
TÁWAPAYÊRA

CURADORIA

ALEXANDRE MELO

ARTISTAS

JÚLIO POMAR / DEALMEIDA ESILVA

IGOR JESUS / TIAGO ALEXANDRE

Texto **Ana Gonçalves**



Parte 1

«No princípio era o...»

1989. Maria João Avillez, ao serviço do jornal Expresso, entrevista Júlio Pomar a propósito das suas obras em curso, no atelier, as quais virão a ser mostradas ao público no ano seguinte, primeiro pela Galeria 111 no ARCO de Madrid (*Los Indios*) e mais tarde na Galeria Georges Lavrov, em Paris (*Les Indiens*). O pintor, “voluntário e disponível, com um coração de adolescente e uma sensibilidade alerta”, revela-lhe tudo¹.

«Sabe, é que foi mesmo uma série de acasos. Um dia, na véspera da minha partida para férias, para a ilha do Sal, aparece-me ao telefone a voz apressada de Ruth Escobar: estava no aeroporto com Roberto Fonseca, um empresário dinâmico e inovador que eu já conhecia e que me queria falar, mas que só tinha aquele intervalo de duas horas de escala em Lisboa...»

Roberto Fonseca, também produtor cinematográfico, estava na altura a preparar o filme de Ruy Guerra, *Kuarup*, inspirado no romance *Quarup* de António Callado. Vira a retrospectiva de Júlio Pomar em 1986 (organizada pelo Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian e apresentada em vários museus do Brasil), vira os azulejos que o artista fizera para o edifício Gran' Circo Lar de Brasília e ficara, sobretudo, impressionado pela série dos *Mascarados de Pirenópolis*, conjunto de pinturas de cores vibrantes, gestualidade expressiva e dimensões generosas, que Pomar realizara após o seu regresso das festas do Divino Espírito Santo, ocorridas nessa cidade brasileira do Planalto Central.

Fonseca reconhecia, nas pinturas dos *Mascarados de Pirenópolis*, “uma certa consonância” com “a vida dos Índios” e achava que uma passagem pelo Xingu, reserva natural estabelecida no estado do Mato Grosso e marcada pela presença de várias tribos (Yawalapati, Ikpeng, Kayapó...), talvez pudesse interessar-lhe. Ele estava a instalar aí um acampamento, para as necessidades da filmagem. E pergunta-lhe se não quer lá ir.

«Entrou-me por um ouvido e saiu-me por outro... Achei tudo aquilo uma fantasia, mas a verdade é que dias depois, já no Sal, em férias, dei comigo a pensar: e se fosse a sério?»

¹ Maria João Avillez: “Júlio Pomar: raízes no Xingu”. Entrevista concedida ao jornal *Expresso* de 25 de Outubro de 1989, publicada no catálogo da exposição *Pomar-Brasil*. Ministério da Cultura do Brasil / CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.



JÚLIO POMAR

O banho das crianças no Tuatuari II

1997

Acrílico, carvão e pastel sobre tela

195 x 390 cm

Colecção David Santos Pinto

O banho das crianças no Tuatuari

1998. Alexandre Melo entrevista Júlio Pomar, no contexto de um suplemento dedicado ao pintor, a publicar pela revista *Arte Ibérica* nesse ano². Conversam sobre pinturas realizadas em diferentes momentos da sua carreira, de figuração e abstracção, de imagens e de acasos controlados, de narrativas, ficções e efabulações, do fazer/prazer da pintura e das suas impurezas. A última obra, de um conjunto escolhido para um comentário partilhado com os leitores da revista, é *O banho das crianças no Tuatuari*.

² Alexandre Melo, “Júlio Pomar”, suplemento da revista *Arte Ibérica*, nº 14, Lisboa: Maio 1998.

“AM: Nestes últimos trabalhos, já de 1997, temos o regresso aos Índios, à Amazónia...

JP: O ano de 97 foi para mim um ano difícil (...). Para tentar mudar os fados e esquivar a situação, pus-me a trabalhar em grandes formatos, os maiores que até então praticara. Eis senão quando os organizadores do Festival de Biarritz (que seria nesse ano dedicado à Amazónia) me propuseram que uma exposição da minha série dos Índios integrasse o dito festival. Desci a Biarritz para ver o local que me destinavam, tive um medo doido que os meus quadros ficassem a boiar, ou que, por dispersos que estavam, não conseguissem ser reunidos a tempo, e resolvo ousar o que sempre adiara: a evocação, numa grande tela, do espectáculo que todos os dias tinha diante de mim, da barraca onde fazia atelier. Em baixo corria o Tuatuari, ribeira de águas transparentes onde a criançada índia, crianças e adolescentes dos dois sexos, vinham ao meio-dia para um ritual muito deles: banhar-se, nadar, brincar, dar largas à sua natural alegria de viver. O espectáculo mais extraordinário que eu já vira! (...) Aceitar o desafio, cumprir a aposta, adiada primeiro, esquecida depois, seria agora ou nunca. Um após outro, nasceram dois conjuntos, cada um de três telas reunidas, que integraram a exposição prevista no Festival, corria o mês de Setembro (...).”

Numa visita à exposição *Táwapayêra*, em vésperas da inauguração, Alexandre Melo revelou o quanto o relato de Júlio Pomar, sobre *O banho das crianças no Tuatuari* o impressionara naquele momento, “pelo carinho com que ele falava daquela recordação”.

“Também um dia hei-de conhecer o Amazonas”, terá pensado.

Táwapayêra

Há seis anos que Alexandre Melo visita regularmente a ilha de Parintins, situada no estado do Amazonas, onde decorre todos os anos o maior festival folclórico do Brasil. O evento, que marca de forma indelével a vida social e cultural da região, envolve quase toda a população na criação de um espectáculo que, como referiu o curador durante a visita atrás mencionada, “é uma mistura de ópera, carnaval e futebol”.

As suas origens são múltiplas e complexas, tendo-se tornado mais ou menos aceite que as festas juninas, características do Nordeste do Brasil, terão influenciado a sua criação. Mas não há, até hoje, um consenso absoluto a esse respeito.

A base do festival é um concurso entre dois bois: o boi “Caprichoso” e o boi “Garantido”. Cada um reúne, à sua volta, uma plêiade de “torcedores”, a “galera”, que durante três noites consecutivas, ao longo de seis horas em cada noite, assiste às apresentações alternadas dos bois *Bumbá* na arena, o *bumbódromo*. Cada apresentação é constituída por canções, desfiles de máscaras, coreografias variadas e um sem número de efeitos especiais, mais ou menos alcançados por meio do recurso, tanto às artes ditas tradicionais, como à mais recente tecnologia nos domínios da imagem e da pirotecnia. A miscigenação de referências, nomeadamente religiosas, é total.

Táwapayêra foi, pois, o tema de apresentação do “boi Caprichoso” em 2014 e, segundo Alexandre Melo, significa “mística aldeia, Amazónia”. Uma tal expressão é passível de congregar duas dimensões, que interessavam ao curador: uma local, parintinense, relacionada com a cultura cabocla, e uma global, universal, que permite reconhecer na Amazónia uma espécie de “berço da Humanidade”, um “centro cósmico”.

No sítio da *internet de Lisboa Capital Ibero-americana da Cultura 2017* (evento no qual se integra a presente exposição), o curador admite o carácter pessoal, mesmo afectivo, da ideia que lhe preside:

“A minha relação com Júlio Pomar é feita de momentos muito diversos na sua obra e na minha vida. O interesse com que pela primeira vez vi alguns dos seus trabalhos renova-se na clareza com que os recorro em momentos inesperados. Foi assim com as pinturas Amazônicas. Quando tomei banho no rio Amazonas lembrei-me de as ter visto. Quando participei nas festas dos Bois Bumbá de Parintins tornaram-se mais importantes. (...)”³”

Tratava-se, então, de, a partir desse momento fundador, criar um espaço conceptual de confluência entre três núcleos: um constituído pelas obras de Júlio Pomar, realizadas no contexto da sua viagem, um outro pelas referências ao Festival de Parintins (vivência pessoal e afectiva, mas também intelectual, do curador) e, finalmente, um último constituído pelos trabalhos de artistas mais jovens, com os quais já tinha trabalhado antes e de quem conhecia bem os percursos individuais.

“Não havia qualquer intenção de fazer uma ilustração ou comentário, nem do festival, nem de formas culturais específicas da Amazônia, nem das pinturas ou dos trabalhos do Júlio Pomar e nem sequer havia um tema, no sentido estrito de uma questão cultural, social, política, que devesse ser objecto de reflexão ou abordagem. Havia uma palavra, encarada como metáfora aberta.”

Alexandre Melo

(Entrevista concedida a João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira)

Festival Folclórico
de Parintins 2014,
Associação Cultural
Boi-Bumbá Caprichoso

³ Informação disponível em <http://lisboacapitaliberoamericana.pt/pt/programacao/tawapayera>. Página consultada em 2017-11-23.



Os desenhos do Xingu

Em todo o espaço do Atelier-Museu, dispostos nas paredes, conjuntos de desenhos organizados por temas, acompanham determinadas pinturas e dialogam com propostas de artistas mais jovens.

Como nasceram estes desenhos?

No seu texto, “Kuarup”⁴, o artista conta.

“(…) No acampamento, *Hotel de Mil Estrelas* como Roberto lhe chamava (...), acomodaram-me o mais belo atelier que jamais terei. Numa das poucas sombras, sob uma lona, uma mesa coxa, duas cadeiras de dobrar. Não tardei em perceber que a cadeira destinada ao visitante, melhor valia tê-la recolhida. O índio, tão curioso dos hábitos do homem branco como nós dos deles, a todo o instante vinha dar-se ao prazer de se sentar nela, objecto bizarro alheio à sua civilização. E durante as horas sem fim que a boa conversa durava, eu ficava impedido de fazer o que quer que seja. Aprendi também a evitar a saborosa desordem do plano de trabalho. O índio quer tudo, mexe em tudo e leva consigo quanto lhe dá na vontade. Utensílios, cadernos de desenho, fotos, o pouco material a que me condicionara tinha de o conservar arrecadado nas sacolas que me acompanhavam sempre e das quais eu não tirava senão o estritamente necessário.”

JÚLIO POMAR

Xingu

(Festa do Papagaio)

1988

Esferográfica sobre papel

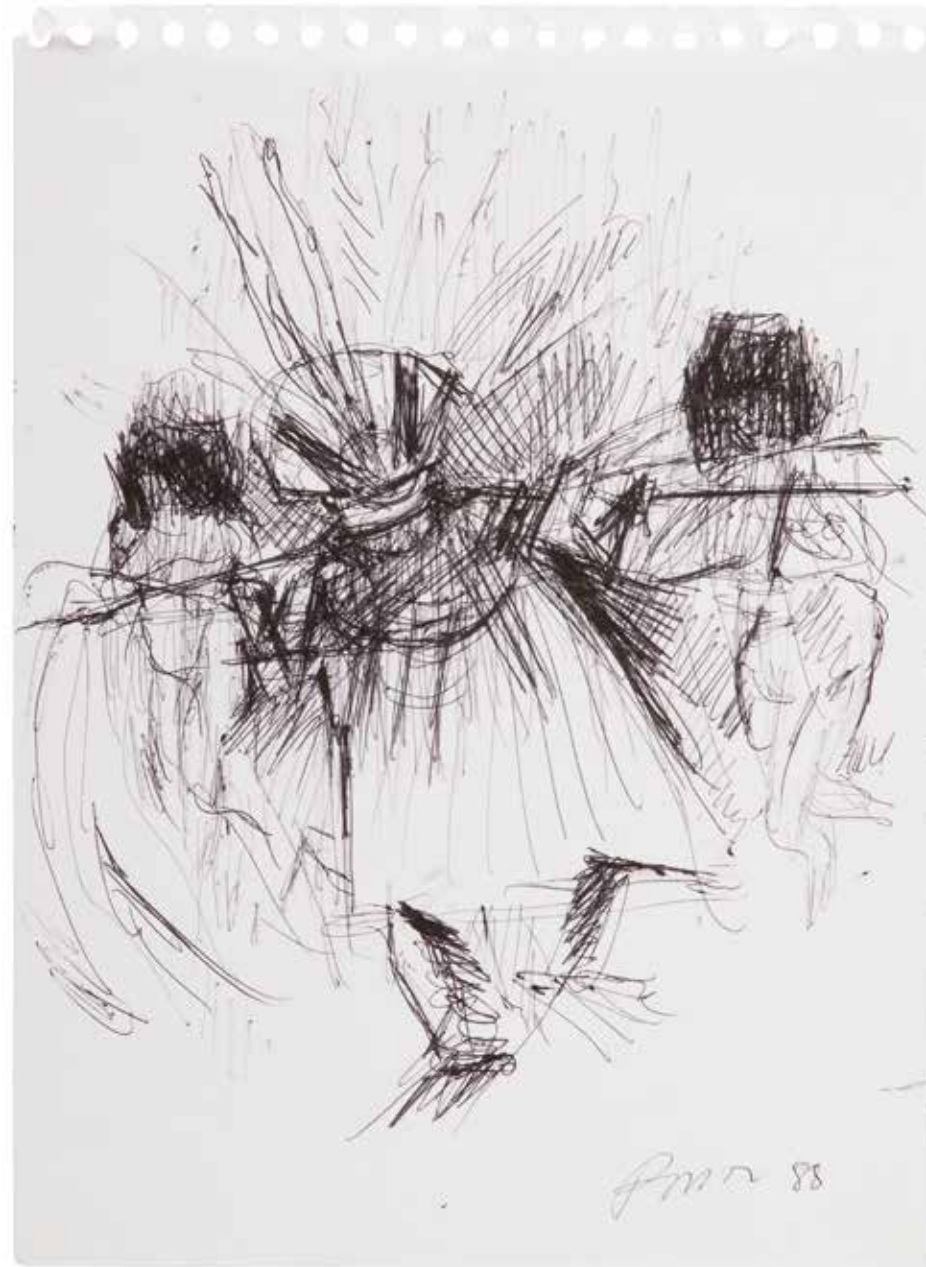
21 x 15 cm

Colecção Fundação

Júlio Pomar,

Acervo Atelier-Museu

⁴Texto originalmente publicado em francês com o título “Kuarup”, in *Cahiers de la Difference*, n° 4, Outubro-Dezembro 1989. Paris: Editions de La Difference. (Tradução portuguesa no catálogo da exposição *Pomar/Brasil*. Ministério da Cultura do Brasil / CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.)



Quando questionado se os desenhos apresentados teriam sido feitos “a partir do natural”, Alexandre Pomar afirma:

“Não diria do natural, porque são em geral feitos ao fim da tarde, na tenda. Já não diante dos modelos (os índios e, em especial, as crianças, não o deixavam desenhar sossegado, sempre a espreitar e a pedir coisas...), mas reinterpretando memórias e figuras. Os motivos são sistematicamente retomados e vê-se, pela sequência dos desenhos, que se trata de regressos a observações e «temas». Talvez só os desenhos dos cadernos mais pequenos, (...) mais esquemáticos, sejam feitos «do natural».”⁵

“(...) Os pequenos desenhos do Xingu são desenhos revisitados, isto é, feitos em vários dias. No começo de cada um, as linhas finas multiplicam-se como uma saraivada de setas tentando atingir um alvo móvel. Nos dias posteriores, em que o desenho é retomado, há utilização de uma grafia mais lenta e mais pesada, visando isolar e articular o alvo entrevisto, para condensar no papel o essencial da imagem. O que sempre me interessou no meu trabalho foi a aproximação das coisas, (...) por dentro das próprias coisas.”

Júlio Pomar

(Entrevista concedida a Paulo Herkenhoff)

⁵ Alexandre Pomar, em informações prestadas a Hugo Dinis, membro da equipa do Atelier-Museu Júlio Pomar, durante a produção da exposição *Táwapayêra*.

As pinturas amazónicas de Pomar

No acampamento, Pomar dispunha somente de materiais de desenho: alguns lápis, duas ou três canetas de cor preta, azul, verde e vermelha. Como revelaria mais tarde a Alexandre Melo, na entrevista já citada,

“(...) proibi-me a pintura para não ser por ela distraído. Queria-me o mais possível disponível para receber as imagens que, naturalmente, não veria mais. (...)”

Assim, as pinturas “amazónicas” do artista (reproduzidas sob a forma de serigrafia nos casos de *Pajé Tocando Jakui* e *India com panela de alumínio*, ambas de 1988-1990) foram realizadas nos dois meses que se seguiram à viagem.

Numa conversa com Paulo Herkenhoff⁶, Pomar fala da sua abordagem, assim feita *a posteriori*:

“(...) Comecei por pintar o Índio como uma figura numa paisagem, embora, esta, eu a fizesse bem sumária. Mas o meu apetite de formas, a minha necessidade de que o que aparece no quadro se imponha e me imponha a sua verdade, a sua evidência, levou-me a trazer o Índio do fundo do quadro para a frente da tela, a deixá-lo ultrapassar os limites do marco, o qual passou a quadrar planos aproximados dos grandes corpos nus. Talvez, como o gesto da criança que avança a mão para pegar o que quer conhecer, assim eu forcei a escala para que a aparição se concretizasse, ganhasse em presença.”

⁶ “Pomar-Brasil: entrevista de Júlio Pomar a Paulo Herkenhoff.” In *Revista do Patrimônio histórico e artístico nacional*. Número Especial, 1990.

**JÚLIO POMAR*****Índia com panela de alumínio***

1988-90

Serigrafia

50 x 16,7cm (mancha) 69,5 x 33 cm (papel)

I/XXV PA | AP

Assinado e não datado

Colecção Fundação Júlio Pomar, Acervo Atelier-Museu

**JÚLIO POMAR*****Pajé tocando jakúí***

1988

Serigrafia

59 x 20,7 cm (mancha) 76 x 35,1 cm (papel)

XXIII/XXV PA | AP

Assinado e não datado

Colecção Fundação Júlio Pomar, Acervo Atelier-Museu

Parte 2

Uma triangulação

Uma das principais ideias que presidiu à montagem da exposição *Táwapayêra* foi a colocação de *O banho das crianças no Tuatuari* num local que permite, por um lado, tomar essa pintura como centro de referência da exposição e, por outro, estabelecer uma *triangulação* (a expressão é de Alexandre Melo) entre a obra e duas pinturas de Dealmeida Esilva, um dos artistas convidados.

*Laocoön and His Sons with Grey Poupon*⁷, de 2017, apesar das evidentes diferenças de ordem temática que estabelece com *O banho das crianças no Tuatuari* partilha com a obra dimensões, aspectos relacionados com a composição e cores. Contudo, para além de semelhanças de natureza formal, aquilo que mais fortemente parece ligar as pinturas é uma espécie de rebeldia (apelidada pelo curador de “libertinagem pictórica”), que o artista mais jovem revela nas escolhas que faz, e que é possível reconhecer também em Júlio Pomar, não só em *O banho das crianças no Tuatuari* como também em inúmeros momentos da sua carreira.

Outras pinturas de Dealmeida Esilva, da série *The Rape of Europa*, de 2017, e da série *Zeus Cup*, de 2016, revelam as suas mais recentes incursões nos domínios da mitologia clássica, onde silhuetas de bois sugerem vasos gregos e as suas decorações empreendem num jogo fértil de remissões para o universo dos *comics*, em que a palavra e a imagem, o significado e o signo, trocam continuamente de papéis (veja-se, a título de exemplo, os ZZZZZ da série *Zeus Cup*).

Na pintura que se encontra no mezanino - como, aliás, na sua prática artística em geral - Dealmeida Esilva ensaia uma combinação de elementos de variada ordem (letras, palavras ou frases, formas que migraram de séries anteriores de pinturas

⁷ “Grey Poupon” é o nome de uma marca de mostarda originalmente produzida na região de Dijon, e actualmente fabricada nos Estados Unidos da América.

do artista, estruturas compositivas ou cores reconhecíveis em obras da História da Arte...) para criar, no observador, um sentimento geral de absurdo, acompanhado, paradoxalmente, de uma excitação que é própria da vitalidade que imprime às suas propostas.

Para além de tudo isto, a relação entre a figura dos bois e a arena do Festival Folclórico de Parintins (o *bumbódromo* tem a forma de uma cabeça de boi) não poderia ter sido mais oportuna.



DEALMEIDA ESILVA
The Rape of Europa
 2017
 Óleo e spray sobre tela
 190 x 140 cm
 Cortesia do artista



DEALMEIDA ESILVA
Laocoön and His Sons with Grey Poupon
 2017
 Óleo e spray sobre tela
 193 x 368 cm
 Cortesia do artista e Balcony Gallery

Máscaras, anéis (e muita cachaça)

É comum, entre as tribos indígenas, a utilização de máscaras, nomeadamente durante a realização de rituais. Mesmo a forma como o índio, no quotidiano, se apresenta - com o corpo pintado, quando não tatuado - pode ser entendida como uma maneira de se “mascarar”, que é própria da sua cultura. Também durante o Festival Folclórico de Parintins as máscaras são amplamente utilizadas. O próprio boi - Caprichoso ou Garantido - não é senão um homem mascarado.

De Oriente a Ocidente, as funções das máscaras são distintas, e não é do âmbito deste texto empreender na enumeração desses propósitos. Interessa, antes de mais, reconhecer, nos desenhos e nas pinturas de Júlio Pomar, essa presença.

Segundo palavras de Tiago Alexandre, um dos artistas convidados, as peças que constituem *The Rising of the Moon*, de 2017, correspondem, cada uma, a uma hora específica: 20:00, 21:00... e assim por diante, até à meia-noite. Apresentam-se como máscaras, nas quais foram cravadas réplicas de anéis da *Superbowl*⁸, envolvidas por uma espécie de arco (ou coroa) e cada uma delas emergindo de um suporte paralelepípedo branco, espécie de escultura “minimalista”.

Apesar de aparentemente distintas, as três obras apresentadas (o conjunto das máscaras e os seus suportes, um vídeo (*The Iron Horse*, 2017) e uma *assemblage* (*S/ título*, 2017) constituem uma sequência e propõem um trajecto ao observador, criando elos de ligação, mais ou menos subtis, entre si.

Uma dessas ligações é encontrada nas cores, que o artista aplicou em cada um dos suportes das máscaras (sugerindo roupagens desportivas) e que voltamos a encontrar no rótulo de uma garrafa de cachaça, no canto inferior direito do ecrã que mostra o filme.

⁸ *Superbowl* (em português, *Super Taça*) é a designação dada à final do campeonato de futebol americano.



TIAGO ALEXANDRE
The Rising of the Moon

- 22:00

2017

Barro vermelho,
grafite e réplicas de anéis
de Superbowl sobre plinto
de madeira

33 x 32,5 x 16 cm

+110 x 60 x 65 cm

Cortesia do artista



TIAGO ALEXANDRE
The Iron Horse

2017

UltraHD 4K, som

2'05", loop, ed. 3 + 2 PA

Cortesia Balcony Gallery
e Balaclava Noir

Outra ligação pode ser encontrada no emprego de objectos que advêm da cultura popular de massas. Os anéis “de metal barato” (como os caracterizou Sara Antónia Matos, num texto do catálogo), assim cravados nas máscaras de barro vermelho, remetem para o universo *kitsch*, (aqui tocando o absurdo) da ornamentação ostensiva, também ela ritual, comum entre os adeptos de futebol americano. Ao cimo das escadas, a *assemblage S/ título*, 2017 mostra-nos um desses anéis dentro de um copo de caipirinha tombado, e assim cristalizado no tempo.

Corpos em luta

Outra das ideias que orientou a montagem da exposição, foi a de a situar “sob o signo do idílio e da violência” (Alexandre Melo). Por essa razão, *Táwapayêra* “abre” com três desenhos de Júlio Pomar que representam índios a lutar. Um tipo de luta muito semelhante à greco-romana, em que os homens começam por se saudar, depois envolvem-se numa espécie de abraço, terminando o combate quando um dos homens consegue imobilizar o outro no chão.



JÚLIO POMAR

Xingu (Huka-Huka)

1988

Esferográfica sobre papel

15 x 21 cm

Colecção Fundação Júlio Pomar / Acervo Atelier-Museu



JÚLIO POMAR

Os Txicão

1988

Acrílico e carvão sobre tela

162 x 97 cm

Colecção Fundação Millennium BCP

Voltamos a ver desenhos alusivos ao mesmo tema no primeiro andar, junto da pintura de Pomar *Os Txicão*, de 1988, e em diálogo com as obras de Igor Jesus: *Franco Merli e Franco Merli, Exercício para Sodoma*, de 2017. Franco Merli foi um dos actores participantes no filme *Salò ou os 120 dias de Sodoma*, de 1975, do realizador Pier Paolo Pasolini. Tal como conta Igor Jesus⁹.

“(…) Estava a rever o filme e a pensar em que tipo de *casting* teria sido feito àqueles actores, e qual o critério para a [sua] selecção... como é que aquelas crianças (na altura) tinham sofrido, ou não, pós-filme, por causa das imagens. Na verdade, algumas das minhas especulações estavam certas, porque nenhum deles conseguiu constituir carreira no cinema depois disso... à excepção do Franco. (...)”

Efectivamente, o filme *Salò* é um dos filmes mais marcantes do último quartel do século XX, pela apresentação despidorada que faz de cenas carregadas de conteúdo sexual, perversão e violência extrema, envolvendo crianças e adolescentes.

“(…) Embora ele [Pasolini] estivesse a fazer uma crítica social fortíssima através do filme, acaba por «colonizar» aqueles corpos de uma outra forma, marcando-os e vincando-os... Eu queria ver de que forma é que poderia trabalhar com aqueles corpos e «descolá-los» daquele filme, daquelas imagens, muito embora impondo também alguma violência. (...)”

Os objectos intitulados *Franco Merli* dão continuidade a uma série iniciada com outros actores do mesmo filme, nomeadamente Umberto Chessari¹⁰. Colocados no chão, sugerindo abandono, sacos e casacos velhos revelam o seu interior, onde se vêem imagens ambíguas de fragmentos do corpo (uma boca, um mamilo...) “em negativo”.

Nos dois ecrãs, verticalmente posicionados e inclinados, mostra-se a testa e a nuca do actor, em cenas sugestivas de convulsão ou transe. Ambos os filmes, de aproximadamente doze segundos cada, são acompanhados por uma banda sonora que lembra a música de instrumentos musicais rituais (o *didgeridoo* australiano, ou o *jakui* da Amazónia). Surpreendente é descobrir que se trata de exercícios vocais, que Franco Merli fazia antes de entrar em cena, durante as fimagens de *Salò*.

⁹Depoimento de Igor Jesus durante uma visita guiada à equipa do Atelier-Museu Júlio Pomar, realizada previamente à inauguração da exposição.
¹⁰V., a este propósito, o texto de Hugo Dinis: “Igor Jesus”, in AAW (2017), Igor Jesus. Lisboa: Atelier Museu Júlio Pomar.

**IGOR JESUS***Franco Merli*

2017

Casaco de pele,
moldura, negativo de
grande formato, ferro
40 x 78 x 52 cm

Cortesia Galeria
Filomena Soares

**IGOR JESUS***Franco Merli,**Exercício para**Sodoma*

2017

Dupla projecção Full
HD, cor, som

Loop 14", ed.3 + 2PA

Cortesia Galeria
Filomena Soares

Nota Final

2017. João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira entrevistam Alexandre Melo, durante uma emissão do seu programa de rádio¹¹. Fazem-lhe diversas perguntas, quer acerca das ligações entre o Festival Folclórico de Parintins e a exposição *Táwapayêra*, quer acerca da sua actividade de curador, envolvido com a arte contemporânea desde a década de 1980.

Próximo do fim da entrevista, Alexandre Melo revela aquilo que o move, no contexto amplo da moderna cultura visual em que todos, afinal - artistas, curadores, mediadores e público -, vivemos.

“Aquilo com que eu trabalho, na arte contemporânea, é sobretudo com a cultura popular de massas de hoje. (...) Eu sinto que esse tipo de emoções e de experiência das emoções que está associado à cultura popular de massas, tal como ela é vivida na actualidade, é fundamental para dar sentido, dar força e dar poder emocional - e intelectual - à arte contemporânea. Por isso é que eu me interesso, não só como vivência, mas também do ponto de vista intelectual, pelo Carnaval de Salvador, ou pelo festival de Parintins ou pelo futebol.”

¹¹ A dupla de artistas apresenta regularmente um programa de rádio, relacionado com arte contemporânea. A referida entrevista encontra-se disponível para escuta integral em: <<https://www.mixcloud.com/quanticaonline/bregas-by-jo%C3%A3o-pedro-vale-nuno-alexandre-ferreira-12-guestalexandre-melo-23102017/>>

ATELIER-MUSEU JÚLIO POMAR

Directora, Curadora

Sara Antónia Matos

Adjunta de Direcção

Graça Rodrigues

Conservação e Produção

Sara Antónia Matos

Graça Rodrigues

Pedro Faro

Hugo Dinis

Joana Batel

Comunicação

Graça Rodrigues

Investigação

Sara Antónia Matos

Pedro Faro

Hugo Dinis

Coordenação Editorial

Sara Antónia Matos

Serviços Administrativos

Isabel Marques

Teresa Cardoso

Apoio ao Serviço Educativo

Teresa Cardoso

Visitas Guiadas

Teresa Cardoso

Ana Gonçalves

Joana Batel

Atelier-Museu Júlio Pomar /

EGEAC

Rua Do Vale, 7

1200-472 LisboaPortugal

Tel + 351 215 880 793

PUBLICAÇÃO

Concepção e Coordenação

Graça Rodrigues

Hugo Dinis

Texto

© Ana Gonçalves

Design gráfico

Tempora Design

Fotografias

© António Jorge Silva

Tiragem

500 exemplares

Depósito Legal

000000/17

Impressão e acabamento

Gráfica Maiadouro, SA

1.ª Edição, Dezembro de 2017

© Atelier-Museu Júlio Pomar 2017