previsto adaptar a técnica da xilogravura às atividades escolares, a criação de matrizes com elementos vegetais e outros. Terminaria com a elaboração de um painel coletivo.

Sendo assim, ancorado nesta programação, no ano letivo de 1994/95 as Galerias Municipais de Vila Franca de Xira divulgariam às escolas do Concelho a programação da oferta cultural e atividades educativas promovidas pela autarquia para as escolas, onde constava uma visita guiada por Irene Ribeiro à exposição de Gravura que iria ser inaugurada a 30 de março de 1995, na Galeria de Exposições de Alhandra. Divulgavam, igualmente, nas ações pedagógicas com as escolas, esta ação de formação com Irene Ribeiro, que viria a acontecer em março de 1995, na Quinta da Piedade, na Póvoa de Santa Iria. Essa ação, além da programação delineada, contemplava três fases:

- Primeiro: a ação de formação destinada a professores e técnicos da autarquia;
- Segundo: a transmissão das aprendizagens adquiridas na ação de formação aos alunos dos professores participantes nesta ação;
- Terceiro: realização de uma exposição dos trabalhos realizados.

De facto, a ação acabaria por acontecer e geraria bons frutos. Segundo relata Ribeiro (2023), "na Quinta da Piedade há uma Galeria e havia lá uma exposição do Luís Cruz, de escultura. Com o consentimento do Autor e da Câmara empurrámos as esculturas para um lado e nós tentámos imprimir em tudo e mais alguma coisa" (Ribeiro, 2023, Anexo B2).

No mesmo local, a Galeria Municipal de Exposições da Quinta da Piedade, seriam expostos os trabalhos realizados na ação, entre os dias 6 e 21 de maio de 1995. No entanto, esta ação da Quinta da Piedade ficaria só pela primeira e terceira fase, onde os professores receberam formação e se entusiasmaram com o processo, tendo alguns mantido-se fiéis à gravura durante os nove anos em que o projeto REGRA existiu. A segunda fase acabaria por acontecer no ano letivo seguinte.

Coincidentemente, no mesmo ano, em 1995, o Museu Calouste Gulbenkian tinha patente uma exposição comemorativa do seu 25º aniversário, com o título «No Tempo Em Que os Animais Falavam. Fábulas de La Fontaine na Coleção Calouste Gulbenkian». Nesta exposição eram expostas 57 aquarelas do acervo da FCG, realizadas no final do século XIX e princípio do século XX, por 30 pintores da conhecida Escola Francesa, e onde estes aquarelistas retratavam alguns contos do escritor Jean de la Fontaine. A exposição teve várias iniciativas no âmbito educativo e uma delas foi

uma oficina de gravura (Figura 8) intitulada “Xilogravura e outros suportes”⁴⁸ dinamizada por Irene Ribeiro no Dia Internacional dos Museus, a 18 de maio, num espaço improvisado no átrio da biblioteca de arte - duas semanas depois da ação de xilogravura na Quinta da Piedade.

Figura 8. Oficina de gravura “Xilogravura e outros suportes” com Irene Ribeiro.



Nota: Fundação Calouste Gulbenkian (1995). Fonte: História das exposições (FCG)

Entusiasmados com o resultado da intervenção no Dia Internacional dos Museus, a FCG lança o desafio a Irene Ribeiro para ‘elaborar um “projeto de interpretação das ‘Fábulas de La Fontaine’, na Coleção [sic] Calouste Gulbenkian” (Ribeiro, 1995, p. 1). Irene Ribeiro transmite o convite aos professores da ação pedagógica da Quinta da Piedade e estende o repto aos artistas utilizadores da AGA e da DIFERENÇA. Como resultado deste desafio surgiu a exposição “No tempo em que os animais falavam 2” (Anexo H3), onde foram expostas 68 gravuras de 48 autores⁴⁹, na Sala de Conferências do Museu Calouste Gulbenkian, entre janeiro e março de 1996. Ana Maria Jerónimo, professora de Educação Visual na Escola Jacques de Magalhães, em Alverca, ainda guarda a carta que recebeu de Irene Ribeiro a pedir-lhe se podia disponibilizar a matriz (Figura 9) da sua Xilogravura para ser exposta no evento da FCG

⁴⁸ <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/graphic-materials/1328/>, consultada em 11 de janeiro de 2023.

⁴⁹ <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/903/>, consultada em 11 de janeiro 2023.

e a transmitir informações logísticas sobre a possibilidade da sua turma poder ir visitar a exposição com o apoio da autarquia.

Figura 9. Matriz de xilogravura e imagem impressa.



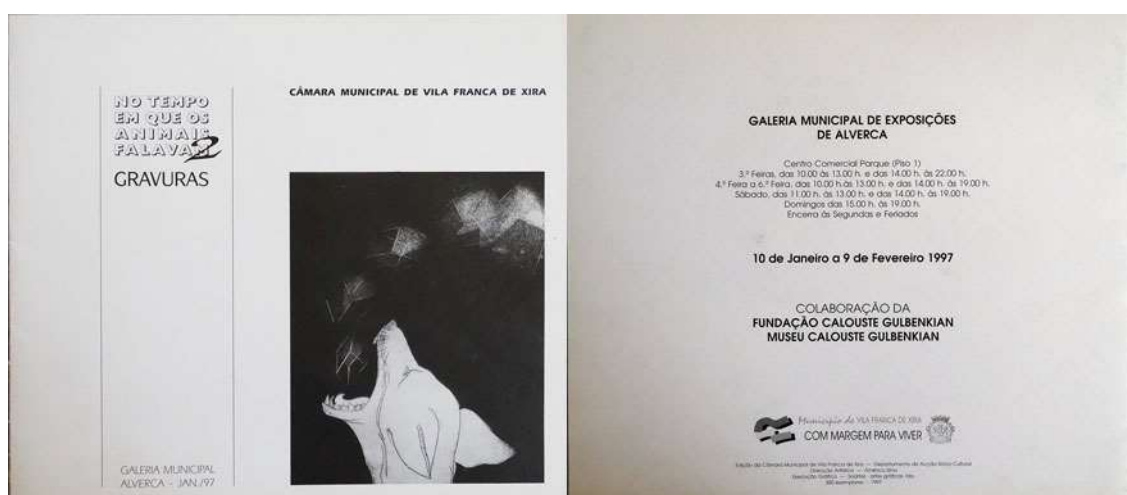
Nota. Catálogo da exposição “No tempo em que os animais falavam 2” (1996). Fonte: Ana Maria Jerónimo.

Novamente associada a esta exposição, voltaria a existir uma atividade de serviço educativo (na época designado por “ação cultural do museu”) com sessões de gravura para os públicos escolares e público em geral (Anexo H2) , apoiadas por três dinamizadores da própria FCG que, segundo Antónia Augusta Peixoto (1998) demonstrava a seriedade com que estas ações eram pensadas ao afirmar: “a ação [sic] desenvolvida não se confundia com exercícios didáticos, antes respeitava a preocupação formativa através de uma grande pedagogia” (Raposo et al, 1998, p. 16). A exposição seguiria depois para o Museu Nogueira da Silva, em Braga, inserido nas exposições paralelas da Rede Nacional de Gravura da V Bienal de Gravura da Amadora e, ainda, no Centro Regional de Documentação Pedagógica, em Auvergne, integrado na Trienal Mundial de Gravura de Chamalières. Em outubro de 1996 o edil camarário de Vila Franca de Xira também solicita⁵⁰ ao Museu Gulbenkian o empréstimo da

⁵⁰ Carta da Conservadora Manuela Fidalgo redigida à Diretora do Museu Gulbenkian. Cf. <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/903/>

exposição para ser mostrada na Galeria Municipal de Alverca (Figura 10), visto os professores de Vila Franca de Xira terem participado na iniciativa, local onde acabaram por serem expostos os trabalhos, entre os dias 10 de janeiro e 9 de fevereiro de 1997.

Figura 10. Catálogo da exposição " *No tempo em que os animais falavam 2*".



Nota. Galeria Municipal de Alverca (janeiro de 1997). Fonte: Ana Maria Jerónimo.

Retomando ainda a formação na Quinta da Piedade, segundo Irene Ribeiro (2023) nesse momento teve o seu “primeiro contato com a realidade porque deixei que os professores fizessem aquilo que bem entendessem e qual não foi o meu espanto que alguns deles estavam nos estereótipos da casinha com a chaminé” (Ribeiro, 2023, Anexo B2). Talvez suportada pela ideia da livre expressão, ela deixou ao critério dos participantes o que queriam gravar nas matrizes. Mas este episódio fê-la perceber que tinha de fazer alterações, como afirmou Irene Ribeiro (2023):

Eles têm de ser postos perante um trabalho que seja um método que já vinha com todo um historial do passado, têm que ser confrontados com uma imagem que vai ser lida e depois aprendendo o procedimento, eles vão inventar o que quiserem, mas vão varrer da ideia deles o estereótipo da casinha, dos bichinhos, vamos trabalhar noutra perspetiva. (Ribeiro, 2023, Anexo B2).

Foi a interiorização deste primeiro “contato com a realidade” que deu origem à nova versão da ação de formação que seria a base de atuação do projeto REGRA: tanto com os professores como com os seus alunos, os conhecimentos adquiridos nas formações seriam apoiados por uma dinâmica que partia de uma ideia como base para a construção de um painel coletivo. Assim, a partir desta experiência na Quinta da Piedade, Irene Ribeiro estruturou um projeto que implicava um trabalho colaborativo, dando origem a uma relação de conversa criativa entre alunos e autores, obrigando a uma dialética em vez de um trabalho individual. Esta foi sempre uma das características do método de ensino de Irene Ribeiro, mobilizar dinâmicas de colaboração entre os alunos, fazendo a mediação entre eles, característica quase sempre apontada nos relatórios dos que passaram pelas suas formações, como alguns alunos fizeram questão de referir nos seus relatórios da formação “técnicas de serigrafia – aplicações no quotidiano” decorrida em 1999, na Amadora. As alunas Ana Mascarenhas e Natália Marques (1999), frisam: “de destacar a personalidade e forma de estar da artista gravadora Irene Ribeiro, a quem agradecemos o enriquecimento que nos foi proporcionado, o qual permite uma ligação prática à nossa atividade como formadoras” (Mascarenhas & Marques, 1999). Também Ana João Romana (2024), em entrevista, refere essa qualidade quando afirma:

Lembro-me de estarmos todos a preparar fotolitos, a preparar ecrãs e de haver muita colaboração. Imagino que era a Irene que proporcionava isso, de haver ali uma colaboração muito próxima entre nós os formandos (...) de nós todos estarmos ali numa colaboração muito estreita.⁵¹

No catálogo da primeira exposição da REGRA, em 1998, na VI Bienal de Gravura da Amadora, a professora Rosa Mestre, de Évora, também testemunhou:

Foi de suma importância a parte humana estabelecida e a inter-acção (*sic*) entre todos os participantes, tendo como ponto alto, a pessoa da formadora, sua facilidade de comunicação, a sua forma pessoal de motivar as pessoas e criar em nós o ‘bichinho da gravação’ (Raposo et al, 1998, p. 14).

⁵¹ Comunicação Pessoal, Anexo B3.

Regressando ainda ao “banho de realidade” que Irene Ribeiro enfrentou com os professores da Quinta da Piedade, esta nova versão da ação de formação partiu da estrutura inicial, mas foi aperfeiçoada. Continuava a desenvolver-se em três fases que tinham como objetivos:

- i) realizar formação de professores, ou seja, proporcionar-lhes o conhecimento sobre as técnicas da gravura, nomeadamente: xilogravura, calcografia, litografia e serigrafia, assim como sensibilizá-los para os processos gráficos da matriz e do papel e o contato com a técnica da xilogravura e do linóleo.
- ii) Na segunda fase os professores/formandos colocariam em prática as suas aprendizagens com os seus alunos, desenvolvendo um projeto a partir de uma proposta.
- iii) Na terceira fase, organizar-se-ia uma exposição dos trabalhos realizados nas escolas, tal como tinha acontecido na FCG, com as gravuras inspiradas nas Fábulas de La Fontaine, e no final da ação da Quinta da Piedade.

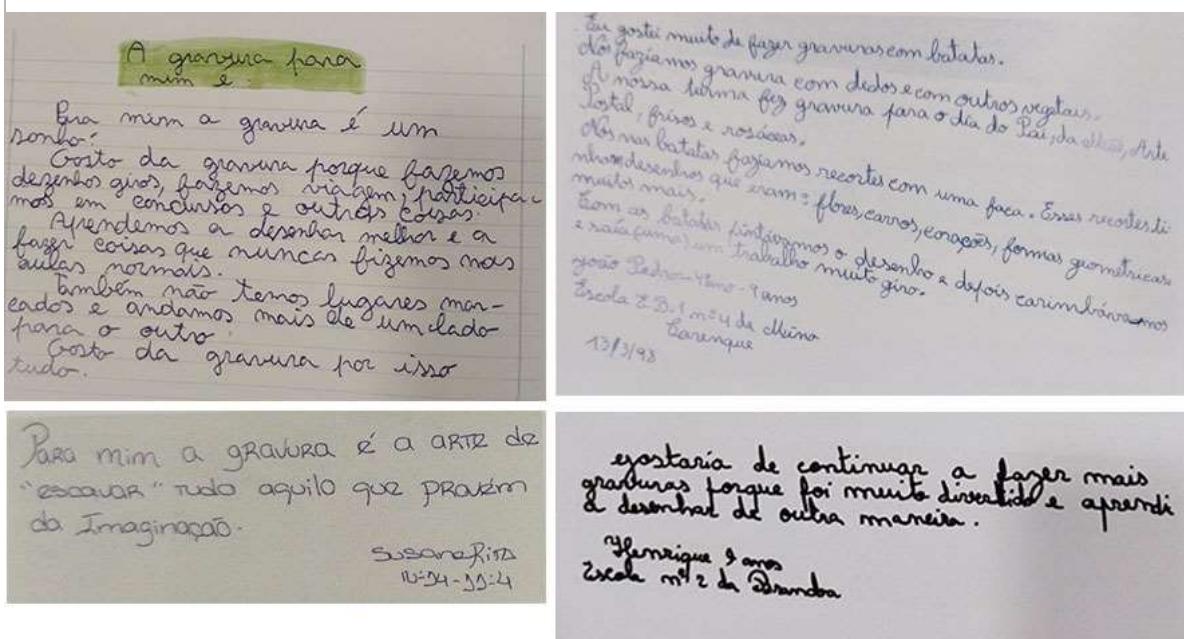
De facto, ainda no Brasil, quando dava aulas de gravura em algumas escolas de municípios de São Paulo, Irene Ribeiro já tinha o hábito de organizar uma exposição com os trabalhos realizados pelos seus alunos sempre que orientava um curso, como foi o caso da formação de gravura no Instituto do Planalto, em 1978, e outro na Prefeitura de São Bernardo do Campo, em 1979, cujas exposições tiveram ambas lugar no anfiteatro Cacilda Becker, em São Bernardo do Campo. Já em Portugal, Irene Ribeiro manteria este princípio: os cursos que orientou na SCGP entre 1982 e 1983 dariam origem à exposição “Novos Gravadores” que foi apresentada em oito localidades de norte a sul do país. Entre 1985 e 1995 os cursos que orientou na DIFERENÇA também deram origem a várias exposições itinerantes, com os trabalhos realizados pelos alunos em cada ano. Seria fundamental para a valorização do trabalho de cada aluno a dinâmica de expor os trabalhos por si realizados, fazendo com que se sentissem considerados e, conseqüentemente, redobrasse o seu interesse em continuar a praticar a técnica. Exemplo disso foi a afirmação de um aluno da Escola E.B.1 de Sabugueiro, em Arraiolos, quando testemunhou para o catálogo “Gravura na escola III” que tivera

muito gosto em participar no trabalho de gravura na sua escola porque “o nosso trabalho vai para uma exposição grande” (Ribeiro et al, 2004, p. 32).

Além disso, esta prática da curadoria educativa acarreta outros benefícios para o campo pedagógico: integrar o aluno na seleção de imagens para uma exposição, colocá-lo perante a necessidade de fazer escolhas, criar relações e conceitos em relação ao objeto a expor, fomenta no aluno a perspectiva de um novo olhar sobre o mundo e o que o rodeia. De resto, ao proporcionar aos alunos a partilha dos resultados dos seus trabalhos iniciava-se um processo de estímulo à continuação da produção, mas, também, de sentido de pertença a um grupo e à valorização pessoal. Paulo Freire (1991) afirmava que “é fundamental (...) partirmos de que o homem é um ser de relações e não só de contatos, não apenas está no mundo, mas com o mundo” (Freire, 1991, p. 39). Desta forma, Irene Ribeiro assumia o papel de curadora/mediadora proporcionando esta dialética entre aluno e comunidade.

Assim, durante cerca de 20 anos, surgiram muitos novos artistas gravadores, a maior parte nascidos de alguma formação que Irene Ribeiro tenha tocado, como ela própria afirma em entrevista ao Centro Português de Serigrafia: “tem sido constante a preocupação em criar novos públicos junto às classes mais jovens” (Raposo et al, 1998, p. 43), e valorizar o trabalho desenvolvido nas oficinas era uma das estratégias que Irene cultivava. Não é de admirar, portanto, que uma das dinâmicas basilares do projeto REGRA fosse o culminar do processo de trabalho com a mostra dos trabalhos realizados. Na verdade, só assim todo este trabalho poderia ser validado, através da fruição do público, transformando estas criações realizadas em aula, de meros exercícios escolares em objetos de arte. Exemplo disso é o testemunho de uma criança do 5º ano de escolaridade no primeiro catálogo da REGRA (1998), quando afirma (Figura 11): “Para mim a gravura é um sonho. Gosto da gravura porque fazemos desenhos giros, fazemos viagens, participamos em concursos e outras coisas” (Raposo et al, 1998, p.13).

Figura 11. Testemunho de alunos sobre as aulas de gravura nas suas escolas.



Nota. Catálogo “Gravura na Escola (1998, p.12)

4.4.1. REGRA – Fase I: a formação com os professores

A partir de 1996 surgiram várias programações desta ação pedagógica que viria a ser o projeto REGRA, dirigidas aos dois concelhos onde Irene mais se movimentava e obtinha apoios municipais mais céleres: na Amadora devido à relação com a AGA, bem como com a Bienal, e em Vila Franca de Xira graças ao reconhecimento do seu trabalho por Américo Silva, que foi diretor das galerias municipais, entre 1990 e 2002. Ainda no final de 1996 surgem planificações da primeira fase da formação para professores do concelho da Amadora, organizado pela AGA, e em 1997 as ações dividem-se entre Amadora e Vila Franca de Xira. Nesse plano definido por Ribeiro (1997) tudo é concebido escrupulosamente⁵²: a calendarização para as três fases da ação, num total de 24 horas de formação; a distribuição por dois grupos e o respetivo horário, um de manhã e outro de tarde, num total de três horas de formação para cada turno; os limites máximo e mínimo de participantes (entre seis e dez). As ações de formação tinham como objetivos a sensibilização de professores e alunos das escolas destes municípios através da caracterização da gravura artística. Assumiam ainda como

⁵² Acervo pessoal de Irene Ribeiro.

meta, atingir o conhecimento básico sobre gravura, a rentabilização dos recursos da escola para a aplicação dos princípios desta técnica e a participação da comunidade na Bienal de Gravura da Amadora, o que viria a acontecer nas Bienais de 1998 e 2000 e, em 2004, na SNBA. Irene Ribeiro, sempre meticulosa, fazia ainda o escrutínio minucioso do material necessário para a formação e executava ainda a respetiva previsão de custos. Esta planificação seria adaptada e replicada nos anos seguintes para os concelhos onde se acabaria por expandir o projeto.

A oferta formativa da REGRA estava assente, essencialmente, em duas formações: técnicas de serigrafia e sensibilização para as técnicas de gravura. Em alguns locais a formação centrava-se unicamente na serigrafia, noutros o processo da gravura era mais variado, dependendo do material que as escolas tinham à disposição. Com o apoio do PRODEP, foi possível captar fundos para as ações de formação, rentabilizando recursos físicos e materiais “porque o Estado punha os equipamentos nas escolas e depois os professores não [os] sabiam utilizar” (comunicação pessoal, 2023, Anexo B2). Mas também, por vezes havia que improvisar, pois, segundo Irene Ribeiro (2023) surgiram locais com situações muito caricatas onde a máquina de sensibilizar telas estava numa escola, a máquina de imprimir estava noutra e o secador de provas noutra. Em Elvas tinham secador de provas, tinham uma mesa de impressão, mas não tinham a mesa de gravação. Neste caso em Elvas, recorda Irene Ribeiro: “O trabalho de Elvas foi: ‘nós resolvemos isso, vamos fazer quadros com papel autocolante, vocês vão fazer as imagens, recortam em papel autocolante, colam nos quadros, e vamos imprimir assim’. O trabalho final foi esse, porque não havia uma mesa de gravação.” (comunicação pessoal, 2023, Anexo B2). Também na calcogravura tinham de se adequar ao material existente nas escolas. Em muitos sítios onde não existia verba para linóleo ou goivas, os alunos trabalhavam com cartão canelado ou com produção de carimbos cujas matrizes eram realizadas utilizando vegetais.

Tendo em conta a experiência adquirida durante as formações desde 1995, quatro anos depois a primeira fase da programação da REGRA, a formação com os professores, tinha sofrido algumas adaptações: além das demonstrações das diversas formas de gravar (xilogravura, calcografia, litografia e serigrafia), também se acrescentou no programa uma proposta para o desenvolvimento dos princípios das técnicas que permitissem maior adaptação ao meio escolar, visto que a realidade das escolas não é igual em todos os contextos sociais. Sendo assim, a proposta para os

professores também contemplava que produzissem imagens sobre um tema que fizesse parte dos seus programas escolares, proporcionando-lhes um cruzamento interdisciplinar. Isto permitia que os professores redobrassem o seu interesse pelas ações de formação, visto que uma das principais preocupações dos docentes relativamente à realização de atividades artísticas nas escolas é o facto de lhes retirar tempo útil para cumprirem os programas exigidos nos currículos científicos.

Geograficamente, as ações de formação com professores não se cingiram só a Vila Franca de Xira e à Amadora. Em junho de 1996 Irene Ribeiro fazia chegar a Teodolinda Pascoal o programa para uma formação com um manuscrito que continha uma proposta modelo que tinha sido dirigida ao Município da Amadora. Explica-lhe ainda uma série de procedimentos relativamente a materiais e despesas com atividades. No ano seguinte teve início o Festival Internacional de Gravura de Évora, iniciativa de Teodolinda Pascoal, a comissária da rede nacional de gravura por Évora, tendo Irene Ribeiro sido convidada a orientar oficinas de gravura em metal entre os dias 21 e 26 de julho de 1997, na galeria Teoartis, conforme correspondência trocada por fax, entre as duas⁵³.

Em 1998, na exposição da REGRA da VI Bienal de Gravura, da margem sul do Tejo só uma escola de Évora marcou presença. Mas dois anos depois a participação do Alentejo aumentou para 15 escolas, nomeadamente Alcácer do Sal, Arraiolos, Beja, Elvas, Évora, Reguengos de Monsaraz, Serpa, Vila Nova de Santo André e Vila Viçosa. Também o fato de, em 1999, Irene Ribeiro ter sido acreditada como formadora pelo Centro de Formação de Professores de Redondo, Reguengos, Évora e Mourão (CEFOPREM) foi fundamental para este progresso. Na altura, este Centro era dirigido pela professora Maria de Lourdes Varelas que testemunhou, no catálogo da REGRA de 1998, a perspetiva dos professores acerca da formação contínua. Segundo ela, falar em formação contínua a professores era sempre recebido por estes com ar de desagrado, pois é algo que eles consideram necessário, mas aborrecido. Contudo, no caso da formação da REGRA, este sentimento deixou de fazer sentido:

quando observámos o decorrer das sessões de formação da acção que a Irene Ribeiro ministrou (...). Foram horas de árduo trabalho. De ‘calos’ nos dedos e

⁵³ Conforme acervo pessoal de Irene Ribeiro.

dores nos cotovelos. Foram horas desejadas, sentidas, partilhadas por todos os que de alma e coração se entregaram à realização das actividades (AGA et al, 1998, p.12).

Já em 1996 tinha sido Maria de Lourdes Varelas que ajudou Irene Ribeiro a se acreditar como formadora junto do Conselho Científico-Pedagógico da Formação Contínua (CCPFC), como mostra uma carta de 1 de agosto de 1996, onde esta lhe prestava indicações de todos os passos que deveria seguir para solicitar a acreditação ao referido organismo. No arquivo pessoal de Irene Ribeiro existe um certificado de formadora de um curso de Serigrafia que lecionou através da Associação de Escolas do Concelho da Amadora (AECA), com o registo de acreditação da CCPFC, datado de 1997, assim como contratos com os centros de Formação CEFOPREM e AECA, ao abrigo do PRODEP e do programa FOCO, datados de 1999. Também um panfleto da AECA (figura 12), de janeiro desse ano, divulga o plano de formação com 29 ações, sendo a 26ª o curso de Irene Ribeiro “Técnicas de Serigrafia – Aplicações no Quotidiano”.

Figura 12. Excerto do cartaz da AECA onde constava o curso de Irene Ribeiro (ação 26).

| | | | | | |
|----|---|----------|-------------------------------|------------------------------|---|
| | Metodologias e Estratégias | | 10ª A - 3ª e Sec | | entre os jovens. |
| 22 | O Voleibol na Escola | 25 / 1 | EF - 2ª, 3ª, Sec | José Costa Dias | Aprof. prática pedag. da modalidade |
| 23 | Desportos de Extensão - O Rugby e o Voleibol de Praia na Escola | 30 / 1,2 | EF - 2ª, 3ª, Sec | José Costa Dias João Worm | Aprofundar a prática pedagógica das modalidades |
| 24 | Gestão Flexível de Currículo | 25 / 1 | 2º e 3º Ciclos | Mª Ana Leitão Matos | Aprefeiçoar/ de competências de desenvolvimento curricular |
| 25 | Produção de Videogramas na Escola | 50 / 2 | 1º, 2º, 3º e Sec. | Jorge Rita | Prod. e realiz de videogramas educ. |
| 26 | Técnicas de Serigrafia - Aplicações no Quotidiano | 50 / 2 | 5º Grupo dos 2º, 3º e Sec. | Mª Irene Ribeiro | Desenvolver o domínio das técnicas de serigrafia |
| 27 | Novos Horizontes, Novas Oportunidades na Estrutura Organizacional da Escola Básica | 25 / 1 | Ed. Pré-Escolar 1º Ciclo | João Malta Coelho | Análise org. da escola. Gestão e mudança das org. educativas. A negociação; dinâmica de grupos. |
| 28 | O Currículo como Espaço Decisional (3) | 25 / 1 | 2º, 3º e Sec. | Margarida Paulino | Avaliar o currículo como produto de juízos e decisões dos professores. |
| 29 | Aplicação das TIC na Disciplina de Geografia | 50 / 2 | 11ª A dos 3º e Sec. | Mª Helena Vieira | Proporcionar conhecimento de utilizações educat. do computador |

A pré-inscrição dos candidatos será efectuada em ficha própria para o efeito a solicitar no órgão de gestão da escola a que pertence ou no Centro de Formação, após aceitação das ações para financiamento, o que se prevê acontecer a partir de finais de Janeiro de 1999.
(1) Tem como pré-requisito ter sido frequentada acção com o mesmo conteúdo da acção 5 em anos anteriores.
(2) Tem como pré-requisito ter sido frequentada acção com o mesmo conteúdo da acção 10 em anos anteriores.

Nota. Acervo pessoal de Irene Ribeiro (1999)

Nessa altura também foi proposto ao CCPFC a possibilidade de alguns centros de formação atuarem em rede, como foi o caso do CEFOPREM e da AECA tendo recebido por parte do CCPFC parecer positivo, e encarado com “expectativa de enriquecimento formativo a constituição de redes de centros de Formação”, como se pode ler na carta circular 4/98 da CCPFC, datada de agosto de 1998. No entanto, este

organismo deixava claro que esta atuação em rede teria de obedecer a algumas regras, como as ações terem de ser desenvolvidas pelos formadores inicialmente associados às formações acreditadas, dando assim garantias a Irene Ribeiro de que todas as formações se manteriam orientadas por si. Também a Cooperativa Árvore, em 1999, contata o CEFOPREM para se juntar a esta rede protocolar entre Centros de Formação, conforme Fax de 23 de julho de 1999⁵⁴.

Depois do ano 2000 a REGRA teve de se adaptar ao deixar de ter como suporte a Bienal de Gravura da Amadora. No entanto, Irene Ribeiro continuaria o seu trabalho nas escolas e, entre 2001 e 2004 a REGRA movimentar-se-ia entre Alenquer e Vila Real de Santo António. Sendo impossível estar presente em todas as solicitações de formação, a gravadora convidaria para a auxiliar nas ações mais dois professores que também adquiriram os seus conhecimentos nas formações do projeto REGRA: Helena Manso e José Mourão. Este último escreveria no catálogo da Gravura na Escola III, já sob o olhar de formador, que “a *regra* da REGRA foi a de proporcionar a quem desconhecia este universo da gravura, uma linguagem técnico-expressiva muito antiga (...) entender que o universo de replicação de imagens tinha como origem processos técnicos e tecnológicos relativamente simples e (...) que provocou, em quem os praticou, momentos de *magia*” (AGA et al, 2004). Momentos esses confirmados pelas crianças que partilharam as suas impressões nos catálogos das várias exposições.

Com a formalização das formações com os Centros de Formação e o PRODEP, em 2001 as planificações demonstravam uma substancial mudança de apresentação: cada curso decorria em 50 horas acompanhadas pelo formador e 25 horas de trabalho autónomo. Os objetivos referem metas tais como: i) aprofundar valores estéticos subjacentes às diferentes técnicas da gravura; ii) permitir aos formandos adquirir conhecimentos da técnica da gravura, para utilização pedagógica nas escolas e desenvolver métodos pedagógico-didáticos. Cada formação dedicava quatro horas teóricas para cada uma das técnicas: xilogravura, calcografia e serigrafia e entre oito e doze horas de prática. Teriam de realizar um projeto em 25 horas de trabalho autónomo e elaborar um dossier artístico que serviria para avaliação. Com a participação nesta

⁵⁴ Acervo pessoal de Irene Ribeiro.

ação os professores teriam direito a quatro créditos. Este modelo funcionaria até 2004, o ano da grande exposição final da REGRA, na SNBA.

4.4.2. REGRA – Fase II: o trabalho nas escolas

Após a etapa da formação de professores, era chegado o momento de estes transmitirem as suas aprendizagens aos seus alunos nas escolas, e era nesse momento que se colocaria em marcha a Fase II do projeto. No primeiro catálogo da Gravura na Escola (1998) a professora Maria José Baptista, de Évora, que esteve envolvida na REGRA durante vários anos, descrevia o ambiente que se vivia na sua escola salientando, principalmente, a curiosidade dos outros docentes que questionavam os colegas da REGRA sobre a forma de transpor o conhecimento artístico da gravura para a sala de aula. Mas acima de tudo, as relações que se estreitavam, fruto da partilha e discussão de ideias que o próprio desenvolvimento do trabalho exigia. Neste caso surtia resultados muito significativos a nível da colaboração entre pares e aquisição de competências psicossociais entre os alunos. Como testemunha Maria José Baptista (1998) depois da implementação do projeto na escola em que lecionava, os alunos interagiam mais uns com os outros e traziam os amigos para se inscreverem no clube de gravura que tinha sido criado como atividade extracurricular, numa altura em que ainda não tinha sido implementado pelo Ministério da Educação as atividades extracurriculares nas escolas conhecidas como AEC. Outros, que não frequentavam estas sessões fora das aulas, ficavam atrás dos vidros das janelas a espreitar o que se fazia nas sessões de gravura e apareciam algum tempo depois a querer participar neste clube. Era tanta a curiosidade que, muitas vezes, não era possível dar resposta a todas as solicitações dos alunos. E este testemunho não era um ato isolado, um pouco por todas as escolas onde a segunda fase da REGRA foi implementada, a reação dos alunos, independentemente das suas idades, era de grande receptividade e entusiasmo (AGA et al, 1998).

Este resultado tinha um caráter não só artístico, mas também social, respondia às inquietações de quem se preocupava com as dificuldades que se começavam a sentir nas escolas no fim do milénio. Como demonstra o texto da psicóloga Antónia Augusto Peixoto no catálogo da Gravura na Escola II, assistia-se a:

uma escola a braços com a indisciplina, às portas de uma violência só explicada por quem não teve infância. Uma sociedade que vive do imediato, do carácter passageiro da vida, em que tudo é circunstância, sem estímulos positivos, e em que a desistência substitui o esforço (AGA et al, 2000, p.6).

De facto, em muitas escolas a participação no projeto REGRA cumpria-se durante as aulas, inserido no Programa Curricular, mas em alguns casos as próprias direções das escolas perceberam a mais-valia da gravura e criaram Clubes de Gravura, investindo em equipamentos, como foi o caso da Escola Jacques Magalhães, em Alverca. Disso testemunhou, em entrevista, a professora Ana Maria Vieira (2024):

Também foi importante o apoio que tivemos por parte da direção da escola (...) para fazermos o clube de gravura, também teria sido impossível de concretizar sem esse apoio. Portanto, houve uma conjugação de várias condições, da Irene Ribeiro como formadora e implementadora do projeto e da escola que nos deu as condições possíveis para o desenvolvermos⁵⁵.

Em 1999, o objetivo da REGRA era produzir trabalho para “A maior gravura do século” ser apresentada na VII Bienal de Gravura da Amadora, a primeira com carácter internacional e cujo tema era *Quem sou, onde estou e o que faço*.

No dia 24 de novembro de 1998, seis meses depois da realização VI Bienal de Gravura da Amadora, Irene Ribeiro escreve aos professores envolvidos no projeto REGRA a convocá-los para uma reunião em fevereiro do ano seguinte, no sentido de começarem a pensar no tema que iria ser desenvolvido no próximo biénio de 1999/2000, culminando com a apresentação do projeto na Bienal de 2000. Em maio e depois em outubro de 1999 voltaria a haver contactos por escrito com os professores a informá-los dos preparativos, das regras de participação e, comum a todas as cartas, a transmitir palavras de incentivo aos professores, motivando-os e valorizando-os para o sucesso deste processo. Este era um dos combustíveis que alimentava o interesse dos professores levando a que um grupo considerável de docentes, de todos os núcleos envolvidos, se tivessem mantido conectados ao projeto até ao seu término. Numa

⁵⁵ Comunicação pessoal. Cf. Anexo B5.

dessas cartas Irene Ribeiro informava a professora que, em breve, as ações de formação para professores poderiam vir a ser creditadas, estando o processo já em marcha, o que dava ainda mais um motivo para os professores quererem participar na Rede Escolar de Gravura.

Para executar o tema proposto neste biénio, os alunos tinham de ter contato com as turmas de outras escolas e de outros núcleos da REGRA, porque esta gravura implicava um trabalho colaborativo, de modo a que as imagens tivessem uma ligação na união dos vários painéis. No catálogo *Gravura na Escola II*, Irene Ribeiro partilha a sua memória do dia em que reuniram e fizeram o sorteio da localização de cada turma na exposição (anexo G), e onde relata:

Lembro-me de todas as etapas, cada uma com as suas dificuldades, com os ‘malabarismos’ habituais (...). Creio que um dos momentos mais espectaculares [sic] deste projecto foi na reunião (...) em Évora, onde se realizou o sorteio para composição da grelha das escolas – quando se desenrolou uma tira de papel branco com vários metros, houve um silêncio absoluto na sala” (AGA et al, 2000).

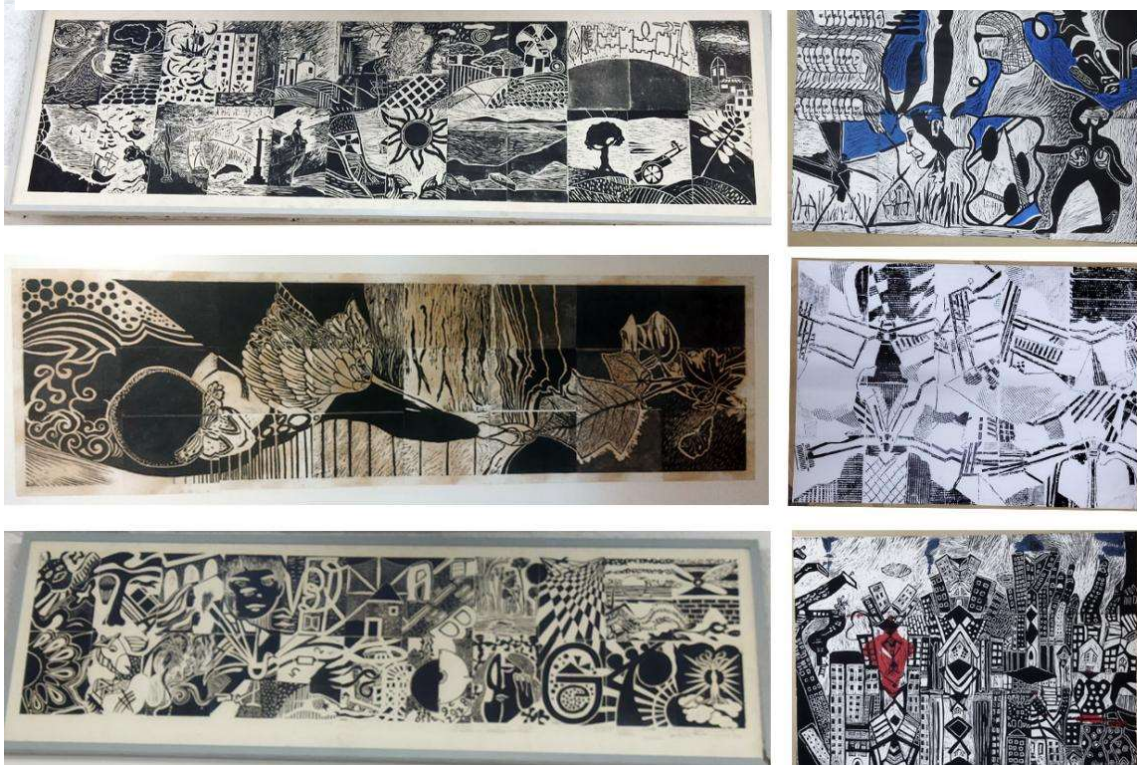
De facto, esta interação com outras escolas foi, talvez, o pormenor mais comentado nos testemunhos dos alunos. Cada turma de cada escola, correspondia-se com os vizinhos de painel e, respondendo ao tema da gravura, muitos deles contavam pormenores sobre o funcionamento da sua escola e características físicas do espaço, como a cor com que o edifício era pintado e as particularidades da zona geográfica onde estavam inseridos. Assim, cada escola procurava transmitir algo característico da sua localidade, o que fazia com que os alunos também aprendessem a olhar para as suas referências locais e perceberem que o mundo se faz de diversidade. Como contam os professores da Escola Secundária de Serpa: “Após esta fase começaram os contactos com as escolas parceiras no sentido de estabelecer pontes de ligação entre as linhas do nosso trabalho e as dos nossos parceiros. Foi necessário enviarmos os nossos estudos para proceder a estes acertos” (AGA et al, 2000, s.p.). E terminam explicando como foi necessário haver negociação e cedências de ambas as partes para que o projeto chegasse a “bom porto”, retirando daqui mais uma aprendizagem para a vida, a do diálogo. Mais uma vez a educação artística a abrir portas para a aquisição de competências sociais.

Após o fim da Bienal de Gravura, em 2000, realizou-se o 4º encontro da REGRA em Alcácer do Sal onde foi decidido que o tema para este período (2001-2004) seria *Rede Escolar de Gravura e a Arte Contemporânea*. Desta feita, o intuito era escolher um artista gravador e a partir da sua obra realizar um projeto de gravura na escola. Para o desenvolvimento do seu trabalho houve turmas que contataram o artista que tinham escolhido. Alguns desses artistas acabaram por se envolver no projeto, uns deslocando-se às escolas para falar sobre o seu trabalho artístico, outros mantendo correspondência com a turma. Dois artistas recusaram-se a participar, mas os restantes 50 acolheram com satisfação esta iniciativa. Desses artistas sublinho o intercâmbio do Jardim de Infância de Arraiolos com Nikias Skapinakis (1931-2020), conforme contam no catálogo da exposição:

Como gostávamos de conhecer o nosso artista resolvemos escrever-lhe uma carta com um desenho de cada um de nós e pedindo-lhe que nos enviasse trabalhos dele para que o conhecêssemos melhor. Recebemos uma semana mais tarde resposta de Nikias Skapinakis com um catálogo de uma exposição e vários 'postais' autografados por ele para cada um de nós e três desenhos do seu neto de quatro anos (Ribeiro al, 2004, p. 14).

Também Américo Silva relata a sua experiência neste processo, ao ter contactado presencialmente com os professores e alunos de escolas de Abrigada e Alenquer, que o receberam com entusiasmo e expectativa, tendo o gravador mostrado o seu trabalho. Segundo Américo Silva (2004) “foi uma experiência muito gratificante, não só por aquilo que nos dispomos dar a conhecer como aquilo que aprendemos ao expor o nosso trabalho à apreciação de outros” (Ribeiro et al, 2004, p. 10). Desta colaboração nasceram dezenas de painéis (figura 13) realizados pelos alunos utilizando várias técnicas, conforme o material que tinham à disposição nas escolas, nomeadamente o linóleo, ou a utilização de “materiais pobres” como cartão canelado, entre outros.

Figura 13. Painéis realizados por algumas turmas e patentes n exposição da REGRA, na SNBA.



Nota. Associação Áster (2024). Fonte: própria.

Em visita à Associação Áster a 16 de janeiro de 2024, tive a oportunidade de observar alguns desses trabalhos. Palmira Pires, professora aposentada e membro da Associação, e que participou no projeto REGRA quando professora numa escola de Alenquer, partilhou a sua experiência no projeto, enquanto Irene Ribeiro expunha os painéis de gravuras pelos espaços livres do atelier. Contou Palmira Pires (2024), em conversa informal, que cada escola tirava um artista à sorte e depois trabalhavam sobre a obra desse gravador. Curiosamente, a esta turma foi atribuído Américo Silva, tendo ele ido à escola mostrar o seu trabalho. Foi assim que, inusitadamente, descobri a turma que tinha trabalhado com Américo Silva, encontro que ele tinha relatado anteriormente.

Esta decisão de Irene Ribeiro de abordar autores contemporâneos portugueses e gravadores trouxe também outra vertente nesta abordagem de iniciação à arte contemporânea, o de incentivar os alunos a olharem de outra forma para os artistas e, partindo das suas pesquisas, tomarem contato com as produções artísticas de cada autor e serem interpelados sobre o conceito das obras. Como afirma Cristina Azevedo Tavares, em 2004, no catálogo da terceira exposição da REGRA:

Esta relação pragmática com as obras, sem ser pelas vias mais ortodoxas do ensino, acaba por obter o efeito de uma sensibilização às artes plásticas bastante promissora introduzindo a noção de manipulação das imagens por processos criativos que obrigam os alunos a dialogar com as obras de arte contemporânea de maneira interventiva (Ribeiro et al, 2004, p. 7).

Em 2006 a UNESCO valorizaria esta dialética no Roteiro para a Educação Artística onde sublinha a importância de três eixos pedagógicos fundamentais: “estudos de trabalhos artísticos; contato direto com trabalhos artísticos e participação em práticas artísticas” (Unesco, 2006, p.11). Só em 2019 se criou, em Portugal, o PNA que incentiva com propostas concretas estas práticas. Recorde-se que Irene Ribeiro teria esta visão ainda nos anos 1990.

Depois de vários meses de trabalho árduo nas escolas, a promessa e o vislumbre de os alunos terem a possibilidade de os seus trabalhos virem a ser expostos numa grande exposição e num local reconhecido era o melhor incentivo para a concretização das propostas de trabalho, como testemunharam algumas crianças nos comentários plasmados nos catálogos das exposições. Como veremos seguidamente, viveram-se momentos de grande intensidade nas três exposições da REGRA. No entanto, muitas destas crianças, provavelmente, nunca mais participariam em exposições artísticas. Outras há que poderão ter descoberto aqui um percurso vital.

4.4.3. REGRA – Fase III – As exposições

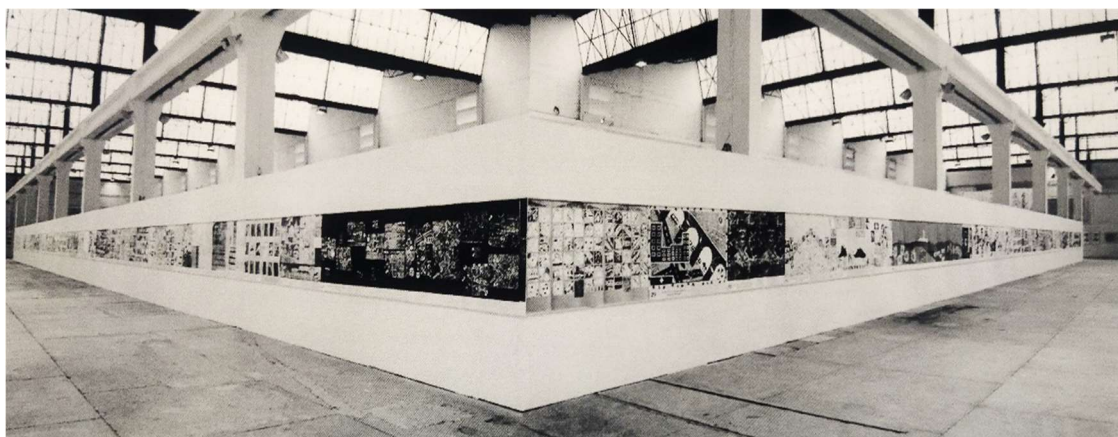
Em 1995 realizou-se uma exposição na Galeria da Quinta da Piedade, com os trabalhos realizados pelos professores da primeira formação. Nesse mesmo ano outra exposição teria lugar na FCG, com a mostra dos trabalhos realizados por professores do Concelho de Vila Franca de Xira, na AGA e na DIFERENÇA, sobre as fábulas de La Fontaine. No entanto, só em 1997, no Fórum CHASA, em Alverca, se realizou a primeira exposição dos trabalhos realizados pelos alunos em escolas de Vila Franca de Xira, inserido no programa do 1º Encontro da REGRA. No entanto, o que alimentaria a ação da REGRA seriam as três grandes exposições que aconteceram em 1998 e 2000, na Bienal de Gravura da Amadora e, em 2004, na SNBA. Pode afirmar-se que durante o projeto REGRA realizaram-se quatro exposições gerais dos trabalhos dos alunos. A

primeira, em menor escala, seria a do Fórum CHASA, em 1997. A segunda exposição seria a primeira a ser integrada na Bienal de Gravura, em 1998, onde ainda não foi trabalhado nenhum tema específico nas escolas, situação que mudaria em 2000, com a maior gravura do século, agregando à Rede Escolar de Gravura também escolas do Brasil. Por último, em 2004 a SNBA acolheria a derradeira exposição que seria articulada entre artistas, professores e alunos.

Em 1998, sob o título, “Gravar o Futuro” seria exposto pela primeira vez, no espaço Educação da VI Bienal de Gravura da Amadora, o trabalho desenvolvido nas escolas entre 1996 e 1997, resultado das ações em Vila Franca de Xira e, principalmente, na Amadora. Como escreveu Américo Silva (1998) na abertura do catálogo da VI Bienal: “é a retrospectiva [*sic*] de um trabalho que prova como é possível promover além da escola e dos seus rígidos programas, ações conjugadas de uma Associação de artistas com a escola, através dos seus professores e alunos” (Almeida et al, 1998, s.p.). Além do catálogo da Bienal onde se fizeram referências gerais ao trabalho da REGRA, foi também produzido, pela AGA, o catálogo “Gravura na Escola”, que, em conjunto com os dois volumes produzidos até 2004, representam o melhor repositório do trabalho realizado por Irene Ribeiro durante estes nove anos de educação da gravura nas escolas.

Em 2000, na viragem do milénio, voltará a existir outra grande exposição dos trabalhos desenvolvidos nas escolas pelos alunos na VII Bienal de Gravura, a maior exposição de trabalhos alguma vez apresentada, e com o título “A maior gravura do século” (Figura 14). Além dos trabalhos dos alunos nos núcleos portugueses associou-se ainda o núcleo de São Paulo, no Brasil.

Figura 14. Painel "A maior gravura do século", na VII Bienal de Gravura da Amadora.



Nota. Catálogo da VII Bienal de Gravura da Amadora. (2000, p. 76)

Com a reviravolta política na Amadora, que ditou o fim da Bienal de Gravura em 2000, e com a saída de Américo Silva da Direção das Galerias de Vila Franca de Xira, nesse mesmo ano, o projeto encontrou acolhimento noutras localidades mais concentradas a sul do país, onde atuou até 2004 - ano em que se realizou uma exposição da Fase III do projeto, na SNBA. Dedicada ao pintor Fernando de Azevedo “pelo amor que teve à Arte e aos Artistas”⁵⁶ foi, igualmente, a derradeira exposição da REGRA. Segundo a sua filha, Cristina Azevedo Tavares (2004):

Representa uma singela homenagem a alguém que desde o início esteve ligado a esta iniciativa, igualmente na qualidade de Presidente da Sociedade Nacional de Belas Artes, e que já não pode estar presente no primeiro momento de encontro de avaliação deste trabalho em Alcácer do Sal, em 2002 (Ribeiro et al, 2004, p. 7).

De facto, Fernando de Azevedo faleceu em 2002, aos 79 anos, e deixaria o projeto REGRA sem um dos seus grandes apoiantes. Curiosamente, esta derradeira exposição seria realizada na instituição por si dirigida durante 43 anos, até à sua morte.

⁵⁶ Dedicatória a Fernando de Azevedo na página de rosto do catálogo *Gravura na Escola III* (2004).

Nesta última exposição do projeto REGRA, subordinado ao tema *Rede escolar de gravura e a arte contemporânea*, foram selecionados pelas escolas 50 artistas gravadores, todos portugueses ou a viver em Portugal. De entre artistas cuja obra é de maior ou menor divulgação, destacam-se Américo Silva, Alice Jorge, Bartolomeu dos Santos, Emília Nadal, Graça Morais, Paula Rego, Fernando de Azevedo ou Nikias Skapinakis, entre outros. A refletir sobre o trabalho desta meia centena de artistas contaram-se cerca de 2000 alunos que viriam a participar na exposição, apoiados por 106 professores, oriundos de 53 escolas distribuídas por 21 localidades. A soma destes números deu origem a um gigante painel coletivo de 18 metros de comprimento.

Além dos trabalhos dos alunos também teve lugar um núcleo expositivo intitulado “Formação de Professores e a Arte Contemporânea” no qual se mostraram os resultados das ações de formação para professores em Alcácer do Sal, Alenquer, Amadora, Évora, Moita e Seixal, num total de 131 professores. Desta forma adicionou-se mais um estrato às exposições da REGRA, a apresentação dos trabalhos dos docentes que constituiria também um incentivo extra, também aos professores, sendo que muitos deles eram artistas-professores.

Por fim, num terceiro núcleo, mostrou-se a obra gráfica dos 50 artistas cujo trabalho artístico foi interpretado nas escolas. Segundo Irene Ribeiro: “dar a conhecer a arte contemporânea aos mais novos através das obras dos seus autores foi uma proposta bem-sucedida que nos permite olhar com maior confiança para o futuro” (Ribeiro et al, 2004, p. 5).

Após esta exposição na SNBA não voltaria a realizar-se uma grande mostra de trabalhos da REGRA, ficando parte dos trabalhos realizados pelas escolas à guarda da Associação Áster. Esse acervo foi recentemente doado à Biblioteca Professor Moreirinhas Pinheiro (Figura 15), da Escola Superior de Educação de Lisboa como registo do maior projeto de Gravura na Escola realizado, até ao momento, em Portugal.

Figura 15. Cerimónia de doação do acervo, na ESELX e uma das obras doadas.



Nota. Da esquerda para a direita: Professor Miguel Falcão, professora Carla Rocha, gravadora Irene Ribeiro (24 de novembro de 2023). Fonte: própria.

Depois da grande exposição na SNBA, em 2004, a REGRA começará a perder energia. Os diretores dos Centros de Formação foram deixando os seus cargos e Irene Ribeiro começou a afastar-se, deixando alguma da formação a cargo dos seus colaboradores. Além disso, entre 2004 e 2006 as obras na Associação Áster ocupariam o entusiasmo e o foco de Irene. Por fim, em dezembro de 2006 e depois de três edições de apoios à Educação, também o término do PRODEP ajudaria a pôr fim ao ciclo da REGRA e a onze anos de formação de professores.

4.4.4. A interdisciplinaridade – concurso “Peixes, Periquitos e Romãs”.

Outro ponto que importa sublinhar neste contexto é o incentivo que as exposições proporcionaram para que a técnica da gravura quebrasse o isolamento disciplinar, começando a observar-se práticas de interdisciplinaridade, que era incentivada pelo Prémio REGRA, e que seria apelidado de “Peixes, Periquitos e Romãs”, já que os prémios eram exatamente estes. Cada turma era convidada a produzir uma intervenção artística e a apresentá-la no certame da exposição, o que deu origem a apresentações de várias ordens dentro do contexto performativo (Figura 16).

Figura 16. Apresentação de alguns alunos na VII Bienal de Gravura da Amadora.



Nota. Catálogo "Gravura na Escola II" (2000, s.p.)

Assim, algumas turmas desenvolveram um projeto coadjuvante, além da interpretação da obra do artista em gravura. Exemplo disso foi o trabalho apresentado pela Escola E.B.1 Sacadura Cabral, da Amadora, que desenvolveu o projeto em 11 fases:

- A seleção das obras a abordar foi o ponto de partida, tendo-se feito sessões de motivação com os alunos conversando sobre a biografia de Emília Nadal, executando um álbum que lhe ofereceram posteriormente, criando uma relação afetiva com a autora).

- Depois de ter sido pesquisada a bibliografia da pintora, foi encenada uma animação das obras através de teatro de sombras e dramatização corporal iniciando-se, conseqüentemente, o registo das formas.

- De seguida, os alunos construíram um texto narrativo com os elementos anteriormente retirados das pinturas, num exercício de desconstrução visual e reinterpretação das obras trabalhadas.

- Numa sétima fase, os alunos dramatizaram a narrativa recorrendo a sons de instrumentos e depois transformaram-na em Banda Desenhada.

- Noutra fase foi feita a transposição dos desenhos para cartão e cobriram-nos com material de desperdício;

- Por fim, deslocaram-se à escola com quem colaboraram neste projeto com o objetivo de realizar a impressão.

A divulgação do projeto foi feita, no final do ano, com atividades de dramatização, recebendo, na escola, a visita da própria Emília Nadal. Desta forma, partindo da proposta de realização de uma gravura sobre a obra de uma autora contemporânea, os alunos desenvolveram outras áreas artísticas tais como teatro de sombras, escrita, banda desenhada, música e teatro.

A Escola Secundária Jacques de Magalhães foi laureada com o 2º lugar deste prémio por duas vezes (Figura 17), tendo recebido como prémio um casal de periquitos, como recordou Ana Maria Jerónimo⁵⁷. Os pássaros ficaram numa gaiola na entrada da escola e foram-se reproduzindo até ao ponto de os professores terem de se juntar para comprar uma gaiola nova. Ao questionar porque é que mantinham ali os periquitos respondeu-me que era para os alunos não se esquecerem, manterem a memória deste projeto que foi tão importante para a dinâmica da escola.

Figura 17. Placa com a classificação da Escola Jacques de Magalhães no concurso REGRA, em 1998. à direita: Brindes oferecidos às escolas com a romã, símbolo da cidade da Amadora.



Nota. Acervo pessoal de Ana Maria Jerónimo.

Podemos, portanto, concluir, que o projeto REGRA continuava a desbravar novos caminhos nos alunos e professores, num trabalho muito precursor das tendências contemporâneas da multidisciplinaridade e a preconizar o que ainda viria a ser

⁵⁷ Comunicação pessoal. Anexo B5.

recomendado pela UNESCO, em 2006, no Roteiro para a Educação Artística. que sublinha a importância da criação de programas de formação articulados para fomentar o desenvolvimento de conhecimentos e aptidões, onde a expressão artística interdisciplinar constitui uma dessas ferramentas (UNESCO, 2006, p.13).

4.4.5. Os núcleos da Rede Escolar

Nesta análise dos caminhos percorridos pelo projeto REGRA há que observar ainda os núcleos que constituíram a Rede. O primeiro núcleo da Regra surgiu em 1995, em Vila Franca de Xira, seguindo-se a Amadora, no ano seguinte. Seria em 1997, no 1º Encontro de Professores da REGRA que se faria a oficialização do projeto da Rede Escolar de Gravura e se inaugurava a exposição dos trabalhos dos alunos, no Fórum CHASA, em Alverca. Acerca desse encontro escreveria o Departamento de Acção Sócio Cultural da Câmara de Vila Franca de Xira, no primeiro catálogo da Gravura na Escola:

As características inovadoras que este projecto (*sic*) escolar assume, constituindo um recurso precioso para professores e alunos, levou a que a Câmara Municipal de Vila Franca de Xira aderisse à proposta de Irene Ribeiro e da Associação de Gravura da Amadora para integrar a Rede Escolar de Gravura – REGRA” (AGA et al, 1998, p. 22).

Em 1997, a participação das escolas do concelho da Amadora cresceu exponencialmente, muito por influência da AGA e da Bienal de Gravura, pois um dos incentivos do projeto era a participação no núcleo Educação da Bienal.

Em abril de 1999 a REGRA era constituída por sete núcleos:

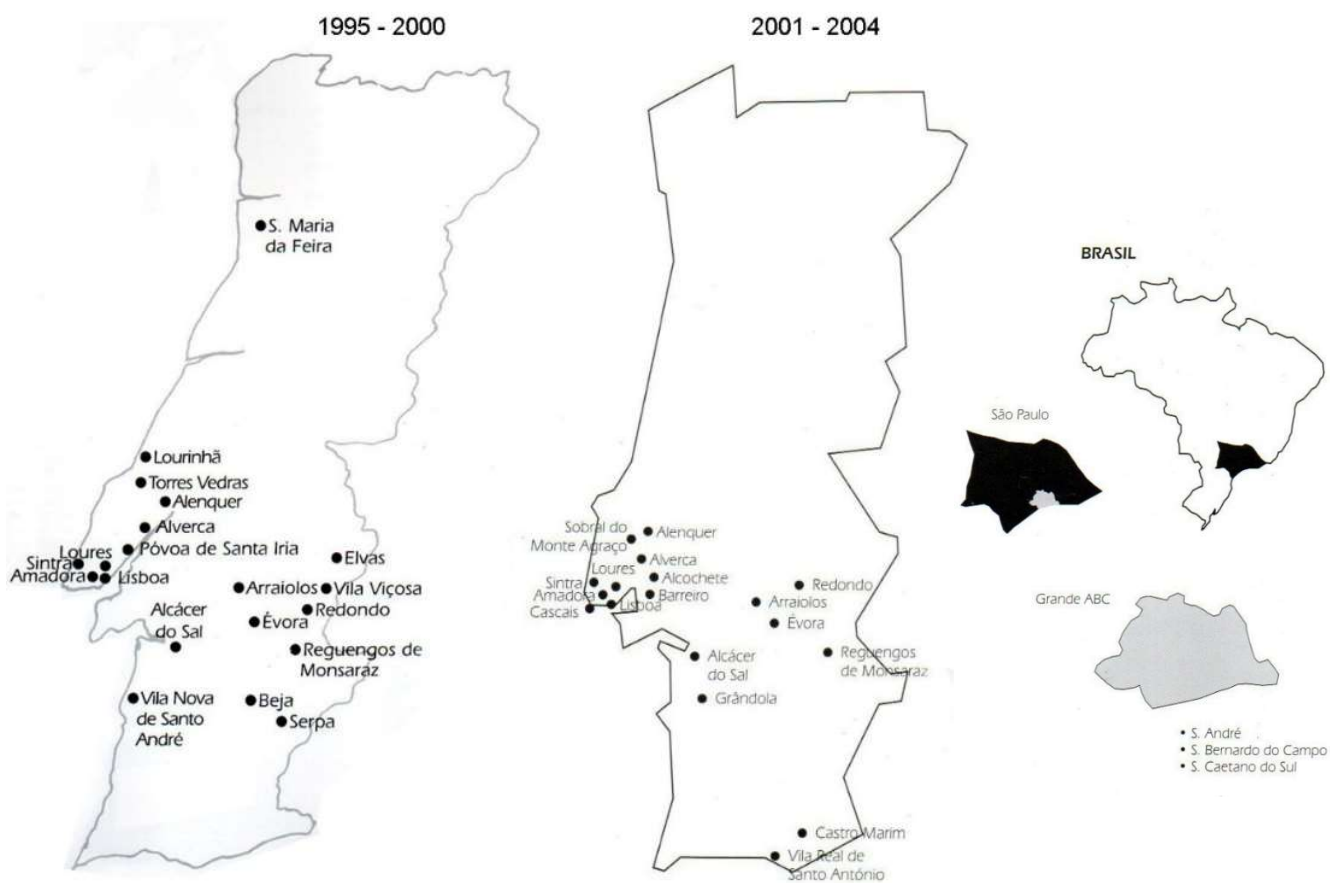
- Amadora era o núcleo inicial e era constituído por sete localidades: Alenquer, Lisboa, Lourinhã, Santa Maria da Feira, Sintra e Torres Vedras, num total de 18 escolas e 33 professores;

- O núcleo dois era Vila Franca de Xira com três escolas e sete professores;

- O núcleo três contemplava o Alentejo com oito localidades: Évora, Arraiolos, Beja, Mora, Redondo, Reguengos de Monsaraz, Serpa e Vila Viçosa com 11 escolas e 25 professores.

Além destes núcleos em Portugal, a Rede integrava ainda quatro núcleos no Brasil (Figura 18), em escolas de São Paulo, conhecido como “o grande ABC”, que engloba Santo André, São Bernardo do Campo (onde Irene Ribeiro viveu e cresceu), São Caetano do Sul e Diadema. Em suma, em Portugal a Rede era composta, no total, por três núcleos que registava 16 localidades, 30 escolas e 65 professores. Este seria o grupo que, na última Bienal de Gravura da Amadora, em 2000, apresentaria a “maior gravura do século”.

Figura 18. Mapas da Rede Escolar de Gravura entre 1995-2000 e entre 2001-2004.



Nota. Catálogo VII Bienal (2000, p. 177) e Gravura na Escola III (2004, p. 11)

Com o fim da Bienal de Gravura da Amadora, a REGRA deslocar-se-ia para Sul tendo encontrado acolhimento no Alentejo, cujo interesse por esta área poderá ter sido

impulsionado pela realização do Festival de Gravura de Évora, que teria início em 1997 e apresentaria, também, uma frequência bienal.

A professora Maria José Baptista, de Évora, que participou na REGRA desde o princípio do projeto testemunha, relativamente à interação entre professores dos vários núcleos, que “desde o 1º encontro da REGRA, em 97, na Subserra (...) que se assiste ao crescimento discreto deste projecto (...) a REGRA tem avançado e unido professores e alunos do norte ao sul do país” (AGA et al, 2000, p. 32).

Também Natália Marques (2000), professora na Amadora nesse período, ressalva a importância de pertencer à Rede quando afirma que “paralelamente a este processo estabeleceram-se outras ‘pontes’. A comunicação com outras escolas permitiu enriquecer o trabalho” (AGA et al, 2000, p. 36). Este testemunho vem realçar outro fator interessante da REGRA, que foi a interação entre escolas de núcleos diferentes. Algumas escolas correspondiam-se com outras, como foi o caso da escola 1, 2, 3 da Abrigada que se correspondeu com a escola Santiago Maior, de Beja. Segundo a professora de Abrigada, Luísa Morais (2000): “Os alunos estiveram mais participativos no intercâmbio cultural (...), nomeadamente na troca de correspondência sobre as suas afinidades sociais e desportivas com uma turma de nono ano dessa escola” (p. 40). Corresponderem-se com alunos de outras escolas portuguesas foi mote para grande exaltação entre alunos, mais seria a troca de correspondência com alunos de escolas situadas do outro lado do oceano, numa altura em que a globalização ainda não estava à distância de um clique ou de um toque de dedo num monitor, como se banalizou na atualidade com as redes sociais e as aplicações móveis.

4.4.6. Os Encontros REGRA

Além das três fases que constituíam a dinâmica do projeto REGRA existiram outras atividades que se tornaram basilares para a sustentação da Rede Escolar de Gravura. Uma delas foi o encontro de professores, tendo existido, ao longo de nove anos, quatro encontros que serviram como plataforma para os vários planos de atuação da REGRA e tiveram lugar em Vila Franca de Xira, Amadora e Évora.

O primeiro Encontro REGRA aconteceu na Quinta da Suberra, em Vila Franca de Xira de 23 a 25 de maio de 1997 e estiveram presentes 32 docentes (Figura 19) de 24 escolas dos concelhos da Amadora, Caldas da Rainha, Évora, Torres Vedras e Vila Franca de Xira, tendo sido o mais ambicioso até então, com duração de três dias e palestras com convidados de relevância no panorama educativo artístico da época, nomeadamente o Professor Arquimedes da Silva Santos e a Psicóloga Dr^a Natália Pais.

Figura 19. Grupo de professores participantes no 1º Encontro da REGRA.



Nota. Catálogo "Gravura na Escola" (1998, p.26).

Neste primeiro encontro a Direção da AGA (1997) assumia que o desejo da Associação era "que os professores participantes neste primeiro Encontro possam recorrer à gravura como instrumento para enriquecimento da atividade docente e, sobretudo, para valorização dos seus educandos" (Associação de Gravura da Amadora, 1997). De facto, segundo a ata⁵⁸ deste encontro foram discutidas questões pertinentes relacionadas com Educação Artística, assim como a dinamização de atividades artísticas para os professores.

⁵⁸Acervo pessoal de Ana Maria Jerónimo.

O encontro foi inaugurado com uma palestra de Irene Ribeiro intitulado “Ações de formação sobre técnicas de gravura – 1995/97: Percurso de um Projecto” (Anexo I) onde salientou algumas das mais valias e características do Projeto REGRA, nomeadamente: a importância da Gravura como um recurso educativo a ser rentabilizado pelas escolas; a necessidade de adaptar as técnicas de gravura aos recursos existentes nas escolas; a importância da atitude a ter relativamente à formação, que deverá permitir “que o outro se descubra”, procurando criar condições de confiança, segurança e liberdade que favoreçam a aprendizagem (AGA, 1997, p. 2).

Também o Professor Arquimedes da Silva Santos interveio por meio de uma conferência sobre “o papel das expressões artísticas na educação” e falaria ainda uma grande apoiante do projeto REGRA, Dr.^a Natália Pais, então Diretora Adjunta do Serviço de Educação da FCG e Coordenadora do Centro Artístico Infantil (CAI) da FCG. Neste encontro dirigir-se-ia aos participantes na manhã de domingo, para finalizar os trabalhos, refletindo sobre “Animação Pedagógica – Criatividade e Comunicação”. Foi ainda neste encontro que se batizou o projeto, passando a denominar-se REGRA – Rede Escolar de Gravura.

Em 1998 fizeram-se dois encontros que foram acolhidos pelo município da Amadora. O 2º Encontro decorreu no Auditório Municipal, no dia 24 de janeiro, e os trabalhos decorreram entre as 10h e as 16h. Estiveram presentes 40 professores de 26 escolas do município da Amadora, Évora, Lourinhã, Oeiras, Torres Vedras e Vila Franca de Xira. Neste Encontro, à semelhança do anterior, tomaram a palavra professores representantes de vários concelhos e todos foram unânimes em referir a importância do projeto principalmente pela forma como criou sinergias entre os professores e os auxiliava, através da entajuda, “a ultrapassar as dificuldades das tarefas que lhes foram confiadas”, como referiu a professora Maria Luís Pires (1998) de uma escola da Amadora. Neste encontro também foi apresentado o tema a ser trabalhado na Rede Escolar que seria apresentado na Bienal de 2000 e cujo tema era “A maior gravura do século”. O 3º Encontro foi integrado na Bienal de Gravura desse ano e teve uma organização mais simples, decorrendo apenas numa tarde, mas contando, não só com a presença, mas também com a palestra, novamente, da Dr.^a Natália Pais do CAI, onde abordou o tema do valor cultural e significado educativo das expressões artísticas.

O 4º e último Encontro da REGRA teria lugar em 1999, em Évora, nos dias 16 e 17 de abril de 1999 e seria acolhido pelo município de Évora e pelo CEFOPREM na

Escola Secundária Gabriel Pereira. Neste derradeiro encontro, cerca de 50 professores delineariam 25 aspetos positivos do projeto, entre os quais: aquisição de conhecimentos; aprendizagem de novas tecnologias; interdisciplinaridade; motivação dos professores para o ensino da Gravura; o desenvolvimento cognitivo e sensorial dos alunos; o convívio interescolar e intercâmbio entre alunos; divulgação do trabalho escolar em espaços abertos à comunidade, nomeadamente com a participação efetiva dos alunos na Bienal de Gravura da Amadora e o incentivo ao convívio e trabalho entre professores com um objetivo comum.

Segundo as professoras Ana Maria Jerónimo e Ana Maria Vieira, na altura professoras no concelho de Vila Franca de Xira e Maria Luís Pires, da Amadora, os Encontros de Professores (Figura 20), nos quais elas participaram, constituíam uma parte importante da REGRA porque proporcionava aos professores o convívio em torno da prática artística. Este facto complementava as diretrizes recebidas para o trabalho a desenvolver com os alunos nas escolas, mas, também, alimentava a necessidade de muitos destes professores, grande parte artistas-professores, de encontrarem um espaço comum de reflexão e prática artística que muitos necessitavam para complementarem a sua rotina como professores.

Figura 20. Grupo de professores participantes do 4º Encontro da REGRA, em Évora.



Nota: Catálogo VII Bienal de Gravura da Amadora. (2000, p.176)

4.5. O fim de um ciclo

Resumir aquilo que foi a “vida vivida” de Irene Ribeiro até ao ano de 2004 não é tarefa simples. A variedade e intensidade das experiências excede os limites de um trabalho como este. No entanto penso que seria possível desenhar uma espécie de

árvore genealógica que ramifica as ações educativas e culturais que Irene incutiu no panorama cultural e educativo do ensino da Gravura, principalmente em Portugal.

Além do que foi abordado neste estudo poderíamos ainda referir alguns outros eventos como a Arte Postal que Irene Ribeiro tanto admira, como uma forma de promover o contato entre pessoas e grupos, proporcionando a possibilidade de intervenção em várias técnicas, inclusive as da impressão. Exemplo disso foi uma série de eventos que dinamizou com o apoio de escolas e da FCG, como pude observar dentro de alguns envelopes no acervo pessoal de Ana Maria Jerónimo, que possui cerca de duas dezenas de postais recebidos de crianças de várias partes do país, uns com colagens, outros com gravuras, outros com desenhos.

Além do trabalho na REGRA, ajudou também a criar e consolidar outras Associações de Gravura, como foi o caso da Imagem Impressa - Associação Cultural de Arraiolos, que ainda hoje mantém viva a sua atividade.

Ainda entre 2000 e 2004, Irene Ribeiro voltou a sua atenção para Alcácer do Sal que a recebeu com grande entusiasmo. Sinal disso foi a edição que foi publicada em 2004 com o apoio do PRODEP, do Centro de Formação Concelhio de Alcácer do Sal (CFCAS) e da Escola Secundária de Alcácer do Sal, com o tema “Gravando - experiências em sala de aula” (2004), onde os professores relataram os processos de gravura utilizados durante as aulas, configurando uma espécie de manual de boas práticas de gravura em ambiente escolar. Dessa forma, este manual começa por fazer recomendações de abordagens nos diversos ciclos e quais os melhores exercícios e materiais que poderão ser usados, consoante as idades dos alunos. Seguidamente são enunciados os princípios básicos da gravura em relevo, a linogravura e os vários materiais alternativos que se podem utilizar, a calcografia e os seus métodos de gravação e impressão e, por fim, a serigrafia. Tudo isto com testemunhos de professores e alunos e exemplos de trabalhos realizados na escola.

Em novembro de 2024, ao ser questionada sobre o que é que a apaixona na tarefa de ensinar respondeu-me que, no fundo, é “despertar o outro, é sentir que o outro tem capacidades e ajudá-lo a seguir o seu caminho ou descobrir qual é o seu caminho”. Por isso, folhear este manual (Marques et al, 2004) é como agarrar nas nossas mãos aquilo que foi a síntese da vida educativa de Irene Ribeiro.

5. CONCLUSÃO

| ' ' | | ' ' |

Quais os contributos do múltiplo trabalho educativo desenvolvido por Irene Ribeiro, em contextos escolares, extraescolares e de mediação cultural, para a divulgação da gravura contemporânea em Portugal? Essa pergunta originou este estudo e norteou esta pesquisa. Da análise dos inúmeros documentos consultados e do confronto de informação recolhida é possível concluir que Irene Ribeiro contribuiu para que, pela primeira vez, numa coerência de visão, se delineasse em Portugal um projeto educativo que permitisse ensinar gravura nas Escolas Artísticas. Tal projeto, não só do ponto de vista técnico, mas também holístico, permitiu que a gravura fosse a estrutura que alavancou uma série de atividades interdisciplinares nas escolas e fora delas.

Analisando com detalhe a história do ensino da Gravura em Portugal, é patente uma consistência conceptual sobre a Gravura, apoiada por instituições e projetos que Irene Ribeiro soube direccionar. A Gravura pode revelar-se como um processo possível de utilizar por qualquer pessoa, através da adaptação das técnicas complexas para a utilização de materiais do quotidiano. Técnicas que, nos seus primórdios, apenas poderiam ser executadas pelos grandes mestres, agora eram adaptadas para serem usadas por crianças em ensino pré-escolar com recurso a vegetais e cartão canelado, entre outros.

Como referiu Ana João Romana (2024), Irene Ribeiro foi pioneira na criação de um ecossistema em Portugal, que envolvia a escola, os professores e a própria artista na escola Anexo B3). E a criação desse ecossistema é muito semelhante ao trabalho que faz atualmente o PNA, levar esta presença da arte à escola e para dentro da sala de aula. Também Irene Ribeiro era uma artista residente nas escolas e tinha o grande objetivo de “indisciplinar” (PNA, 2019, p. 18) o território escolar. O PNA criou também o conceito do Quilómetro Quadrado (KM 2)⁵⁹ e, na prática foi um pouco isso que Irene Ribeiro desejou com o projeto REGRA: criou esse espaço de articulação, não um quadrado, mas uma espécie de triângulo, entre bienal, artista e escola.

Além de tornar a técnica da gravura acessível ao meio escolar, Irene Ribeiro também contribuiu para uma melhoria significativa na qualidade de vida dos professores

⁵⁹ “Criar condições estruturais, políticas e legislativas, que promovam o compromisso cultural das pessoas, organizações e comunidades (em particular com o património, artes e artistas no seu território próximo, o seu Km2)” (PNA, 2019, p. 26). Cf. https://www.dge.mec.pt/sites/default/files/Projetos/PNA/Documentos/estrategia_do_plano_nacional_das_artes_2019-2024.pdf

de Educação Visual em ambiente escolar e profissional, ao proporcionar espaços de partilha de ideias e uma linha de atuação comum a vários concelhos e até, além-fronteiras. O projeto REGRA, de que foi fundadora, funcionou como a substância que unia os docentes e as escolas num objetivo comum.

Ao criar as Bienais de Gravura, a Rede Nacional de Gravura, a Rede Escolar de Gravura e depois intersectando-as umas nas outras, conseguiu reunir sinergias de municípios, centros de formação de professores, instituições culturais, associações de gravura, museus, professores, alunos, pais e artistas, de forma a fomentar uma mobilização em torno da gravura e do seu ensino, sem precedentes. Incentivou também à criação de Associações de Gravura um pouco por todo o país e ao surgimento de novos artistas gravadores e à apreciação da gravura no meio artístico.

Também se pode afirmar que Irene Ribeiro contribuiu para que, através da Gravura, se criassem condições para desenvolver metodologias que são importantes para a Educação Artística, criando um sistema de trabalho que punha em prática a abordagem triangular da Ana Mae Barbosa. Com as propostas de trabalho sugeridas às escolas, as crianças eram confrontadas com obras de artistas, aprendiam a olhar e a questionar e depois encontravam as suas próprias respostas através da prática artística. Além disso, o método Ribeiro também tinha uma particularidade interessante, colocou as escolas a olhar para os artistas nacionais ou a viver em Portugal e que estão fora das rotas estereotipadas da História da Arte.

No entanto, depois de perceber a dinâmica envolvida neste processo, assim como os resultados que daí advieram, falta perceber efetivamente quais os resultados obtidos a longo prazo. Durante cerca de uma década foram criados clubes de gravura em várias escolas do país e investidas quantias significativas em material para dotar os estabelecimentos de ensino com equipamentos de gravura. No entanto, grande parte dos professores que participaram na REGRA aposentaram-se ou então abandonaram as escolas onde lecionavam na altura em que participaram no projeto. Muitos desses professores tentaram introduzir os seus conhecimentos de gravura nas novas escolas, mas não foram bem acolhidos. Noutros locais, daqueles que tive conhecimento, após a aposentação dos professores que dinamizavam os clubes, ninguém lhes deu

continuidade, tendo esta atividade extracurricular cessado em muitos estabelecimentos de ensino.

A atuação das Bienais de Gravura, a Rede Nacional de Gravura e a Rede Escolar de Gravura ficaram exaustivamente documentadas em catálogos. Seria pertinente fazer um estudo mais profundo sobre o atual estado dos clubes de gravura nas escolas, qual o rumo dos professores que participaram e constituíram o projeto REGRA, qual o fim que teve o equipamento colocado nas escolas e, por último, em que medida a participação no projeto REGRA e nas suas atividades influenciaram o futuro das crianças que nele participaram, tanto a nível profissional como pessoal. Penso que só respondendo a estas questões podemos conhecer amplamente toda a dimensão do contributo de Irene Ribeiro para o ensino da Gravura.

Por fim, também é pertinente clarificar que o panorama artístico e o interesse dos agentes culturais pela técnica da gravura como objeto artístico de valor desapareceram, resistindo apenas algum interesse quase etnográfico pelo seu processo de impressão. Grande parte dos artistas gravadores que ainda esticavam a linha que segurava o interesse por esta produção artística e a tornavam visível, foram-nos deixando pouco a pouco: Bartolomeu Cid dos Santos, David de Almeida, Paula Rego, Gil Teixeira Lopes, Júlio Pomar, Cargaleiro, entre outros. A própria Irene Ribeiro acabou por se dedicar mais à serigrafia. Em Portugal sobrevive o Centro Português de Serigrafia, mas com uma conotação meramente comercial, embora procure apostar em novos talentos.

Em 2008, a historiadora Emília Ferreira escrevia um texto para o catálogo da exposição *1/150. Gravar e Multiplicar. Gravura da Coleção do CAM*. Como título desta reflexão utilizou a expressão “A gravura como problema artístico” (Ferreira, 2008). De facto, esta frase encerra totalmente a questão sobre a gravura. Na verdade, numa sociedade em constante mutação é cada vez mais difícil satisfazer a necessidade insaciável de novidade, de formas rápidas de apresentar resultados, de superar a arte-espetáculo, como nos ensina a gravura e os seus característicos tempos de espera e silêncios.

Tal como pude observar, detalhando a história da gravura em Portugal nesta dissertação, o percurso da técnica tem tido um ritmo semelhante ao de uma onda do mar que tanto sobe como desce. E tal como há cerca de 75 anos Júlio Pomar lutava

contra a “morte” anunciada da gravura em Portugal, talvez este seja o momento de, novamente, a gravura se reinventar e voltar a renascer partindo do legado que Irene Ribeiro desenvolveu no ensino da Gravura Contemporânea. Desse legado podem-se elencar vários contributos:

- O desenvolvimento de uma nova cultura visual reformulando a forma como se constroem as imagens na produção gráfica;

- A criação de um método de ensino que não é vertical, mas horizontal, onde o professor não está no topo da pirâmide, mas em pé de igualdade com o seu aluno e transmite o conhecimento exemplificando e trabalhando lado a lado;

- Promovendo a democratização da arte agregando os atores intervenientes nos processos educativos: alunos, professores, escolas autarquias, instituições e agentes culturais para o mesmo contexto e promovendo diálogos entre si;

Apesar de todas as dúvidas que permanecem depois deste estudo, há uma certeza que é incontornável. Ao questionar os entrevistados sobre o que pensavam ser o contributo que Irene Ribeiro trouxe para o ensino da gravura contemporânea em Portugal, todos foram inequívocos: a grande qualidade de Irene Ribeiro como formadora foi o modo como se entregava às pessoas na generosidade de partilha de informação, mas também, na forma como as ajudava a saírem dos seus lugares-comuns tanto profissionais como pessoais. Posso concluir que este foi o mote para o sucesso do seu projeto educativo.

Figura 21. Estela Baptista Costa e Irene Ribeiro no primeiro encontro.



Nota. 30 de outubro 2023. Fonte: própria.

6. REFERÊNCIAS

| ' ' | | ' ' |

- Acaso, M. (2011). *El Lenguaje Visual*. Espanha: Paidós Educación.
- Acaso, M. (2022). *Soberania Visual*. Espanha: Paidós Educación.
- Afonso, G. (2007). O Arquivo Pittoresco e a Evolução da Gravura de Madeira em Portugal. *Arquivo Pittoresco, 150 Anos Depois*. Lisboa: Hemeroteca Municipal de Lisboa.
- Almeida, C. (2009). *Ser artista, ser professor: razões e paixões do ofício*. São Paulo: Editora da UNESP.
- Almeida, O., & Pereira, F. (s.d.). *I Bienal de Gravura'88*. Catálogo. Associação de Gravura da Amadora.
- Almeida, O., Azevedo, F., & Silveira, R. (1990). *II Bienal de Gravura'90*. Catálogo. Associação de Gravura da Amadora.
- Almeida, O., Azevedo, F., Arnaíz, D., Ferreira, M., & Ribeiro, I. (1994). *IV Bienal Gravura'94*. Catálogo. Amadora: Associação de Gravura da Amadora.
- Almeida, O., Pereira, F., Azevedo, F., Gabriel, M., & Santos, B. (1992). *III Bienal Gravura'92*. Catálogo. Amadora: Associação de Gravura da Amadora.
- Almeida, O., Tavares, C., Ribeiro, R., Sloba, Silva, H., Mourão, J., Ferreira, M. T. (1996). *V Bienal de Gravura'96*. Catálogo. Associação de Gravura da Amadora.
- Amado, J. (2014). *Investigação Qualitativa em Educação*. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Amarante, L. (1 de outubro de 1978). Até quando a arte infantil será desrespeitada pelo adulto?. *O Estado de S. Paulo*, p. 34-36. <https://www.estadao.com.br/acervo/>
- Araújo, H. C. (1990). Procurando as Lutas Escondidas através das Histórias de Vida. Em *Cadernos de Consulta Psicológica* (pp. 33-40).
- Araújo, M. A. (2004). *Gravadores Estrangeiros na corte de D. João V*. Actas do III Congresso Internacional da APHA, Porto.
- Arouca, C. S. (2016). *A Gravura como ocupação e desvio*. Relatório de projeto de Mestrado. Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. <http://hdl.handle.net/10362/19675>
- Associação Cultural Áster. (2006). Convite Inauguração da Associação Cultural Áster- Projetos de Arte. Associação Áster.
- Associação de Gravura da Amadora. (1997). *1º Encontro da REGRA*. Panfleto.
- Associação de Gravura da Amadora. (1998). *Gravura na Escola*. Catálogo.

- Associação de Gravura da Amadora. (2000). *Gravura na Escola II*. Catálogo.
- Banat, A. K. (2021). Augusto Rodrigues e as Escolinhas de Arte do Brasil: entre o ensino moderno, pós-moderno e hodierno da arte. *Revista VIS*, 20(1), pp. 62-75.
<https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis>.
- Barbosa, A. M. (2019). *A imagem no ensino da Arte*. São Paulo: Perspectiva.
- Barbosa, A. M. (2003). *Arte Educação no Brasil: do modernismo ao pós-modernismo*. Revista Digital Art: <http://www.revista.art.br/site-numero-00/anamae.htm>
- Barbosa, A. M. (julho/dezembro de 2016). Síntese da Arte-Educação no Brasil: duzentos anos em seis mil palavras. *Revista Polyphonia*, 27/2, pp. 674-693.
<https://doi.org/10.5216/rp.v27i2.44693>
- Bardin, L. (1977). *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- Batista, J. (2018). Contributos para o percurso e evolução da gravura em Portugal entre os séculos XVI e XVII. Em *Modos: Revista de História da Arte* (Vol. 2, pp. 111-123). Campinas. <https://doi.org/https://doi.org/10.24978/mod.v2i2.1045>
- Batista, J. (2019). Contributos para o percurso da gravura e ensino artístico em Portugal entre os séculos XVIII e XIX. Em *Revista Visuais* (nº 9 ed., Vol. 5).
- Biklen, R. & Bogdan S. (1994). *Investigação qualitativa em Educação. Uma introdução à Teoria e aos Métodos*. Porto Editora.
- Buti, M. (1996). A gravação como processo de pensamento. *Revista USP*. (pp. 107-112).
- Câmara Municipal de Vila Franca de Xira. (1995). *Xilogravura um processo desmultiplicador*. Departamento de Acção Sócio-Cultural. Panfleto. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira.
- Câmara Municipal de Vila Franca de Xira. (Julho de 2013). *Américo Silva 1970 / 2012. Design, Gravura e Fotografia*. Catálogo. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira.
- Camnitzer, L. (2019). Arte e Pedagogia. Em J. Iregui, *Pensar la Escena, Debates del campo del arte contemporáneo en Esfera Pública*. Bogotá, Colombia: Ediciones Uniandes.
- Campos, A. M. (2011). *Novos rumos da educação no Estado Novo*. Retrieved 2024, from http://www4.fe.uc.pt/aphes31/papers/sessao_4b/ana_campos_paper.pdf
- Cardoso, A., & Rijo, C. (2020). *Normas para a elaboração de trabalhos académicos na ESELX*. Lisboa: Escola Superior de Educação de Lisboa.

https://www.eselx.ipl.pt/sites/default/files/media/2020/normas_para_a_elaboracao_de_trabalhos_academicos_proposta.pdf

- Carli, M. (Out/Nov de 2019). A importância do ensino da arte no desenvolvimento crítico e reflexivo dos alunos. Em *PAIDEIA – Revista de Sociologia e Filosofia do Colégio Estadual do Paraná* (Vol. Out/Nov, pp. 49-61). Paraná.
- Carriço, M. (2024). PNA trabalha para mostrar que «os artistas têm de ter espaço nas escolas». *Sul Informação*. Em 13 de março. <https://www.sulinformacao.pt/2024/03/pna-trabalha-para-mostrar-que-os-artistas-tem-de-ter-espaco-nas-escolas/>
- Cavaco, C. (2018). A investigação biográfica em Educação no contexto Português. *Revista Brasileira de pesquisa*, pp. 814-828.
- Chaves, L. (1927). *Subsídios para a História da Gravura em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Conde, I. (2009). *Abordagens Biográficas, Memória, Histórias de Vida*. Seminário. Lisboa. <https://www.memoriamedia.net/index.php/eventos/194-encontros-e-coloquios/abordagens-biograficas/3057-idalina-conde-cies-iscte-encerramento>
- Correia, J. A. (1999). *Os lugares comuns na formação de Professores*. (Vol. Coleção Cadernos Pedagógicos). Porto: Edições ASA.
- Costa, L. X. (1935). *As Belas-Artes Plásticas em Portugal durante o século XVIII*. J. Rodrigues & C.^a.
- Coutinho, C. (2011). *Metodologia de investigação em ciências Sociais e humanas: teoria e prática*. Almedina.
- Crowley, G. (2009). *Ch-ch-ch-changes - Artists Talk About Teaching*. ed. David Mollin, Jonh Reardon.
- Decreto-Lei nº46/86, de 14 de outubro, de 1986. *Diário da República*, 1.^a série - Nº 237.
- Decreto-Lei Nº 344/1989, de 11 de outubro. *Diário da República*, 4426-4431. 1.^a série - Nº 234.
- Decreto-Lei nº 344/1990 de 2 de novembro. *Diário da República*, 4522-4528. 1.^a série - Nº 253.
- Decreto-Lei nº 249/1992. *Diário da República*, 1º Suplemento, Série I - A, Nº 259.
- Decreto-Lei nº 364-A/1997. *Diário da República*, 2.^a série - Nº 239.
- Decreto-Lei nº 41363, de 1957. *Diário do Governo*. Ministério da Educação Nacional. <https://files.diariodarepublica.pt/1s/1957/11/25800/10761091.pdf>
- Dewey, J. (1979). *Experiência e Educação* (3.^a ed.). São Paulo: Companhia Editora Nacional.

- O Panorama (1837). Origem da Typographia - Typographia Portuguesa. Em *O Panorama* (Maio, pp. 29-30). Hemeroteca Digital. https://doi.org/https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/obras/opanorama/1837/N4/N4_master/N4.pdf
- La Belle, T. (1976). *Nonformal Education in Latin American and the Caribbean Stability, Reform or revolution?* New York: Praeger.
- Laven, R. (2006). *Franz Čížek und die Wiener Jugendkunst*. Schlebrugge Editor.
- Laven, R. (2022). History and significance of the Franz Cizek legacy. Em *Revista de Ciências da Arte* (Ed. Arte e Paideia - Práticas e Culturas, setembro, pp. 72-83). Universidade de Belas Artes de Lisboa.
https://www.researchgate.net/publication/375373036_Arte_e_Paideia_History_and_significance_of_the_Franz_Cizek_Legac
- Legislação Régia. (1768). Alvará de 24 de dezembro de 1768.
<https://legislacaoregia.parlamento.pt/V/1/10/73/p397>
- Legislação Régia. (1836). Decreto-Real de 25 de outubro de 1836.
http://193.137.22.223/fotos/editor2/RDE/L/S19/1831_1840/1836_10_25relatorio.pdf
- Lemos, Agostinho, Candeias, & Gil. (1997). *A Evolução do Sistema Educativo e o Prodep*. Lisboa: Ministério da Educação.
- Luís, C. (2022). *Arte Terapia: um estudo exploratório sobre modelos de negócio em Portugal*. Dissertação de mestrado, Universidade Católica Portuguesa.
- Maroy, C. (1997). A análise qualitativa de entrevistas. Em F. D. G. L. Albarello, *Práticas e Métodos de Investigação em Ciências Sociais*. (pp. 117-155). Gradiva.
- Marques, J., Ribeiro I., Coelho J., Coimbra I., Galhego E., Galtarossa F.,... Pereira E. (2004). *Gravando. Experiências em sala de aula*. Alcácer do Sal. Centro de Formação Concelhio de Alcácer do Sal.
- Marquez, G. G. (2003). *Viver para contá-la* (1ª ed.). Dom Quixote.
- Martins, G., Gomes, C., Brocardo, J., & Pedroso, J. (2017). *Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória*.
https://dge.mec.pt/sites/default/files/Curriculo/Projeto_Autonomia_e_Flexibilidade/perfil_dos_alunos.pdf
- Mascarenhas, A., & Marques, N. (1999). *Serigrafia - aplicações no quotidiano*. Relatório de formação, Amadora.
- Matar, D. (2010). *Fundação Armando Álvares Penteado: memórias reveladas 1947-2010*. São Paulo SP: FAAP. https://issuu.com/kaminaricom/docs/faap_crono_ok

- Matarrasso, F., & Goldbard, A. (2021). *Ethics and Participatory Art*. Fundação Calouste Gulbenkian. <https://gulbenkian.pt/en/publications/ethics-and-participatory-art/>
- Matias, C. G. (2018). *Fundação Calouste Gulbenkian*. Retrieved 2024, from História das exposições de arte: <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/903/>
- Mendes, M., Falcón, M., & Cordeiro, M. (2022). *O Desensino da Arte: Projecto de uma escola ideal*. ed. Sistema Solar.
- Merril, B., & West, L. (2009). *Using Biographical Methods in Social Research*. SAGE.
- Ministério da Educação (2004). *Organização Curricular e Programas. Ensino Básico - 1º ciclo* (4ª edição). Lisboa: Ministério da Educação. https://bibliomag.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/03/prog20_1cicloeb.pdf
- Ministério da Educação (julho de 2018). *Aprendizagens Essenciais*. Retrieved 2024, from https://www.dge.mec.pt/sites/default/files/Curriculo/Aprendizagens_Essenciais/2_ciclo/educacao_visual_2c_ff.pdf
- Moreira, M. (2013). Paisagens de afetos na gravura de Irene Ribeiro. Em *Estúdio, Artistas sobre outras Obras* (Vol. 4, pp. 166-173).
- Plano Nacional das Artes. (2019). *Plano Nacional das Artes*. Retrieved 2024, from Missão e Valores: <https://www.pna.gov.pt/premissa-e-valores/>
- Pomar, J. (1947). O pintor e o presente. *Seara Nova*.
- Porfírio, L. (1996). *Francesco Bartolozzi, Desenhos de um Gravador*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.
- Porto Business School. (2021). *Norma APA (American Psychological Association)*. Porto: Universidade do Porto. https://www.pbs.up.pt/media/4624/norma_apa_cdi.pdf
- Raposo, J., Ferreira, F., Silva, A., Ribeiro, I., Gabriel, M., Azevedo, F., . . . Luyten, J. (1998). Catálogo. *VI Bienal de Gravura'98*. Amadora: Associação de Gravura da Amadora.
- Raposo, J., Silva, A., Ribeiro, I., Santos, B., Abejón, D., Caetano, P., . . . Patrocínio, T. (2000). *VII Bienal de Gravura 2000*. Catálogo. Amadora: Associação de Gravura da Amadora.
- Ribeiro, I. (1994). *Maria Irene Ribeiro, 1974-1994*. Catálogo. Edição de autor.
- Ribeiro, I. (1980). Xilogravura popular do Nordeste: um projeto de leitura. Em *Uma questão editorial* (3 ed., pp. 61-76). ECA, Universidade de S. Paulo.
- Ribeiro, I., Rosinha, M., Alarnes, E., Claudio, M., Catarino, F., Oliveira, A., . . . Peixoto, A. (1998). *Caminhos d'Água, Irene Ribeiro 1988-1998*. Câmara Municipal de Vila Franca de Xira.

- Ribeiro, I., Tavares, C., Nadal, E., Silva, A., & Cateano, P. (2004). *Gravura na Escola III*. Catálogo. Lisboa: Associação de Gravura da Amadora.
- Ricoeur, P. (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. Unicamp. São Paulo.
- Rodrigues, A. (1980). *Escolinhas de Arte do Brasil*. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais.
<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me002413.pdf>
- Rodrigues, F. (2018). Ainda a inclusão: Os versus na Educação Artística. *VII Congresso Matéria Prima*.
- Santiago, M. (2015). A educação pela Arte: o papel social desempenhado na formação do jovem. *Educação não formal no campo das Artes*. São Paulo: Cortez, (pp.15-28).
- Santos, A. (Janeiro de 1953). *A propósito duma exposição de gravuras modernas*. Em revista *Vértice* (p. 34).
- Santos, C. M. (1975). Falar Educação. (E. Brederode, Entrevistador) RTP. Lisboa.
<https://joaodossantos.net/wp-content/uploads/2017/03/a-escolinha-de-arte-de-cecc3adlia-menano-com-cecc3adlia-menano-joc3a3o-dos-santos-e-maria-emc3adlia-brederode-santos.mp4>
- Santos, D. (Outubro de 2007). Da ambição de uma arte para o povo ao esquecimento contemporâneo: caminhos do neo-realismo visual português. Em *Uma arte do Povo pelo Povo e do Povo. Neorealismo e Artes Plásticas*. Vila Franca de Xira: Museu do Neorealismo. <http://ric.slhi.pt/docs/Extras/0000002612.pdf>
- Sayão, B. (2021). *Constelação ASTER: histórias de um centro de estudos de arte em S. Paulo*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de S. Paulo.
https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-16062021-151338/publico/2021_BrunoSayao_VCorr.pdf
- Sena-Lino, P. (2023). *Criative-se, curso completo de escrita criativa*. Porto Editora.
- Sena-Lino, P. (2024). *El Rei Eclipse, biografia de D. João V*. Contraponto.
- Serviço de Biblioteca, Informação Documental e Museologia (2020). *APA, sétima edição*. Universidade de Aveiro. <https://www.ua.pt/file/62230>
- Soares, E. (1971). *História da Gravura Artística em Portugal - os artistas e as suas obras* (Vol. 1). Lisboa. Livraria Samcarlos.
- Tavares, R. (2005). *O Pequeno Livro do Grande Terramoto* (2ª ed.). Edições Tinta da China.

UNESCO. (2006). Roteiro para a Educação Artística. <https://crispasuper.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/06/roteiro2.pdf>

Viadel, R. M., Roldán, J., & Vallecillo, L. C. (2021). *La enseñanza de las Artes Visuales en contextos de riesgo de exclusión social*. Honduras. Editorial Unah.

Vieira, R. (1999). *Histórias de Vida e Identidades*. Porto: Afrontamento.

Viterbo, S. (1899). Dicionário Histórico e Documental dos Arquitetos, Engenheiros e Construtores Portugueses (Vol. I e III). (C. d. Moeda, Ed.) Lisboa: Imprensa Nacional.

7. ANEXOS

| ' ' | | ' |

ANEXO A. Cronologia de vida de Irene Ribeiro.

| CRONOLOGIA DE VIDA 1949 - 2004 | | | |
|---|------------|---|--------------------|
| Ano | Mês | Evento | Local |
| 1949 | 1 maio | Nasce Irene Ribeiro. | Gemeses- Esposende |
| 1952 | | O pai emigra para S. Paulo, no Brasil. | |
| 1960 | | A família (mãe e filhos) juntam-se ao pai. Nesse ano é inaugurada Brasília. | São Paulo |
| 1964 | | Morre o pai de Irene Ribeiro. | |
| 1969 | | - Curso Secundário normal na Escola Particular Anchieta, em S. Bernardo do Campo, S. Paulo. - Adquire nacionalidade brasileira. | São Paulo |
| 1970-73 | | Frequenta o curso de Licenciatura Plena em Desenho e Plástica na Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) | FAAP – São Paulo |
| 1971 | | Recebe uma Bolsa da Prefeitura de São Bernardo do Campo, em S. Paulo. | |
| Entre 1972- 79 | | Dá aulas de Desenho, Educação Artística e Desenho Técnico em várias escolas de nível primário e médio. | São Paulo |
| 1973 | | É convidada pela FAAP para ser professora instrutora. | São Paulo |
| Entre 1974-79 | | Professora Instrutora e, posteriormente, professora assistente na FAAP, departamento de Gravura, onde leciona xilogravura, gravura em metal, litografia e serigrafia. | São Paulo |
| 1977 | | Professora na Faculdade de Farias Brito, Guarulhos, em S. Paulo, Brasil, onde lecionou serigrafia. | São Paulo |
| | | Irene Ribeiro vem a Portugal com a mãe e conhece Fernando de Azevedo na FCG. | |
| 1978-79 | | Frequenta curso de Pós-Graduação na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de S. Paulo (USP) com a tese: Xilogravura do nordeste e literatura de cordel. | São Paulo |
| 1978 | | Orienta um curso Livre de Gravura no Instituto de Artes do Planalto. | São Paulo |
| | julho | Ganha uma Bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian para iniciação científica/aperfeiçoamento. | Lisboa |
| | | Orienta um Curso Livre de Desenho e Gravura em S. Bernardo do Campo, S. Paulo. | São Paulo |
| 1979 | | Regressa a Portugal - Inicia o estágio na Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses – SCGP | |
| | julho | Dá início à pesquisa: A Gravura popular portuguesa e a gravura popular brasileira: análise comparativa. | Lisboa |
| 1980 | Abril | Expõe na Fundação Calouste Gulbenkian. Conhece Américo Silva. | |

| | | | |
|----------------------|--------------------------|--|-------------------------------------|
| 1981 | | Regressa ao Brasil e no mesmo ano retorna a Portugal definitivamente. | |
| 1982/83 | | Orienta Cursos de Iniciação às técnicas de Gravura na SCGP. | Lisboa |
| 1983 | | Orienta Seminário sobre técnicas de Gravura na Escola Preparatória de Esposende, promovido pela CME. | Esposende |
| 1984 | | Orienta Curso Intensivo de Gravura em metal na Cooperativa Árvore, no Porto. | Porto |
| | | Sai da SCGP. | Lisboa |
| 1985 | | Criação e extinção do Atelier 15. | Lisboa |
| | | Criação Da Associação de Gravura da Amadora (AGA). | Amadora |
| Entre 1985-95 | | Orienta cursos de Iniciação à Gravura na Diferença-Comunicação Visual. | Lisboa |
| 1987 | | Recebe um subsídio de trabalho da Fundação Calouste Gulbenkian para pesquisa em gravura. | Lisboa |
| 1988 | novembro | I Bienal de Gravura da Amadora. | Amadora |
| Entre 1987-95 | | Orientou o Programa de Formação de Jovens na Área Cultural (PFJAC), na AGA, com o patrocínio da CM da Amadora. | Amadora |
| 1990 | 5 setembro-5 outubro | II Bienal de Gravura da Amadora. | Amadora |
| 1991 | | Orientou Curso de Gravura em Metal, na Escola Profissional de Ofícios Artísticos, Vila Nova de Cerveira. | |
| 1992 | 8 setembro 14 outubro | III Bienal de Gravura da Amadora | Amadora |
| 1993 | | Exposição (Vi)Ver Gravura. Trabalhos dos alunos do curso de gravura e serigrafia da Cooperativa Diferença. | Galeria Augusto Bértholo - Alhandra |
| 1994 | 3 setembro 2 outubro | IV Bienal de Gravura da Amadora | Amadora |
| | Maio a agosto | Exposição retrospectiva 1974-1994 | Vila Franca de Xira |
| 1995 | maio | Orienta a ação pedagógica para professores "Xilogravura, um processo desmultiplicador", a convite da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira. Será o início das ações de formação para professores e do projeto - Gravura na Escola. Decorreu na Quinta da Piedade, Póvoa de Santa Iria. | Vila Franca de Xira |
| | 18 de maio | Organizou atividade "Xilogravura e outros suportes", Dia Internacional dos Museus, Fundação Calouste Gulbenkian. | CGD |
| | | Orienta ação pedagógica sobre técnicas de Gravura com professores nas escolas do Município da Amadora, na Quinta de S. Miguel, na oficina da AGA. | Amadora |
| | | Morre a mãe. Deixa cair o "Maria" do nome e passa a assinar Irene Ribeiro. | |

| | | | |
|----------------|---------------------|---|---------------------|
| 1996 | | Exposição "No tempo em que os animais falavam 2", na Gulbenkian. | GULBENKIAN |
| | fevereiro e março | Orientou atividade de animação da exposição "No tempo em que os animais falavam 2 - gravuras", inspirada na exposição com o mesmo nome das Fábulas de La Fontaine. Com participantes da Cooperativa Diferença, AGA e grupo de professores das escolas do concelho de Vila Franca de Xira. | GULBENKIAN |
| | abril e maio | Orientou Curso de Gravura em metal na AGA para realização de uma gravura coletiva para a V Bienal de Gravura da Amadora. | Amadora |
| | 27 abril 26 maio | V Bienal de Gravura da Amadora | Amadora |
| | maio | Atelier aberto para participação de Escolas na V Bienal de Gravura. | |
| | maio | Orientou ações de sensibilização para professores, na área da Gravura, no âmbito da V Bienal de Gravura da Amadora, no Museu de Évora e antigo mercado de Portimão. | Évora e Portimão. |
| | setembro | Orientou em parceria com Luz Correia atividades paralelas à exposição "Educação, Arte e Cultura", no CAI, Fundação Calouste Gulbenkian. | GULBENKIAN |
| 1996-97 | | Ações pedagógicas sobre técnicas de gravura para professores das escolas do Município da Amadora (fase I e II) | Amadora |
| 1997 | janeiro | Exposição "No tempo em que os animais falavam 2", em Alverca. | |
| | Maiο- junho | Ação pedagógica sobre Gravura em metal com professores do concelho de Vila Franca de Xira – VFX, no CRAE em Alverca | Alverca |
| | 23-25 maio | Colaborou no 1º Encontro da Rede Escolar de Gravura (REGRA) Quinta da Subserra, VFX Oficialização do Projeto REGRA | Vila Franca de Xira |
| | Maiο- junho | Curso de Gravura "técnicas comparadas" do programa FOCO, na escola André de Resende, em Évora, com professores de Évora, Redondo e Reguengos de Monsarraz. | Évora |
| | | Workshop sobre gravura em metal na Galeria Teoartis, integrado no 1º festival de Gravura de Évora. | Évora |
| | | Ações de sensibilização em gravura em metal e serigrafia integradas nos cursos de verão na AGA, patrocínio da CM Amadora. | AGA - Amadora |
| | | Atividade de Arte Postal e Gravura no Centro de Arte Infantil (CAI). | GULBENKIAN |
| | | Exposição "No tempo em que os animais falavam 2" em Auvergne, inserido na 4ª Triennale Mondiale d'Estampes en Petir Format de Chamalières. | Auvergne |
| | 24 janeiro | Colaborou no 2º Encontro da rede Escolar de Gravura (REGRA) Auditório Municipal da Amadora. | Amadora |
| | | Exposição "Projetos da AGA 1996-1997", na Galeria Municipal da Amadora. | Amadora |
| 1997-98 | | Ações pedagógicas sobre técnicas de gravura para professores das escolas do Município da Amadora (fase II e III). Oficinas da AGA. | Amadora |
| 1998 | | Orientação da participação da REGRA na VI Bienal de Gravura da Amadora | Amadora |
| | 18 abril 17 maio | VI Bienal de Gravura da Amadora | Amadora |

| | | | |
|-------------|---------------------|---|---------------------|
| | 18 abril 17 maio | Exposição da REGRA “Gravar o Futuro”, na Bienal de Gravura | Amadora |
| | 16 maio | 3º Encontro da REGRA na Fábrica da Cultura, na Amadora. | Amadora |
| | Mar-jun | Curso de Gravura – Técnicas comparadas, inserido no programa FOCO. Escola André de Resende, em Évora. | Évora |
| | outubro | Workshop para exposição “Embrulharte 98”. Inserido na HANDS ON! EUROPE 98 – International Conference of Children’s Museums. | FCG e CAI |
| | dezembro | Exposição retrospectiva “Caminhos d’água” | Vila Franca de Xira |
| 1999 | janeiro | Contrato de prestação de serviços com Associação de Escolas do Concelho da Amadora (AECA) | |
| | Janeiro | Formação sobre serigrafia – aplicações no quotidiano. Na AECA. Curso nº 26 | Amadora |
| | fevereiro | Contrato de prestação de serviços com Associação de Escolas do Concelho da Amadora (AECA) | |
| | fevereiro | Instalação de uma oficina de gravura no CRAE | Alverca |
| | março | Contrato de prestação de serviços com CEFOPREM (centro de formação em Évora) apoio PRODEP | |
| | 16 e 17 abril | 4º Encontro REGRA em Évora | Évora |
| | Abril | Formação na Cooperativa Árvore (existe programa) Técnicas de impressão em gravura - 36 horas | Porto |
| | Abril a junho | Técnicas de serigrafia (50h) FOCO e FSE (existe programa) | Amadora |
| | junho | Certificado de formadora pela AECA, FOCO. | |
| | 5 e 6 junho | Palestra e workshop de gravura no Centro Cultural de Macau. | Macau |
| | 19 e 30 julho | Curso de Gravura na Cooperativa Árvore, no Porto. | Porto |
| | setembro | Workshop gravura na escola (4 dias). Museu Municipal de Santiago do Cacém e escola de Santo André | Santiago do Cacém. |
| 2000 | abril | VII Bienal de Gravura da Amadora e última. | Amadora |
| | | Inicia formação de professores em Alcácer do Sal | Alcácer do Sal |
| 2001 | março a maio | Oficina de formação para professores. Técnicas comparadas de gravura. | Alcácer do Sal |
| 2002 | | Irene Ribeiro sai da AGA. | |
| 2004 | | Organiza a derradeira exposição do REGRA na SNBA. | Lisboa |
| | | Participa na Publicação “Gravando- experiências em sala de aula” | Alcácer do Sal |
| | | Recomeça na Áster. | |

LEGENDA

| | |
|--|-------------------------------------|
| | Pessoal |
| | Exposições Educativas |
| | Bienal de Gravura da Amadora |
| | Projeto REGRA |
| | Outras ações educativas |

ANEXO B

| ' ' | | ' |

ANEXO B1. Entrevista a Irene Ribeiro

Entrevista a Irene Ribeiro nos dias 30 de outubro e 16 de novembro de 2023, e 27 de setembro de 2024. As duas primeiras entrevistas foram em formato aberto e na terceira com recurso a guião de entrevista. Esta entrevista é uma compilação dos temas mais pertinentes, nomeadamente:

PERCURSO ESCOLAR NO BRASIL e INGRESSO NA FAAP

EBC – Qual foi o seu percurso escolar quando chegou ao Brasil?

IR - Fiz o curso secundário Normal, no Brasil, depois do ginásio, tinha 3 opções: o Clássico, o Científico ou o Normal. O que é que dava o secundário Normal? Habilitava-me para o exercício do magistério primário. Escolhi fazer o Curso Normal que me dava direito a me candidatar a um curso superior. Também durante esse curso Normal diziam-me que tinha muito jeito, muita habilidade, para o desenho, para a pintura, e uma professora disse-me: “você deveria ir para as artes” e indicou-me as escolas que naquele momento havia: eram as escolas Santa Marcelina, Escola de Belas Artes e a Fundação Álvares Penteado. Ingressei na Escola de Belas Artes e quando estávamos no primeiro ano uma das colegas descobriu que o curso ainda não era reconhecido. Foi um movimento enorme, ela mexeu-se e apresentou uma candidatura na FAAP a dizer que nós queríamos mudar de escola. A Direção aceitou desde que nós formássemos um grupo, uma classe, e completássemos com as disciplinas que não tínhamos frequentado na outra escola. E assim o fizemos. Fizemos um segundo ano especial, tínhamos 11 cadeiras, foi difícil, mas conseguimos. A Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) naquela altura, hoje não sei como está, era a melhor escola de artes de São Paulo, era completíssima. Fiz o segundo ano e no terceiro ano tinha gravura com o professor Evandro Carlos Jardim, que é uma referência da gravura no Brasil. Entretanto, a prefeitura de São Bernardo atribuiu-me uma bolsa, equivalente a 50% da mensalidade porque o curso em si era muito caro.

EBC – Como nasceu o seu gosto pela Gravura?

IR - Quando cheguei à FAAP já conhecia o professor Evandro Carlos Jardim da outra escola de Belas Artes de São Paulo. Eles não tinham um secador de provas, então pegaram num cordel e penduraram as provas todas nele, tipo literatura de cordel. E para mim digamos, a descoberta da gravura dá-se pela exposição visual das gravuras, que era a xilogravura na altura, não havia prensa, não havia nada. E lá na FAAP já tinha condições, tinha ateliê de gravura, de litografia, de serigrafia, tinha tudo, tinha fotografia, etc, etc.

E então comecei porque o custo era muito caro, comecei a ser monitora da gravura para ter 50% de desconto na mensalidade e a prefeitura de São Bernardo do Campo atribuiu-me uma bolsa de 50%, portanto eu só tinha de conseguir meios para os materiais. Trabalhava em paralelo e quando foi possível dediquei-me ao ensino Médio.

EBC – Entre 1972 e 1979 foi professora do ensino Médio, da disciplina de Desenho. Lembra-se como era o programa das suas aulas?

IR - Dependia da escola. Porque dei aulas, já não me lembro em quantas escolas, porque eu não estava no quadro, era daquelas professoras contratadas para dar aulas soltas. Eu sei que dei aulas pelo menos em três ou quatro escolas diferentes, aulas de desenho. E houve uma escola que me marcou profundamente, porque a diretora, a professora Maria José Pascoal, nunca tinha tido um professor de desenho que fizesse arte. Era sempre um professor de matemática que dava arte e só dava geometria. Eu ainda era aluna da FAAP. Dizia, vamos fazer isto. Eu lembro-me que foram os anos mais libertadores, desenhámos na rua, no chão, na calçada. Levei os alunos para fora da sala de aula para desenhar no campo. Fiz exposições no pátio. Bem, era uma festa. Porquê? Porque a diretora gostava da ideia e eu passava sempre um pouco ao lado do desenho geométrico, da geometria descritiva, passava sempre ao meu lado, porque não era o que eu gostava, o que eu gostava era do outro lado e a disciplina era o Desenho.

INÍCIO DO PERCURSO COMO PROFESSORA NA FAAP

EBC – Como é que chegou a assistente de gravura na FAAP?

IR - Fiquei monitora da sala de gravura em metal na FAAP, dava assistência ao professor Evandro Carlos Jardim como monitora, no segundo e no quarto ano. Depois quando acabei o curso, em 73, a Fundação convidou-me para eu ser professora e eu fui contratada como professora instrutora na FAAP. Associado a isto ainda dava

algumas aulas em escolas do Estado mas como contratada, nunca tive vínculos ao Estado. E comecei a participar em exposições e fiz aqui uma série de coisas como se pode ver no CV do catálogo da exposição “Caminhos de Água”. Entretanto na Fundação, sou da época em que a artista Regina Silveira, não tinha ainda sido contratada pela FAAP, quando ela entrou houve uma alteração no departamento de gravura e ela reclamou que a Assistente que era do professor Jardim fosse Assistente de toda a área da gravura. Tive de me habilitar em todas as técnicas da gravura: xilo, lito e serigrafia. Foi a Regina Silveira que me incentivou. Ela é muito prática, muito objetiva, muito radical. Então eu fiz um semestre de Serigrafia por conta própria e fiz tudo: tela aberta, tela fechada, desenhando direto, fiz tudo. E fiquei à vontade para lidar com a técnica.

EBC - Qual era a sua inspiração e o seu objetivo como professora?

IR - Penso que a minha orientação vem desde o tempo da FAAP. O meu professor Jardim, ele diz isto: é a vocação, é o seu interior que se expressa, então o desenhar e ele deixava isto muito claro, o desenhar ou fazer uma cerâmica, ou pintar, a expressão é algo interior.

É este interior que tem de ser valorizado. Cada indivíduo é um ser. Então, não existem regras, existem são linhas de comportamento. Agora, não abafar, não impor a tua vontade, não riscar o que o aluno fez. Acho que isto é um princípio básico e é o que a gente hoje mais vê, o aluno tem de fazer aquilo que o professor quer. É mentira. Ele está a anular aquela pessoa. Então eu percebi isto na FAAP porque eu tive professores de todos os gêneros, desde aquele que queria que nós fizéssemos como eles queriam, até aquele que valorizava o traço mais torto que nós podíamos fazer. Eu acho que é o mais torto que é o certo, porque quando você exercita, você descobre a sua real vontade, o que é que você quer ser.

EBC - Quais as suas referências pedagógicas enquanto professora no Brasil?

IR - Foi o instinto e a influência de alguns professores. Os bons e os menos bons. Os menos bons naquilo que não queria fazer. Os menos bons eram aqueles que você percebia que não te despertavam nada. E eu não queria ser assim. Uma época de notas e presença obrigatória.

REGRESSO A PORTUGAL – PRIMEIRO CONTATO COM A FCG

IR - O meu pai faleceu muito jovem e nós, os meus irmãos e eu, ficámos herdeiros, porque os meus pais tinham um pequeno património em Gemeses. Em 1977 foi uma grande confusão por causa dos procuradores, e então a minha mãe disse: “vamos a Portugal, a gente vende tudo o que está lá e acabou”. E foi assim, houve um período de férias vim com a minha mãe a Portugal para vender o que havia nosso. Para isso precisei ir ao Consulado de Portugal, em São Paulo. E como dava aulas à filha de uma Senhora que trabalhava no consulado, ela disse-me: “porque é que você não vai à Fundação Gulbenkian? Vais a Lisboa (o nosso rumo era Porto-norte, não tinha nada a ver com Lisboa) vai a Lisboa, você já faz gravura, (em 72-73 eu comecei a gravar e já tinha algum trabalho), “levas uma pasta com o teu trabalho e vais à Fundação Gulbenkian porque é o teu país”. Eu disse “está bem, não custa muito”. Vou com a pasta com as gravuras e vou à Fundação Gulbenkian. Quando cheguei lá, a Senhora que me atendeu disse-me: “a pessoa que podia falar consigo hoje não pode. Mas venha cá amanhã de manhã que ele fala consigo”. No outro dia de manhã regressei. O senhor não me conhecia de lado nenhum nem eu o conhecia, nem sabia que existia a Fundação Gulbenkian, cheguei lá e quem é que me recebe? O pintor Fernando de Azevedo! Ele olhou para as minhas gravuras e disse-me: “não lhe interessa nada fazer uma exposição, você tem que voltar com uma Bolsa para conhecer melhor a tua Terra”. Eu, “voltar com uma Bolsa?” Quer dizer, não estava nada à espera. “Levas os impressos já e devolves” e eu, “está bem”. Para a minha família foi um desgosto porque... Não foi um desgosto nesse momento, a minha mãe dizia “o que é que vais fazer a Portugal se estás aqui tão bem?” E eu “é uma experiência”. Bom, ficou por ali.

EBC - *O que é que sentiu quando regressou a Portugal em 1977? Saiu daqui com 11 anos e voltou adulta. Lembra-se, emocionalmente, o que é que sentiu ou não teve um impacto?*

IR - Foi a descoberta do País, de encontrar primos, que eram muitos para rever. Uma coisa que me fez muita impressão foi, por exemplo, na minha aldeia existe um monte e quando eu era pequena o monte era grande e agora era pequeno. Então, foi uma festa, reencontrar a terra, os meus primos eram todos novos, fazíamos grandes festas, né? E minha mãe nessa altura fez 50 anos aqui, em 1977.

PÓS-GRADUAÇÃO

IR - Na FAAP só teria progressão na carreira se fizesse uma pós-graduação”. Então a Regina Silveira sugeriu que eu me inscrevesse na USP como aluna especial. E lá fui para a USP durante um semestre para fazer os tais ensaios para saber como é que se fazia uma pesquisa. E uma das coisas que resultou desse trabalho foi fazermos o nosso próprio currículo e uma proposta de tese.

No meio disto tudo, tive de me naturalizar brasileira para poder registar o meu diploma do curso Normal, por que um estrangeiro não pode dar aulas no Estado a não ser que seja convidado, que não era o meu caso, então eu fiz a naturalização em 1969, portanto há de aparecer, no currículo, que eu sou brasileira naturalizada. Depois, quando venho para Portugal, era tão complicado dizer que era brasileira naturalizada que o mais fácil foi pedir o meu Bilhete de Identidade. Por isso, tenho dupla nacionalidade.

1979 - A BOLSA DE ESTUDOS NA GRAVURA – SOCIEDADE COOPERATIVA DE GRAVADORES PORTUGUESES.

IR - Vim fazer a Bolsa, qual foi o meu espanto quando soube que teria de ser feita na Cooperativa de Gravura (Gravura - Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses). Eu chego à Gravura e disseram-me “você faça o que quiser, o que entender, só não podes usar a prensa nos dias tais, e tais, porque vem cá o impressor para fazer as edições”, porque havia um impressor residente. Fiz o que eu quis em gravura, gravei, gravei, gravei, conheci o Dacos, que era um gravador belga que foi um dos primeiros que mostrou como é que se fazia a passagem fotográfica para as chapas de gravura, e conheci o David Almeida, Maria Gabriel e outros artistas portugueses.

PRIMEIRA EXPOSIÇÃO NA GULBENKIAN

IR - Na condição de bolseira nós podíamos candidatar-nos a fazer uma exposição na Fundação (Gulbenkian). Eu estava a fazer a Bolsa junto com uma romena, a Alexandra Vasilykian. E como ela estava a fazer uma Bolsa na mesma data, disse-me: “vamo-nos candidatar a uma exposição na Fundação”. Corremos para a Fundação não sei quanto tempo, para conseguir falar com o arquiteto Sommer Ribeiro. Ele deixava andar, até que ela disse” eu tenho de voltar para a Roménia” e fez a exposição dela primeiro do que eu. Passado muito tempo, eu já tinha desistido da ideia, porque ia voltar para o Brasil e, entretanto, acabava a Bolsa, e então ele chama-me para fazer uma exposição. E quem

é que vai cuidar de fazer a exposição, o catálogo e tudo? O Américo Silva. Não sabia que era o início de uma parceria que dura até hoje.

Fiz a exposição na Fundação, o Américo Silva ficou muito entusiasmado com o meu trabalho, e depois eu ia-me embora para o Brasil e há um momento que eu pedi a renovação de mais um período da Bolsa, que foi negado. Então na Gravura disseram-me: “nós fazemos três edições tuas e você fica com recursos financeiros para algum tempo”. E nesses seis meses eu aprimorei a litografia, fiz muito litografia, e fui-me embora para o Brasil. E o Américo Silva ficou aqui a dizer “volta, porque eu também gostava de aprender gravura”. Então a secretaria da Cooperativa disse-me: “nós vamos te convidar para seres Diretora Técnica”. E eu pensei “se é para o cargo de Diretora Técnica então eu venho já com um plano organizado”. E depois eu vou ao Brasil resolver a minha vida, porque eu estava afastada da FAAP com licença sem vencimento. E fui lá a pensar pedir mais um tempo para fazer mais uma experiência.

1979 - REGRESSO DEFINITIVO A PORTUGAL, PARA SER DIRETORA TÉCNICA DA GRAVURA – SOCIEDADE COOPERATIVA DE GRAVADORES PORTUGUESES.

IR - Comecei na Cooperativa Gravura e o primeiro trabalho que fiz, porque não havia nada organizado, foi ir aos arquivos e saber quem é que tinha sido editado pela Cooperativa, selecionar alguns textos dos artistas que iniciaram a Cooperativa, em 1956. Este foi o meu primeiro trabalho na Cooperativa, saber como surgiu a primeira Associação de gravura neste país. Depois deste trabalho comecei a organizar a formação de cursos de iniciação. Vinha com um olhar diferente tanto deste trabalho que fiz quando foi da tese como da abertura que se fazia para outras tecnologias.

SAÍDA DA GRAVURA - SOCIEDADE COOPERATIVA DE GRAVADORES PORTUGUESES.

IR - Na Gravura comecei a orientar os primeiros cursos, consegui pôr três turmas, de manhã, à tarde e à noite, todos a fazerem gravura. Nesses cursos estava o Américo Silva e algumas pessoas mais conhecidas, outras não. Eu acho que fiz um ou dois cursos, e depois, no meio disto tudo, a Cooperativa Árvore (no Porto), no espaço de um mês, convidaram-me para ir lá fazer um seminário, um curso de um mês, e como naquela altura eu já percebia que não havia grande interesse na minha presença na

Cooperativa Gravura, aceitei ir um mês para o Porto. Quando voltei encontrei a Gravura com um clima diferente. No final do mês perguntei como é que era do pagamento e disseram-me que não havia. “Bom, então já não sou mais precisa aqui”. Peguei nas minhas coisas e fui-me embora. Nunca mais lá voltei e a Gravura - SCGP já não existe.

COOPERATIVA DIFERENÇA E ATELIER 15

IR - Só que nessa altura eu tinha a encomenda de uma edição para um simpósio da Arrábida, porque o professor Fernando Catarino admirava muito o meu trabalho e tinha-me convidado para fazer uma edição e fiquei sem saber onde fazer a edição. Aí, fui à Diferença (cooperativa). Entre estes momentos todos, eu e mais 7 alunos da Cooperativa que era o Américo Silva, o Vasco e a Teresa Folha, Maria Soares e o Luís Cruz, fizemos o Atelier 15 (1983/90), que era uma pequena Galeria em Campo de Ourique e que tinha uma Cave onde fazíamos Serigrafia, então nós fizemos lá várias coisas, exposições nossas e outros autores.

CONSTITUIÇÃO DA ASSOCIAÇÃO DE GRAVURA DA AMADORA

IR - Fiquei com mais tempo para me dedicar à Amadora. Então, o atelier 15 surgiu em 84 e em 85 criámos a Associação de Gravura da Amadora, porquê? Porque comprámos uma prensa de litografia da Camila Loureiro e um amigo do Américo Silva disse-lhe assim: “vão à Câmara da Amadora porque eles estão a ceder espaços para as associações”. E nós com a prensa adquirida e sem saber onde pôr a prensa. Então eles disseram-nos: “vocês, provisoriamente, coloquem a prensa numa das salas da Quinta que nós vamos limpar uma arrecadação”, que era a lavandaria do hotel Tivoli e estava a servir de depósito. Tinham um anexo junto à casa, em baixo tinham uma associação, que era o ARTEVER e em cima fizemos a gravura, mas não tinha água, a prensa não cabia na porta, aquelas coisas! Nós constituímos a Associação da Amadora porque a Câmara disse-nos: “nós só cedemos o espaço se vocês constituírem uma associação”. Então nós, em 85, fizemos a Associação de Gravura da Amadora, alguns elementos do Atelier 15 e residentes na Amadora.

REFERÊNCIA PARA O PROJETO REGRA – A TRIENAL DE CHAMALIÈRES

IR - Há uma outra história, o Pintor Fernando Azevedo encontrou uma senhora, Lia Grambilier, em França, que pertencia à organização da trienal de Chamalières, uma cidadezinha no centro de França. E o Pintor Fernando de Azevedo sugeriu-lhe alguns nomes de artistas portugueses e entre eles o meu. Foi assim que participei na primeira

Triennale Mondiale de l'Estampe, em Chamalières, em 1988, e cheguei a fazer lá uma exposição individual de gravura. Eles faziam o concurso central numa garagem enorme e depois em várias localidades eles tinham gravura de alguns autores espalhados por ali, ou seja, a ideia da rede que fizemos aqui, de alguma forma, recebeu a influência de lá. Nós fizemos a rede escolar de gravura, a REGRA, mas a ideia foi inspirada no exemplo francês. Depois de esgotar a minha participação em várias trienais fui convidada para ser delegada por Portugal e fui até a última edição, em 2021. É um grande evento de gravura.

Houve um ano em que conseguimos que o diretor desta trienal viesse cá e trouxesse uma representação de Chamalières a uma das bienais de gravura da Amadora. Isto foi muito importante e quando ele viu a exposição que nós fizemos “no tempo em que os animais falavam” (Fundação Gulbenkian) que envolvia professores de Vila Franca de Xira e aqui da Amadora, ele quis levar essa exposição para França e esteve exposta no Centro Pedagógico daquela localidade.

INÍCIO DO PROJETO REGRA – AÇÃO DE FORMAÇÃO NA QUINTA DA PIEDADE EM 1995.

IR - Fiz uma exposição em Vila Franca de Xira porque a Câmara quis fazer uma homenagem ao professor Reynaldo dos Santos e atribuíam prémios de aquisição. Recebi o prémio da gravura, eram quatro pequenas gravuras com uma colagenzinha. Depois desse prémio fiz lá uma exposição e já o Américo Silva dinamizava as galerias, convidou os professores para irem ver a exposição e não havia conhecimento nenhum sobre as técnicas de gravura, nada. E um dos professores disse: “o melhor era nós fazermos um workshop, alguma coisa para dar a conhecer a técnica”, mas não havia sítio. Na Quinta da Piedade há uma Galeria e havia lá uma exposição do Luís Cruz, de escultura. Com o consentimento do Autor e da Câmara empurrámos as esculturas para um lado e nós tentámos imprimir em tudo e mais alguma coisa.

E foi aqui o meu primeiro contato com a realidade, porque deixei que os professores fizessem aquilo que bem entendessem e qual não foi o meu espanto que alguns deles estavam nos estereótipos da casinha com a chaminé. E eu pensei: “não pode ser”. Então, este exercício na Quinta da Piedade foi o primeiro sinal a dizer “não, eles têm de ser postos perante um trabalho que seja um método que já vinha com todo um historial do passado, têm que ser confrontados com uma imagem que vai ser lida e

depois aprendendo o procedimento, eles vão inventar o que quiserem, mas vão varrer da ideia deles o estereótipo da casinha, dos bichinhos, vamos trabalhar noutra perspetiva.”

No Departamento de Educação da Câmara da Amadora souberam do sucesso em Vila Franca de Xira e quiseram fazer na Amadora também. Então tínhamos de chamar os professores, trabalhar com eles já com alguma intencionalidade e depois voltar à escola. Quando fizemos uma exposição dos trabalhos escolares, ao contrário do que se imaginava, não houve estragos, e teve eco nos professores e alunos. Houve um júri da bienal cujo comentário foi: Isto é que é gravura, isto é o futuro. Então deram-me força para aquilo que achava que era natural, que era o envolvimento com a população mais jovem, criar meios deles mostrarem também o seu trabalho. Então a Bienal teve sempre esta preocupação: vamos integrar, na medida do possível, o trabalho das escolas que tenham a ver com este meio de expressão. Umas vezes bem conseguido, outras nem por isso.

REGRA - OS EQUIPAMENTOS NAS ESCOLAS

Em 1996/97 foi-me atribuído o estatuto de formadora. Nesta altura houve um grande apoio para as ações de formação e então eu fiz ações em muitos sítios, houve até ações de formação em Elvas, porquê? Porque o Estado punha os equipamentos nas escolas e depois os professores não sabiam utilizar.

Cheguei a ir a uma arrecadação buscar uma prensa de gravura que estava lá guardada. Por exemplo, havia um professor que tinha andado na Diferença, e dava aulas em Elvas e ele disse: “Nós temos um equipamento de gravura na escola, de Serigrafia”. Então cheguei lá e o que é que tinham? Tinham secador de provas, tinham uma mesa de impressão, mas não tinham a mesa de gravação. O trabalho de Elvas foi: “nós resolvemos isso, vamos fazer quadros com papel autocolante, vocês vão fazer as imagens, recortam em papel autocolante, colam nos quadros, e vamos imprimir assim”. O trabalho final foi esse, porque não havia uma mesa de gravação. Em Évora foi mais caricato ainda: tinham o secador das provas numa escola, a mesa de impressão noutra e a mesa de sensibilização noutra!

A PAIXÃO PELA EDUCAÇÃO - CONSIDERAÇÕES PEDAGÓGICAS

EBC – Qual foi a diferença que sentiu entre o ensino que teve em Portugal e quando chegou ao Brasil.

IR - Aqui na escola que eu frequentei, a escola primária, era uma espécie de quê? Era uma ditadura, era uma escola repressiva, o castigo físico. O que eu achei fantástico nas professoras que eu tive no Brasil, porque no Brasil tive de acabar os primeiros quatro anos, porque eles fizeram uma avaliação e concluíram que devia fazer mais um ano lá na escola primária. Você percebe a diferença do professor quando ele entende que você está desinserido. Então houve toda uma tentativa de nos integrar na escola de lá. E eu acho que começou aí e depois tive muita sorte. Tive professoras muito boas e devo a minha formação toda ao Brasil.

EBC - O facto de ter encontrado esse acolhimento, o oposto ao que tinha em Portugal, fez nascer em si um gosto especial pela escola?

IR - Pela educação.

EBC - Talvez tenha sido aí o primeiro “bichinho” da educação?

IR - O primeiro “bichinho” foi em casa. O meu pai dizia sempre que não nos deixava herança física, mas eu quero que vocês sejam formados. E depois da morte dele, a minha mãe insistiu e nós conseguimos chegar até onde quisemos. O Brasil nessa parte, quando falam dos emigrantes, e estamos a falar da década de 60, lá era ditadura, atenção! Mas eles nunca fecham a porta a nenhum emigrante, porque lá você não tem discriminação se é preto, se é branco, se é indiano, se é isto ou aquilo. Em São Paulo você tem de ser competente, a diferença dos Estados no Brasil é a competência. Se você for bom você pode vir lá do fim do mundo, mas o que interessa é o teu trabalho.

EBC - Esta é a nossa segunda conversa e noto muito que a Irene tem uma grande paixão pela educação.

IR - Por passar a informação.

EBC - E é daí que vem a sua paixão pela educação?

Exatamente. Gosto de ensinar. A paixão pelos outros. É necessário criar condições de aprendizagem.

EBC - Manteria sempre este ritmo?

IR - Não, isto eu acho que agora sou mais consciente... Faria era de outra maneira. Sim, mas com a mesma exigência. Nós temos de ter alguma resistência. Hoje eu já não tenho tantas ilusões. Quero ter mais praticidade, porque o tempo também vai passando e não adianta.

EBC - *Estive a ver aquela pasta azul com o seu trabalho e há uma correspondência com o Joseph Luyten.*

IR - Ele era colecionador de Revistinhas de Cordel. Ele tinha um espaço muito pequeno, mas com tudo. E ele disse-me, “emprestar não empresto, mas você pode vir à hora que quiser para consultar”. Quando vim para Portugal, basicamente interrompi a tese, aquilo era uma proposta de tese lá na USP. A história de eu escolher o cordel como tema teve muito a ver com um curso que eu fiz com o Júlio Plaza na Aster, que era uma relação entre a semiótica e a semiologia. Ele dizia que em qualquer autor, se nós analisarmos lendo semioticamente a imagem, nós chegamos a um padrão. O Joseph Luyten ficou muito entusiasmado com a ideia da minha tese. Ele era o coordenador da revista da USP, que depois publicou o artigo numa revista que se chama “Uma questão editorial”. Quando ela saiu eu já estava cá nessa altura.

EBC - *Há uma altura que ele lhe pergunta como é que está a correr aí o sonho europeu. Hoje olhando para essas palavras que foram ditas logo quando veio para cá, no princípio, sente que isso se realizou realmente ou não? Essa aventura que estava a iniciar aqui em Portugal.*

IR – O Brasil deu-me todas as oportunidades, independentemente de ser estrangeira ou não. Estava apoiada pelos melhores da altura. Falar de Regina Silveira, do Júlio Plaza, o próprio Evandro Carlos Jardim, que era o mestre, ainda é o mestre da gravura. Nada dessas novas tecnologias, essas aventuras, não contam! Era todo aberto à mensagem em si, independente do meio. Só para situar, para o Evandro C. Jardim, você fazia um traço e ele era sagrado. Podia não dizer nada. Mas era um traço, era o seu gesto, era o seu momento, pronto, era assim. E o outro lado que eu me associei e que era simpatizante, do lado dos mais... não sei como classificá-los, mais vanguardistas, era assim, faz o traço para quê? Serve para quê? Diga porquê que você faz o traço. E eu juntei estas duas coisas, ter a exigência da técnica do desenho, diga o que é e para que serve. Então aprendi muito com eles no Brasil e estava preparada para fazer uma carreira académica, nunca de artista, isso não estava. Quando eu venho para

Portugal, para eles a Europa era a referência das possibilidades, do saber e tudo no Brasil era mais difícil. E para eles o sair de lá era o máximo, era vir ao encontro de conhecimento. Mal sabem as dificuldades que aqui se passam também, não é? O que eu consegui, o que para mim me satisfaz é que eu pude fazer o trabalho artístico aqui que lá não poderia fazer. Lá eu teria de seguir a carreira acadêmica, fazer a pós-graduação e depois substituir os meus mestres. Era isto. Não estou a ver trabalho... O trabalho era outro. Mas este envolvimento com a comunidade, com os mais pequenos, com promover os mais antigos, isto não via. E a minha própria parceria com o Américo Silva foi decisiva. Ele conhecia o meio, os artistas e as entidades. Foi uma questão de juntar as peças e dizer, nós temos este projeto. E Vila Franca de Xira foi fundamental.

EBC - Quando me falou do curso na Cooperativa Árvore disse “fui à Cooperativa Árvore e o Zé Rodrigues também gostava muito da minha gravura. E ele disse, tens de ficar a fazer um curso. E fizemos um curso como deve ser, com princípio, meio e fim”. O que é para si um curso ter princípio, meio e fim?

IR - É fornecer o alfabeto, você quando chega na gravura, pelo menos considerando a experiência que tive, você tem de saber o meio que está a utilizar, tem de conhecer a ferramenta. Não é esperar que ela se imponha. “Ah, eu vou fazer isto, pode ser giro.” Não é. Você tem de saber quais são os elementos, qual é o abecedário da gravura, da xilogravura, da serigrafia e da litografia. Eu tenho até uma matriz de quando eu estava lá na FAAP. Fiz uma matriz a dizer técnicas diretas que usam o traço, técnicas indiretas com que se obtém o escuro com a ponta seca, com o buril, com a água-forte. Os tempos que se deixam no ácido com a resina, as graduações de cinco minutos até meia hora. Como é que se faz o verniz. Isto não é um trabalho, isto é uma técnica. Você diz, “olha, são estes os recursos, qual é o que você gosta mais? É o traço? Então fica com esse”. Só que se usares ponta seca tens uma matriz para 20 exemplares e se usares uma água-forte tem para 200. Bom, isso é dizer à pessoa, “gostas disto ou não gostas?” Ensinar a técnica.

EBC - Os temas escolhidos para as suas formações, cá em Portugal, como por exemplo a de serigrafia que se intitulava “aplicações no quotidiano: o que sou, onde estou e o que faço?”, porque é a escolha destes temas mais metafísicos?

IR - Para a pessoa se localizar, para se questionar quando você põe a pessoa perante esta questão, ele vai pensar nele mesmo. Eu não vou dizer, olha, vamos desenhar ali o

parque, por exemplo. Não. Primeiro, o que é que você gosta? Gostas mais daquilo ou gostas disto? E depois passamos ao passo seguinte, não sou eu a ditar as regras, é você que me vai dizer. Depois vou te dar a indicação de como é que se faz. Ou seja, havia uma intenção não só de ensinar técnica, mas fazer com que a arte ajudasse o indivíduo a desenvolver outras capacidades. Nunca impus. Não, isso é anular o outro. Você escolhe o que quer fazer e depois resolvemos tecnicamente. E foi isso sempre que eu tentei passar para as pessoas que me acompanharam. Algumas tiveram êxito, outras nem por isso.

EBC – Foi a Irene que desenvolveu o processo da Serigrafia sobre o metal, ou não?

IR- Acho que não. Aqui já se começavam a fazer passagens fotográficas, já se fazia com o Dacos, o gravador belga, mas usava-se um produto mais complicado que era o spray que se utilizava nos circuitos impressos, mas depois, passado um tempo, com o acesso à Serigrafia a gente grava e imprime em todos os suportes, inclusive na chapa de metal.

Se se eu não fizesse a gravura que eu faço, com o gosto que faço de mostrar, também não conseguiria chegar a outros públicos. Acho que é preciso um enquadramento de tudo para se perceber de onde é que as coisas vêm. As coisas comigo têm sido assim. Uma coisa puxa a outra. Eu acho que, quando você gosta de gravura e faz com convicção, é porque você gosta dos outros também, não é? Porque senão não partilhávamos.

EBC - O Bartolomeu Cid dos Santos costumava dizer “primeiro é preciso aprender a técnica e depois esquecê-la”. Concorda com isto?

IR - Sim, de alguma forma. Não podes ficar prisioneiro do processo. Mas é importante sabê-lo. Dizer, vou fazer uma gravura que se parece uma pintura. Pois, exato. Ou empastelar isso tanto que não se leia.

EBC - E depois há outra coisa que é a chapa marcada, o sentir a rugosidade da corrosão da chapa.

IR - Tens de gostar do suporte. E ter tempo, paciência. Penso que quem gosta de gravura tem o prazer da luta, porque você trabalha às escuras. Tive um professor que era de serigrafia, que me apoiou muito e tinha uma grande frustração porque não foi gravador. Nunca conseguiu ter uma prensa para imprimir. Então a alternativa dele foi

fazer serigrafia. Ele dizia-me “eu admiro os gravadores porque eles trabalham às escuras”. E é verdade. Você trabalha às escuras. Só vê o resultado quando tiras uma prova. Sobre o suporte de metal há tendências, é uma questão de escolha.

EBC - *Na serigrafia, pode-se fazer a imagem e depois é tirar as cores e fazer montagem. Conseguimos ter uma imagem quase fiel àquilo que é o nosso desenho. E na gravura não. É essa indefinição, de certa maneira, que torna a técnica atrativa?*

IR - Sim, acaba por ser. Gostar desta técnica é um ato de resistência, de você dobrar o metal à tua vontade. É verdade. E nos tempos que correm, o pessoal não tem tempo para isso. Na serigrafia é fundamental ter um projeto.

EBC - *Porque nós temos de estar ali à espera e a controlar o processo.*

IR - E eles querem tudo instantâneo. Nós vivemos a era do instantâneo. Até esta história dos emails, não é? Antigamente nós queríamos uma carta de alguém e tínhamos de esperar o tempo que ela chegasse.

EBC - *E este é um problema que os professores nas escolas começam a reparar, que as crianças perdem o foco com muita facilidade.*

IR - Vai ser uma geração com problemas. Já é. todo esse facilitismo, essa coisa rápida, você continua a ser um ser humano. Você tem necessidades especiais. E a parte afetiva, a ligação ao outro, não se descarta. Não é uma coisa do tipo hoje estou aqui, amanhã estou com outro. Não é verdade. Porque o afeto é uma peça fundamental. você tem de gostar, tem de amar. Temos de ter empatia. E com este processo, tudo se faz mas eu vejo as pessoas assim tão vazias, sem preocupações, sem projetos. E nos miúdos acontece uma coisa muito estranha... temos de fazer a nossa parte também, nós também fazemos parte, não são só os outros que têm de fazer parte e acho que é nisto que a arte tem de fazer o seu caminho, não é?

Uma vez um miúdo que fez ali uma experiência de impressão de Serigrafia, tinha o quadro, colocou-o e depois revelou-se. “Isto é mágico!”, dizia ele!

EBC - *Como formadora e educadora, de cada vez que há alguém, um miúdo, que tem essa reação, continua a sentir o sentimento de concretização?*

IR - Sim, é satisfatório porque depois destes anos todos eu lembro-me da expressão do pequeno a dizer “isto é mágico, vamos fazer mágicas”. Não, eu acho que contra tudo e

contra todos vale a pena insistir, não com a mesma inocência, claro, mas eu acho que é um meio que vale a pena e abre as portas para o mundo artístico. Todos os grandes artistas praticaram gravura e o trabalho deles continua entre nós.

EBC - O que é que a apaixonou na tarefa de ensinar?

IR - No fundo é despertar o outro, é sentir que o outro tem capacidades e ele seguir o seu caminho ou descobrir qual é o seu caminho. No fundo é isto. A educação eu acho que serve para isto. Que dá mais consciência ao cidadão.

ANEXO B2. Entrevista a Ana João Romana (julho 2024)

Nome: Ana João Romana

Profissão: Artista Plástica e Professora

EBC – Que idade tinhas quando frequentaste o curso de Serigrafia com Irene Ribeiro?

AJR – Estava com 26.

EBC - Já tinhas terminado o teu curso?

AJR - Já.

EBC - Tu fizeste Belas-Artes não foi?

AJR - Sim.

EBC – Qual foi o motivo por que foste fazer esta ação de formação?

AJR – Eu dava aulas na Amadora, na EB 2,3 Miguel Torga na Falagueira, e este curso abriu exatamente, eu não sei se na altura já se chamava agrupamento de escolas, acho que ainda não existia esse vocabulário, abriu exatamente para os professores.

EBC - Era a formação de professores, não era?

AJR - Sim, e eu inscrevi-me porque era lecionado pela Irene e porque era em serigrafia. Muito honestamente, o meu interesse era esse.

EBC - Tu já a conhecias?

AJR - Já, claro. Das Bienais. Eu já não me lembro de nada! Mas este cartaz recordo-me que estava no placar da oficina de gravura da ESAD.CR. (AJR mostra a capa do catálogo da Bienal de Gravura da Amadora de 1998).

EBC - Exatamente, e tu ganhaste um prémio nessa edição...

AJR - Pois, o prémio Juventude.

EBC - Eu gostava de perceber qual é que foi a tua impressão da Irene como formadora?

AJR - Era o que eu estava a dizer, há pouco relia as tuas perguntas e a minha memória, desculpa, não guardou grande coisa. Eu confesso que o pouco que eu me lembro é que eu dava aulas na Amadora, na Falagueira, e na altura estava a fazer o mestrado em Museologia na Nova, e não tinha assim muito tempo, eu até muito honestamente não sei se consegui ir às sessões todas. E também me lembro de ter outra expectativa, porque queria fazer a formação por causa da Irene, queria começar a trabalhar em

serigrafia. Mas depois o ter que fazer um trabalho em parceria com outra pessoa, que era minha colega, mas com quem não havia assim tanta afinidade para partilhar uma imagem, para trabalhar a nível gráfico. Eu sei que me foi um bocadinho difícil, mas eu não estou de todo a criticar os processos da Irene, estou a dizer que a minha expectativa era outra.

EBC - Eu só quero que tu me digas exatamente o que sentiste.

AJR – Eu lembro-me que para mim não foi muito fácil fazer esse trabalho em parceria, lembro-me que teve de haver muita ginástica da minha parte para conseguir encaixar naqueles horários e naqueles dias. Lembro-me de estarmos todos a preparar fotolitos, a preparar ecrãs e até de haver muita colaboração. Imagino que era a Irene que proporcionava isso, de haver ali uma colaboração muito próxima entre nós os formandos, que éramos todos professores na Amadora, mas não nos conhecíamos, conhecia apenas a Paula que estava comigo. Imagino que era a Irene que proporcionava isso, percebes? De nós todos estarmos ali numa colaboração muito estreita. Já não me lembro para quantas pessoas foi a formação, nós seríamos uns 15, talvez 20, já não sei precisar... e só havia uma máquina para gravar, só haveria uma mesa de impressão, o que levaria aos tempos de espera e de ajuda.

EBC - Foi onde que tu fizeste a formação, lembras-te?

AJR - Foi numa escola na Amadora, mais perto do Parque Central da Amadora.

EBC - Mas não foi na escola onde tu estavas, tinhas de te deslocar...

AJR - Sim, eu estava lá em cima, na Falagueira, e a formação foi na Escola Roque Gameiro.

EBC - Mas tu já sabias fazer serigrafia?

AJR - Eu tinha feito na Faculdade de Belas Artes de Lisboa para chegar à fotogravura, era isso que me interessava, não pela serigrafia, mas para imprimir a verniz na chapa. O trabalho que a Irene nos propôs foi usar a quadricromia, isso nunca tinha explorado antes.

EBC - Tens alguma ideia depois deste curso se ficaste com mais... se aprofundaste esse teu conhecimento?

AJR - Ah, sim, claro, claro!

EBC - Pois também, de certa maneira, também deve ter sido útil para a tua ação educativa na ESAD...

AJR - Claro, sim, sim! Depois da formação ainda fui para o Royal College of Art fazer o mestrado em Printmaking. E, claro, depois continuei a trabalhar em serigrafia.

EBC – Qual achas que foi o contributo de Irene Ribeiro para o ensino da gravura contemporânea em Portugal?

AJR – A Irene foi muito pioneira na criação de um ecossistema aqui em Portugal, que envolvia a escola, que envolvia os professores, que envolvia a própria artista na escola, que a envolvia como artista, em último caso, até a própria bienal de gravura que ela organizava. E a criação deste ecossistema é muito semelhante ao trabalho que neste momento faz o Plano Nacional das Artes (PNA) de trazer esta presença da arte na escola, da arte dentro da sala de aula. O programa que o PNA, por exemplo, tem do artista residente e a Irene era como se fosse, também, uma espécie de artista residente nas escolas da Amadora, e que tem este grande objetivo, ao trazer o artista para a escola, o de indisciplinar a escola. Outro programa que tem o PNA é o que eles chamam de Km2 e, na prática era isso o que a Irene já fazia na Amadora, era criar este quilómetro quadrado de articulação entre bienal, artista e escola.

A bienal depois dava visibilidade a escolas internacionais, como a Slade School, e que eu acho que era muito inspirador também para nós, jovens artistas. E nós, jovens artistas, víamos o nosso trabalho divulgado como gravadores e isso dava-nos, não só algum conforto psicológico, mas também, algum alento para nós continuarmos a nossa prática. E a nossa prática envolvia o ser artistas e também o ensino da gravura em Portugal. E, portanto, a Irene sinto-a como a grande pioneira deste grande ecossistema.

ANEXO B3. *Entrevista a Ana Maria Vieira, no dia 10 de outubro de 2024*

Nome completo: Ana Maria da Gama Vieira Martins.

Profissão: Neste momento estou aposentada, era professora do ensino básico e secundário e sou arquiteta e Designer.

EBC - Qual era a sua formação académica?

AMV - Arquiteta e também tenho curso de Design.

EBC - E depois deu aulas com habilitação própria ou fez alguma formação?

MV - Dei sempre aulas com habilitação própria, na altura fazíamos dois anos de estágio acompanhadas por uma formadora para fazer a profissionalização em exercício, podendo depois concorrer como efetivas para um quadro de escola.

EBC – Pode afirmar-se que Ana Maria é uma professora artista?

AMV - Sim, pode-se dizer que sim. Agora é que há um tipo de formação diferente, integrado no curso. Quando eu tirei o curso, tirávamos o curso, na altura tirei primeiro design no IADE e mais tarde arquitetura na Faculdade de Arquitetura, já tinha 10 ou 15 anos de serviço quando fiz a formação do estágio em exercício na escola onde trabalhava.

EBC - O facto de a Ana Maria ter formação académica dentro da área artística sente que foi uma mais-valia para o seu exercício como professora?

AMV - Sim, claro que foi porque a disciplina tem a ver com a formação que eu tive, portanto, penso que sim que foi importante.

EBC – A Ana Maria tinha formação em gravura?

AMV - Não, formação propriamente em gravura não tinha. Eu nunca tinha feito gravura, embora eu já a conhecesse teoricamente e através de exposições e de trabalhos de artistas ao longo do tempo, mas nunca a tinha experienciado a técnica, porque a gravura também exige materiais específicos que nem sempre se arranjam, nomeadamente a prensa. Mas tinha feito alguns trabalhos com alguma aproximação, digamos assim, não é gravura, mas com a técnica de “pouchoir”. É uma técnica muito interessante que apliquei várias vezes ao longo do tempo com os meus alunos. Apliquei essa e outras técnicas com eles tentei sempre dar a conhecer várias técnicas. Quando comecei com o projeto da REGRA incidi mais sobre a técnica da gravura pois podia oferecer aos meus alunos a integração em projetos mais globais que saiam do mundo da escola alargando-lhes as perspetivas do mundo.

EBC - Em que circunstâncias conheceu a Irene Ribeiro?

AMV – Conheci-a através do projeto REGRA, que nos foi apresentado através dela. Chegou à escola algum tipo de informação por parte da câmara de VFX, na altura eu era delegada de grupo e em reunião dei a conhecer aos meus colegas este projeto e alguns professores resolveram inscrever-se para fazer essa formação.

Lembro-me que foi feita na Quinta da Piedade e numa tarde fizemos imensos trabalhos. A Irene Ribeiro criou um entusiasmo no grupo formado por vários professores de várias escolas do município de VFX. Foi muito interessante porque, além de ser um sítio muito bonito, estávamos à vontade, passámos de professoras a alunas. O clima que se gerou foi de uma cumplicidade, dinâmica e interajuda. Continuámos depois todas com o projeto de gravura na escola, que, entretanto, se estendeu ao longo de vários anos. O projeto que a Irene Ribeiro tinha era um projeto estruturado, primeiro dar formação às pessoas e depois levá-las a contribuir para um projeto que estava a decorrer na Fundação Gulbenkian sobre as fábulas de La Fontaine. Foi distribuída uma fábula para cada professor fazer a sua interpretação e a técnica a utilizar tinha de ser Xilogravura. Cada elemento teve uma placa de madeira e goivas para realizar o trabalho. Marcamos um dia para fazer a impressão com uma prensa grande que foi colocada em Alverca num espaço da câmara para se realizar a impressão dos trabalhos que depois foram expostos na Fundação Gulbenkian quando da Exposição das Fábulas de La Fontaine. Outros anos trabalhamos com os alunos para a Bienal de Gravura da Amadora, onde participámos com vários trabalhos dos vários ateliers de gravura que dinamizamos na escola. Definia-se um tema e depois desenvolvia-se esse tema. O projeto integrava também reuniões no decorrer do trabalho para delinear as suas linhas gerais e a forma de o concretizar, era um projeto bem estruturado.

EBC – Porque motivo é que frequentou a ação de formação com a Irene Ribeiro?

AMV - Se estivermos como professoras só a ensinar, é um processo um pouco redutor, na medida em que nós não nos atualizamos e não vamos à procura de mais coisas, não nos enriquecemos, não nos atualizamos. Quer dizer, os alunos sempre nos enriquecem, mas não tanto como nos poderíamos enriquecer fazendo formação e partindo para outras experiências. Eu sempre gostei de gravura e conhecer a gravura com uma profundidade diferente, interessou-me bastante e foi nessa perspetiva que eu me inscrevi e participei.

EBC - Como recorda a postura de Irene Ribeiro como formadora?

É uma pessoa que dinamiza o grupo, que cria uma empatia com cada elemento do grupo, o que é muito importante neste processo de ensino-aprendizagem. Porque a empatia acaba por deitar abaixo várias barreiras. Foi muito interessante o trabalho que fizemos com ela, porque ela realmente criava além da empatia, um grande dinamismo muito interessante, no entanto não se sobrepunha. Um equilíbrio muito difícil de conseguir.

EBC - Na altura sentiu que os ensinamentos da Irene Ribeiro ou a forma como ensinava, como o curso estava estruturado, era de alguma forma diferente ou inovador?

Sim, era diferente e inovador. Era a postura que tinha, era uma postura de proximidade com as pessoas que estavam a aprender. Conseguiu criar um grupo interessante e interessado, penso que foi inovador em relação a tudo isso. No desenvolvimento do trabalho, éramos dados num tema, que depois trabalhávamos com os alunos, mas sempre com reuniões pontuais com todos os participantes no projeto. Acho que sim, foi inovador.

EBC - Qual foi o impacto que teve na sua vida profissional, como professora, ter trabalhado com a Irene, ou contactado com a Irene?

AMV – Deixou-nos mais à vontade em relação a essas técnicas, isso foi importante, inclusive implementámos um atelier de gravura na escola. Também foi importante o apoio que tivemos por parte da direção da escola na pessoa da diretora Teresa Oliveira para fazermos o clube de gravura, também teria sido impossível de concretizar sem esse apoio. Portanto, houve uma conjugação de várias condições, da Irene Ribeiro como formadora e implementadora do projeto e da escola que nos deu as condições possíveis para o desenvolvermos e do grupo disciplinar que o abraçou. Durante vários anos eu e as minhas colegas tivemos as condições para manter e desenvolver o atelier de gravura.

EBC – Depois do projeto Regra terminar, em 2004, como professora continuou a aplicar as aprendizagens feitas nas formações?

AMV - Sim na escola de Alverca, por acaso, eu saí dessa escola em 2004. Depois, na escola para onde fui, tentei fazer também um projeto de gravura, um atelier, e não consegui, por isso é que eu lhe digo que é muito importante também a aceitação da

própria escola que promova as condições para a realização desse trabalho. Mais tarde, foi para aí em 2012, que nos encontramos novamente, já não integrado nesse projeto, mas a Irene Ribeiro tinha os contactos e fomos a Arraiolos onde estivemos a participar numa ação que ela fez lá e também foi interessante. Portanto é sinal que a semente também ficou, pelo menos com algumas pessoas que continuaram a ir lá e se deslocaram, porque Arraiolos não fica aqui ao lado, não é verdade?

EBC - Havia um encontro dos professores da Regra, houve vários na Quinta da Suberra, houve um outro em Évora. Lembra-se disso? Lembra-se de ter participado?

AMV - Sim, lembro-me de nós almoçarmos lá, fazermos, portanto, um dia de encontro, até temos fotografias, mas eu já não consigo dar pormenores, porque isso foi num dia o objetivo era arranjar um espaço que cada uma de nós pudesse utilizar para fazer trabalhos de gravura. Lembro-me que o espaço que a Câmara nos proporcionou era em VFX e um espaço exíguo que não seria muito interessante. Interesse senti que os participantes tinham, mas as condições não foram as mesmas.

EBC – A participação no projeto de regra por parte da escola foi através do clube de gravura, que era uma atividade extracurricular?

AMV - Fundamentalmente isso aconteceu por uma razão, não quer dizer que não tenha aplicado a gravura também durante as aulas, mas este tipo de projeto exige muitas horas de trabalho, fizemos em linóleo, portanto era preciso escavar, alguns até levaram o trabalho para casa para fazer, porque é um trabalho demorado. Outras vezes, quando eles não tinham alguma aula, vinham ter comigo à aula que eu estava a dar e ficavam lá a trabalhar, eram muitos, super interessados, tinham um objetivo que lhe era caro. Ao terem um objetivo, eles também se esforçam por atingir esse objetivo, por ter o trabalho pronto naquele espaço de tempo. Há aqui uma série de coisas que são muito interessantes, a responsabilidade deles também é puxada e isso é muito importante porque atualmente a responsabilidade acaba por andar um bocadinho esquecida. Quanto aos menos responsáveis era incentivada e trabalhada. O ateliê de gravura também tinha aquelas horas, mas era mais flexível, podia até, se a sala estivesse livre, ir para lá trabalhar com os alunos mesmo sem estar inscrito no horário. Tanto eu como os meus alunos trabalhamos com gosto mais horas do que as que nos estavam

destinadas com o objetivo da realização do trabalho dentro do prazo que estava estabelecido.

Nas aulas é uma estrutura diferente e há, também, alunos com problemas de concentração que têm de concretizar e acabar os trabalhos mais rapidamente, se não se dispersam mais. Houve um ano, estou-me a lembrar de uma das alunas que lhe falei, tinha uma turma que era muito consistente, muito boa, com esses também fiz gravura durante a aula. Mas como tinha também vários alunos dessa turma que estavam no projeto de gravura também tinha de diversificar as técnicas a aplicar. Mas é evidente que é sempre enriquecedor este trabalho, mesmo que não se aplique num ano, aplica-se no outro. Quando nós concorremos na Bienal de Gravura da Amadora, as escolas, pelo menos os alunos que participaram nesse trabalho, foram ver a exposição connosco. Nós tivemos apoio da Câmara com o autocarro e os alunos deslocaram-se lá e havia uma programação: “neste dia vai esta turma, no outro dia vai esta” e ela estava lá sempre, também a recebê-los, e no fim de ver a exposição e de a explicar, No final da visita á exposição cada aluno ia votar no trabalho que achavam mais interessante e com os votos dos visitantes é que se chegava a uma classificação. Ora, os nossos alunos só lá iam dessa vez, não iam mais vez nenhuma. Os alunos da Amadora, de vez em quando, passavam por lá e votavam mais uma vez. Portanto, foi muito honroso para nós ficarmos em segundo lugar, porque, na realidade, perante esta maneira parece-me que foi muito honroso para nós.

EBC - Havia na Bienal uma apresentação por parte dos alunos, do tipo Expressão dramática, lembra-se disso?

AMV - Sim, lembro.

EBC- Lembra-se como é que isso aconteceu? Como é que se fez?

AMV - Isso foi proposto pela Irene, portanto, haver uma animação, não era só ir ver a exposição e votar, havia também uma participação, já não me recordo o que é que fizeram, mas lembro-me que havia uma participação desse tipo lá na exposição, sim. Havia miúdos que sabiam dançar e, portanto, preparou-se uma dança que de alguma forma tivesse relacionada também com o trabalho ou o local que representávamos. Há alunos que além da escola têm outras atividades, uns dançam outros tocam um instrumento e nós fomos também puxar por essa parte que é muito importante, porque completa também a sua formação. Foi das a oportunidade de poderem utilizar essa

formação noutras áreas e mostrar aos colegas e a um público, esta parte foi também muito interessante e inovadora.

EBC - Qual acha que foi o contributo de Irene Ribeiro para o ensino da gravura contemporânea em Portugal?

AMV – Acho que ela deu um contributo muito grande ao realizar este trabalho. Porque sozinhos não se consegue fazer um trabalho tão completo. Atualmente não conseguimos fazer nada apesar de alguns elementos gostassem de o fazer, isto é dar continuidade a um trabalho de gravura mesmo sem alunos, pois maioria, se não todos os elementos, já se encontrarem aposentados, só com o trabalho de cada um dos professores que participaram.

A Irene Ribeiro por sua vez tinha apoio por parte da Câmara, nós tínhamos o apoio por parte da escola e, portanto, acabou por procurar o apoio necessário e soube utilizar de uma forma muito eficaz todo o apoio que conseguiu.

Nome: Ana Maria Mota Valente Jerónimo.

Profissão: Aposentada de professora.

EBC - Era professora de quê? - De Educação Visual.

EBC - De que anos? Do 5º ao 9º.

EBC - Em que circunstâncias conheceu a Irene Ribeiro?

AJ - Nós conhecemos a Irene Ribeiro através do projeto REGRA que nos foi proposto pela Câmara Municipal de Vila Franca de Xira. Não sei se era assim exatamente que se chamava, mas foi através disso. Chegou-nos essa informação às escolas e eu, a outra Ana Maria, e mais duas colegas, a Felisberta e a Adélia, de trabalhos manuais, frequentámos a ação. Era fora do nosso horário escolar, não tenho já ideia, já lá vai muito tempo. E nós aderimos muito entusiasmadas porque, eu por mim falo, quando fossem técnicas que me pudessem ajudar, eu entrava.

EBC - E participou porque efetivamente queria aprender técnicas ou por causa da questão dos créditos?

AJ - Não, porque queria aprender técnicas, independentemente dos créditos.

EBC - Por que motivo é que frequentou a ação de formação com a Irene Ribeiro?

AJ - O motivo foi a aquisição de conhecimentos sobre a gravura, o querer aprender. Porque eu não conhecia a Irene, portanto, eu não sabia quem ela era.

EBC - E tinha conhecimento sobre gravura ou não?

AJ - Tinha pouco, eu tinha iniciado nas Belas Artes, mas depois tive de desistir porque eu não conseguia conciliar com outras disciplinas que eu também queria e era à mesma hora. Na altura era o Gil Teixeira Lopes, mas é assim, ele era uma pessoa um bocadinho rígida demais. E, talvez por isso, eu tenha optado por outras disciplinas e tenha saído da gravura, na altura tive pena porque eu gostava mesmo de aprender gravura e quando surgiu esta oportunidade com a Irene, não a perdi. E ainda bem, porque ela é excepcional, o relacionamento dela com as pessoas.

EBC - Como recorda a postura da Irene Ribeiro como formadora?

AJ - Era excepcional, ela estava sempre muito próxima de nós, estávamos ali para aprender, nós éramos professores, mas ali éramos alunos e ela tentava transmitir-nos tudo aquilo que ela sabia, mas claro que nós não chegávamos aos calcanhares dela.

EBC - Portanto, a Ana é formada em belas-artes?

AJ - Sim, artes plásticas, pintura.

EBC - E depois enveredou pelo ensino? - Sim.

EBC - Portanto, na altura sentiu que os ensinamentos da Irene Ribeiro ou a forma como ensinava ou como o curso estava estruturado era de alguma forma diferente ou inovador?

AJ - Sim, acho que sim, porque nós conseguimos entender a gravura e conseguir transmitir aos nossos alunos, mesmo aos mais novos a partir do quinto ano.

EBC - E porquê?

AJ - Porque ela ensinou-nos coisas tão básicas e de formas tão simples, que não era aquele tipo de trabalho que ela fazia, (que nós fomos ver exposições dela) mas sim aquilo que nós podíamos fazer com os nossos alunos e como lhes transmitir o gosto pela gravura.

EBC - De certa forma, está a dizer que ela conseguiu fazer uma adaptação técnica com materiais mais simples para que pudesse trabalhar em escola.

AJ - Sim, sim. Até porque, a nível de escolas, a nossa colaborou bem. Mas havia escolas onde tinham alguma dificuldade em adquirir os materiais básicos para poder trabalhar na sala de aula. Nós, de certa forma, tivemos esse problema mais ou menos facilitado.

EBC - Nas bienais houve exposição de alunos em 98, em 2000 e depois em 2004 na Sociedade Nacional de Belas Artes.

AJ – NA Sociedade Nacional de Belas Artes, exatamente. Dessa tenho aqui em casa o trabalho que ganhou.

EBC - Foi vosso?

AJ – Foi. Nós ganhámos nos concursos de todas as edições. Eu tenho a placa do 1º concurso da REGRA onde ganhámos o segundo lugar. Na exposição da maior gravura do século, se calhar foi nessa que nós fomos imprimir fora da escola, porque nós depois tínhamos de fazer a ligação com as outras escolas que estavam ao nosso lado.

E então, nesse primeiro ano, nós ganhámos o segundo lugar. E ofereceram-nos um casal de periquitos. Veio um casal de periquitos numa gaiola. O primeiro prémio eram peixinhos. Depois, nasceram mais periquitos e tivemos de adquirir uma gaiola maior e tivemos de arranjar dinheiro para a comprar.

EBC - E depois fizeram o quê aos periquitos?

AJ - Estavam lá na gaiola, para os alunos verem e saberem porque é que eles estavam lá, pela nossa participação na gravura.

EBC – Fale-me um bocadinho sobre o prémio da regra, lembra-se como é que funcionava isso? Como é que estava estruturado o prémio? Vocês tinham de fazer trabalhos na escola? Como é que era? O que é que era o prémio? O que era o concurso?

AJ - Fizemos a formação primeiro, levámos para as escolas e formámos os clubes. Alguns trabalhavam em sala de aula, eu também trabalhei alguns em sala de aula e nos clubes.

EBC - Isso que me está a dizer, interessa-me. Está-me a dizer que aquilo que vocês levaram para a escola, da aprendizagem, e trabalharam com os alunos, foi em dois contextos diferentes? Foi na sala de aula com o currículo escolar e extracurricular?

AJ - Eu acho que sim, mas agora já me vou esquecendo.

EBC - Vocês criaram um clube de gravura como uma atividade extracurricular?

AJ -Sim.

EBC - E quem é que ia ao clube de gravura?

AJ – Os alunos que queriam.

EBC - E na sua escola quem é que teve a iniciativa de criar um clube?

AJ - Fomos nós, as professoras que participaram no projeto.

EBC - Tem alguma ideia qual foi a recetividade da direção da escola?

AJ - Na altura foi boa.

EBC - Ficaram interessados?

AJ - Ficaram, porque a colega que era presidente da escola na altura também era professora de trabalhos manuais. Ela também participou, mas não frequentou o curso porque não teve oportunidade, estava na direção, mas depois também trabalhou connosco.

EBC - Sabe se o clube de gravura ainda existe?

AJ - Neste momento não sei, mas ponho dúvidas.

EBC - Qual o impacto que teve na sua vida profissional ter trabalhado ou contactado com a Irene?

AJ - Foi bastante positivo, como eu já tinha tido, eu gostava de gravura e tinha tido uma pequena experiência que depois não dei seguimento por incompatibilidade do horário. E foi importante aprender com ela porque ela punha-se muito ao nosso nível, que às vezes nem todos conseguem fazer isso, ou muito poucos.

EBC - Na sua vida profissional como professora, ter feito esta formação ajudou a abrir outros horizontes como professora de artes visuais?

AJ - De certa forma, sim. A maneira como chegar aos alunos, como transmitir-lhe aquilo que queríamos e o que depois pretendíamos que eles fizessem, acho que sim.

EBC - Como educadora ou professora aplicou as aprendizagens feitas nas formações, com Irene Ribeiro?

AJ - Ah, sim, fizemos. Na altura, para os concursos que se iam apresentando, os tais na Bienal, e depois com a formação do clube e o trabalhar com os alunos.

EBC - Depois de terminar o projeto Regra, que ele terminou mais ou menos em 2004, vocês deram continuidade ao clube de gravura?

AJ - Sim, o clube funcionou ininterruptamente até 2015. As outras colegas que participaram na REGRA saíram da escola e desse grupo só fiquei eu, mas dei sempre continuidade à gravura. Adquirimos material, prensa, etc.

EBC - E ainda existe?

AJ - Eu acho que sim, pelo menos eu estive lá na arrecadação da escola onde havia essas coisas, ainda lá estava a malinha das goivas, mas dá-me a ideia que ninguém mexe.

EBC - A Ana fez outras formações dentro das artes, com outros professores, com certeza. Sentiu que o facto de a Irene ser uma artista professora fez diferença na formação?

AJ - Eu penso que sim, relacionado com artes fiz uma ação da Aguarela o que é que eu fiz mais? Fiz outras formações, mas não tinham nada a ver com a organização da Irene.

EBC - E tirando a questão da organização o facto de ela ser artista e ter conhecimentos técnicos, isso poderá ter sido importante para vos por a trabalhar?

AJ - Sim, sim, foi muito importante pelos motivos que já disse.

EBC - Qual acha que foi o contributo de Irene Ribeiro para o ensino da gravura contemporânea em Portugal?

AJ - Eu acho que foi muito importante, porque ao aparecer esse projeto, deu hipótese a professores do nosso país, e éramos muitos, tivessem contato com as várias técnicas de gravura e que ela fosse transmitida aos seus alunos. Portanto, muita gente ao mesmo tempo aprendeu uma técnica que de outra forma ela passaria ao lado.

Sinto que foi importante, realmente, porque nós, professores, ao aderirmos a esse projeto da regra, os conhecimentos que adquirimos com a Irene, conseguimos transmiti-lo aos nossos alunos e eles gostaram imenso. Portanto, a reação dos alunos foi muito positiva. E aí acho que foi uma forma de a gravura ser conhecida, de outra forma não seria, porque poucos de nós tínhamos tido gravura na nossa formação académica. Ao passarmos por ela, não só pelos concursos que iam surgindo, mas pelos clubes de gravura que se foram criando, porque não foi só na nossa escola, isso permitiu que a gravura tivesse outro conhecimento que até então não tinha.

EBC - Disse-me há pouco que tinha deixado de aprender gravura porque achava que o professor era muito rígido. Imagine que este projeto tinha sido feito por esse professor. Teria tido o mesmo impacto?

AJ - Acho que não.

EBC - Porque é que o facto de ter sido a Irene, que impacto é que isso teve, que contributo é que teve o facto de ter sido a Irene e não ser outro professor qualquer?

AJ - A relação humana. A 100%. É isso mesmo.

ANEXO B5. Questionário respondido por António Roque

Profissão: Restauro e pintura decorativa

Localidade: Oeiras

1. Em que circunstâncias conheceu a Irene Ribeiro?

Conheci a Irene Ribeiro em 1990 no âmbito de uma visita de estudo do 10ºano, com a professora Fernanda Pissarro, à galeria / oficina DIFERENÇA, para fazer um workshop de gravura. Foi a primeira vez que tive contacto com a gravura em metal.

2. Por que motivo é que frequentou a ação de formação com Irene Ribeiro?

No início 1998, fui conhecer a oficina da AGA, apresentado por uma prima que é professora e estava incluída num projecto das escolas da Amadora com a gravura na AGA, dirigido pela Irene Ribeiro. Na altura a Irene convidou-me a juntar aos alunos/artistas do grupo da associação que tinham um projeto sob o tema o barco varino Liberdade. Entretanto pediu-me para ser comissário na bienal de gravura que se realizava nesse ano.

3. Como recorda a postura da Irene Ribeiro como formadora?

Como formadora, é de forma calma e paciente que a Irene apoia o aluno em todas as questões, tanto técnicas como artísticas. Consegue cativar o aluno, com entusiasmo e humildade, ao mostrar as várias possibilidades para resolver um projeto de gravura. Está sempre aberta a novas experiências ou materiais para poder fazer gravura. Na altura experimentamos uma folha de acrílico rígida de grandes dimensões, onde fizemos um trabalho para apresentar na bienal de gravura.

4. Na altura sentiu que os ensinamentos da Irene Ribeiro, ou a forma como ensinava, como o curso estava estruturado, era de alguma forma, diferente ou inovador? Se sim, porquê?

Senti que aquele período foi muito enriquecedor para a minha formação, mas também vi que era assim para outras pessoas. A envolvimento que o projeto tinha era contagiante. Percebi que a Irene, com a sua simplicidade, dedicação e método a ensinar, criava um laço com o aluno, de tal forma que crescia a vontade de fazer e continuar a fazer gravura. Com os artistas da associação fez um passeio no barco varino pelo Tejo, onde tiraram várias fotos, e em conjunto partilharam uma experiência, uma vivência, onde surtiu o projeto do "Liberdade". Com as escolas, fez formação a professores do concelho da Amadora na associação, com o intuito de divulgar a gravura aos mais novos. Também foi às escolas mostrar o que é a gravura, onde obtive grande aceitação da parte dos alunos, pelo facto de ter uma forma simples e cativante de ensinar o que é a gravura.

5. Qual o impacto que teve na sua vida profissional ter trabalhado/contactado com a Irene?

Gostei bastante de conhecer e trabalhar com a Irene. Apesar de atualmente não fazer gravura, sinto que o seu método de ensino é um impulso para nos entusiasmar a qualquer projeto com o mesmo empenho e dedicação da gravura.

6. Como educador(a)/professor(a) aplica/aplicou as aprendizagens feitas nas formações com Irene Ribeiro? Se sim, quando e como?

(Não respondeu à questão).

7. Qual acha que foi o contributo de Irene Ribeiro para o ensino da gravura contemporânea em Portugal?

Os projetos da Irene contribuíram para que um maior número de pessoas tome conhecimento da gravura, começando pelos mais novos, onde fica o " bichinho" do que é fazer gravura e o entusiasmo para fazer mais. No mínimo a Irene não quer deixar ao esquecimento esta forma de arte tão utilizada ao longo das épocas por tantos artistas e afirmando que se pode continuar a usar atualmente e futuramente esta arte com uma linguagem mais contemporânea.

ANEXO B6. *Questionário respondido por Mariana Montalto.*

Profissão: Educadora de Infância

Localidade: Évora

1. Em que circunstâncias conheceu Irene Ribeiro?

Conheci a Irene Ribeiro através das ações de formação em gravura que ela ministrava. Frequentei várias ações dinamizadas pela Gravadora Irene Ribeiro.

2. Por que motivo é que frequentou a ação de formação com Irene Ribeiro?

Como deve saber, para progredir na carreira docente temos que fazer com alguma frequência, ações de formação – formação contínua. Eu, no início de carreira, comecei por frequentar as ações nas áreas em que sentia mais necessidade. A partir de uma certa altura optei por frequentar as áreas de que gostava mais, em especial as da área de expressão plástica. E aí descobri a gravura e apaixonei-me pela gravura e pela gravadora.

3. Como recorda a postura da Irene Ribeiro como formadora?

A Irene é uma pessoa sensível, muito humana e com um nível de conhecimento sobre gravura que nos torna fiéis às suas ações de formação. A maneira como ela nos transmite o conhecimento sobre gravura é de uma grande pedagoga. Tem conhecimento e sabe transmiti-lo, cativando-nos.

4. Na altura sentiu que os ensinamentos da Irene Ribeiro, ou a forma como ensinava, como o curso estava estruturado, era de alguma forma, diferente ou inovador? Se sim, porquê?

Sim, achei bastante inovador porque a Irene não se limitou a ensinar uma ou outra técnica de gravura. Ela motivou-nos a aprender essas técnicas através de um outro artista (artista plástico ou poeta) o que fez com que ampliássemos os nossos conhecimentos também noutras áreas através da pesquisa.

5. Qual o impacto que teve na sua vida profissional ter trabalhado/contactado com a Irene?

Teve bastante impacto pois eu considero que quanto mais diversificado é o nosso conhecimento mais experiências podemos proporcionar às nossas crianças e na primeira infância é fundamental a experimentação e a gravura é essencialmente prática.

6. Como educadora aplica as aprendizagens feitas nas formações com Irene Ribeiro? Se sim, como?

Como referi na questão anterior considero que a experimentação é fundamental na idade pré-escolar. Usámos a técnica de gravura com alternativo para fazer cartões para comemorar ocasiões especiais: Natal, Dia do Pai e Mãe, para oferecer às nossas visitas de sala (é frequente as famílias virem à sala desenvolver atividades à sua escolha). Usei a técnica de ponta seca/CD num ano em que tive um grupo mais pequeno e só com o grupo dos mais velhos (já estavam comigo há 3 anos). Lembro-me de um outro ano em que propus aos encarregados de educação a elaboração de uma prenda surpresa para oferecerem aos filhos no Dia da Criança: num dia de semana definido pelo grupo de pais, estes iam à sala e sem a presença das crianças, escolhiam um trabalho dos filhos de onde retiravam elementos e aplicavam numa taça que, depois de pronta, eu levei à mufla. No Dia da Criança os pais eram convidados a passar uma manhã no jardim-de-infância, a última atividade foi a oferta da taça decorada com elementos de produções da criança... a expressão das suas carinhas ao receber uma taça onde reconheciam o seu desenho é indescritível. E aprendi esta e outras técnicas com a Gravadora Irene.

7. Qual acha que foi o contributo de Irene Ribeiro para o ensino da gravura contemporânea em Portugal?

A gravura é uma atividade artística muito prática e cativante. A Irene proporcionou-nos um conhecimento, um saber-fazer até aí desconhecido que nos cativou. E cativou de tal maneira que um grupo, no qual me incluo, fiel às ações de formações da Irene fundou, com a sua ajuda, uma associação de gravura em Arraiolos – Imagem Impressa. Sem a divulgação, empenho, resiliência e o amor da Irene para com a gravura, nada disto teria acontecido.

Termino com a transcrição da minha avaliação a uma das últimas ações de formação em que participei no ano de 2006 na escola Severim de Faria em Évora: “as ações de formação com a Dra. Irene Ribeiro são sempre uma lufada de ar fresco; um ficar parado a contemplar a cultura que está do outro lado, mas tão perto..., um momento em que se corta com a corrida do dia-a-dia e se fica parado a ouvir histórias no colo da avó...e,

de repente despertamos... o trabalho está feito e perfeito e a ação terminou... e ficamos sempre esta sensação de que “soube a pouco”!.

ANEXO B7. *Questionário respondido por Dília de Moura Fraguito Samarth*

Profissão: Artista Professora, formada em Serviço Social e Desenho, no Porto.

Localidade: Setúbal

1. Por que motivos frequentou as aulas de formação com Irene Ribeiro?

A gravura foi uma disciplina que integrou a nossa formação académica no curso superior de desenho. Neste sentido não havia como não frequentar as suas aulas na oficina da cooperativa de atividades artísticas, fortemente apetrechada com todos os requisitos para a sua aprendizagem. Esta disciplina complementou o ensino do desenho já que se trata de uma técnica artística utilizada para produzir imagens em suportes duros.

2. O que destacaria no papel de Irene Ribeiro como formadora?

Irene Ribeiro foi nossa professora há cerca de quarenta anos (1984). Nunca esqueceremos o primeiro dia no atelier de gravura. A sua expressão verbal anunciou imediatamente a sua relação com o Brasil, ao que se juntava a sua informalidade academicamente competente.

A presença de Irene Ribeiro deve ser igualmente compreendida no contexto histórico, pois Portugal dava os primeiros passos após a queda da ditadura em 1975. Irene Ribeiro, teria certamente trazido do Brasil uma rica experiência de pedagogia libertadora, talvez ligada a Paulo Freire, que eu tinha estudado anteriormente no Instituto Superior de Serviço Social.

Mostrou-se sempre uma professora incansável e envolvida no processo de aprendizagem dos seus estudantes, que muito respeitava.

3. Na altura sentiu que a formação/curso e metodologia de trabalho era inovadora face a outras formações frequentadas?

Destacaria a relação de respeito, a pedagogia e a eficiência técnica diversificada que nos contaminava e motivava para ir sempre mais além, na procura de nós mesmos, através das incisões sobre placas de metal.

A oficina de gravura estava muito bem equipada e Irene Ribeiro tinha a colaboração de um técnico muito experimentado em gravura (Tomás). Aprendemos a possibilidade da poesia com instrumentos de metal e ácidos corrosivos numa oficina acolhedora onde o cheiro da criação exalava no ar. Frequentemente nos mostrava obras de gravura da sua autoria, onde compreendíamos as imensas possibilidades da gravura.

Lembramo-nos de alguns pequenos formatos com paisagens marítimas azuladas, e uma particular com pitangas, fruto que me dizia respeito particularmente, pois fez parte da minha vida antes de vir para Portugal.

4. Qual o impacto que teve na sua vida profissional ter trabalhado/contactado com Irene Ribeiro no âmbito da formação /cursos frequentados?

Todos os nossos professores nos marcaram de alguma forma.

Irene Ribeiro foi uma das professoras que me ajudou a compreender, à semelhança do diretor do curso de desenho, o professor Sá Nogueira, que era possível uma outra forma de estar no mundo. Seria possível exercer uma vida profissional ligada à prática artística ou de docência, de forma honesta e responsável.

Aprendemos com Irene o amor e respeito pela arte e que sem um trabalho árduo e disciplinado dificilmente seríamos capazes de evoluir nesta área do conhecimento humano. O rigor gráfico próprio da gramática visual da gravura, passou a ser transposto para a tela social. A sua delicada entrega ao ensino, ajudou-nos a observar a alma escondida das folhas caídas no chão do jardim da cordoaria no Porto, quando íamos a caminho das aulas de gravura.

5. Caso seja educadora/professora aplicou as aprendizagens feitas na formação com Irene Ribeiro no âmbito das suas aulas? Se sim, quando e como?

Na qualidade de professora não dei continuidade à transmissão da aprendizagem da gravura, na medida em que requer espaço amplo e ferramentas específicas, como pontas secas, buris, brunidores, produtos químicos, chapas de metal, prensa, etc.

No entanto tenho divulgado e motivado os estudantes para a importância da sua aprendizagem.

Na qualidade de criadora, compreendo que uma boa parte da minha obra gráfica, tem ligações à gravura e isto deve-se, em parte, ao conhecimento das técnicas de gravura.

6. Em seu entender qual a pertinência do artista professor para o desempenho do seu papel de educador?

Partindo do princípio de que “educar” significa fazer adquirir conhecimentos e/ou competências, ter raciocínio lógico, ensinando a questionar, o artista professor desempenha um papel fundamental, no que diz respeito ao exercício da sua profissão, pois desenvolvendo a sua atividade como artista, estará certamente mais apto a exercer com competência a sua tarefa de professor, desde que tenha aprendido a ensinar.

7. De acordo com a sua experiência, qual o contributo de Irene Ribeiro na gravura contemporânea em Portugal se destacaria?

Não me parece que tenha informação suficiente para responder com honestidade a sua questão. Para o fazer farei uma citação de alguém que entende do assunto:

“portugueses, de poucos gravadores sei assumindo esta filosofia, esta pesquisa, esta atenção aos pequenos sentimentos. E, poucos, também, amando tanto o ofício, sem o receio da demora, do tempo gasto para chegarem bem ao interior de si mesmos; quer sejam simultaneamente tão mestres e tão humildes discípulos de si mesmos, que tanto emprestam aos outros dedicadamente daquilo que sabem, restando para si próprios aprendizes de uma sabedoria que estão constantemente a refundir. A pedagogia da gravura, em Portugal, o seu ensino, deve nos últimos anos, a Maria Irene Ribeiro, quase exclusivamente (embora haja mais um ou outro exemplo), a razão e prova da sua permanência e evolução. Pouco disso poderíamos constatar sem o seu trabalho, dedicação e saber. Há que não esquecer que a vinda da artista para Portugal, teve estas consequências: trouxe, de novo, esse fluir da gravura que, entre nós, se havia perdido totalmente”. (in catálogo: Gravura Maria Irene Ribeiro 1974-1984, Fernando de Azevedo. Lisboa, abril 1994).

Anexo C. Consentimento informado

**CONSENTIMENTO INFORMADO, ESCLARECIDO E LIVRE PARA PARTICIPAÇÃO
EM ESTUDO DE INVESTIGAÇÃO**

(de acordo com a Declaração de Helsínquia e a Convenção de Oviedo)

O contributo de Irene Ribeiro para o ensino da gravura contemporânea em Portugal.

As presentes entrevistas surgem no âmbito de um estudo realizado para a obtenção do grau de mestre em Educação Artística, da Escola Superior de Educação de Lisboa – do Instituto Politécnico de Lisboa, por parte da aluna Estela Baptista Costa, orientado pela Professora Doutora Teresa Matos Pereira.

Pretende recolher e analisar informação sobre a história de vida de Irene Ribeiro, nomeadamente qual o contributo do trabalho desenvolvido pela artista, em contextos escolares, extraescolares e de mediação cultural, para a divulgação da gravura contemporânea em Portugal, nomeadamente na criação de ateliês e oficinas de educação não formal, assim como na formação de professores.

As entrevistas a realizar terão a duração aproximada de 120 minutos (o tempo será ajustado de acordo com a realização e no decurso das mesmas), presencialmente e serão gravadas, caso não exista oposição por parte da entrevistada. Será efetuada uma transcrição das entrevistas que serão validadas posteriormente pela entrevistada. Na apresentação de dados e na dissertação, no geral, serão transcritos excertos, devidamente citados e sempre garantindo o carácter totalmente transparente e sigiloso sobre os factos que a entrevistada não deseje que sejam publicados.

Se no decorrer das entrevistas a autora desistir de participar neste estudo, estas serão destruídas, sem qualquer prejuízo para a entrevistada.

Estas entrevistas têm o carácter voluntário na participação e não acarretam qualquer pagamento.

A sua colaboração é da maior importância e contributo fundamental para atingir os objetivos a que nos propomos. Muito grata pela sua participação e contributo.

Por favor, leia com atenção a seguinte informação. Se achar que algo está incorreto ou que não está claro, não hesite em solicitar mais informações. Se concorda com a proposta que lhe foi feita, queira assinar este documento.

Assinatura/s de quem pede consentimento:

Declaro ter lido e compreendido este documento, bem como as informações que me foram fornecidas. Foi-me garantida a possibilidade de, em qualquer altura, recusar participar neste estudo sem qualquer tipo de consequências. Desta forma, aceito participar neste estudo e permito a utilização dos dados que de forma voluntária forneço, confiando em que apenas serão utilizados para esta investigação e nas garantias de confidencialidade e anonimato que me são dadas pela investigadora.

Nome:

Assinatura: _____

Data: _____

ANEXO D: *Questionário a intervenientes no processo educativo de Irene Ribeiro.*

Questionário sobre o papel de Irene Ribeiro no Ensino da Gravura em Portugal.

Este questionário surge no âmbito do estudo “Qual o contributo de Irene Ribeiro para o ensino da gravura em Portugal?”, para a obtenção do grau de mestre em Educação Artística, da Escola Superior de Educação Artística de Lisboa – do Instituto Politécnico de Lisboa, por parte da aluna Estela Maria Baptista Costa, orientado pela professora Doutora Teresa Matos Pereira.

Ao responder a este questionário e enviar as respostas à autora do estudo está a concordar com a sua utilização e publicação no mesmo.

Nome:

Profissão:

1. Tem formação académica artística?
2. Em seu entender, qual a pertinência do artista-professor para o desempenho do seu papel de Educador?
3. Por que motivo frequentou a ação de formação com Irene Ribeiro?
4. O que destacaria no papel Irene Ribeiro como formadora?
5. Na altura sentiu que a formação /curso e a metodologia de trabalho era inovadora face a outras formações frequentadas?
6. Qual o impacto que teve na sua vida profissional ter trabalhado/contactado com a Irene no âmbito da formação/curso frequentados?
7. Caso seja educador(a)/professor(a), aplica/aplicou as aprendizagens feitas nas formações com Irene Ribeiro no âmbito das suas aulas? Se sim, quando e como?
8. De acordo com a sua experiência qual o contributo de Irene Ribeiro para o ensino da gravura contemporânea em Portugal que destacaria?

ANEXO E. Cronograma das Bienais de Gravura da Amadora.

| Edição | Ano | Organização | Comissão Organizadora | Apoios |
|--------|----------------------------|---|---|--|
| I | 1988 Novembro | Câmara Municipal da Amadora (CMA), Associação de Gravura da Amadora (AGA) | Vereador Fernando Pereira; Madalena Veiga, da CMA; Américo Silva e Maria Irene Ribeiro, da AGA; Eduardo Nascimento, da Galeria Municipal. | Cooperativa Árvore do Porto (ÁRVORE); Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA), FCG. |
| II | 1990 5 a 8 setembro | CMA, AGA | Vereador Fernando Pereira; Américo Silva e Maria Irene Ribeiro, da AGA; Eduardo Nascimento, da Galeria Municipal. | Embaixada do Brasil, SNBA, ÁRVORE, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC), FAAP- Museu, FCG. |
| III | 1992 8 set a 14 out | CMA, AGA | Vereador Fernando Pereira, Américo Silva e António Rebelo, da AGA, Luís Vargas e Eduardo Nascimento, da CMA. | FCG, SNBA, ÁRVORE, Cooperativa Diferença e Slade School of Fine Arts |
| IV | 1994 3 set a 8 outubro | CMA, AGA | Passa a haver Direção Técnica e Artística: Emília Carreiras, da CMA e Américo Silva, da AGA. Comissão Técnica e Executiva: António Carixas, Vítor Lopes e José Carlos Mendes, da CMA; Luís Vargas, da Fábrica da Cultura; Maria Irene Ribeiro e Carlos Hall, da AGA. | FCG, SNBA, ÁRVORE, Cooperativa Diferença e Centro de Grabado de la Coruña - CEGRAC |
| V | 1996 27 abril a 26 maio | CMA, AGA | Emília Carreiras, Luís Vargas, Maria Irene Ribeiro, Américo Silva. | Centro de Arte Moderna (CAM); Instituto Franco Português; Moinho da Carvalha Gorda. |
| VI | 1998 18 abril a 17 maio | CMA e AGA | Emília Carreiras, Luís Vargas, Américo Silva. Direção da Bienal: Maria Irene Ribeiro. | FCG, RTP 2, TV Guia, Moinho da Carvalha Gorda, Secretaria de intercâmbio do Ministério da Cultura do Brasil. |
| VII | 2000 abril | CMA e AGA | Américo Silva, Avelino do Carmo, Rita Santos. Direção da Bienal: Irene Ribeiro. | CAM, Árvore, Diferença, SNBA, MJM, FCG, Museu de Arte de Macau, Museu do Homem do Nordeste, Embaixada de Portugal em Cuba, Câmaras Municipais de Alijó, Alcácer do Sal, Arraiolos, Barreiro, Esposende, Estremoz, Lisboa, Loures, Redondo, Santiago do Cacém, Sobral de Monte Agraço e Vila Franca de Xira. Família de Cipriano Dourado e de Jorge Vieira. |

| Edição | Subsídios | Comissários | Temática |
|--------|--|---|---|
| I | Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), Secretaria de Estado da Cultura (SEC), Banco Português do Atlântico (BPA). | | Os pioneiros da gravura contemporânea Portuguesa. |
| II | FCG, SEC e Caixa Geral de Depósitos (CGD). | Ana Mae Barbosa e Regina Silveira. | Gravura jovem Brasileira. |
| III | FCG, SEC. | Bartolomeu Cid dos Santos. | Gravura da Slade School of Fine Arts, de Londres. |
| IV | FCG, SEC com patrocínio do Banco Totta e Açores e BPA. | Doroteo Arnaiz do CEGRAC. | Gravura Espanhola do CEGRAC. |
| V | FCG. | Slobo (Jevtic Slobodan), Henrique Silva, Manuela Cristóvão; José Mourão; Maria Tomás, Maria Teresa Albuquerque; Teodolinda Pascoal; José António Flores; Henrique Silva, Américo Silva, António Rebelo. | Gravura Francesa - Museu de Arte Contemporânea de Chamalières. |
| VI | FCG, Instituto de Arte Contemporânea e Ministério da Cultura. | Manuela Cristóvão, José Mourão; Maria Tomás, Maria Teresa Albuquerque, Teodolinda Pascoal; José António Flores, Américo Silva, Colette Douillard, Marília Viegas, Laura Soutinho, Ivone Baptista, Óscar Guimarães, Bartolomeu dos Santos, João Prates, Conceição Cunha, Armando Alves. | Representação de vários países: Brasil, Inglaterra, França e Espanha. |
| VII | Instituto de Arte Contemporânea (IAC), FCG, Banco de Portugal e ONI (telecomunicações). | Manuela Cristóvão, José Mourão; Maria Tomás, Teresa Albuquerque, Teodolinda Pascoal; José António Flores, Américo Silva, Colette Douillard, Laura Soutinho, Ivone Baptista, Óscar Guimarães, Bartolomeu dos Santos, João Prates, Conceição Cunha, Armando Alves, Nuno Canelas, José Narciso, Fátima Ferreira, Inez Wijnhorst, Manuela Abreu Lima, Júlia Pintão, Augusto Alabaça, Conceição Cunha, José Delgado Martins. Comissários estrangeiros: Paula Caetano, António Montenegro, Joaquim Franco e Jeanne Chantal de Cotê. | Torna-se internacional |

| edição | artistas concorrentes ao prémio de gravura |
|--------|--|
| I | Abílio Febra, António Rebelo, Ângela Sola, Ana Galvão, Fernando Aguiar, Francisco Trabulo, Carlos Durão, Eduardo Pedroso, Graciete Rosa, Helena Abreu, Helena Mártires, Helena Mata, Humberto Marçal, Isabel Jácome, Isabel Padrão, Isabel Pena, I. Bigares, Joaquim Lourenço, João Pedro Cochofel, José Alberto, José Paulo, Laura Cesana, Luís Tavares, Man, Marina, Mara Peres, Maria Emília Castro, Isabel Azevedo, Maria João Franco, M. Paula Soares, Maria Soares, Maria Tomás, Maria Teresa Folha, Manuel Mendes Xavier, Miguel Gaspar, Rogério Silva, Rui Aguiar, Sérgio Sá, Tereza Morgado, Trindade Cid e Vasco Folha. (41) |
| II | Acácio, Ana Galvão, António Bronze, António Rebelo, Augusto Pietri, Bravo Serra, Cabral Pinto, Canau Espadinha, Cândida Conde Miranda, Carlos Gonçalves Durão, Carlos Hall, Carmo Pólvoira, Catarina Castel-Branco, Céu Garcia, Constança Meira, Cristina Mateus, Cristina Pinto, David D'Almeida, Dionísio, Eduardo Pedroso, Fátima Mendonça, Francisco Trabulo, Gandra, Guilhermina da Luz, Helena Mártires, H. Mourato, I. Bigares, Ilda Pombeira, Isabel Azevedo, Isabel Jácome, Isabel Padrão, Isabel Pena, Jacqueline Aronis, Jeny Carvalho, João Espírito Santo, João Macedo, João Pedro Cochofel, José Alberto Salgado, Júlio Caseiro, Júlio Cunha, Laura Cesana, Luís Tavares, Lurdes e Sousa, Madalena Fonseca, Manuel Rodrigues, Marçal, Margarida Leão, Maria Castro, Maria Soares, Maria Teresa Folha, Maria Tomás, Marina dos Santos, Miguel Leal, Paula Soares, Pedro Bessa, Rui Coutinho, Sérgio Portugal, Sérgio Sá, Susana Piteira, Teresa Pato, Teresa Morgado, Trindade Cid e Xavier. (63) |
| III | Ângela Rodrigues, Antónia, António Bronze, Armando Palavras, Augusto Pietri, Bravo Serra, Cabral Pinto, Canau Espadinha, Cândida Conde Miranda, Cândida Lobo, Carlos Cancelinha, Céu Garcia, Cisela Bjork, Clementina Cabral, Cristina Mateus, Cristina Oliveira, David de Almeida, Eduardo Pedroso, Febe Cerqueira de Matos, Francisco Ferro, Gabriela Oliveira, Gandra, Guilherme Parente, Helena Mártires, Henrique Silva, Henrique do Vale, I. Bigares, Ilda Pombeiro, Isabel e Rodrigo Cabral, Isabel Jácome, Isabel Padrão, Jenny Carvalho, João Espírito Santo, José Paulo, José Salgado, Júlio Caseiro, Júlio Cunha, Laura Cesana, Luisa Barreto e Luis Tavares. (40) |
| IV | Alma, Ângela Rodrigues, Antónia, António Bronze, Artur Ramos, Astrid Ruttiman, Bravo Serra, Carlos Cancelinha, Catarina Viegas, Cândida Lobo, Célia Bragança, Céu Costa, Céu Garcia, Constância Meira, Eduardo Pedroso, Eva Maria, Hoenderop, Helena Abreu, Helena Mártires, Henrique do Vale, I. Bigares, Ilda Reis, Isabel e Rodrigo Cabral, Isabel Jácome, Jenny Carvalho, José Mourão, Júlio Cruz, Júlio Cunha, Karin Somers, Luis Tavares, Lurdes de Sousa, Manuel Patinha, Marçal, Margarida Leão, Maria Isabel Gândara, Maria Joana Fernandes, Marina dos Santos, Mário Peixoto, Nélia Caixinha, Nikias Skapinakis, Nuno Ricardo, Paiva Raposo, Paula Lourenço, Paulo Hernani, Raquel Baptista, Rosália, Rosário Forjaz, Sandra Oliveira, Sérgio Sá, Teresa Pato, Vítor Pinhão e Xavier. (52) |
| V | Aaron Braga, Albertina Sousa, Ana Galvão, Ângela Rodrigues, Antónia Telhado, Astrid Ruttimann, Augusto Pietri, Bravo Serra, Canau Espadinha, Cândida Lobo, Carlos Cancelinha, Carlos Eirão, Catarina Castel-Branco, Céu Costa, Céu Garcia, Cristina Fernandes, Eduardo Pedroso, Eduardo Pousada, Fernanda Pissarro, Francisco Carrola, Francisco Ferro, Helena Magalhães Ferreira, Humberto Rui Marçal, Isabel Danave, Jaime Marques, José Alberto Mar, Júlio Cunha, Laura Cesana, Luis Cruz, Luis Tavares, Lurdes e Sousa, Madalena Fonseca, Maria Amélia Martins, Maria Tomás, Marília Viegas, Marina dos Santos, Marta Traquino, Miriam Faria, Ondina Bento, Paula Lourenço, Rómulo Abreu, Rosário Forjaz, Sérgio Portugal, Sofia Cavalheiro, Teresa Pato, Teresa Serrão, Vítor Pinhão e Xavier. |
| VI | Aaron Braga, Albertina Sousa, Ana Cardoso, Ana Galvão, António Bronze, Bandeira, Bravo Serra, Camelo, Carlos Cancelinha, Carlos Hall, Catarina Castel Branco, César Roussado, Céu Garcia, Colette Doiullard, Cristina Reis Fernandes, Fátima Ferreira, Francisco Garrido, Eduardo Pedroso, Eduardo Pousada, Elisabete Estrela, Helena Cardoso, I. Bigares, Ilda Pombeiro, Isabel Neves, Jaime Marques, Luis Tavares Lurdes e Sousa, Madalena Fonseca, Marçal, Margarida Coelho, Margarida Lourenço, ;Margarida Pó, M. Ribeiro, Marina dos Santos, Matos Cardoso, Marta Eugénia Peres Munoz, Miriam Faria, Mónica de Morais, Nuno Canelas, Ondina Bento, Paiva Raposo, Paulo Fernandes, Paulo Hernani, Pisca, Pissaro, Rosa Borges, Rosário Forjaz, Teresa Morgado e Teresa Pato. |
| VII | ALEMANHA: Eugenia Gortchakova, Horst Bartnig, Hubrich Karina, Klaus Kethers; ARGENTINA: Alejandra Winkhaus, Catalina Chervin, Claudio Lara, Haydee Prat, Marcelo M. Malatgamba, Osvaldo Jalil, Sandra la Porta, Zuli Olcese. AUSTRALIA: Christopher Denton, Joy LongWorth. CUBA: Alejandro Alfonso, Ariel García, Peña Peralta. ESCÓCIA: Ruth Montada. ESPAÑA: Anna Vilarrúbias, Juan Moro. EUA: Diane Samuels, Mary O'Neal. FRANÇA: Antonio Andivero, Aubert Patrick, Granger Pierre, Judith Rothchild, Marc Brunier-Mestas, Kleweta Augustinus. HOLANDA: Georg Hadelers, Lukie de Bree, Maria Donker, Mark Visione, Ries Kleijnen. INGLATERRA: Adrian Barron, Barbara Marks, Emma Wood, Oona Grimes, Penny Jayne Brewill, Jonh Roberts. INDIA: Atin Basak. ITÁLIA: Ant+onio Bobó, Colomba Amstutz, Stefania Puntaroli, Ivo Lombardi. JAPÃO: Hironao Toyoshima, Kayoko Miyayama, Taika Kinoshita, Yo Takahashi, Yuriko Miroshi. MÉXICO: Alexandra Deeke, E. Quintanilla, Francisco Martínez, Eric Reyes, Daniel Manzano, Mariana Pereyra. POLÓNIA: Aleksander Mitka, Ferynand Szypula, Jan Baczynski, Ryszard Gieryszewski, Szmatoch. PORTUGAL: Aaron Braga, Acácio de Carvalho, Albertina Sousa, Alma, Ana Galvão, António Bronze, Bravo Serra, Carlos Cancelinha, Carlos Eirão, Catarina Castel Branco, Célia Bragança, Céu Costa, Céu Garcia, Cristina Reis Fernandes, Eduardo Pedroso, Eduardo Pousada, Francisco ferro, I. Bigares, Inesz Wijnhorst, Isabel e Rodrigo Cabral, Jaime Marques, João Pedro Cochofel, Jorge de Sousa Noronha, José Paulo, Júlio Cunha, Luis Tavares, Lurdes e Sousa, Madalena Fonseca, Marçal, Maria Gabriel, Maria Tomás, Marina dos Santos, Miriam Faria, Ondina Bento, Paiva Raposo, Paulo Hernani, Pissarro, Sérgio Sá, Susana Piteira, Tereza Morgado, Teresa Pato, Vítor Pinhão, Xavier. SUÉCIA: Brita Weglin, Haky Jasim. SUIÇA: Bret Banbourg, Christian Meyer, Doare Jacques, Graciela Silvera, Isliker Maria-Regina, Jacques Leckie, Ryser Marguerite. |

| edição | artistas convidados |
|--------|---|
| I | <p>- Américo Silva, António Dacosta, Fernando Azevedo, Graça Morais, Henrique Silva, Ilda Reis, Jacinto Luís, José António Flores, José Emídio, José Rodrigues, Maria Irene Ribeiro, Maria Gabriel, Menez, Paula Rego.</p> <p>- Exposição de homenagem a João Navarro Hogan.</p> |
| II | <p>- Portugal: Albertina Sousa, Américo Silva, Augusto Canedo, Bartolomeu dos Santos, Constança Meira, Dacosta, David D'Almeida, Francisco Trabulo, Graça Morais, Guilherme Parente, Henrique Silva, Ilda Reis, Isabel Cabral/Rodrigo Cabral, José de Guimarães, José Paiva, Maria Gabriel, Maria Irene Ribeiro, Marília Viegas, Menez, Paiva Raposo, Rui Pimentel, Sobral Centeno.</p> <p>- Convidados do Brasil: Alex Cerveny, Alex Flemming, Alberto Martins, Arnaldo Batalhini, Branca de Oliveira, Carlos Martins, Claudio Mubarak, Dulce Osinski, Fábio Moreira Leite, Feres Khoury, Frantz, Giodana Holanda, Glauco Menta, João Atanásio, Helio Ferverza, Laurita Salles, Luise Weiss, Luis Retta, Luiz Hermano, Madalena Hashimoto, Marcelo Lima, Marcio Perigo, Marco Buti, Marcus André, Maria Lucia Cattani, Odair Magalhães, Rubem Grillo, Sergio Fingermann, Uiara Bartira e Vivian Gottheim.</p> |
| III | <p>- Na Fábrica da Cultura: 830 artistas participantes na 3ª triennale mondiale d'estampes de Chamalieres, 1994; Gravura coletiva dos alunos da ESAD.CR; Projeto coletivo do Núcleo de Gravadores PROJECTO; Malangatana; Grupo de gravadores portugueses da SCGP; Rogério Ribeiro por Évora; José de Guimarães pela SNBA; Gravura coletiva de alunos da AGA; Claudia Amandi, pela Cooperativa Árvore, José Noel Perdigo, por VFX; António Bronze, por Portimão, coletiva de gravura dos alunos da ESBAL.</p> <p>- Na Rede Nacional de Gravura - Marília Viegas em Vila Nova de Cerveira; Exposição coletiva de 43 artistas na Casa Museu Nogueira da Silva, em Braga; David de Almeida no Porto; Paiva Raposo em Caldas da Rainha; Bartolomeu Cid dos Santos em Vila Franca de Xira; José Júlio dos Santos na Galeria Municipal da Amadora; Marina dos Santos e Carlos Hall na AGA; Albertina Sousa e Catarina Castel Branco na Cooperativa Diferença; Ilda Reis na SCGP; Ana Galvão na SNBA; Irene Ribeiro em Évora e coletiva de Gravura em Portimão.</p> |
| IV | <p>- Fábrica da Cultura: Exposição representações estrangeiras: Regina Silveira, do Brasil; Bartolomeu Cid dos Santos, de Inglaterra; Doroteo Arnaiz, de Espanha e 10 artistas de Auvergne, França. projetos coletivos da ESAD:CR, da ARTVER, da ESBAL e da AGA. Coleção do centro de gravura de Tavira (atual OBS) e coleção do CPS. Artistas Marília Viegas, António Canau, Guy Langevin, Jo Ann Lanneville e Manuel Patinha.</p> <p>- Na Rede Nacional de Gravura: Júlio Resende, Catarina Castel Branco, Carlos Cancelinha, Carlos Hall e Maria Santos, David de Almeida, Gil Teixeira Lopes, Madalena Fonseca, Teresa Pato, Humberto Marçal, Albertina Sousa, Irene Ribeiro e Jaime Marques.</p> <p>- Coletiva 200 anos de litografia, coletiva na Diferença, professores do projeto Regra.</p> <p>Homenagem a Ilda Reis</p> |
| V | <p>Na Fábrica da Cultura: 830 artistas participantes na 3ª Triennale Mondiale d'Estampes de Chamalières, 1994; Gravura coletiva dos alunos da ESAD.CR; Projeto coletivo do Núcleo de Gravadores PROJECTO; Malangatana; Grupo de gravadores portugueses da SCGP; Rogério Ribeiro por Évora; José de Guimarães pela SNBA; Gravura coletiva de alunos da AGA; Claudia Amandi, pela Cooperativa Árvore, José Noel Perdigo, por VFX; António Bronze, por Portimão, coletiva de gravura dos alunos da ESBAL.</p> <p>Na Rede Nacional de Gravura: Marília Viegas em Vila Nova de Cerveira; Exposição coletiva de 43 artistas na Casa Museu Nogueira da Silva, em Braga; David de Almeida no Porto; Paiva Raposo em Caldas da Rainha; Bartolomeu Cid dos Santos em Vila Franca de Xira; José Júlio dos Santos na Galeria Municipal da Amadora; Marina dos Santos e Carlos Hall na AGA; Albertina Sousa e Catarina Castel Branco na Cooperativa Diferença; Ilda Reis na SCGP; Ana Galvão na SNBA; Irene Ribeiro em Évora e coletiva de Gravura em Portimão.</p> |
| VI | <p>- Fábrica da Cultura: Exposição representações estrangeiras: Regina Silveira, do Brasil; Bartolomeu Cid dos Santos, de Inglaterra; Doroteo Arnaiz, de Espanha e 10 artistas de Auvergne, França. projetos coletivos da ESAD:CR, da ARTVER, da ESBAL e da AGA. Coleção do centro de gravura de Tavira (atual OBS) e coleção do CPS. Artistas Marília Viegas, António Canau, Guy Langevin, Jo Ann Lanneville e Manuel Patinha.</p> <p>- Na Rede Nacional de Gravura: Júlio Resende, catarina Castel Branco, Carlos Cancelinha, Carlos Hall e Maria Santos, David de Almeida, Gil Teixeira Lopes, Madalena Fonseca, Teresa Pato, Humberto Marçal, Albertina Sousa, Irene Ribeiro e Jaime Marques.</p> <p>- Coletiva 200 anos de litografia, coletiva na Diferença, professores do projeto Regra.</p> <p>Homenagem a Ilda Reis</p> |
| VII | <p>- Fábrica da Cultura: Exposição coletiva de gravadores do ABC Paulista - Brasil; mostra de gravuras do Nordeste do Brasil - Ana Lisboa; exposição do projeto Poetas&Poetas; representantes de Macau.</p> <p>- Na Rede Nacional de Gravura: Filipe Rocha da Silva - Évora; Miriam Faria na Teoartis; Jorge Vieira, em Estremoz, Marília Viegas, nas Caldas da Rainha, coletivo de gravura e litografia no Barreiro, Américo Silva em Alcácer do Sal; Daniel Hompesh e Nuno Canelas, em Alijó; Cipriano Dourado e Jorge de Sousa Noronha, na Amadora; Albertina Sousa, na Diferença; Inez Wijnhorst Na Galeria S. Bento; António Tapies no CPS; exposições coletivas na Galeria Gymnasium, na galeria Domus Varius, na Galeria Municipal de Loures, na galeria municipal de Vila Franca de Xira, na galeria Esteta, no Porto, na SNBA, no museu Bento Jesus Caraça do ISEG, na Casa das Artes em Tavira; José Augusto na Galeria Água Forte; Bartolomeu Cid dos Santos na Cooperativa Árvore; Irene Ribeiro no Redondo; Jorge Pinheiro na galeria municipal de Sobral de Monte Agraço; Madalena Fonseca no Museu Municipal de Santiago do Cacém; Teresa Pato no Cineteatro de Arraiolos; Vítor Pinhão na SCGP.</p> |

| edição | vencedores concurso gravura | local de realização |
|---------------|---|---|
| I | Prémio gravura: Bartolomeu Cid dos Santos. Prémio edição: Albertina Sousa, Rui Pimentel e Marília Viegas. É recomendado um prémio juventude que será atribuído a partir da 2ª edição. | Galeria Municipal da Amadora; Recreios Desportivos. |
| II | Prémio gravura: Marília Viegas. Prémio de edição: Augusto Canedo, João Pedro Cochofel e Catarina Castel Branco. Prémio juventude: Carlos Hall. | Recreios Desportivos e Galeria Municipal (jovem Gravura Brasileira) Museu da FAAP no ano seguinte. |
| III | Prémio gravura: David de Almeida e Maria Irene Ribeiro. Prémio edição: Ana Galvão, Augusto Pietri e João Espírito Santos. Prémio juventude: Canau Espadinha. | Fábrica da Cultura. |
| IV | Prémio gravura: Paiva Raposo. Prémio edição: Ilda Reis, Marina dos Santos; Prémio juventude: AL.MA - Alvarenga Marques. Menção honrosa: António Bronze, Constança Meira. | Fábrica da Cultura, Cooperativa Árvore, Galeria Diferença e AGA. |
| V | Passa a ser Prémio Cidade da Amadora: Albertina Sousa e Jaime Marques. Prémio edição: Carlos Cancelinha Madalena Fonseca. Prémio juventude: Teresa Pato. | Fábrica da Cultura, Galeria Municipal e AGA, na Amadora; Cooperativa Diferença, SCGP e SNBA, em Lisboa; Galeria Municipal de Vila Franca de Xira; Museu Municipal e Galeria Teoartis, em Évora; antigo mercado municipal de Portimão; Cooperativa Árvore, no Porto; Museu Nogueira da Silva, em Braga e Casa do Brasão, em Vila Nova de Cerveira. |
| VI | Prémio Cidade da Amadora: Inez Wijnhorst e Vítor Pinhão. Premio Edição: Carlos Eirão e Célia Bragança. Prémio Juventude: Ana João Romana. | Fábrica da Cultura, Galeria Municipal da Amadora, Casa Roque Gameiro, Recreios da Amadora, Quinta de S. Miguel, Galeria Municipal de Abrantes, Museu Municipal de Esposende, Évora (Teoartis), Museu João Fragoso nas Caldas da Rainha, SNBA, Galeria Diferença, SCGP, Galeria de S. Bento, CAO's em Odivelas, Cooperativa Árvore, Monsaraz e Galeria Municipal de Alverca. |
| VII | Prémio Cidade de Évora: Ryszard Gieryszewsky – Polónia. Menções Honrosas: Juan Moro - Espanha; Yo Takahashi - Japão. Prémio Juventude: Marc Brunier-Mestas – França. Prémio Aquisição: Ana Galvão, Atin Basak, Célia Bragança, Claudio Lara, Isliker Maria-Regina, Ivo Lombardi, Juan Moro, Maria Gabriel, Pissarro, Ruth Montadas, Teresa Pato, Yo Takahashi, Vítor Pinhão. | Fábrica da Cultura, Casa Roque Gameiro, Casa das Artes, em Tavira; SCGP, em Lisboa; SNBA, em Lisboa; Museu Bento Jesus Caraça, no ISEG; Galeria Esteta, no Porto; Cineteatro de Arraiolos; Galeria Municipal em Vila Franca de Xira; Museu Municipal de Santiago do Cacém; Galeria Municipal de Sobral de Monte Agraço; Biblioteca Municipal do Redondo; Cooperativa Árvore, no Porto; Galeria Municipal de Loures; Galeria Água Forte, Galeria Domus Varuis, Galeria Municipal Gymnasio, Centro Português de Serigrafia (CPS) Galeria S. Bento e Cooperativa Diferença, em Lisboa; Galeria Teoartis e Palácio Vimioso, em Évora, Museu Municipal de Estremoz; Museu José Malhoa, nas Caldas da Rainha; Centro Cultural Américo Marinho, no Barreiro; Biblioteca Municipal de Alcácer do Sal; Biblioteca e Câmara Municipal de Alijó. |

| edição | ação educativa promovida | júri do concurso |
|---------------|--|---|
| I | Não há registo. | Fernando Teixeira Pereira, Madalena Veiga, Maria Irene Ribeiro e Américo Silva, Margarida Veiga, Fernando de Azevedo, Maria Gabriel, José Emídio. |
| II | Seminário de Lito-Offset, orientado por Regina Silveira, na oficina da AGA. | Fernando Teixeira Pereira, Eduarda Leal Coelho, Maria Irene Ribeiro e Américo Silva, Ema Berta, Henrique Silva. |
| III | Workshop sobre Gravura orientado por Bartolomeu Cid dos Santos, na AGA. Debate com responsáveis das oficinas de gravura do país, visitas guiadas. | Fernando Teixeira Pereira, Fernando de Azevedo, Maria Gabriel, Acácio de Carvalho, José ferro, Américo Silva e António Rebelo. |
| IV | Seminários na Cooperativa Árvore, Galeria Diferença e AGA. Oficina e seminário sobre técnicas de gravura orientado por Claudio Juaréz. | Emília Carreiras, António Carixas, Fernando de Azevedo, José António Flores, Maria Irene Ribeiro, Américo Silva e Madalena Veiga. |
| V | - Criação da rede nacional de escolas e centros de produção de gravura. - Ação de formação sobre técnicas de gravura destinado a professores do 1º, 2º e 3º ciclos, orientado por Irene Ribeiro. em Évora. Atelier Aberto: projeto pedagógico de sensibilização para as técnicas da gravura (integrado no projeto REGRA) terminando com uma oficina na Bienal. - Convite às várias escolas formais e não formais de gravura a apresentarem trabalhos coletivos de alunos, como foi o caso da Esad.CR, da Esbal, da AGA e do Projecto. | Emília Carreiras, António João Carixas, Fernando Azevedo, José António Flores, Irene Ribeiro, Américo Silva e Madalena Veiga. |
| VI | Workshop de papel artesanal. Primeira exposição da Regra: "Gravar o Futuro". | Joaquim Raposo, Fernando Teixeira Pereira, Emília Carreiras, Irene Ribeiro, Américo Silva, nuno Faria, José António Flores, Elsa César. |
| VII | Exposição "A maior gravura do século", resultado do trabalho desenvolvido no projeto REGRA em 1999 e 2000. - Projeto Poetas & Poetas. | Jorge Miranda, Américo Silva, Joana Monteiro, Doroteo Arnaiz, Sloba, Paula Caetano, Ung Vai Meng. |

ANEXO F. Excerto do caderno de campo.

APA → como instalar no WORD.

índice:

- Disco local C
- Utilizadores
- HP
- APP DATA
- ROAMING
- MICROSOFT
- BIBLIOGRAPHY
- STYLE → colocar aqui dentro o
- ficheiro: APASEVENTHEDITION.XSL

8 MAIO - 2024

Li os catálogos das exposições da IR. Há textos repetidos de Fernando de Azevedo. Parece que sempre que faziam um catálogo "recriavam" textos já escritos. No entanto, as qualidades humanas e interesse social da IR são visíveis em grande parte dos textos, demonstrando o seu interesse na educação

artística como forma de "salvar o outro".

O catálogo da exposição de NFX tem o currículo permeado da ação educativa e artística.

Terminei a revisão de Litnating de IR. Para o enquadramento falta-me só o capítulo sobre educação artística em ambiente não formal.

- Porteino da Unesco 2006
- Eisner - Carta de Porto Santo
- Viadel →
- Maria Acaço
- Printmaking and Arts Education
- Diferença entre técnica e tecnologia.

Lacuna → Expressionismo alemão enquadramento de Bruck

ROSA DIAS → Ecos do expressionismo A exclusão no séc XX pode ter a ver com

13.8.2024

"Fundação Amendo Alves, Pateado memórias reveladas - 1947-2010"

→ ver Hebe de Carvalho - mulher e envolvente de arte no FAPP (1955) o ano em que o Museu e Fundação com FAPP e as escolas passaram para lá.

19.08

Movimento de ARTE-EDUCAÇÃO NO BRASIL

- FRANZ CIZEK (Checo)
- DEWEY / HERBERT READ
- Anita Malfatti → BR
- Augusto Rodrigues
- Anísio Teixeira

1922 na Semana da Arte Moderna

↓

influências de Dewey USA (influências europeias e norte americanas)

"Education Through Art" - 1954

Em 1958 as práticas desenvolvidas pelas escolas de arte foram introduzidas na educação pública.

1ª escola de arte portuguesa fundada por Lúlia Mercurio

20.08.2024

Hoje completei 60 páginas de texto. Vou no capítulo do projeto Regra e voltei a verificar alguns catálogos à procura da referência que o Manuel Moreira fez da Emília Nadal. A referência é ótima mas não tem referência na Bibliografia, aliás como muitas outras citações, o que me deixa um pouco desconfiado e inseguro em incluir a citação, o que é uma pequena coisa porque é uma citação muito boa.

Ao verificar os catálogos apareceu-me no de 98 uma carta que um amigo

16.01.2024

Hoje fui à Associação Aster, na Ameixoeira. Quando entrei na rua comecei a perceber que a andar, quia os mandou para os confinados da Ameixoeira, pois esta deve ser a rua mais degradada de todos - bairros, casas com janelas, fechadas e estagadas, pessoas partidas, lixo pelo chão, grupos de pessoas com ar suspeito pelos cantos. O GPS mandou-me parar e nem vislumbre da Aster. Vi dois homens pentados ali perto e fui abordados, se conheciam ali uma Associação. Responderam-me prontamente onde era, sem constrangimentos. Liguei à Inês a confirmar se lá estava alguém, porque do fora parecia desabitado. "Hoje é terça, é dia de Aster, sim estamos, mas aqui temos que ter tudo trancado". Assim que entrei e a porta se ~~fechou~~ Fechou

atrás de mim senti-me como a entrar no "reino de Narnia". Outro mundo existia ali no espaço da Associação: mas paredes há trabalhos realizados por alunos, nos projetos das Escolas, molduras com obras de vários autores, depois um corredor e começam a ver-se os equipamentos de serigrafia, até que desembocamos numa sala com uma grande mesa, uma prensa de gravura, enfim, um mundo fantástico no meio de um bairro que parece o fim do mundo.

A Inês falou-me do espaço, do histórico de algumas gravuras e outras obras e depois as senhoras que fazem parte da Associação: a Cremilde, a Ana Galvão, a Palmira e a D. Lúdes, tinham uma trouxa de presentes na qual acabei por participar, e bebemos um chá nas lojas que elas próprias decoram

FALTA:

Referência Encontro dos prof. REGA. Tanta M^o Luís no catálogo I Negro.

Há 1 Foto do Palmira Rega no catálogo I - no fim.

Ficheiro P. 97 - continuar a incluir Fichas e anexos.

17. OUT - 2024

Fui a casa da professora Ana M^o Jerónimo que tinha entrevistado há uma semana. Ela convidou-me a ir ver a documentação que possui e é efetivamente bastante interessante e pertinente o que guardou. Possui toda a correspondência enviada por Inês aos professores, assim como brochuras e catálogos das muitas atividades organizadas no âmbito da

REGA, para além da formação com Professores, alunos e expositores. Este espólio veio ajudar-me a preencher algumas lacunas onde me faltava informação, nomeadamente sobre o Concurso da REGA, os Encontros REGA de professores e a forma como era feita a comunicação com os professores. Também se clarificou um pouco como era feito o incentivo à participação no projeto: envolvendo as crianças no sentido de apoiar a realização de atividades, para levar para os professores, como é o duplo uma visita ao moinho da Caevalha Gorda onde os professores fizeram um WORKSHOP de papel artesanal.

ANEXO G. Carta aberta aos professores, de Irene Ribeiro (catálogo "Gravura na Escola 2 (2000).

Amadora, novembro, 2000

Carta Aberta aos
Professores e Amigos da
REGRA - Rede Escolas de Gramma.

Caríssimos,

Leího pensado e repensado no texto que gostaria de
ver aqui reproduzido e, com toda a franqueza, passado o
primeiro momento, tudo me parece insignificante perante o resultado
do trabalho onde todos participamos.

Juntos, me de todas as etapas; cada uma com as suas dificuldades,
com o "malabarismo" habitual e o imprevisto quase sempre
controlados - e por fim a satisfação de ir materializando a ideia
de "construir" uma grande grama para o 2º Biennial 12º Internacional
de Gramma. Creio que um dos momentos mais espetaculares
deste projeto foi na reunião na escola Sec. Gabriel Pereira, em Évora,
onde se realizou o sorteio para composições de grama das escolas -
quando se desenrolou uma fita de papel branco com vários
metros, houve um silêncio absoluto na sala (o que é raro) e a
seguiu o primeiro questionamento: onde é o meu lugar?

Uma vez definido o site de cada escola, foi o desfile
das dúvidas, da incommunicabilidade entre o "vizinho", as
dificuldades com os materiais e da correspondência extenuada.
 enfim, um movimento que teve o seu tempo e que se
concentrou na maior amplitude das possibilidades, do
processo da grama artística, enquanto recurso, para a activi-
dade da pré-escala ao 12º ano.

Inesquecível, é, para mim, o tempo mais apropriado.
por tudo o que vi e vivi durante a preparação da "Grama
do Século".

Gostava de deixar umas referências especial aos patrocinadores
do 2º Concurso da REGRA, e aos Amigos, que nos assistiram, val-
do apontando sempre que necessário.

Tua conclusão esta mensagem: Será que nos descolamos
um pouco do segredo de uma pedagogia de sucesso?

Da minha parte, confesso, emocionou-me ao ver o brilho nos
olhos dos vossos alunos ao verem os seus trabalhos expostos.

Acertem, como sempre, a minha amizade e aqui fica

um abraço afectuoso
de Irene Ribeiro

ANEXO H
| ' ' | | ' |

ANEXO H1. Cartaz da Animação Cultural da exposição "No tempo em que os animais falavam 2", Na Fundação Calouste Gulbenkian. (1996).

MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN

6 DE FEVEREIRO A 31 DE MARÇO

No Tempo em que os Animais Falavam 2
Gravuras

ANIMAÇÃO CULTURAL

Visitas e prática oficial com Irene Ribeiro

- Grupos de alunos de Professores / Autores das gravuras expostas
- outros grupos

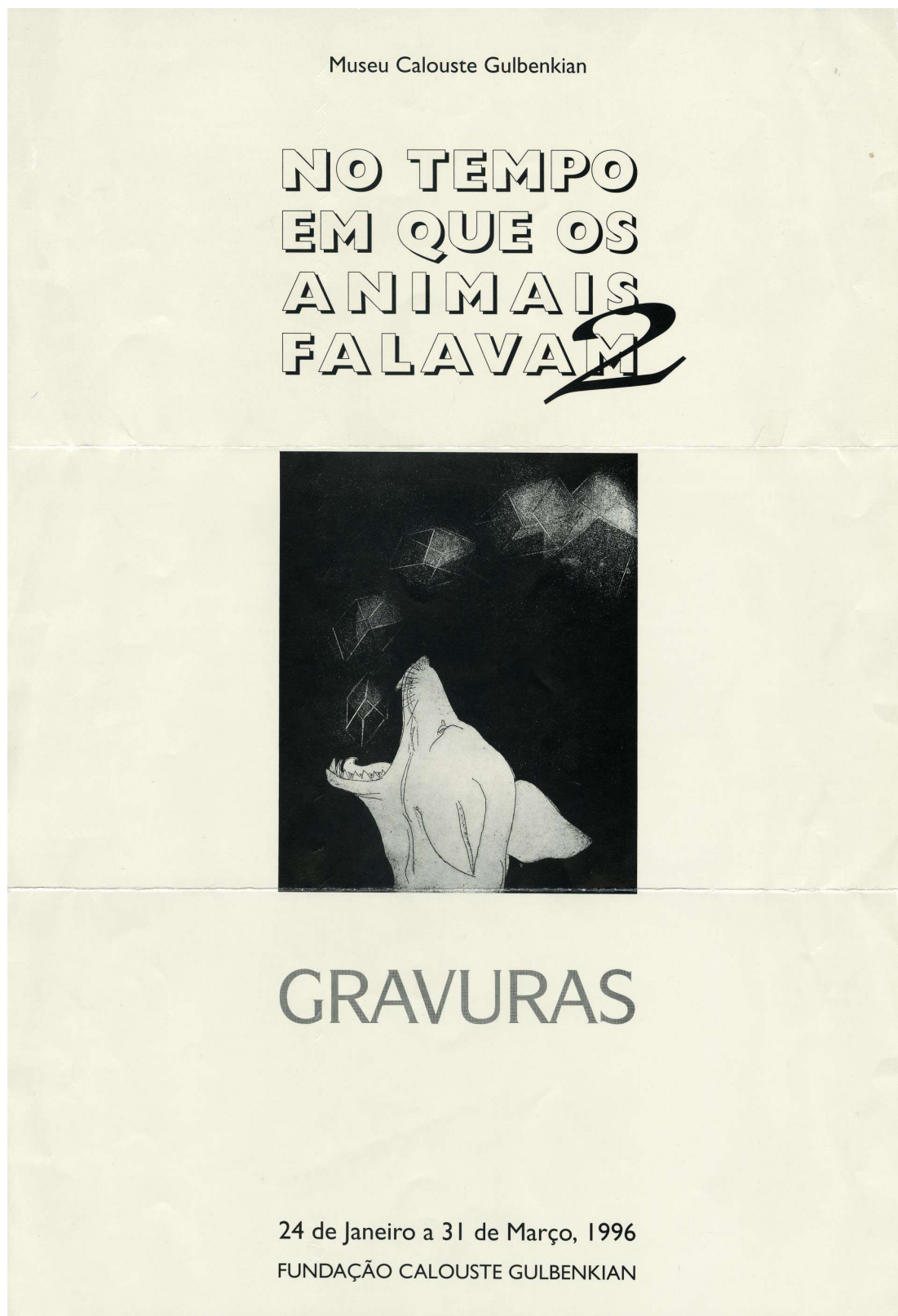
terças e sextas:
das 10h às 16h30

sábados:
das 14h30 às 16h30

"Sobre a Gravura - Técnicas e Efeitos"
de 25 a 29 de Março
das 10h às 16h30

(por inscrição)

ANEXO H2. Cartaz da exposição “No tempo em que os animais falavam”, FCG (1996).



ANEXO I. *Excerto da palestra de Irene Ribeiro, patente na ata do 1º Encontro REGRA (1997).*

- ⇒ a importância da Gravura como um recurso educativo a ser rentabilizado pelas escolas, cabendo aos professores o desafio de adaptar as diferentes técnicas às realidades escolares e suscitar nos alunos o interesse e a motivação para outras actividades;
- ⇒ retrospectiva do trabalho já realizado, em que foram adoptadas dinâmicas diferentes, de acordo com os diferentes públicos-alvo, espaços de realização e recursos existentes;
- ⇒ consequências das acções levadas a cabo, que se traduziram na aplicação imediata das técnicas a novas propostas, como é o caso de ilustração das Fábulas de la Fontaine e deslocação deste trabalho até França - Chamalières.
Por outro lado, está a decorrer uma Acção de Formação já creditada, em Évora, no âmbito do Programa Foco.
- ⇒ necessidade de adaptar as Técnicas de Gravura aos recursos existentes nas Escolas, como é o caso da utilização dos suportes alternativos;
- ⇒ a mostra do produto do trabalho realizado constitui um espaço de avaliação de todo o Projecto que importa salientar;
- ⇒ importância da atitude a ter relativamente à formação, que deverá permitir "que o outro se descubra", procurando criar condições (confiança, segurança, liberdade) que favoreçam a aprendizagem.

No final da palestra fez-se uma projecção de slides que documentam o percurso e os diversos momentos do Projecto de Gravura.

ANEXO J. *Catálogo da exposição “A pedagogia da gravura”, em Évora (1998).*



A PEDAGOGIA DA GRAVURA

EXPOSIÇÃO

**ÉVORA
PALÁCIO D. MANUEL
18 A 28 DE NOVEMBRO '98**



ANEXO K. Desdobrável da exposição da REGRA na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 2004.

**REDE ESCOLAR DE GRAVURA
E A ARTE CONTEMPORÂNEA**

O projecto Rede Escolar de Gravura - REGRA, surge em 1995 na sequência das acções de sensibilização e formação para docentes de todos os níveis de ensino. Os promotores dessas actividades foram e são Antárquias, Museus e em maior número os centros de formação de professores, no âmbito do programa de formação contínua. A coordenação e orientação das actividades, desde o seu início, tem sido da responsabilidade da gravadora Irene Ribeiro.

No percurso do projecto destacam-se:

- A Gravura Inaugura o Museu*, no Museu de Arte de Macau em 1999 e *Gravura na Escola/ABC Paulista* em S. Paulo, Brasil, no mesmo ano, e ainda "A *Mãe Gravadora do Século*" na VII Bienal de Gravura da Anadóra em 2000.
- O plano para a "Rede Escolar e a Arte Contemporânea" foi apresentado em Araxós numa exposição/reunião de professores e aprovado numa exposição/encontro em Alentejo do Sal no período 2001/2002.
- A apresentação na Sociedade Nacional de Belas Artes compreende três núcleos:

Rede Escolar e Artistas Portugueses e Brasileiros Contemporâneos

Patrel colectivo de 3,50x18 metros, constituído por trabalhos realizados nas escolas portuguesas e brasileiras envolvendo um total de 1.990 alunos, 53 escolas, 100 professores, de 21 localidades.

Foram referenciadas obras de 50 artistas

Formação de Professores e a Arte Contemporânea

Mostra dos resultados das acções de formação realizadas em: Alentejo do Sal, Alentejo, Anadóra, Évora, Moita e Setúbal com a participação de 120 professores.


A formação foi promovida pelos Centros de Formação e pelas escolas das diversas localidades entre 2002/2004.

Artistas Contemporâneos | Obra Gráfica

Exposição de obra gráfica dos artistas cujas obras foram referenciadas para a actividade escolar.

Um dos objectivos dessa exposição é possibilitar o contacto dos mais jovens com o múltiplo original seja em silografia, gravura em metal, litografia ou serigrafia, intensificando, desta forma, o conhecimento dos nossos Artistas.

REGRA
Rede Escolar de Gravura



Sociedade Nacional de Belas Artes
15 Maio a 9 Junho 2004
Lisboa | Portugal

Horário
De Segunda a Sábado das 14 às 20 horas
A exposição encerra a 9 de Junho 2004

Rua Maria Salgado, 36
1250-075 Lisboa
Tel. 2111.8650 | Fax: 2111.8649
Email: geral@snba.pt

Foto de capa - Gravura em Bloco / Centre College de Formação de Professores de Gravura

PROGRAMA

29 Maio | 16:00h

Reunião dos Professores Participantes
no projecto - *Avaliação final*
Apresentação do catálogo da exposição

29 Maio | 17:00h

Paínel/Debate - Artes Plásticas
na Escola com a participação de

Pintora Emília Nacal

Presidente da Sociedade Nacional de Belas Artes

Prof. Manuel Patrício

Reitor da Universidade de Évora (Presidente)

Profª Elisabete Oliveira

*Docente da Faculdade de Psicologia e das Ciências
da Educação da Universidade de Lisboa*

Pintor Henrique Silva

Director da Bienal Internacional de Vila Nova de Cerveira

Prof. Joaquim Raminhos

*Director do Centro de Formação de Professores do Concelho
da Moita*

Profª Cristina Azevedo Tavares

*Presidente do Conselho Técnico
da Sociedade Nacional de Belas Artes (Modernização)*

9 Junho | 16:00h

Homenagem ao Pintor Fernando de Azevedo pelos alunos
da Escola Secundária Fernando Namora - Amadora

Apresentação do Livro "Gravando Experiências em Sala
de Aula" - 5 anos de formação em Aléacer do Sal

Entrega de Prémios aos vencedores do 3º Concurso
da REGRA "Os melhores na Arte de Gravar".



A Direcção da Sociedade Nacional de Belas Artes
tem o gosto de convidar V. Exa. para a inauguração
das exposições integradas no

Projecto Rede Escolar de Gravura - REGRA

**Rede Escolar e Artistas Portugueses
e Brasileiros Contemporâneos**

**Formação de Professores e a Arte
Contemporânea**

Artistas Contemporâneos | Obra Gráfica

que se realiza no próximo dia
15 de Maio 2004 pelas 16:00 horas no
Salão Nobre da Sociedade Nacional de Belas Artes.

Visitas Cidades | 3º Concurso da REGRA

15 Maio

Inauguração das Exposições

18 Maio

Colégio José Álvaro Vidal-CEBI - Alverca
Escola Secundária Mães d'Água - Amadora

20 Maio

Gebulis/Barro da Amexoeira e Alta de Lisboa Sul

21 Maio

Escola Básica 1 Nº52 - Benfica - Lisboa

Escola Secundária Damião de Groes - ALENQUER

24 Maio

Escola Secundária Dr. Azevedo Neves - Amadora

25 Maio

Escola Básica D. Jorge de Lencastre - Grândola

26 Maio

Oficina da Griaça - Arraiolos

Escola Secundária Alcácer do Sal

27 Maio

Escola E.B. 2,3 Pedro Jacques Magalhães - Alverca

Escola Básica D. Jorge Lencastre - Grândola

Escola Básica do Subaguiheiro - Arraiolos

28 Maio

Escola E.B. 2,3 Marquesa de Alorna - Lisboa

29 Maio

Reunião: Avaliação do Projecto REGRA

Paínel/Debate

31 Maio

Escola E.B. 2 Prof. Pedro D'Orey da Cunha - Amadora

1 Junho

Escola Secundária Fernando Namora - Amadora

2 Junho

Escola Básica 2,3 Pêro de Alenquer - Alenquer

3 Junho

Escola Secundária Fernando Namora - Amadora

4 Junho

Escola E.B. 1,3 Maria Veleda - Santo António

dos Cavaleiros - Loures

7 Junho

Agrupamento Escolas Padre Abílio Mendes - Barreiro

8 Junho

Escola E.B. 2,3 Dr. Hernâni Cidade - Redondo

Escola E.B. 2,3 e Secundária D. Manuel I - Alcochete

9 Junho

Encerramento

Horário das Visitas: 14:00/18:00 horas

ANEXO L. Desdobrável da inauguração da Associação Áster (2006)

Áster* um projecto com sinais evidentes de esperança

Num tempo de tanta complexidade e demasiada promoção para o consumo e individualismo feroz, constituir uma associação e criar para ela um projecto é sinal que outros valores ainda vigoram.

A Áster surge após um longo período de reflexão, com muitas reuniões e pareceres pelo meio. Amigos foram aqueles que nos alertaram para as dificuldades e também para a necessidade de continuar a tarefa a que nos propusemos há três décadas atrás.

Aqui estamos a recordar a lição que recebemos de quem acreditou no nosso trabalho, a apresentar a actividade escolar dos mais jovens e a agradecer a todos aqueles que avalizam este projecto.

Conscientes do tempo e do País em que vivemos, onde a educação e a cultura ainda não fazem parte do vocabulário de muitos, pretendemos demonstrar que a expressão artística pode ser um instrumento valioso na promoção/integração do indivíduo na sociedade.

Está certificado noutros países que a intervenção dos artistas em comunidades mais fragilizadas tem dado bons resultados.

Desejamos provar, através da expressão plástica, nomeadamente das técnicas de gravura e da cerâmica, quanto a arte pode contribuir para o desenvolvimento de uma sociedade mais justa e inclusiva.

É para a comunidade local o nosso primeiro olhar, mas não abdicaremos do nosso querido projecto da Rede Escolar de Gravura e dos docentes que dele tem participado desde 1995. Vai ter um novo nome: Asterisco, e que surjam muitas estrelinhas para além das que já existem.

Neste ano em que se comemoram os 400 anos de Rembrandt (1606-2006), e os 50 anos (1956-2006) do início da prática da gravura contemporânea em Portugal, por via da organização de uma associação de artistas, desejamos que a Áster brilhe, mesmo quando o cenário das artes nos parece tão cinzento.

Lisboa, Abril, 2006

Irene Ribeiro - Gravadora/Sócia Fundadora

*el.comp.positivo, do gr.
astér, eros "estrela" (Dicionário Houaiss)

ÁSTER é uma associação cultural de projectos de arte constituída em 13 de Dezembro de 2004 que agora inicia a sua actividade num espaço cedido pela Câmara Municipal de Lisboa no Bairro da Ameixoeira, sendo o núcleo inicial formado por Américo Silva, Carla Galamba, Colette Douillard, Cristina Avelar, Estela Marques, Graça Delgadinho, Helena Madureira, Irene Ribeiro, Judite Pacheco, Ricardo Tavares Sousa e Vasco Marques.

Os seus fundadores já contam com bastante experiência ao nível da formação de docentes e alunos nas diversas áreas da gravura (respectivamente com a Rede Escolar de Gravura) à largos anos, que agora estendem a outras como a cerâmica e azulejaria, tentando simultaneamente trabalhar com as escolas e com a comunidade, pois através da prática artística e da aprendizagem de técnicas é possível que a expressividade ultrapasse os limites impostos pelo quotidiano, sobretudo quando ela é articulada com a arte actual.

Nesse sentido o pretexto de trazer um artista como uma espécie de patrono para a abertura da ÁSTER é feita com a recordação da obra do pintor Fernando de Azevedo (1923-2002) que ainda em vida apoiou o projecto da Rede Escolar de Gravura, e que era também amigo de alguns dos fundadores desta Associação.

Dos vários projectos que estão agendados para este ano podemos mencionar a abertura dos ateliers comportando desde já a gravura e a serigrafia e em seguida o de cerâmica, assim como um projecto ligado à poesia a ser levado às escolas, articulando a poesia e a gravura, e ainda um plano de edições, sendo os artistas Bartolomeu dos Santos e Henrique Silva os autores para 2006.

A ÁSTER tem por objectivo promover a integração qualitativa entre a pessoa e a comunidade através da aprendizagem da arte chamando a si em primeiro lugar as crianças e os jovens, mas também outros membros da comunidade que assim o queiram.

Cientes das dificuldades que nos aguardam nestes tempos que correm mais depressa que o próprio tempo, queremos afirmar neste dia de festa os votos de que uma boa estrela ilumine esta associação, pois o que é fundamental já aqui está: os artistas com o conhecimento e a experiência de muitos anos de trabalho, o espaço com as oficinas instaladas, a vontade de realização e a comunidade interveniente, sem a qual toda a intencionalidade e sentido destas acções se perdem.

Lisboa, 5 de Abril de 2006

*Cristina Azevedo Tavares
Profª Associada da Faculdade de Belas Artes de Lisboa*

Sócios fundadores

Américo Silva – *Designer*
Carla Galamba – *Educadora de infância*
Colette Douillard – *Fotógrafa*
Cristina Avelar – *Professora de História de Arte*
Estela Marques – *Pintora*
Graça Delgadinho – *Professora de Filosofia*
Helena Madureira – *Arquitecta*
Irene Ribeiro – *Gravadora*
Judite Pacheco – *Bancária*
Ricardo Tavares Sousa – *Engenheiro do Território*
Vasco Marques – *Bancário*



1



2



3

1 - Ameixoeira
Sede da Associação
Zona 6 B, Lote 13, Loja A

2 - 1.ª Reunião para aprovação dos Estatutos
Vale do Pereiro / Arraiolos
8 de Novembro, 2004

3 - Sócios fundadores
Ameixoeira, Abril, 2006

Fotos:
Irene Ribeiro
Maria Joaquina Silva da Silva
André Simões