INTRODUÇÃO

O retrato tem, na tradição da pintura ocidental, uma longa história. Sendo durante séculos um dos géneros artísticos mais divulgados, a temática do retrato pode constituir uma via de acesso privilegiada à história da pintura e à arte do século XX. Entrar no estudo do retrato é pois aprofundar o estudo da sociedade, da história de um país, das mentalidades, da imagem, em suma do Homem. É verdade que continuamos a «fazer retratos»; mas o retrato cessou definitivamente de ser a representação de um rosto. O espelho deixou de ser a referência em que assentava desde a Renascença a relação do homem com a sua imagem. Este processo que se inicia em finais do século XIX tem a sua conclusão após a 2ª Guerra Mundial. Com as destruições em massa a pergunta do retrato clássico: «Quem sou?» foi substituída por «Em que nos tornámos»? «Depois de Auschwitz» - para usar a expressão de Adorno - é o apocalipse da imagem estável do sujeito, do homem «vitorioso», «acabado» e «completo» para ser a do caos e da desordem. Tendo deixado de ser sinónimo de semelhança é tudo o que o Homem quiser. Esta realidade, tornou-o um fragmento, uma construção visual ou uma construção de signos, mas também uma oficina experimental para os artistas.

Assim, a nossa pesquisa tentou abrir pistas de leitura para o estudo do retrato na pintura e na arte em Portugal. Procurámos conciliar uma abordagem amplamente cronológica, apresentando os capítulos como grandes focos temáticos e simultaneamente conciliar uma visão transversal e globalizante das práticas artísticas que produziram retratos. Contudo não nos detivemos somente na pintura. O desenho e a dança revelaram-se registos fundamentais para dialogar com a pintura. Fizemos, ainda, breves incursões na escultura, na fotografia e na literatura, passando até pelo ensaio e a entrevista. Apoiámo-nos nas exposições e na sua recepção crítica, nos escritos de arte, buscando encontrar nas práticas artísticas, as concepções estéticas fundamentais que nortearam os artistas na realização de retratos.

A dissertação que se apresenta *O Retrato na Encruzilhada da Pintura em Portugal (1911-1949)* articulou-se ao longo de Seis Capítulos que tomaram como ponto de partida a cópia de uma pintura de Édouard Manet, a *Olympia* de 1863, que encontrámos na Academia de Belas-Artes de Lisboa, executada por Guilherme de Santa-Rita em Paris, entre 1910 e 1911. Ora, sabendo que a obra mais conhecida de Santa-Rita é uma «Cabeça Cubo-Futurista», onde a desfiguração e a máscara a tornam um «anti-retrato», o que a coloca nos antípodas do modo como o retrato foi entendido

pelo Humanismo Clássico, a descoberta dessa *Olympia* só podia encontrar-se na genealogia dessa *Cabeça*.

O Primeiro Capítulo, intitulado *Guilherme de Santa-Rita e a situação do retrato no princípio do século XX* permitiu-nos então interrogar essa cópia como pintura inaugural da arte moderna, que desconstrói a lógica do retrato clássico em que o retrato e o nú aparecem separados no discurso artístico e o nú é idealizado. *Olympia* traz o corpo para a pintura, um corpo que se mostra de frente e que se pinta como carne.

Tentando estabelecer um posicionamento em relação a um género artístico que sabíamos à partida já não ser aquilo que foi, abria-se à nossa frente um tempo em que «pintar retratos» ou «tirar retratos» se tornara uma forma popularizada de reconhecimento do eu e do mundo. A nossa análise incidiu, pois, sobre essa apetência por uma prática e mesmo um gosto pelo género cuja realidade era capaz de fazer frente ao «culto» de uma paisagem da natureza idealizada e sentimentalizada. Assim, achámos necessário voltar atrás e tentar entender a tradição e os métodos de ensino do retrato nas Academias de Belas Artes.

Realmente são Columbano Bordalo Pinheiro e José Malhoa que, morrendo em 1929 e 1933, respectivamente, vêm contaminar extraordinariamente as práticas do retrato da primeira metade do século. Columbano deu-lhe o real estatuto de género. Malhoa actualizou-o através de um retrato de figuras e «exteriores» que se produzira dentro da necessidade «regeneradora» da sociedade, tomando uma força que modelou um gosto. «Pintura de Género», de imagens idealizadas tal como nos romances de Julio Dinis, elas serão eximiamente apropriadas por Malhoa cujas pinturas eram consideradas isentas de contágios e de estrangeirismos. Ele era o mais popular dos pintores portugueses. As suas exposições eram as mais concorridas. Havia que explicar, pois, porque razão esse tipo de pintura teve um lugar especial nos Salões de António Ferro .

E também a razão pela qual a *Cabeça Cubo-Futurista* de Santa-Rita não teve eco, nem mesmo depois de realizar os «retratos-objecto» reproduzidos no nº 2 da revista *Orpheu*, abrindo a oportunidade a um vanguardismo pictórico. A verdade é que, na década de 10, foi a caricatura que, verdadeiramente, trouxe os valores modernos e é com a *Primeira Exposição Individual* de Almada Negreiros (1913) que termina o capítulo.

O Segundo Capítulo, intitulado «Almada Negreiros e a luta contra as convenções», é dedicado a essa figura-chave que vai acabar por estruturar até ao fim

todo o discurso do nosso trabalho. Do movimento do desenho de caricatura ao movimento do corpo através da dança, ele inicia uma genealogia da dança moderna e compreende essa arte como uma escrita corporal, uma «não-escrita», onde introduz o tempo na obra. O corpo torna-se suporte e lugar de imagens, deixa de ser considerado essencialmente «a animação do rosto» e entra em acção. «Corpo dançante» é esse corpo performativo que apresenta o futurismo ao público lisboeta, no Teatro República; ou, tal como se mostra nos retratos fotográficos de nu de Vitoriano Braga . Usando uma designação de Pessoa, dizemos que Almada assume o «multimorfismo» de um corpo, fá-lo suporte de inúmeros registos e corpos. Assim se apresenta no poema *A Cena do Ódio*, onde adopta uma espécie de heteronímia pessoana. A interrogação da escrita e da forma de escrever andam a par da interrogação da pintura, duas realidades que a historiografia tem separado e que Almada assume ainda no *Manifesto Anti-Dantas* e no *Manifesto da Exposição de Amadeo*, «a primeira descoberta de Portugal na Europa».

O capítulo 3, «O retrato como Cenário e Ilustração» desenrola-se no tempo do pós-guerra. Almada vai para Paris. A morte e a perda dos amigos Santa-Rita e Amadeo correspondem a uma particular relação com o retrato. Identidade e alteridade assumem, através do tema da *comedia dell'arte* e da auto-representação pelo desenho, a afirmação de uma nova existência autoral onde autografia e auto-retrato se associam. O auto-retrato relaciona uma história do sujeito, busca uma consciência de si. A identidade deixa de ser a que permite reconhecer um indivíduo. Esta adquire variáveis. Ao «eu» substitui-se o «si», a alteridade, aquela que é pensável tanto na semelhança como na diferença consigo e com os outros indivíduos. O "eu-individual", mediante um contacto com o «outro», expande-se e torna-se o «outro». Obsessivamente, as figuras da *Comedia dell'arte*, com máscara ou sem máscara, parecem revelar as incertezas que se apoderam dos indivíduos. A Almada junta-se uma nova geração de jovens artistas que interpelados pela metáfora existencial moderna que é a cidade, desejam uma modernidade nas artes. A «questão dos Novos», em 1921, contra a pintura naturalista dos salões da SNBA, prolonga-se por toda a década. Nesses salões, o retrato sobrevive «vazio de sentimento», fora do tempo, repetindo as mesmas fórmulas de oitocentos, através dos pintores do *Grupo Ar Livre* (1910-1923) e do *Grupo Silva Porto* (1927-1940). O activismo dos *Novos* estende-se também nas iniciativas editoriais, através de revistas como *A Contemporânea* de José Pacheco. ou a *Athena* de Fernando Pessoa. Um

novo grafismo populariza-se nos magazines onde a imagem, através do desenho ou da fotografia, acelera a transferência do textual para o visual.

Aparecem desenhos de mulheres estilizadas, irreais, silhuetas ou «não-retratos», numa analogia que a vedeta cinematográfica inspira. É um grafismo que invade a pintura fazendo renascer um tipo de retrato mundano ou de sociedade que surge, por exemplo, no *I Salão de Outono* de 1925 e nas pinturas de Almada para a Brasileira do Chiado e para o Bristol Club ou nos retratos mundanos de António Soares e de Sousa Lopes.

O Capítulo 4 que intitulámos «O Ingenuismo construtivo» traz a revista *Presença* que entre 1927 e 1933 procura preencher o espaço vazio deixado pela modernidade de *Orpheu* dos anos 10. Defendendo uma «mimese interior» e os valores expressionistas, os Presencistas teorizaram a sinceridade e a total independência como qualidades essenciais da criação artística, valores que Julio com o seu ingenuismo e as notas de um «realismo mágico» dos retratos líricos cultivou mais do que nenhum outro. Esses princípios sustentam o *I Salão dos Independentes* de 1930, onde Julio se exibe tal como Sara Afonso com os seus retratos ingenuistas; também se expõem retratos e auto-retratos que mostram uma assimilação de valores expressionistas e classizantes como em Mário Eloy e nos desenhos de nu que Almada envia de Madrid. Por outro lado, Abel Manta, Dordio Gomes e José Tagarro ; realçam um naturalismo actualizado numa prática convencional da pintura. Um outro pintor, que não esteve presente nesse Salão, Dominguez Alvarez , transporta para o retrato uma grandeza cenográfica onde retrato e paisagem se confundem. *D. Quixote* (1934) é, talvez, uma homenagem e uma paródia do retrato, que podemos tomar como mote do conflito entre o ideal e o real, ou melhor da sua impossibilidade. A verdade é que o dédalo que se apresenta na situação da pintura de retrato se vai aprofundar no penúltimo Capítulo, o Quinto, denominado «O Retrato como «Paisagem da História». «Paisagem da história» porque iremos assistir por parte de António Ferro , o ideólogo do novo regime do Estado Novo à representação de um «rosto» - uma «entidade salvadora». As suas famosas entrevistas a Salazar irão constituir a montagem de um retrato textual, espécie de documentário de retórica encantatória e estrutura fílmica. Simultaneamente, Ferro realiza a aliança com o Estado, pedida pelos artistas. Nos salões do SPN/SNI, os Prémios Columbano e Amadeo de Sousa Cardoso premeiam os retratos mundanos de António Soares e Eduardo Malta . Revaloriza-se a pintura de costumes, bem como alguns auto-retratos que, apesar do seu

valor oficinal, não deixam de ser convencionais, como são os auto-retratos de Maria Keil ou Frederico George .

Finalmente chegamos ao Capítulo 6. Coincidindo os limites temporais desta tese com o final da Segunda Guerra Mundial na Europa e, em Portugal, com a saída de António Ferro do SPN/SNI, tornou-se-nos claro que seriam os murais das Gares Marítimas de Alcântara e Rocha Conde de Óbidos de Almada Negreiros a fechar a nossa investigação. Este retrato da Pátria, que os murais são, permite explicar porque intitulámos este capítulo «Destruição e Reconstrução». Primeiro começamos por tratar **as** propostas estéticas que vão desconstruir uma certa concepção de retrato**.** O Neo-realismo advoga um «novo humanismo». A arte devia «exprimir a realidade viva e humana de uma época», ou seja, «uma tendência histórica progressista» que indicava que a pintura devia tomar como sujeito o povo. É o debate entre uma «arte útil» ou a sua autonomia. O homem é anónimo: nem psicologia, nem individualização. Brutalizado, desumanizado e dessexualizado, a pintura mostra o quotidiano do trabalho e da exclusão social. Uma outra proposta trazida pela via do irracional sugere resolver todas as antinomias e contradições. Tanto António Pedro ou António Dacosta, como no informalismo de Mário Cesariny domina esse desejo de superação que os faz rasgar os véus da realidade. O rosto e o corpo tornam-se organismos, são desorganizados e metamorfoseados. Não há modelo nem sujeito. Toda a beleza deve ser destruída ou ser convulsivamente bela. Isto significava que o aniquilamento do corpo devia ser levado até ao fim, pois só deste modo, o Homem idealizado do Humanismo clássico podia ser destruído e dar lugar a um Novo Homem. Mas a verdade é que é Almada aquele que nunca se desliga da realidade. O seu «Retrato da Pátria», que as gares são torna-se, no seu estudado neo-cubismo, uma alegorização do real que os portugueses poderão ler, como num livro, a sua história e o seu destino: a emigração. E assim terminámos.

Desde o início que retrato se ofereceu numa tensão entre a continuidade da sua essência enquanto género artístico e a ruptura. Mimese e desfiguração. O corpo a tomar o lugar do rosto; ou a ausência deste. Mutação formal e conceptual. Assistimos à história do retrato? Não, a uma impossibilidade. Por essa razão, afirmámos no título que ele se encontrou num cruzamento de caminhos que o convertem em aparições e revelações, assombrado por génios ou espíritos. Mas essa encruzilhada é, sobretudo, um lugar de passagem de um mundo a outro, da vida à morte, de uma vida a outra. O retrato como género esgotou-se. O rosto tornou-se um suporte entre outros da pesquisa plástica,

sem interesse particular pela individualidade do modelo. Antes de mais um retrato é um quadro. É uma pura e plana imagem e o pintor sabe que já não pode representar a figura humana como o fizeram Velasquez ou Rembrandt . Mas longe de desaparecer da arte contemporânea, exploram-se novas e múltiplas pistas que têm em comum o desmembramento, a ruptura, a dissolução da unidade. A fotografia participou com efeito desse processo confirmando em definitivo que as recordações dos rostos se parecem com cadáveres. O retrato do eu não pode ser senão o de um espectro, o infigurável. Ele é o duplo de um morto. Assim, o retrato ao testemunhar para sempre esta dualidade é necessariamente uma questão sem resposta.

CAPÍTULO I

GUILHERME DE SANTA-RITA E A SITUAÇÃO DO RETRATO NO PRINCÍPIO DO SÉCULO

1.1. Da cópia da «*Olympia*» de Manet à realização da «Cabeça Cubo-Futurista»

O enquadramento social do retrato no início do século XX

A prática do retrato em Portugal durante a primeira metade do século XX foi feita de permanências mais do que de rupturas e, sobretudo, de impossibilidades, mas podemos dizer que foi através do retrato que se tornou possível repensar o pictórico. O retrato foi a máscara ou espelho da identidade do pintor ou do retratado e até, num duplo discurso simbólico, a ressonância de uma situação espiritual nacional.

Como «campo de conflitos»[1] no rosto jogou-se a vontade identificatória e o trabalho de alteridade. A imagem desse conflito pode ser encontrada, por um lado, no trabalho de pesquisa do humano que marca a mais intensa produção de retratos e auto-retratos à entrada do século XX, alguns utilizando arquétipos, como temas de reflexão identitária, como as figuras de Cristo ou de Luís de Camões, este último, assunto recorrente que se cristaliza em estereótipo. O enquadramento social do retrato encontra, portanto, na abertura do século todo um ambiente de crise nacional em que o fenómeno da decadência e da identidade nacional desde o *Ultimatum* em 1890 confronta os indivíduos e, em particular, a *élite* intelectual portuguesa. Esse ambiente foi favorável à investigação das imagens do sujeito sobre si mesmo e, por conseguinte, à exploração da auto-representação, enquanto lugar paradigmático, secreto e íntimo de reflexão identitária, mas também gerou uma profusão de retratos de escritores, poetas, actores, músicos e políticos enquanto actores de uma sociedade em crise ideológica e política. Na disponibilidade para a temática do retrato projectam-se assim a revisão dos valores do indivíduo, as dúvidas, a amargura das ilusões perdidas perante o fim de um século cujas certezas no progresso da civilização e no cientificismo positivista se encontram abaladas. Positivismo e Idealismo confrontam-se em finais do século XIX. [2] A humanidade finissecular oitocentista considera-se doente e até o Simbolismo é encarado como manifestação de degenerescência. Entre a realidade dos suicidas portugueses e os

[1] Ver Georges Didi-Huberman, *À Visage Découvert*, Paris, Fondation Cartier, 1992, pp. 39, 137-146.
[2] Eça de Queirós, «Positivismo e Idealismo» («Cartas Familiares de Paris», texto integral na *Gazeta de Notícias*, 21 e 25 Abril 1895, in Jaime Cortesão, *Eça de Queirós e a Questão Social*, IN-CM, p.143) citado por António Machado Pires «Luz e Sombras na Transição do Século (a época de D. Carlos)», *Estudos de Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*, F.L.U.P, 2004, p.862.

do universo ficcional, a própria ciência tenta explicar o estatuto das doenças e do funcionamento do corpo.[3] O retrato constituiu como nenhum outro tema a oportunidade de uma verdadeira catarse sublimatória da frustração realizando a vontade de concreto e a verdade ideal sonhada pelos artistas.

Contrariamente à prática pictórica do século XIX português, que foi quase toda ela fundamentada no interesse pela Natureza, transformada num corpo sem alma, quando supostamente a paisagem devia ser um espaço de imanência e de exploração da sensibilidade individual, ergueram-se «etnografias humanas» através das quais os pintores queriam verificar a verdade que não descortinavam nos múltiplos cambiantes. Não que a investigação da Natureza não tivesse a mesma dificuldade de busca da sua própria essência subjectiva mas talvez o retrato se preste a um trabalho intimista na relação directa que se estabelece entre o pintor e o representado. Por essa razão, o retrato conjugou em si, como nenhum outro tema, a vontade de tocar o concreto e a verdade sonhada pelos pintores, quando alguns deles se deram conta, em finais do século, da defraudada realidade pictórica que construíram da paisagem.

Como território de desejo, o retrato haveria, porém, de configurar a sua própria cena traumática na impossibilidade de um total encontro com a modernidade. E a sua história, na primeira metade do século XX, é a história desse desencontro. É que o retrato, depois de ter encontrado a sua verdadeira razão e se descobrir a si próprio como rosto de uma paisagem encerrando realidades ao mesmo tempo frágeis como mentiras e resistentes como crenças, sofreu o estilhaçamento dos seus códigos como lugar em que o pintor pretende falar de si próprio ou dos outros. Guilherme de Santa-Rita, Amadeo de Souza-Cardoso e José de Almada Negreiros foram os primeiros a proceder ao trabalho de alteridade [4] e «transgressão» [5] do género que, num primeiro momento se assumiu

[3] Por exemplo, José Coelho Moreira Nunes apresenta uma tese na Universidade de Medicina do Porto sobre o assunto (*O Simbolismo como manifestação da Degenerescência*, 1899), citado por António Machado Pires, *Idem*, p. 861.

[4] Ver sobre a questão da «descontinuidade» da «episteme» do retrato Bruno Marques, *Para o estudo da «crise» do retrato na década de 60 em Portugal*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa, 2004, pp. 3 a 9.

[5] Michel Foucault apresentou em *Critique* nº 195-196, Agosto-Setembro 1963, o conceito de «transgressão» que podemos aplicar aos ataques à instituição académica e ao género fixado pela academia. Ela exprime um pensamento de um mundo onde Deus já não tem lugar, acontecimento esse que suscitou a experiência contemporânea. Como diz o filósofo: « A morte de Deus não nos restitui a um mundo limitado e positivo, mas a um mundo que se desencadeia na experiência do limite, se faz e desfaz no excesso que a transgride». Ligada a essa morte de Deus encontra-se a sexualidade e o vazio ontológico que ela deixa pois a interrogação sobre o limite substitui a busca da totalidade. Deste modo a transgressão toma o lugar do movimento das contradições e está enfim, ligada a um questionamento da linguagem. Ver

divergente do discurso estético que pretendia representar uma singularidade baseada na semelhança. Este estatuto mimético do retrato, como veremos, desorganiza-se quando se instala a subjectividade e através dela a (re)criação, isto é, a distinção entre imagem e modelo.

Guilherme de Santa-Rita e o repensamento do retrato convencional

Quando em finais de 1909, o retrato fotográfico de Guilherme de Santa-Rita (1889-1918),[6] surgia na secção de Arte da revista *Tiro e Sport* (**Ilustração 2**), a ilustrar um texto do jornalista Santos Vieira, seu amigo, que anunciava a sua partida para Paris como pensionista da Escola de Belas Artes de Lisboa, ninguém podia supor que ele seria o protagonista de um projecto artístico que tinha o retrato como questão central. Não o retrato fotográfico ao qual se prestava como modelo, mas o retrato pictural, no qual encontrou uma via de questionamento da representação e, em particular, do academismo. Essa imagem deixava ver um jovem muito belo e bem-parecido, de tez morena e olhar inteligente, que parecia ter-se vestido elegantemente e a rigor para posar «en habit noir», camisa branca e laço preto. Tinha então vinte anos. O cabelo ligeiramente crespo avolumava-lhe a cabeça e, a testa alta e olhar altivo e inteligente fazia pensar, na verdade, na imagem de Beethoven, tal como o via então Santos Vieira quando mencionava a «cabeça beethoveniana» de Santa-Rita que *«engendra um plano impositivo de criações de arte, quando notamos as suas lucubrações, quando conhecemos os seus anseios»*.[7]

Na História da Arte moderna portuguesa, Santa-Rita apresenta uma imagem frequentemente negativa. É geralmente sublinhada a sua faceta de *blagueur* e mistificador, bem como a atitude estética desinteressada, quase negligente, com que cuidou da sua obra. Considerado pela historiografia, um artista quase à «margem» da história, faz parte daqueles «artistas sem obra» que, à semelhança do que aconteceu durante muito tempo com os povos sem escrita, tem sido votado a um relativo silêncio. Todavia, sabemos que Santa-Rita exerceu uma influência determinante sobre os poetas e artistas seus contemporâneos, como Mário de Sá-Carneiro e José de Almada

---

Michel Foucault, *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema* (org. e selecção de textos de Manuel Barros da Motta), Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2ª edição, 2006.

[6] Guilherme Augusto Cau de Santa-Rita nasceu em Lisboa, em 31 de Outubro de 1889, na freguesia de São Jorge. Era filho de Guilherme Augusto de Santa-Rita, oficial do Ministério das Obras Públicas, poeta, e de Palmira Cau da Costa. O avô do lado materno era conselheiro e Par do Reino.

[7] Santos Vieira, «Guilherme de Santa-Rita», *Tiro e Sport*, 15 Março de 1910.

Negreiros, bem como Manuel Jardim (1884-1923), [8] um pouco mais velho, de quem foi amigo e com quem partilhou em Paris a sua admiração pelo pintor Édouard Manet.

Ora, o primeiro momento no século XX, em Portugal, em que se repensa o retrato convencional mas também o nú idealizado, na sua forma clássica, é feito com uma cópia de uma pintura europeia do século XIX, a pintura *Olympia* de 1863 (**Ilustração 1**), do francês Édouard Manet (1832-1883) que Guilherme de Santa-Rita realizou em Paris enquanto aluno pensionista, entre meados de 1910 e princípios de 1911, e se encontra hoje na Academia de Belas-Artes de Lisboa. O facto em si nada tem de extraordinário, a não ser que essa pintura é unanimemente apontada como o marco sinalizador e ponto de partida da arte moderna. Se pensarmos que no dia anterior também um grupo de jovens se afirmavam contra o academismo proclamando que queriam ser Livres, concluímos que estamos num momento de mudança.

Ao longo do tempo outros pintores e artistas revisitaram o tema de *Olympia*, sempre pretexto de repensamento da pintura, como foi o caso de Paul Cézanne que realiza duas versões cerca de 1870 e 1873, as primeiras respostas directas à *Olympia* de Manet, ou daquela que é talvez a mais importante do século XX, a de Jean Dubuffet, realizada num momento particular da História da Europa - a do pós-holocausto. Ainda na época de Manet, Henri Fantin-Latour faria uma *Olympia* idealizada, à maneira das odaliscas de Dominique Ingres. Paul Gauguin, mais fiel à pintura de Manet faria uma cópia da mesma por volta de 1890, imediatamente antes do original ser comprado em subscrição pública e instalado no Museu do Luxemburgo. Era afinal uma homenagem como a que Santa-Rita faria com a sua cópia. Do mesmo modo, Pablo Picasso na sua primeira viagem a Paris, em 1901, faz uma *Parody of Olympia*, registo erótico onde introduz mais figuras e cita elementos que conhece de uma outra obra de Tiziano *Venus with the Organplayer*, tema provavelmente inspirador para a subversão efectuada com as *Demoiselles d'Avignon* em 1907. [9]

---

[8] Manuel Jardim frequentou a Escola de Belas Artes de Lisboa em 1903. Em 1905 parte para Paris. Na Academie Julian segue as lições de Jean-Paul Laurens e recebe prémios. Em 1906, com o amigo Conrad Hommel viaja à Alemanha. Em 1907, volta a Portugal por alguns meses, regressando a Paris. Em 1908 viaja pela Itália. Em 1909 abandona a Academia Julian. Conhece Leal da Câmara. Em 1911 envia para o Salon parisiense, um retrato de mulher *Le Déjeuner*, que reflecte o seu gosto por Manet. Expõe no Salon D'Automne de 1913 e 1914, nas Expositions des Chemins de Fer des Artistes Décorateurs e no IV Salon des Humoristes em Paris. Amigo de Guilherme de Santa-Rita. Em 1915 vive em Coimbra onde dá lições de desenho e participa na Fundação de uma Academia de Pintura de Coimbra. Em 1919 expõe em Lisboa numa colectiva. Em 1921 volta a Paris. Por razões de saúde regressa a Portugal no ano seguinte, colaborando nas revistas *Contemporânea* e *Alma Nova* até 1923, ano da sua morte.

[9] Não deixando de se inspirar em Manet, também Georges Rouault pintaria, por volta de1905-1907, várias pinturas num tom diferente, triste e de crítica à degradação moral e física. Mais tarde em 1927, com

O segundo momento, que já não é de repensamento, mas de transgressão do género, é a *Cabeça* cubo-futurista (**Ilustração 7**) com data provável de 1912, que pertenceu a Manuel Jardim,[10] e que veio a ser exposta pela primeira vez em 1978, por ocasião da grande exposição em Londres, *Portuguese Art since 1910*, na Royal Academie of Arts. [11]

Entretanto em finais de 1912, Santa-Rita perdeu a bolsa de pensionista e, consequentemente a ilusão de continuar a concorrer à École des Beaux-Arts, cuja admissão reprovara em Maio desse ano. É durante essa dura experiência que se aproxima do Futurismo.

O lugar que este artista ocupa na arte e cultura em Portugal materializa-se através de escassas obras, algumas reproduzidas no número dois da revista *Orpheu* em 1915 e na revista *Portugal Futurista* de que foi o mentor. A referida *Cabeça* parece ser a única obra que se preservou, bem como obras de juventude salvaguardadas por amigos dado que, na hora da morte, o pintor teria pedido à família que destruísse tudo o que realizara. Além das já referidas subsistem ainda, fragmentos de um *puzzle*, várias pinturas, alguns desenhos e caricaturas e principalmente trabalhos escolares. Destes interessam-nos, em particular, dois retratos de mulher, uma pintura intitulada de *Louco* (**Ilustração 6**) e *Orpheu nos Infernos* (**Ilustração 8**) .

Enquanto pintor, Santa-Rita escapou à estratégia de produção artística e de reconhecimento habituais, assumindo o estatuto do artista provocador e consciente de que não tem de prestar provas das suas capacidades como pintor. O seu lugar na arte em Portugal tornou-se, assim, quase mítico, diremos mesmo, que se tornou invisível, embora presente numa memória que de tão fragmentada não está em lado nenhum. As razões apontadas fazem considerá-lo um artista cuja obra é de difícil avaliação.

---

o tema da prostituta faria uma série de ilustrações para as *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire. A indicação mais directa com *Olympia* será *Naked Courtesan*. Em 1950, vem então a interpretação de Dubuffet, como parte da série *Corps de Dame*, em que ganha sentido o modo como a pintura de apresenta pintada à faca, com uma textura que se aproxima dos detritos e das cores surdas do lixo. Mais tarde, na década de 60 e 70, a *Pop Art* parodiaria *Olympia*, através de Robert Morris em *Site* (1965); Larry Rivers realizaria *I Like Olympia in Black Face* (1970); e René Magritte pintaria *Olympia*, entre outros. Ver Theodore Reff, *Idem*, p. 38.

[10] Segundo Diogo de Macedo a obra teria pertencido a um barbeiro Montparnasse muito frequentado pelos artistas e provavelmente oferecida por Santa-Rita, como moeda de pagamento de serviços. Mais tarde Manuel Jardim veio a comprá-la. Posteriormente, a pintura transitou para a colecção de Henrique de Vilhena que a doou ao Secretariado Nacional de Informação-SNI. Encontra-se hoje no Museu do Chiado. Diogo de Macedo, «Notas de Arte. Revivendo», in *Ocidente*, Lisboa, (vol. XLV, 187, Nov. 1953), pp. 237-238.

[11] A exposição *Portuguese Art since 1910*, que decorreu entre Setembro e Outubro de 1978, teve como comissário o Professor Hellmut Wohl.

O «artista sem obra»

Santa Rita é um «artista sem obra». Com esta designação não queremos significar exactamente o sentido literal da expressão, mas como escreveu o crítico de arte e curador Jean-Yves Jouannais, e também o escritor catalão Enrique Villas-Boas, [12] ela permite-nos compreender que se trata de um artista que ao longo do século XX não nos deixou da sua actividade artística uma obra materializada, mas sim fragmentos, indícios, memórias, que se incorporaram por vezes noutras obras. José de Almada Negreiros, nalgumas das suas intervenções falou da importância que Santa-Rita teve para si. No cinquentenário de *Orpheu* em 1965, escreveu o seguinte:

«Ficará sempre por saber porquê outro pintor do Orpheu, Guilherme de Santa-Rita, «o Guilherme Pobre», como ele queria que fosse, não ficou com a sua altura festejada com os outros nos mesmos umbrais. Ele estava lá. É de cotejar o seu caso com o de um dos nossos maiores poetas, Bocage, que deixou no vulgo chalaças que não fez. Cortei relações pessoais com quem se bastava com a notoriedade de andar por aí a brilhar em «histórias do Santa-Rita », provocando gargalhadas e ignaro do magistral que nessas mesmas histórias estropiadas ainda ia. Foi o que ficou de um dos mais extraordinários espíritos que conheci toda a minha vida. De hereditariedade tocada, o ele ser só espírito era afinal a sua genial coerência.

Com Santa-Rita, Amadeo e eu fizemos o pacto de estudo dos famosos painéis que deixou precipitados os conhecimentos anteriores ao encontro das letras e da pintura. O selo do nosso pacto foi cortarmos o cabelo à navalha de barba. Ainda não tinha acabado de nascer o cabelo, Santa-Rita e Amadeo separam-se violentamente. Morreram ambos nesse mesmo ano».[13]

São artistas ou escritores que, numa lógica de não-produção para um mercado artístico, optaram pela não criação ou em relação a ela viveram desinteressados[14]. O que restou do que realizaram foi reunido e dado a conhecer por outros. Exerceram, porém,

[12] Enrique Villas-Matas, «Prefácio» ao livro de Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans Oeuvres I would prefer not to*, Paris, Editions Gallimard (1ª edição Hazan, 1997), 2009, p. 17-18.
[13] José de Almada Negreiros sobre Santa-Rita. Almada, *Orpheu 1915-1965*, Edições Ática (desdobrável), s/d.
[14] São de cotejar as palavras de Almada Negreiros acima referidas com o que João Gaspar Simões afirma de modo, talvez, parcial sobre Guilherme de Santa-Rita no livro *Vida e Obra de Fernando Pessoa* (vide por exemplo p. 419), o que quanto a nós vem provavelmente a influenciar muito do que se escreveu sobre a memória do pintor.

um papel determinante sobre os artistas seus contemporâneos ou inspiraram mesmo a sua geração [15] e seguintes. Guilherme de Santa-Rita, parece integrar-se neste grupo de criadores aos quais Jouannais chama *shandys*, geralmente *dandys* ou criadores elegantes. [16]

Santa-Rita durante a sua breve vida cultivou essa faceta de *dandy* ou *shandy*, de *blagueur* e mistificador genial. A sua actividade artística foi vivida e partilhada com outros pintores e criadores da sua geração, como foi o caso de José de Almada Negreiros, com quem cruzou a arte e a vida. Dele ficaria a memória do brilhante provocador do burguês, cuja vida se condensou numa espécie de deriva.

A *Exposição da Academia de Belas-Artes* e a *Exposição dos Livres* (18 e 19 Março 1911)

Já sob os auspícios da nova República Portuguesa abria, no dia 19 de Março de 1911 a *Exposição da Academia de Belas-Artes* de Lisboa.

No dia anterior no salão de exposições do fotógrafo Bobone, na Rua Serpa Pinto, realizara-se uma outra - a *Exposição dos Livres* – onde se apresentavam oito jovens estudantes que, à margem do ensino oficial português, em Paris frequentavam as Academias Livres e também tentavam a carreira das artes. Sobre essa exposição oportunamente nos debruçaremos, mas gostávamos de sublinhar a presença deste grupo que habitualmente é designado como aquele que marca, embora timidamente, o início da «primeira geração do modernismo português».[17] É importante sublinhar a quase coincidência cronológica das duas exposições, bem como o facto de estes expositores «Livres» não se sentirem coagidos pela imposição de regras da Academia ao realizarem a sua exposição e, nesse sentido, eram livres. Contrariamente, os pensionistas do Estado (que em breve, com a nova reforma, se viriam a apelidar de bolseiros) estavam

[15] Estão neste caso Jacques Vaché, Armand Robin, Arthur Cravan, Jousef Joubert, o escritor Félicien Marboeuf, entre outros. Ver Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans Oeuvres I would prefer not to, Ibidem.*

[16] Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans Oeuvres I would prefer not to,* Paris, Editions Gallimard (1ª edição Hazan, 1997), 2009.

[17] Designação de José-Augusto França para caracterizar o período que se estende até à primeira guerra Mundial e corresponde à primeira geração. Todos os que fizeram parte dela «nasceram todos eles nos anos 80 e 90, mas sobretudo deve contar o facto de terem apareceido em público entre 1910 e 20, neste período particularmente fecundo e diverso em que se geraram as forças modernistas que vigorariam durante mais de vinte anos. Neste espaço de tempo, até 1940, contou a acção da «primeira geração», que, aliás, nos casos principais, atingiu os pontos mais altos da sua criação em meados dos anos 20; mas também já então agiu uma «segunda geração», nascida desde os primeiros anos do século e até cerca de 1915, e surgida nas lides artísticas já na segunda década, mas sobretudo ao longo dos anos 30». José-Augusto França, *O Modernismo na Arte Portuguesa*, Lisboa, ICALP, 1991, pp. 37-38.

condicionados a uma disciplina que os obrigava a apresentar dentro do género a que tinham concorrido anualmente estudos de pintura e escultura, quando não cópias, feitos a partir dos originais dos mestres existentes nas galerias dos Museus do Luxemburgo e do Louvre.

Assim, na *Exposição da Academia*, os pensionistas expunham conjuntamente com os finalistas dos Cursos Gerais de Pintura e Escultura desse ano, eles próprios candidatos às bolsas para Paris. Por conseguinte, os trabalhos enviados pelos primeiros deviam constituir um exemplo que cimentava esse posicionamento estético de uma aprendizagem que na capital das artes se supunha ser continuada e aprofundada. A temática que era cultivada como um ideal didáctico de inspiração democrática e nacionalista, do qual foi um cultor e professor, era a Pintura de História, embora a paisagem e as representações animalistas pudessem ali mostrar-se em grande número. Mas também se encontravam representações da figura do nú, *pastiches* de formas clássicas. Quanto ao retrato, parecia viver das imagens imaginadas e imaginárias das personagens míticas e bíblicas que povoavam a pintura de história ou de costumes.

Nesse ano, um dos quadros enviados por um jovem pensionista, Guilherme de Santa-Rita, parecia não seguir, porém, essa estrita linha académica. Ele havia escolhido como trabalho, a ser avaliado, uma cópia de *Olympia*, uma pintura que fizera grande escândalo no Salon parisiense de 1865, havia portanto quarenta e seis anos.

Nessa época, uma exposição da Academia era sempre aguardada com expectativa, sobretudo quando alguém como José de Figueiredo (1872-1937) [18] sobre ela escrevia. A sua recepção parece ter-se restringido a um campo bem definido e a sua menção explícita, tanto quanto se sabe, só foi expressamente referida por aquele historiador. O facto é que essa exposição veio certamente a marcar, senão a carreira do pintor pelo menos a sua reputação que viria a ser futuramente a de grande provocador. Terá sido, talvez, nesses anos difíceis um modo de Santa-Rita sobreviver à grande frustração simbólica e material de lhe ter sido retirada pelo regime republicano a bolsa que anteriormente ganhara por concurso, facto pouco claro e nunca explicado. A

[18] José de Figueiredo (Porto, 1872-1937). Historiador e crítico de arte, nos últimos anos da monarquia, publicaria um livro que se tornaria famoso sobre os painéis de S. Vicente de Fora. Segundo José-Augusto França, foi «um dos campeões do revivalismo românico, um homem que em 1900 considerava a arquitectura «inteiramente feita», e sem possibilidades de evolução («Portugal na *Exposição de Paris*»)». Viria a ser nomeado em 1911, pelo novo regime republicano, em substituição de Carlos Reis, director do Museu de Arte Antiga, então também reestruturado, e sê-lo-ia até 1937. A sua acção manifestou-se segundo valores ainda oitocentistas tal como outros historiadores do mesmo período. Ver José-Augusto França, «Historiadores e Críticos» in *História da Arte em Portugal no século XIX, vol. II*, pp. 344-345.

dimensão e as consequências deste acto autoritário nunca foram resgatadas. O afastamento, a contestação ao academismo artístico e, por fim, a destruição da obra tiveram como contrapartida o maior ou menor esquecimento a que injustamente tem sido votada.

A crítica de José de Figueiredo à *Olympia* de Santa-Rita

Logo no dia 25 de Março de 1911 saíram duas notícias nos jornais *República* e *Novidades*. Tendo a primazia da crítica no novo jornal do jovem regime, José de Figueiredoem breve futuro director do Museu de Arte Antiga, saudava a exposição da Academia onde há muito, segundo afirmava, não via provas de valor como as que então eram representadas pelos finalistas Henrique Franco[19] ou Alfredo Miguéis [20] e, sobretudo, por Dordio Gomes[21]que era, na sua opinião, um artista de valor e de técnica já segura. [22] Henrique Franco, aluno de Columbano, era premiado pensionista do Estado com *Bom Samaritano*;[23] e Dordio, discípulo de Veloso Salgado, com a pintura de história *Jesus aplacando as águas*, afirmava essa «qualidade suprema em arte» que era «o estilo», ganhava o Prémio Lupi e a pensão Walmor para Paris.[24]. Era, segundo ele,

[19] Henrique Franco (Funchal, 1883-1961). Irmão do escultor Francisco Franco. **I**ngressou na Escola de Belas-Artes de Lisboa, onde cursou Pintura Histórica e Decorativa. Foi aluno de Columbano Bordalo Pinheiro. Recebeu vários prémios, entre eles, os de Miguel Lupi e Tomás da Anunciação. Bolseiro do Estado, através do Legado Valmor, primeiro em Madrid e depois em Paris. Será um dos «Cinco Independentes», na exposição da S.N.B.A. ao lado de seu irmão, dos pintores Dordio Gomes e Alfredo Miguéis, e do escultor Diogo de Macedo. Em 1934 tornou-se professor da Escola de Belas Artes em Lisboa, preterindo Abel Manta. Fez pintura decorativa para a Igreja de Nossa. Senhora deFátima e de pintura a fresco para a Igreja de São João de Brito e Casa da Moeda, em Lisboa.

[20] Alfredo Miguéis (1883-1943). Pintor nascido na Madeira. Foi aluno de Columbano Bordalo Pinheiro. Em Paris, no ano de 1913, expôs no *Salon des Artistes Français*. Colorista delicado com um sentido agudo da luz, foi distinguido pela SNBA que lhe atribuiu medalhas em pintura, aguarela e desenho. Está representado no Museu de Arte Contemporânea, na Câmara Municipal de Lisboa e no Museu Grão Vasco.

[21] Simão César Dórdio Gomes (Arraiolos, 1890-Porto, 1976).Estudou Pintura de História na Escola de Belas-Artes de Lisboa, tendo-se formado em 1910. Pensionista do Estado parte para Paris, cidade a que regressa em 1921, depois de lhe ser de novo atribuída a bolsa que lhe fora suspensa. Entre 1933 e 1960, leccionou na Escola de Belas-Artes do Porto. Recebeu importantes prémios e distinções, entre as quais os prémios *Columbano* (1938) e *António Carneiro* (1945) e o da *I Exposição de Artes Plásticas* da Fundação Calouste Gulbenkian em pintura.

[22] J. F. (José de Figueiredo), *República* de 25.03.1911, também citado por José-Augusto França na *História da Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, p. 21 e nota 4.

[23] José de Figueiredo distinguia num conservadorismo estético proveniente de um naturalismo piegas *O Bom Samaritano* de Henrique Franco, que afirmava como uma obra «capital», referindo que até a figura da «cabeça do burrinho» «em preito da letra do evangelho» não fora eliminada e mostrava «a honestidade» do seu autor, com destaque para os valores formais, como a cor, o «lindo verde musgo do manto» e a «solidez da construção». Quanto ao nú do primeiro plano, referia a figura «encanta (-nos) ainda pela luminosidade de que o artista a soube irisar» e a «forma escultural e sintética em que é dado todo o seu modelado». J. F. (José de Figueiredo), *República* de 25.03.1911.

[24] *Ilustração Portuguesa*, nº 267, de 03-04-1911, pp. 423 a 425. Também citado em José-Augusto França, *História da Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, p. 21.

«uma exposição «notável». Distinguido pela paisagem animalista com o Prémio Anunciação surgia Gabriel Rendas. Mas José de Figueiredo não o mencionava, [25] nem ao malogrado jovem Ricardo Ruivo, discípulo de Columbano, falecido entretanto em Paris, e a um aluno mais velho, o futuro pintor Adriano Sousa Lopes. [26]

Quanto às obras enviadas de Paris pelos pensionistas, a sua atenção voltava-se para a estátua da «República» e para o baixo-relevo *A Surpresa de Dion* de Francisco Franco [27] que também era elogiado pelas «influências» francesas de Rodin e, para um estudo em pastel, da autoria de José Campas [28] intitulado *La Femme qui se chauffe* (1887), que este fizera do pintor e gravador francês Paul-Albert Besnard [29] e que a *Ilustração Portuguesa* reproduziu nas suas páginas, comentando a sensualidade latente e a nudez que pretendia ser ingénua mas que via como «gloriosa». [30]

---

[25] Estas referências constam da *Ilustração Portuguesa*, «A Exposição dos Alumnos de Bellas Artes», nº267 (3 Abril 1911), pp. 423-425.

[26] Adriano Sousa Lopes (Leiria, 1879-1944). Diplomado pela Academia de Belas-Artes de Lisboa. Discípulo de Luciano Freire e de Veloso Salgado. Foi bolseiro em Paris. Tal como Santa-Rita, foi aluno de Fernand Cormon. Em 1917, realizou uma importante exposição em Lisboa, onde aflora um certo impressionismo. Foi oficial artista nas trincheiras da Grande Guerra. Realizou decorações históricas em 1937, na Assembleia Nacional sobre temas evocativos dos descobrimentos marítimos, decorações que não concluiu. Explorou com mestria a técnica da água-forte, apresentando uma feição expressionista. Foi nomeado, em 1929, director do Museu Nacional de Arte Contemporânea por recomendação e em sucessão de Columbano. Cabe-lhe um lugar estimável na pintura portuguesa dos anos 20-30.

[27] Francisco Franco de Sousa (Funchal, 1885-1955). Em 1902, entrou na Escola de Belas-Artes de Lisboa onde foi discípulo de Condeixa e Simões de Almeida (tio). Em 1907, inicia formação em escultura. Obtém o prémio Valmor e torna-se pensionista do Estado. Parte para Paris em 1910. Aí é aluno de A. Mercier. Em 1911, viaja até à Bélgica e Holanda. Em 1914 regressa à Ilha da Madeira. Em 1918, inicia primeiros estudos para a estátua Gonçalves Zarco. Regressa a Paris em 1921. Expõe aí, pela primeira vez, no Salon d'Automne e na Société Nationale. Nesta segunda estada parisiense executa «Rapariga Francesa», «Polaca», «Torso de Mulher», «Busto de Manuel Jardim», «Semeador». Em 1923, expõe em Lisboa com Dordio Gomes, Diogo de Macedo, Alfredo Miguéis e Henrique Franco, na exposição *Cinco Independentes*. Entre 1925 e 1927 expõe em Nova Iorque, Rio de Janeiro e Boston. Nesta cidade, primeiro, individualmente; depois, com Mayol, Louvencen e Picasso. Em 1927 inicia a grande escultura a Gonçalves Zarco, na Madeira, importante ponto de viragem na sua obra e na estatuária do regime. É o autor do monumento ao Cristo-Rei em Lisboa.

[28] José Campas de Sousa Ferreira (Lisboa, 1888-1971). Pintor naturalista, discípulo de Carlos Reis. Ganhou o Prémio Anunciação em 1905 e 1906. Em Paris frequentou a Academia Julian. Fez o Curso da École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts. Foi aluno de Jean-Paul Laurens, Léon Bonnat, Raphaël Collin e Jobbe Duval. Expôs em Paris em 1910, 1911, 1923 e 1928. Obteve a 1ª medalha em pintura na S.N.B.A. Ganhou medalhas na *Exposição Panamá-Pacífico*, nas *Exposições do Rio de Janeiro* e *Barcelon*a. Escreveu crítica de arte na imprensa portuguesa. Foi delegado do Governo Português na *Exposição Internacional* de 1937. Foi bibliófilo, professor de português e director das Escolas Técnicas de Lagos e Abrantes. Em 1966, na Galeria Diário de Notícias em Lisboa, realizou-se uma retrospectiva da sua obra.

[29] Paul-Albert Besnard (1849-1934). Pintor e gravador, aluno da École des Beaux-Arts en 1866 e seu diretor em 1922. Frequentou o *atelier* de Cabanel, recebeu o Grand Prix de Roma em 1874. Viveu três anos em Inglaterra onde expôs na Royal Art Academy. Além de paisagista, foi um pintor de retrato, dos quais o mais conhecido é o de Mme. Roger Jourdain. Decorou inúmeros monumentos parisienses.

[30] *Ilustração Portuguesa*, «A Exposição dos Alumnos de Bellas Artes», nº267 (3 Abril 1911), pp. 423-425.

É a Santa-Rita que José de Figueiredo dedica grande parte da crítica da exposição, chegando mesmo a interrogar-se porque razão o jovem escolhera aquela pintura. É que, para ele, uma cópia de Manet só podia ser «inferior». Não pelo facto de ser uma cópia, pois não era este o seu principal reparo. É que copiar Manet era impossível. E se era impossível, era inferior, como por essa razão, explicava:

E isto por sabermos que copiar bem a «Olympia» é tarefa quasi impossível. Basta não se esquecer que a superioridade dessa tela que representou na época em que foi feita uma verdadeira revolução artística, lhe vem da sua luminosidade, sendo ainda hoje a única qualidade que a impõe aos que com ela se defrontam.

E, se assim era, perguntava:

Mas, para que se deu então à canseira de a copiar o sr. Santa-Rita? Quando se propôs transladá-la devia, antes ter-lhe ocorrido que o quadro de Manet é dos que valendo no momento em que veio a lume, e sendo representativo para a arte do seu país, que, por isso, o guarda ciosamente nos seus museus, nada vem entretanto ensinar-nos, servindo antes para desnortear os que não estejam em condições de bem o apreciar, integrando-o, como para isso é mister, no ambiente em que surgiu.

Contrariamente, a essa escolha de Santa-Rita, José de Figueiredo apreciou a opção do jovem José Campas que tinha escolhido como vimos as pinturas de Paul-Albert Besnard (1849-1934), que fora «*Prix* de Rome», em 1874, e «mestre consagrado». Na verdade, Besnard definia-se por uma técnica impressionista «amaneirada». Os seus nús tinham aparência de odaliscas sensuais, mas para o historiador e crítico, o contacto com o trabalho desse pintor só podia ser proveitoso, na medida em que Besnard conhecia «como ninguém a teoria da divisão dos tons, a das cores complementares e a da dissociação cromática em que tão alto se afirmaram, segundo ele, Monet, Sisley e Pissarro», acabando por superar os pintores impressionistas [31].

[31] «José de Figueiredo, «Bellas Artes. Uma exposição interessante. Trabalhos dos Alumnos da Academia de Bellas-Artes – Francisco e Henrique Franco – A exposição Ruivo e as cópias de Campas», *República*, Lisboa, 25Março 1911.

No jornal *Novidades,* [32] Higino de Mendonça, um «medíocre pintor amador» [33] que no mesmo jornal apelidara de malucos os expositores livres, escrevia que encontrava uma disciplina escolar correcta e uma verdadeira orientação artística por parte dos professores tanto no que dizia respeito aos estudos de paisagem como aos de pintura histórica, escultura e arquitectura. Contudo, ao comentar os estudos do nú, omitiria os autores dessas representações, e incentivaria à apreensão dos trabalhos por atentado ao pudor. Dizia ele que:

A direcção da Academia, sabendo que aquela exposição pode levar ali muitas senhoras e meninas, deveria ter uma certa reserva nos estudos do nú, que representam modelos que estamos certos o sr. Governador civil do distrito não consentiria expostos na vitrine d'um estabelecimento qualquer, e se isto assim é, não parece razoável, que se consintam n'uma exposição de pintura. [34]

O significado desta atitude do jornalista do *Novidades,* em relação à cópia de Santa-Rita e até aos sensuais estudos de nú inspirados em Besnard, levam-nos a pensar que estavam em causa questões, sobretudo, morais.

José de Figueiredo, aparentemente não parecia escandalizado. Desaprovava a iniciativa de Santa-Rita que escolhera copiar Manet, tal como fizera em princípios do século, ao reprovar António Carneiropor este se guiar demasiado por Puvis de Chavannes[35]. As considerações de José de Figueiredo, se eram inconfessadas, transformavam-se em «impossibilidades visuais». Seja como for, essas opiniões não podiam deixar de marcar o jovem Santa-Rita, bem como a sua futura reputação de figura inconformista. Podemo-nos interrogar se aquele ao falar de luminosidade estaria a considerar Manet do ponto de vista do impressionismo. O realismo histórico da pintura de Manet, afasta-se precisamente da pintura de «ar-livre» ou «d'après-nature» dos naturalistas e mesmo dos impressionistas [36], embora se possa aproximar de um

[32] H. M. (Higino de Mendonça, «Artistas e Ateliers-Exposição de Pintura», *Novidade*s, Lisboa, 25-03-1911.
[33] José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX*, p. 29.
[34] H.M. (Higino de Mendonça), Artistas e Ateliers. Exposição de Pintura – Trabalhos dos alunos da Escola de Bellas Artes», *Novidades*, 25.03.1911.
[35] Ver Patrícia Esquível, *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1921-1940),* Edições Colibri-IHA/Estudos de Arte Contemporânea, FCSH-Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, p. 46, (citando José de Figueiredo, «Os Pintores de Figura», in *Portugal na Exposição de Paris*, Lisboa, Livraria Moderna, 1901, pp. 118-119)
[36] Se se quer ver o Impressionismo como exclusivamente uma pintura de ar-livre, Manet não é um pintor de ar-livre ou «d'après nature». Todavia, esteve ligado aos Impressionistas. Podemos, no entanto, associá-

realismo perceptual. Não era, porém, essa a advertência a que se referia certamente José de Figueiredo. O certo é que aquela cópia de Manet trazia uma modernidade estética desconhecida do academismo português. Era um «pintar «d'après peinture» [37] numa relação constante com o passado e com a tradição mas rompendo ao mesmo tempo com eles, como mais tarde haveriam de fazer Picasso e Almada Negreiros.

A modernidade de *Olympia* no contexto do ensino das Belas-Artes em Portugal

Olympia, dialogava com uma dimensão temporal e com uma tradição que renovava uma *discursividade* produzindo novos sentidos e dando, como nos diz, o historiador um:

«peso específico que não tinha por certo nada que ver com as regras da Academia, da beleza ou da moral. Se pintar se tornara um fim em si e não uma obrigação para com um modelo, tratava-se de continuar a investigar as possibilidades de desenvolvimento desse discurso e da sua especificidade, num diálogo com as formas através das quais os mestres do passado o tinham enunciado, fundando a partir desse diálogo um novo tipo de relação com a História.»[38]

Esse tipo de discursividade, diz-nos ainda este autor, era afinal um novo entendimento do vocabulário das formas, segundo um modelo de autonomia estética, conforme uma linguagem em transformação, o que «implicava variações semelhantes àquelas que ocorrem no interior dos regimes de frase na linguagem verbal» e isso faz com que *Olympia* se torne da ordem de um novo «regime de enunciação da imagem».[39]

---

los através do método de trabalho, ao renunciarem aos betumes e ao introduzirem em certa medida o imaginário, onde o sentido óptico tem sempre um papel, não para fixar uma realidade objectiva através de um certo efeito, mas para fixar um efeito através da realidade. Esse sentido e sentimento de uma visão «d'après-nature» foi herdada dos pintores de Barbizon. A Manet são estranhas a ideia da visão subjectiva do real, herdada dos Românticos, assim como a da ideia da representação como uma espécie de duplicado da visão do espectador.

[37] Bernardo Pinto de Almeida, *O Plano de Imagem, Espaço da Representação e Lugar do Espectador*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996, p. 127.

[38] Bernardo Pinto de Almeida, *Idem, ibidem*, p. 128.

[39] Não querendo entrar num debate que ultrapassa o tema deste trabalho, Bernardo Pinto de Almeida explica muito bem em que é que esse novo regime de enunciação da imagem e como o seu «faire-vrai» era entendido pelos impressionistas na medida em que era «no plano de transformação das formas de visibilidade (que os novos conhecimentos científicos, nomeadamente no campo da óptica, autorizavam) que se jogava o essencial da sua experimentação. Manet foi o legitimador da estética impressionista não sendo, porém, um deles. Ele deu a representar um novo entendimento do espaço, introduzindo a dimensão do tempo presente, que viria a autorizar a prática impressionista e, ao mesmo tempo, abria a uma reformulação da própria superfície do quadro para uma nova noção de espaço pictural que modificava o

Esse novo regime da imagem era também um novo ponto de partida para o seu trabalho pictórico. Santa-Rita tinha escolhido, nada mais, nada menos, do que a obra fundadora da modernidade em pintura. Que pintura poderia constituir melhor exemplo contra o academismo da Escola de Belas Artes de Lisboa? A nossa tarefa será reflectir nessa decisão. O posicionamento estético que ela revela merece que revisitemos não só a história de *Olympia* como as fontes que Manet nela parece citar. Do mesmo modo colocamos a questão de saber porque razão Santa-Rita escolheu esta e não outra pintura e o que é que dela recebeu para a sua própria obra?

Não sabemos o que o jovem pintor encontrou ou pensou sobre a *Olympia* de Manet. Podemos, todavia, interrogar a cópia que nos deixou, uma muito semelhante ao original, portanto um trabalho académico, que deixa vislumbrar uma homenagem que fazia ao mestre e, simultaneamente, talvez uma crítica irónica ao método que desde sempre lhe tinha sido imposto como aprendizagem.

Além de podermos inquirir essa pintura que se encontra lamentavelmente «esquecida» na Academia de Belas Artes de Lisboa, podemos igualmente tentar estabelecer, através do contexto parisiense que viveu, uma aproximação a este universo estético.

Olympia era na época um quadro consagrado. Em exposição no Museu do Louvre desde 1907, depois de oferecida pelo pintor Claude Monet ao Estado francês, tinha sofrido várias peripécias que eram mais ou menos conhecidas [40]. Finalmente, em finais de 1910, em Londres, o pintor e crítico de arte Roger Fry[41], organizava de 8 de Novembro de 1910 a 15 de Janeiro de 1911, uma grande mostra da obra de Manet nas Grafton Galleries, sob o título *Manet and the Post-Impressionists.* O êxito e o choque do público inglês foram grandes. Virgínia Woolf, depois de ver as pinturas de Manet, Matisse e Van Gogh teria afirmado que o género humano mudara depois dessa exposição. Seguramente, a ressonância fizera-se ouvir em Paris e não teria passado

---

estatuto e o lugar do espectador em relação com a obra de arte. Sobre este assunto ver o debate que Bernardo Pinto de Almeida traz ao assunto em *O Plano de Imagem*, *Ibidem*, pp. 121-131.

[40] Depois da morte de Manet, Claude Monet organizou uma subscrição pública para que *Olympia* pudesse vir a ser comprada à viúva e ser oferecida ao Estado francês mas este recusou-a. Só, em 1907, veio a aceitá-la, fazendo parte da colecção do Museu do Louvre.

[41] Roger Fry (1866-1934) foi um pintor e crítico de arte inglês e o principal responsável pelas exposições em Londres onde se apresentou pela primeira vez a arte moderna. Fry cunhou o termo «pós-impressionismo», em 1910, na primeira dessas exposições *Manet and Post- Impressionism*. Dois anos mais tarde realizaria uma *Second Post-Impressionist Exibition*. Fry fez parte do Bloomsbury Group, tal como Virgínia Woolf, que viria depois da sua morte a escrever a sua biografia. Foi uma figura influente no mundo artístico devendo-se a ele e a Clive Bell, de quem foi amigo, o ênfase nas propriedades formais das obras ficando na história da arte ligado ao que se veio a designar de «formalismo».

despercebida à curiosidade de Santa-Rita. Também acreditamos que poderia ter tido consequências estéticas nas suas ideias, por aquilo que lhe permitiu reflectir.

Não se trata de compreender o olhar de Santa-Rita sobre Manet, como será impossível reencontrar o olhar de Manet sobre Tiziano. Como Daniel Arasse nos diz, podemos, contudo, enquanto historiadores, tentar aproximar a história da pintura do enviesamento do olhar dos pintores sobre a pintura, pois são os artistas que fazem a história da arte fora das próprias categorias da história da arte. [42]

O debate à volta de *Olympia*

Quando olhamos para *Olympia* vemos que é um espaço de um interior e foi construído em dois planos. No primeiro plano vemos o corpo de *Olympia*, uma mulher nua, reclinado numa cama. Ela olha fixamente para o espectador. Um gato preto está a seus pés. No segundo plano, o fundo mergulha na obscuridade de onde sai a empregada negra que traz na mão um ramo de flores, provavelmente oferecido por um cliente com quem passou a noite ou que a espera na sala contígua. Mas esta é uma descrição simples que faz alusão a uma prostituta de que o nome *Olympia*, na época, era o nome de guerra.

É ponto assente que a fonte mais evidente de *Olympia* é a *Vénus de Urbino* de Tiziano (1538), embora se aceite outras igualmente admissíveis como *La Maja Desnuda* de Francisco de Goya (c.1797-1800) e até Ingres. [43] Daniel Arasse em *Histoire de Peintures* dedica à questão um pequeno capítulo sublinhando a filiação directa, mais do que qualquer outra, dessa procedência clássica em relação a Tiziano.[44] Pintada trezentos anos antes, ela foi o ponto de partida directo para a *Olympia.* A *Vénus de Urbino* é um nú sensual que representa a deusa do amor, tema explorado desde sempre por inúmeros

[42] Daniel Arasse, «De Manet a Titien, *Histoires de Peintures*, 2004, Éditions Dénoel, p. 161.
[43] Por exemplo, Edward Lucie-Smith, em *Sexuality in Western Art*, London, Thames and Hudson, 1993 (1ª ed. 1971), pp. 134, 137, aponta também a *Vénus Sleeping* de Giorgione (c. 1510), e mesmo a *Odalisque with a Slave* (1842) de Jean-Auguste-Dominique Ingres. Um autor como Théodore Reff aponta inúmeras fontes pictóricas e até literárias como Giorgione, Goya, *La Maja Desnuda* (c. 1797-1800) de Francisco de Goya; Manuela B. Mena Marques no catálogo *Manet no Prado* sublinha Velasquez, Daniel Arrasse e Michael Fried, autores que seguimos que optam pela *Vénus de Urbino* de Tiziano. Ver Manuela B. Mena Marques, *Manet en el Prado*, Madrid, Museu do Prado, 2003.
[44] Daniel Arasse explica porque considera *A Venus de Urbino* e não *La Maja Desnuda* de Goya, ou mesmo a *Danae*, também de Tiziano, e mesmo um nu de Rubens. Tiziano faz nesse seu primeiro nu uma operação teórica do nascimento do nu feminino, que é a construção de um esquema espacial, de tal modo que uma linha vertical divide o quadro e o corpo da Vénus precisamente na zona da mão em cima do sexo. Em *Olympia* vemos esta linha presente, mas que Manet desloca ligeiramente para a direita. Daniel Arasse, «De Manet a Titien, *Histoires de Peintures*, *Ibidem*, p. 165.

pintores. [45] Na primeira metade do século XIX, esse tipo de pintura tornara-se muito popular em França sendo vista como o exemplo de uma arte dramática cheia de cor e pictoricamente apelativa aos sentidos.[46] Courbet foi um dos que admirou as Vénus de formas voluptuosas de Giorgione (c. 1477-1510) e Tiziano (c. 1473-1490).[47] No Salon de 1863, o ano de realização de *Olympia* mostraram-se três versões do *Nascimento de Vénus*, incluindo uma de Alexandre Cabanel (1823-1889), que foi a mais aclamada.[48] Isto significa que estas obras, enquanto citação do nú clássico, eram vistas como pinturas da pele feminina cuja nudez era sublimada através de tons impossíveis que se aproximavam de um conceito de beleza eterna que era um modelo ideal. Para Manet, a figura da *Vénus de Urbino* era também um modelo ideal de representação. Todavia, Manet fazia-o não como até aí com uma concepção semelhante aos artistas da Renascença, mas consciente de ter para si o seu equivalente moderno de Vénus, o da sociedade em que vivia. A sua *Olympia* era o retrato moderno de Victorine de Meurant[49], seu modelo, a figura de um corpo magro retirado da realidade e adornado com a flor vermelha no cabelo, a bracelete no braço, os brincos e os pés calçados com umas elegantes chinelas. Ao mesmo tempo era um corpo suspenso e tenso no modo como dirige o olhar pasmado para um potencial espectador. Manet não só adopta uma das mais familiares convenções da pintura erótica, como também se serve das fotografias eróticas suas contemporâneas [50] ou até de outros registos de arte popular do século XIX como litografias eróticas do período romântico e as ilustrações e romances do período realista, alargando por consequência o contexto cultural em que a pintura deve ser compreendida.[51]

---

[45] Manet também copiou Tintoretto e a sua *Jupiter e Antíope*; tal como Ingres que também fez uma cópia do original de Tiziano.
[46] Theodore Reff, *Idem, ibidem,* p. 49.
[47] Que cita em *Reclining Nude* (1862) e *Lady of Munich* (1869). Theodore Reff, *Idem, ibidem,* p. 52.
[48] Theodore Reff, *Idem, ibidem,* p. 53.
[49] Victorine Meurent foi a modelo mais importante de Manet na década de 1860. Pousou para *Déjeuner sur l' Herbe, Olympia, Mlle. V…. en traje de espada, La Cantante callejera, La joven com el loro* e na década seguinte para *El Ferrocarril*. Foi modelo profissional e o seu nome aparece no atelier de Couture em 1862. Também se dedicou à pintura. Expôs no Salon de 1876 um auto-retrato e de novo em 1879. Foi também modelo de Alfred Stevens. A sua vida ilustra a liberdade e a emancipação feminina no Paris do século XIX.
[50] Theodore Reff citando Gerald Needham (*Manet, Olympia and Pornographic Photographie, Art News Annual*. XXXVIII, 1972, pp.81-89), *Idem, ibidem, p*. 29.
[51] Theodore Reff, citando Werner Hofmann (*Nana: Mythos und Wirklichkeit*, Cologne, 1973, pp.29-31), *Idem*, pp. 29.

Na revisitação do passado[52] que Manet citava ao traduzi-lo no realismo do presente, o pintor criava um «realismo histórico» traduzido na figura de uma alegoria. Tinha sido também o caso de *Le Déjeuner sur L'Herbe* (1863). Ambas as pinturas são documentos da vida da sociedade da sua época e registos eróticos que formavam uma parte importante das representações visuais da vida social e urbana do Paris dessa época.[53] O realismo de *Olympia* nascera, por um lado, da visita de Manet aos museus e do estudo e meditação das pinturas do passado que depois o pintor associava ao estudo actualizado do seu presente.

Em Portugal, como teremos ocasião de no ponto seguinte ver, o realismo durante o século XIX, atravessou sem consequências o naturalismo nas artes plásticas.

Esse naturalismo idealizava ainda a natureza num romantismo por vezes piegas e sentimental. O que Santa-Rita via em *Olympia* era essa presença que ia da indiferença à beleza, só comparável a uma natureza-morta, sem assunto ou significado, [54] a destruição da subjectividade, a substituição da representação pela imagem, a tradição pela moda e pelo moderno, a deusa pela mulher, a beleza pela carne. O inabitual realismo do modelo que se constatava estar despido, contrastava com os corpos nús idealizados das deusas, ninfas e odaliscas. O público habituara-se a olhar «carnes» idealizadas, artificiosamente pintadas, em tons nacarados que fixavam uma beleza que se tinha tornado um protótipo banalizado. Sair desse código tornava-se estranhamente abusivo. Na época, foi caricaturada sarcasticamente, ridicularizou-se a excessiva magreza do modelo, [55] a empregada negra, o gato tomado como elemento simbólico sexual, diabólico e agressivo. As críticas trocistas da imprensa investiram contra os aspectos mais

[52] Manet estudou no atelier de Thomas Couture. No Louvre realizou inúmeros estudos de pintura italiana; Tiziano teria sido aquele que mais o interessou nesse primeiro período de formação artística. Mas também se interessou por Velazquez e admirou a pintura holandesa do século XVII. Manet viajou até Itália, onde admirou Fra Angelico, Ridolpho El Ghirlandaio, Andrea del Sarto, Leonardo e regressou a Paris, já então atraído pela pintura espanhola.

[53] Citemos só alguns autores e obras: por exemplo, os nús de Courbet como *The Sleep* ou *Woman with a Parrot*; ou Edgar Degas, Toulouse-Lautrec e Constatin Guys que nos deixaram imensos estudos e desenhos. Por exemplo de Degas, *The Madam's Birthday* (c. 1870) e *The Client* (c. 1879). Mencionemos ainda os pintores académicos que combinando fórmulas de aparente respeitabilidade com falsa inocência pintaram exemplos eróticos para apreciação do elemento masculino onde a mulher aparece sujeita à escravidão ou à mercê das orgias masculinas: Thomas Couture, *The Romans of the Decadence*, (1847), ou de Jean Léon Gérôme, *The Slave Market*; de Edwin Long, *The Babylonian Slave Market*, 1875, ou Max Slevogt, *The Victor (Prizes of War)*, 1912.

[54] Georges Bataille, *Manet*, New York, Albert Skira, 1955.

[55]Para grande surpresa de Manet, *Olympia* foi aceite pelo júri no Salon de 1865. Mas a violência e a reacção do público foram tais que foi necessário a guarda do Salon para a proteger e repor a ordem.

obviamente humanos de *Olympia* como a «pele amarelada do estômago» [56] ou a cor suja da pele e o modelado inexistente do corpo, os ossos e os músculos. [57] Havia, assim, uma incongruência entre o hábito de ver uma Odalisca e aquele modelo real que perturbava.

O que o público via não era a técnica dos grandes mestres, habitualmente apresentada como uma superfície artificialmente lisa e modelada que idealizava uma beleza eterna e mítica. Era, sim, um corpo pintado com tintas, cuja pele se aproximava dos tons coloridos e verdadeiros, com as suas manchas e irregularidades, o corpo não de um ideal mas de uma mulher real. As pinceladas fortes e sombrias, tão criticadas, mostravam que se tratava de uma mulher despida e desclassificada socialmente. Não era só formalmente, mas era também o assunto tratado, uma mulher e modelo conhecida do seu tempo, que tornava *Olympia* chocante e provocadora. A modelo e amante de Manet olhava directamente e sem vergonha nos olhos do espectador e confrontava-o com o seu desejo. Como nos diz Edward Lucie-Smith «This woman is alert and self-possessed; she looks out of the canvas in a way which makes it plain that she submits to no man.» [58]

Émile Zola , de quem Manet haveria de pintar um célebre retrato em 1868 e que fora um defensor do realismo e do próprio Manet, foi aquele que, segundo alguns autores, fez a crítica mais atenta ao imaginário e à hipocrisia da sua época. Zola escreveu:

She who has the serious fault of closely resembling young ladies of your acquaintance. There, isn't that so? What a strange madness not to paint like the others! If, at least, Manet had borrowed Cabanel's powder puff and powdered Olympia's face and breasts a bit, the young lady would have been presentable… [59]

Todavia, as posições de Zola foram evoluindo para uma atitude mais naturalista do que realista. Passou a concentrar-se mais nas qualidades formais e a enaltecer os tons e a luminosidade, daquilo a que chamou «a pintura analítica» de Manet.[60] Esta posição

---

[56] «*What is this Odalisque with a yellow stomach, a base model picked up I Know note where, who represents Olympia? Olympia? What Olympia?*», J. Claretie, (*L'Artiste*, 15 Maio 186), citado por Theodore Reff, *Idem, ibidem*, p. 18.

[57] «*The color of the flesh is dirty, the modeling non-existent. The shadows are indicated by more or less large smears of blacking…the least beautiful woman has bones, muscles, skin, and some sort of color. Here there is nothing…*», Téophile Gautier, *Le Moniteur Universel*, (24 Junho 1865), citado por Theodore Reff, *Idem, ibidem*, p. 18.

[58] Edward Lucie-Smith, *Sexuality in Western Art*, London, Thames and Hudson, 1993 (1ª ed. 1971), p.135.

[59] Émile Zola, *L'Evénement* (7 Maio 1866), citado por Theodore Reff, *Idem, ibidem*, p. 21.

[60] Théodore Reff afirma que Émile Zola viria a adoptar mesmo mais tarde uma posição ambígua em relação à compreensão da obra do seu companheiro e amigo, afirmando mesmo o seu desconcerto pela

viria mesmo a ter uma enorme importância na crítica futura, sobretudo, no suporte a uma visão formalista, quer durante os anos 20 e 30 do século XX, como na emergência das visões puristas e neo-clássicas da arte do pós-guerra. O certo é que esse debate se estendeu por todo o século XX. Para Lionello Venturi (1950), por exemplo, Manet, introduziria com *Olympia*, o princípio da autonomia na visão da arte, que toda a arte moderna utilizou como ponto de partida e bandeira. E, ao contrário de Paul Valéry, que nos anos 30, falava da «fria e desnudada *Olympia*, esse monstro de sensualidade banal», Georges Bataille, em 1955, afirmou terminantemente que o quadro só fazia sentido na medida em que Manet afastou dele o sentido literal que Valéry lhe atribuiu: «is meaningful only to the extent that Manet…flushed out of it the literal sense Valéry read into it».[61]

Quando Manet expôs pela primeira vez *Olympia*, acompanhava-a uma outra pintura *Jesus mocked by the soldiers* [62] um quadro muito diferente no tema, mas que se apresentava como uma espécie de contrabalanço com um nú masculino.[63] O pintor já tinha ensaiado pouco antes outras obras com o tema de Cristo [64], incorporando fontes antigas a modelos do natural como era seu costume e por essa razão, foi apelidado de *pasticheur.* [65] Os ataques centravam-se no modo como o pintor deveria tratar pictoricamente o retrato de alguém que representava «o amor divino» e «a pureza absoluta» e, por essa razão, censuravam-lhe o «desprezo» pela técnica pictórica que não sabia representar o carácter sagrado do corpo divino. As sombras e as gradações de luz faziam desse corpo «um cadáver por lavar» ou um «miserável mineiro saído de uma mina de carvão». A expressão pictórica de Manet era vista então como a ilustração das ideias do racionalista Ernest Renan, *Vie de Jésus*, publicado justamente em 1863 que oferece a imagem de um Cristo puramente mortal e humano, cuja divinização era o resultado de questões históricas concretas.[66]

---

sua pintura. Todavia, segundo o autor, as posições que Zola adoptou ao longo do tempo ajudam a compreender a própria complexidade e subtileza da obra do pintor. *Idem, ibidem,* pp. 21 a 26.

[61] Theodore Reff, *Idem, ibidem,* p. 27.

[62] Autores como Theodore Reff, intitulam-na *Christ Scourege*. Théodore Reff, *Idem, ibidem,* pp. 45-46.

[63] Não era a primeira vez que isso acontecia. No Salon anterior Manet tinha apresentado ao lado de *Le Déjeuner sur l'Herbe* o tema da morte, *Incident in a Bull Ring* e *Dead Christ with Angels*. Ver Theodore Reff, p. 45.

[64] Nomeadamente com *The Dead Christ and Angels* que expusera em 1864.

[65] *The Dead Christ and Angels* terá, entre outras pinturas, analogias mais fortes com *Anunciación* de El Greco, então numa colecção particular em Paris, mas sobretudo com *Christo Death* de Andrea del Sarto, fresco do cenáculo de San Salvi em Florença que Manet visitou em 1857. Ver Cat. exposição Manuela B. Mena Marques (ed.), *Manet en el Prado*, Madrid, Museu do Prado, 2003, p. 234.

[66] Cat. exposição Manuela B. Mena Marques (ed.), *Manet en el Prado*, *Idem, ibidem.*.

As críticas ao Cristo que Manet expôs junto com *Olympia,* foram portanto igualmente ferozes e uniram-se no tom:

«a nauseabunda Olympia *e o horrível* Ecce Homo *de M. Manet. Quando a arte caiu tão baixo não merece sequer uma repreensão»*.[67]

Justamente, o amigo de Manet, Edmond Bazille, em 1884, haveria de compreender como o público nessa época se habituara a uma «natureza embelezada»:

«*Este Jesus que sofre verdadeiramente às mãos dos brutais soldados, é um homem em lugar de um deus, mas não foi aceite nem como um nem como outro (...) Nessa época as pessoas eram fanáticas do bonito, e teriam gostado de ver rostos atractivos em todas as figuras, nas vítimas e nos verdugos. Há, e sempre haverá, pessoas que necessitam que a natureza seja embelezada, e que não entenderão a arte a menos que seja uma mentira. Este ponto de vista florescia naquele tempo; o Império havia idealizado os gostos, e odiava ver as coisas tal como são».* [68]

Esta referência a um *Ecce Homo* é uma coincidência que nos lembra que um dia Santa-Rita haveria de se interessar também por essa figura, juntamente com Almada Negreiros e Amadeo de Souza-Cardoso.

A problemática do corpo e do rosto

Em Paris, em 1863, o público confrontara-se com um novo olhar sobre o corpo e uma nova maneira de o pintar. A figura idealizada dera lugar a uma mulher real que se deixara retratar despida. Era o retrato de um rosto e de um corpo nú, com as suas imperfeições, as suas cores, as suas sombras, o retrato de Victorine Meurent, do rosto e do corpo caracterizados.

Também não era a primeira vez que Manet fazia esta justaposição de géneros ou sub-géneros pictóricos: retrato, nú e pintura de género, neste caso; ou paisagem, pintura de história, retrato e nú e cena de género que se fundem como em *Le Déjeuner sur L'Herbe* (1862-1863), uma pintura que o júri do Salon rejeitou em 1863, talvez escandalizado pela sugestão erótica das três figuras pintadas numa paisagem imaginária e que Manet mostrou no *Salon des Réfusés* organizado por si próprio.

[67] Cat. exposição Manuela B. Mena Marques (ed.), *Manet en el Prado, Idem, ibidem.*
[68] *Idem, ibidem.*

A estratégia de que fala Arasse é que a pintura confronta ou faz frente ao espectador, quando o corpo ocupa a superfície ou seja o primeiro plano da tela. O olhar do espectador como que é obrigado a mergulhar no corpo que se impõe ao olhar. Nesse momento este desloca-se do rosto ou do olhar desafiador de *Olympia* para esse corpo paisagem. Anos antes Manet tinha realizado uma minúscula cópia dessa pintura. Não que ela seja a explicação para *Olympia*, mas porque a sua justificação se encontra, segundo Daniel Arasse, escondida no próprio quadro de Tiziano. Nesta ideia Arasse afirma seguir as ideias de Michael Fried sobre a *Olympia* de Manet. Ele encontra no modo como Tiziano colocou o corpo de Vénus entre dois espaços e no modo como construiu as figuras e a perspectiva geométrica, dando ao espectador uma posição precisa no quadro, isto é, frente a ele, algo que Manet vem também a usar, e que Michael Fried descobre que é esse face a face com o espectador. Esse aspecto, segundo Arasse, vai ser próprio da modernidade [69] e dará origem à utilização do quadro como um palco.

Que faz pois esta mulher deitada à nossa frente na superfície do quadro? Ela olha-nos. *Olympia* tinha deste modo suscitado uma reacção violenta do público. Ainda hoje, objecto de debates apaixonados, continua a ser um ícone venerado da cultura. Ela parece forçar-nos a assumir que estamos na mesma sala, [70] obrigando-nos a desviar o olhos para o seu corpo cuja força se impõe e transforma sobretudo no retrato de um corpo.

Esta relação performativa que se estabelece pela primeira vez entre o quadro e o olhar do espectador foi assinalada por Michael Fried. Este autor, nos seus estudos sobre a pintura do século XVII e sobre Diderot, [71] detectou uma tradição anti-teatral até cerca

---

[69] Daniel Arasse diz que isto significou uma descoberta para si que a deve a Michael Fried e ao seu livro *The Facingness of Painting.* Por essa razão, segundo o autor, o ramo de flores da serva negra faz tanto face ao espectador como o olhar de *Olympia*. Deste modo, diz ter compreendido o que Manet viu na Vénus de Urbino, e porque é que ele foi buscar este nú, que não é o mais sumptuoso de Tiziano, mas é sem dúvida o mais teórico. Pediram a Tiziano para pintar uma mulher nua, o título da encomenda era *La Donna Nuda*, e ele pintou uma mulher nua, mas o lugar desta mulher nua é a própria pintura. Daniel Arasse, «De Manet a Titien, *Histoires de Peintures*, 2004, Éditions Dénoel, p. 164.

[70] Georges Hamilton diz-nos: «the figure was "obviously naked rather than conventionally nude" and "her wide eyes, imperturbable expression, and impertinent attitude seemed…to force the spectator to assume that he was in the same room with her. No conventional generalizations of face or figure mitigated the disconcerting surprise of seeing a modern young woman in a situation few ladies and gentleman could publicly acknowledge» (*Manet and his Critics*, New Haven, 1954), citado por Theodore Reff, *Op. cit.*, p. 16-17.

[71] Sobretudo como Michael Fried refere em *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980; Chicago, 1988) e *Courbet's Realism* (Chicago, 1990), citado no seu artigo «Between Realisms: from Derrida to Manet» (*Critical Inquiry*, The University Chicago Press, Vol. 21, Nº 1 (Autumn, 1994), pp. 1-36.

de 1860, dentro da pintura francesa. No centro dessa tradição encontrava-se a teorização feita por Denis Diderot, segundo o qual, as figuras numa pintura deveriam ser representadas ou actuar como se o espectador não existisse. O pintor tinha de estabelecer a ilusão metafísica de que o espectador não estava para lá do quadro. E isso conseguia-se através das acções dos figurantes que eram representadas como se estivessem absorvidos em todos os aspectos das suas actividades, fosse nas tarefas quotidianas, fosse na expressão de sentimentos ou estados de espírito. Isto fazia com que a negação do espectador acabasse por ser uma convenção essencial.[72] Ora o que Manet vai fazer é inverter essa relação trazendo ao encontro da pintura aquele que a olha e, nessa medida, a subjectividade desse olhar. Esse encontro mútuo existe entre *Olympia*, numa «interacção» perceptualmente cega [73] com o modelo, mas que a partir daí terá enormes consequências para a arte. Através dessa cegueira somos, apesar de tudo, levados a compreender que também o corpo nos olha. Então podemos interrogar, como o fez Georges Didi-Huberman: «onde começa o retrato e quando se ausenta o rosto»? [74]

Se o rosto se ausenta para em seu lugar se sobrepor ou deslocar para o corpo é porque a função do retrato que até aí era a de nos dar a identidade de alguém deixou de cumprir a sua função.

Esta transformação na percepção do Outro e em particular do rosto do Outro, que também implica uma transformação na percepção de si próprio e que devia, segundo o retrato clássico estar focalizado na representação do rosto sofria aqui uma deslocação para o corpo. *Olympia* tornara-se um corpo, somente a presença de um corpo a ser olhado.

---

[72] «The main point to grasp about the Diderotian Project is that in na obvious sense it was bound to fall short of its ultimate aim owing to the irreconcilable conflict between the demand that the beholder be denied and what I think of as the primordial convention – almost the transcendental condition – that all paintings are made to be beheld.» Michael Fried, «Between Realisms: from Derrida to Manet» *Critical Inquiry*, The University Chicago Press, Vol. 21, Nº 1 (Autumn, 1994), p. 6.

[73] Jacques Derrida, *Memórias de Cego O Auto-retrato e outras Ruínas*, Lisboa, Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 2010 (1ª ed. 1990). Este filósofo trata nesta obra da desconstrução da autoridade do olhar, isto é, do «óptico». Derrida vê o desenho e a pintura como uma espécie de linguagem de cego em que a mão é que detém o privilégio de «ver».

[74] Georges Didi-Huberman «O Rosto e a Terra». O autor coloca o problema do retrato não enquanto género mas enquanto caixa vazia, um lugar simbólico, e avança a hipóstese de que o retrato nasce, sim, com a morte de um ente querido. Assim, este autor propõe ver a questão como um «nó antropológico». É essa a explicação para que o homem pré-histórico faça a gestão da perda transformando os crânios em caixas abertas e esburacadas que funcionam simbolicamente. Em segundo lugar, o autor afirma que a evidência de um rosto que se manifesta paradoxalmente nessa caixa vazia é um lugar, o lugar de um rosto ausente, que fornece a resposta à questão do retrato. Georges Didi-Huberman, «Le Visage et la Terre», *Art Studio (Le Portrait Contemporain)*, nº 21, Verão de 1991.

.

O facto é que *Olympia* inaugurava o encontro entre o rosto e o corpo, assim como a própria ideia de que ambos se podem equivaler e substituir um ao outro. O «princípio de fragmentação» que separava o rosto do corpo, quer no plano simbólico quer no das representações e que vinha acontecendo, desde o séc. XVII, estilhaçava o corpo funcional, operativo, através da erotização ou do «devir-carne do corpo».[75]

Certamente Santa-Rita teria compreendido algo que fazia já parte das fotografias eróticas desse tempo e que existia também nesta pintura. O modo como se estruturava o tempo e a sua duração em vários instantes, numa sucessão, na relação do espectador ao olhar *Olympia* parecia conter a ideia de instante fotográfico. Mas também de abandono de uma profundidade perspectivista de tal modo que na captação do real, o público estranhamente ficaria incomodado pela sua veracidade, uma veracidade que só a fotografia era capaz de dar até aí. Mas o que é que distinguia este retrato, o retrato fotográfico do retrato clássico pictórico?

O retrato clássico define-se, segundo o filósofo José Gil , por dois factores essenciais: a unidade, a identidade e a unicidade do retratado, enquanto indivíduo, que deviam ser restituídos pelo pintor.[76] Em segundo lugar, esses atributos deviam ser focalizados na representação do rosto. Por essa razão o retrato exprimia a sua «alma» ou «personalidade». Toda uma ontologia do ser singular suportava, segundo aquele autor, a legitimidade da representação em que se jogavam a semelhança, a analogia e a identidade no acto de retratar. Quando a cabeça, os ombros, o busto ou ainda o corpo inteiro (fosse a cavalo ou noutro contexto) pertenciam ao retrato eram ainda a cabeça e o rosto que constituíam uma «parte-total» do indivíduo completo. Estes eram magnificados concentrando-se no rosto o que pertencia à outra parte – o corpo. Mas, se a cabeça aparecia como metonímia do corpo inteiro, ela também reforçava a separação das partes. *Olympia* foi, quanto a nós, o exemplo maior da desintegração dessa unidade corporal, da cabeça e do rosto, e da abertura à «evidenciação da carne na arte».[77]

---

[75] Comunicação de Bernardo Pinto de Almeida gentilmente cedida pelo autor, «Do corpo à carne: apontamentos de um trajecto», in *II Encontros de Estética: Que corpo na Arte* (coord. científica de José Gil e Ana Godinho), 22.11.2013.

[76] Esta definição de retrato clássico é proposta por José Gil. Ver Bruno Marques, «Entrevista com José Gil», *Revista do Instituto de História da Arte*, Lisboa, FCSH-UNL (nº 5, 2008).

[77] Bernardo Pinto de Almeida sintetiza este movimento em direcção «à carne» que historia a partir de Leonardo, passando pelo Maneirismo, por Velasquez, Rembrandt até à Olympia para oferecer o exemplo de Toulouse-Lautrec como aquele que mais questiona o «heroísmo do representado», cujos temas evidenciam igualmente a «evidenciação da carne», gesto que opera a «fenda» ao colocar o «povo-canalha» ou a prostituta nua como sujeito histórico da pintura. Esse «apagamento da cosmética» intensificaria a «carne nua» ou aquilo a que Gilles Deleuze chamou de «corpo orgânico». Ver «Do corpo à carne: apontamentos de um trajecto», *Op. Cit.*

Santa-Rita e o novo olhar sobre o corpo

Não podemos deixar de reflectir sobre a consciência que Santa-Rita teria ou não destas problemáticas, mesmo sabendo que nunca teremos respostas. Todavia, talvez possamos aproximar-nos da «verdade» de Santa-Rita ao afirmar que, em Paris, ele quis «ajustar contas com o seu tempo, tomar posição a respeito do presente». Essa «intempestividade»[78] fê-lo ser «contemporâneo» do tempo de Manet e do seu próprio tempo, intempestivamente é certo, mas plenamente e numa relação singular na conformidade de alguém que se deu conta da atemporalidade em que vivia a arte do próprio país e a passividade conformista dos seus professores. Lembremos Veloso Salgado (1864-1945), [79] seu professor e pintor de história, retratista mundano de aparato, que o fora da monarquia e que o seria da república, cujo convencionalismo seguia os modelos franceses numa vertente próxima de Bonnat.[80] Santa-Rita viria a pintar um quadro intitulado *Orpheu nos Infernos*,[81] onde ironizou, mordaz, a figura do seu academismo, colocando-o como personagem no meio do inferno.

Olympia era, portanto, uma imagem no sentido moderno, a imagem de uma mulher e também a imagem simbólica de um Paris cosmopolita do século XIX durante o 2º Império, um quadro de costumes da vida moderna de uma cidade, no sentido do «urbano», que lhe dava Charles Baudelaire em *O Pintor e a Vida Moderna*. Assim, ao realizar a sua cópia, acabava por revisitar não só a tradição clássica como o fizera Manet para proclamar uma modernidade que sabia não existir em Portugal.

Essa modernidade era também a liberdade do artista, isto é, o fazer uma arte de acordo com a sua época, tanto na temática quanto na forma. Por essa razão, a liberdade reivindicada por *Olympia* inscrevia um novo olhar sobre o corpo e um novo modo de pintar. Santa-Rita tinha-o compreendido e, seguindo Manet, proclamava-o a seu modo

---

[78] É Giorgio Agamben que no seu texto «O que é o Contemporâneo» se interroga «de quem e de quê somos contemporâneos? E o que é que isso significa? A sua primeira indicação ao leitor vem-lhe de Nietzsche que, em 1874, publica as *Considerações Intempestivas*, por meio das quais procura «compreender como um mal, um inconveniente e um defeito, qualquer coisa de que a época justamente se orgulha, ou seja a sua cultura histórica (…). Esta pretensão à actualidade é também um desfasamento e, nessa medida, pode ser um ajuste de contas, pois significa que parte de alguém que se consegue distanciar melhor do seu tempo para ver melhor. In *Nudez*, Lisboa, Relógio d'Água, 2009, pp. 19-20.

[79] Nasceu em Espanha, acabando por vir a naturalizar-se português. Foi pensionista em Paris, onde obteve algumas medalhas nos Salons parisienses (1891 e 1892).

[80] Léon Bonnat **(**1833-1922), destacado retratista francês cuja formação se fez em parte em Madrid, onde viveu alguns anos e onde tomou contacto com a pintura espanhola, sobretudo, de Velasquez que admirou. Foi professor da École des Beaux-Arts em Paris, tendo tido como alunos Gustave Caillebotte, Georges Braque e Henri de Toulouse-Lautrec.

[81] Ver a reprodução e a legenda em *Portugal Futurista*. Lisboa, (1917), 4ª edição fac-similada, Lisboa, Contexto, 1990. A datação de 1903, é uma evidente *blague* intencionalmente irónica. A pintura será talvez desse ano de 1917 ou um pouco anterior.

homenageando o pintor fraqncês. Por outro lado, não deixava, igualmente, de afrontar o sentido de propriedade que um homem tem para com uma mulher, ou que os professores ou académicos, seus professores, tinham como detentores da verdade da pintura.

Santa-Rita e o ensino artístico

Será necessário considerar o ensino artístico em Portugal para compreender que expectativas um jovem pintor podia possuir ao chegar a Paris e como Santa-Rita veio a encontrar o anacronismo do tempo português.

Quando se inscreveu, em 1901, no Curso Geral de Desenho na Escola de Belas Artes de Lisboa, [82] o ensino artístico era então objecto de uma reforma. [83] O desenho era a etapa fundamental da formação artística de qualquer aluno antes da sua efectiva escolha vocacional[84], que poderia recair num dos Cursos Especiais de Pintura, Escultura ou Arquitectura [85]. Depois desses quatro anos regulamentares de desenho, o chamado Curso Geral de Desenho, com 17 anos, prosseguiria o Curso Especial de Pintura Histórica em 1907 que finalizaria com altas classificações com a pintura *Édipo e Antígona*. Depois ganharia o concurso de pensionista e a bolsa para Paris com a pintura *Sansão e Dalila* a que o júri atribuíra uma alta apreciação, objecto de reprodução na *Ilustração Portuguesa* e à qual o jornalista Santos Vieira faz menção jornal *Tiro e Sport*.[86] Ele sublinha a tela «notável», chamando a atenção para a «técnica e

[82] Santa-Rita matriculou-se no Curso Geral de Desenho na Academia de Belas Artes de Lisboa com 12 anos, depois de cumprida a instrução primária.

[83] Reforma publicada pelo Decreto de 14 de Novembro de 1901. A anterior reforma de 1881 tinha então separado a Academia de Belas Artes de Lisboa em duas instituições, cada uma com as suas respectivas funções: a Academia de Belas Artes e a Escola de Belas Artes. À Academia cabia fomentar o desenvolvimento das Belas Artes e das Artes Industriais, defender a conservação dos monumentos nacionais, promover o seu restauro e contribuir ainda para a organização de um Museu de Belas Artes. A Escola teria à sua responsabilidade tudo o que dizia respeito ao ensino artístico, com excepção da selecção dos pensionistas no estrangeiro e classificação dos seus trabalhos, tarefa a cargo da Academia. Maria Helena Lisboa, *As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836-1910),* p. 65.

[84] Até esta reforma de 1901, não se verificava a separação no Curso Geral do ensino do desenho entre as Artes e os Ofícios. Na verdade, desde a criação tardia das nossas Academias em 1836, a tradição do ensino artístico em Portugal, sempre se tinha voltado não para o exclusivo desenvolvimento da produção cultural e artística do país, mas também para a formação de operários orientados para a indústria. O que significa que essa inclinação curricular, predominante até à reforma de 1901, foi a de formar quadros para as Artes e Ofícios e só no momento em que se fundaram o Instituto Industrial de Lisboa e a Escola Industrial do Porto a situação mudou. A partir de então, retirada a componente fabril, o Curso Geral de Desenho habilitava os alunos para o desempenho da docência do desenho nos liceus, para desenhadores do Ministério de Obras Públicas e ainda para Desenhadores das Câmaras Municipais. Maria Helena Lisboa, *As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)*, pp. 34-36 e p. 70.

[85] O Curso de Gravura a partir da reforma de 1901 deixara de ser considerado Curso Superior.

[86] Santos Vieira, *Tiro e Sport*, 15 de Março 1910.

temperamento do pintor» e para o seu «carácter sentido e pensado», faculdades que o distinguiam da maioria dos pintores da sua geração. Esta prova possibilitou-lhe então a aceitação como pensionista do Estado, em Paris [87]. Tinha 20 anos e aspirava ser admitido na École des Beaux-Arts. [88] (**Ilustração 2)**

Como vimos, a aprendizagem na Escola de Belas Artes de Lisboa, estava estruturada com base num método do desenho que se apoiava sobretudo na cópia dos modelos neo-clássicos. O desenho a grafite denominado *Moscóforo,* [89] (**Ilustração 4**) com o qual Santa-Rita veio a receber o Prémio Lupi [90] foi realizado a partir de um modelo em gesso, quando frequentava o 2º ano de Pintura Histórica [91] e era seu professor o pintor Veloso Salgado. [92]

Com efeito, o resultado das mudanças pedagógicas no plano de estudos da reforma de 1901 ficou, em grande parte, cerceado, em virtude de continuarem a ser exactamente os mesmos professores que, num outro formato, continuaram a garantir a acção docente. Ainda que se deva fazer uma excepção para o caso do ensino da Pintura,

---

[87] Processo do Concurso das Actas da Comissão executiva da Academia Real de Belas Artes de 16 de Julho de 1909, p. 117, 14 de Novembro e 11 de Novembro de 1910 v. Foi nomeado pensionista por despacho ministerial de 15 de Março de 1910. Henrique Vilhena, «Recordando Santa-Rita Pintor», *Átomo,* (nº 36, 30/12/1950), p. 4.

[88] Em Junho de 1908, no 2º ano de pintura, obtinha as classificações de 17 valores em «Modelo», de 20 valores em «Cabeça de Expressão» e de 14 valores em «esboceto». Terminaria o 3º ano com a média de 18 valores. Depois de atribuída a bolsa, a 15 de Março de 1910, partiria para Paris em Abril, e, em 2 de Maio do mesmo ano, apresentava-se na Delegação de Portugal. Henrique Vilhena, *Idem, ibidem*, pp. 307-308.

[89] «Moscóforo» era aquele que transportava um animal, geralmente um cabrito, que se destinava a um sacrifício ritual. Joaquim Matos Chaves, *Santa-Rita Vida e Obra Precisões e Considerações,* Lisboa, Quimera, 1989, pp. 80-81.

[90] O Prémio Lupi que Santa-Rita obteve tinha sido instituído em 27 de Maio de 1896, pelos impulsionadores da exposição póstuma deste pintor que viria a ser realizada em 1883. Era garantido anualmente pelos juros da inscrição nominal de 1:200$000 réis, então depositada em nome da Academia de Belas Artes de Lisboa. Premiava um aluno de Pintura de História, independentemente do ano do curso que frequentasse. Maria Helena Lisboa, *Op. Cit.,* p. 155.

[91] O programa da prova devia incluir dois tipos de trabalhos: uma pintura, uma cópia de modelo-vivo, e um desenho, uma cópia de estátua antiga, cada um deles realizado em oito sessões de três horas Maria Helena Lisboa, *Idem, ibidem*, pp. 155-156. O exame baseou-se num trabalho de cópia uma estátua de um modelo neo-clássico. Os trabalhos foram apreciados por um júri que, segundo o regulamento deveria ser constituído pelo professor de Pintura Histórica, certamente Veloso Salgado, que teve direito a um voto de qualidade sobre o colectivo dos restantes membros.

[92] Veloso Salgado exercia as funções de professor de Pintura de História desde 1895, data em que o anterior professor José Ferreira Chaves se afastara. Veloso Salgado seria nomeado por despacho em 8 Dezembro 1897 por concurso em que ganharia contra Columbano Bordalo Pinheiro. Foi com a reforma e reorganização do Ensino artístico em 1901, que passou a dividir essa responsabilidade com Columbano Bordalo Pinheiro que entraria, finalmente, no quadro docente em 1902. A cadeira passaria então a denominar-se Pintura Histórica e Decorativa. Contudo, o enunciado dos conteúdos programáticos de ambas era o mesmo «estudos do modelo do natural, estudos de composição, pintura histórica, de género e decorativa». Maria Helena Lisboa, *Idem, ibidem*, p. 87. Em rigor, se a nova reforma só foi publicada em 14 de Novembro de 1901 tudo aponta para que os ajustamentos e a reorganização dos cursos tivessem vindo a ocorrer pontualmente.

onde Columbano Bordalo Pinheiro ascende então ao professorado, o facto é que as medidas reformadoras de 1901 não tiveram qualquer competência para ultrapassar os mesmos velhos padrões académicos que pretendiam, com atraso, seguir o modelo francês das Beaux Arts. [93] A formação artística de Santa-Rita seguiu, portanto, os moldes convencionais de um ensino academicista que ainda se baseava na cópia de estampas e de gessos e tinha na cópia do antigo a tipologia modelar obrigatória. É verdade que encontramos nos seus trabalhos escolares pelo menos três exemplos de exercícios que, à primeira vista, parecem feitos a partir de estudos de modelo vivo. Todavia, coloca-se a questão de poderem ter sido realizados a partir de imagens fotográficas. Se assim for, surge-nos aqui uma novidade. É que à cópia de estampas parece suceder a cópia da imagem fotográfica.

Trata-se de duas «cabeças» ou retratos femininos, um dos quais intitulado *Cabeça de Velha* (c.1908 e 1910) (**Ilustração 5**). Joaquim de Matos Chaves, que se interessou pela obra de Santa-Rita e fez dele um estudo biográfico e crítico que merece alguma atenção, na medida em que localizou o que resta das obras do pintor e lhes deu uma coerência global, embora lamentavelmente não tenha em muitos casos citado as fontes em que se baseia nas suas afirmações, dá-nos a conhecer esses dois retratos. Dessa *Cabeça de Velha* diz-nos que merece destaque pelo seu naturalismo que «não é amaneirado nem estereotipado porque mostra uma exigência pessoal e intransmissível». E acrescenta, que foi devido a Santa-Rita que obteve uma altíssima classificação na cadeira «Cabeças de Expressão» de Veloso Salgado. [94] Na verdade estamos em crer que, pela descrição, se trata de um retrato feito a partir de uma fotografia. Joaquim de Matos Chaves descreve-o como «monocromático e planimétrico». Mas essa verificação só poderá ser feita perante o original. Há neste e nos exemplos seguintes uma dimensão instantânea que nos faz pensar em cópias de fotografias. O segundo retrato, também a óleo, é de uma camponesa de lenço preto na cabeça (**Ilustração 5**). A datação é de 1907. A expressão do olhar que fixa um ponto algures que não é o olhar frontal para o espectador, faz lembrar algumas poses de inícios do século, uma espécie de flagrante ou instantâneo de um momento em que o modelo é apreendido num gesto. É possível, pois, que seja um retrato feito a partir de uma imagem fotográfica, um cartão de visita, em virtude dessa dimensão de instante que o retrato tem e que foi introduzida na pintura. A

[93] Maria Helena Lisboa, *Idem, ibidem,* pp. 88-89.
[94] A pintura encontra-se na família do Pintor Saavedra Machado, Lisboa. Joaquim Matos Chaves, *Santa Rita Vida e Obra Precisões e Considerações*, Lisboa, Quimera, 1980, p. 94.

terceira obra parece-nos não envolver a noção de retrato mas a figuração daquilo que Linda Nochlin chamou «corpo sacrificial» [95] onde a dor, o horror e a perda provocam o «desarranjo da figura», envolvendo-a naquilo a que podemos chamar um outro tipo de «carne nua», para utilizar a expressão de Bernardo Pinto de Almeida, aplicada às figuras femininas nuas de Toulouse Lautrec.[96] Trata-se, pois, de uma estranha pintura a óleo cuja representação faz lembrar as pinturas da era pós-revolução francesa de Théodore Géricault em que este explora mensagens de violência e de fragmentação do corpo. Santa-Rita representou uma figura humana, cujo rosto e parte superior do tronco, braço e mão esquerdos, quase não se vêem pois desaparecem num fundo escuro. A cabeça de uma figura humana surge com uma expressão desesperada. A boca abre-se numa espécie de grito ou num ai. O único olho que vemos está muito aberto. Mas será que nos olha? A fisionomia tanto pode expressar a dor como terror.[97] Não se sabe qual a fonte desta representação. Seria também ela realizada a partir de uma imagem fotográfica? Do que não há dúvida é que a estranheza desta representação nos faz pensar assim. Na verdade, há nesta imagem, algo que excede a representação pictórica e que nos faz entrar no reino da imagem ou da visualidade moderna no sentido em que o sentido social, psicológico e mesmo metafísico do tema se aproxima da experiência moderna da desintegração do eu. Linda Nochlin debate esta questão quando refere essa desintegração como inerente ao sistema capitalista e à sociedade burguesa dessa época[98], desintegração que faz afinal parte da modernidade de que falava Baudelaire em *O Pintor e a Vida Moderna* (1863).

A situação do retrato e a pintura de história

O nosso modelo de ensino pretendeu seguir o instituído em finais do século XIX pela École des Beaux Arts. [99] Mas, contrariamente, àquela escola o ensino artístico em

[95] Linda Nochlin, *The Body in Pieces The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London, Thames & Hudson, 2001 (1994), p. 14
[96] Bernardo Pinto de Almeida, «Do corpo à carne (…), *Op. Cit.*
[97] Esta pintura parece ser uma pintura inacabada. Está assinada e datada de 1901. Todavia, neste ano o pintor tinha doze anos. Será mais provável que a tinta do último algarismo tenha saltado e provoque uma leitura errada. Esta é a opinião de Joaquim Matos Chaves. Este autor indica as datas entre 1908 e 1910. A pintura encontra-se na posse de Morada Lda. (Clara Almeida Rodrigues e Maria da Conceição Guérin Cabral) Joaquim Matos Chaves, *Op. cit.*, p. 105.
[98] Linda Nochlin, *Op. Cit.*, p. 24.
[99] A fundação da Academia Real de Pintura e Escultura francesa data de 1648, sob a regência de Ana de Áustria, e sob o impulso de um grupo de pintores e escultores, de que faziam parte Philippe de Champaigne, Sébastien Bourdon, Charles Le Brun, Juste d'Egmont et Gérard van Opstal. O seu objectivo era reduzir a influência das guildas de São Lucas e elevar o estatuto dos artistas que não era distinto do dos artesãos. Charles Le Brun, o primeiro pintor e director à frente da Academia teve, com efeito, pouco

Portugal apresentou sempre uma vertente híbrida por detrás da qual se enraizara uma determinada concepção da arte. Esta concepção oscilou entre a procura de métodos que se aproximavam do Classicismo e do neo-classicismo e de um desejo romântico de renovação. Contraditoriamente, percorre os programas uma concepção artesanal da arte que se baseia na cópia. Esta dupla contradição entre a tradição e o desejo de liberdade, entre a arte como coisa idealizada e coisa bem-feita,[100] atravessa o ensino artístico em Portugal e todas as suas reformas. Nem os reajustamentos e reformas pontuais que vinham sendo realizadas, sobretudo desde 1881, alteraram os métodos e os programas pedagógicos. Se apreciarmos os conteúdos e a pedagogia dos cursos verifica-se que se reconhece estatuto mais nobre à Pintura de História. Era também essa a posição teórica de Leon Battista Alberti (1404-1472) no seu tratado de Pintura (*Della Pittura*, 1435) onde identifica «istoria» com a representação de figuras morais exemplares, tal como santos ou figuras bíblicas, divindades pagãs, heróis mitológicos ou acontecimentos históricos significativos. Lentamente ia-se conferindo algum peso à história nacional, mas a Pintura de História ao ter como objectivo a elevação e a educação moral estendida a toda a comunidade dirigia-se preferencialmente à decoração de espaços públicos, igrejas, e espaços municipais e palácios, onde os pintores reproduziam invariavelmente em grandes espaços ou telas visões academicistas de composição onde as figuras humanas convencionalmente tratadas se destacavam de paisagens imaginárias. Podemos afirmar que a situação pouco se alterou relativamente ao tempo em que Tomás da Anunciação e Cristino da Silva puseram em causa as velhas regras clássicas de aprendizagem e composição. É verdade que a Pintura de Paisagem tinha entretanto vingado no ensino artístico das Escolas de Belas Artes, desde a reforma de

---

poder até que Colbert viu nessa instituição um meio de colocar os artistas ao seu serviço e sob o controle do Estado. Deste modo, tornou-se padrinho da Academia e veio a ser nomeado seu vice-protector em 1663. Paralelamente, foi criada a Academia de França em Roma em 1666. Jacques-Louis David, apesar de seu membro, rebelou-se sempre contra a autoridade da Academia e contra os privilégios dos seus associados. Conseguiu, em 1793, a sua dissolução depois de um discurso na Convenção Nacional. No ano seguinte a Academia foi substituída por um Instituto que veio a ser ele próprio substituído na Restauração pela Académie des Beaux-Arts, finalmente vindo a chamar-se Instituto de França. Em 1816, foi criada a Academia das Bela-Artes Herdeira da Academia Real de Pintura e Escultura (1648), da Academia de Música (1669), e da Academia Real de Arquitectura (1671). Na sequência da supressão das antigas academias pela Revolução Francesa, foi criada, no seio do Instituto de França, três classes, uma de «Literatura e Belas-Artes», com oito secções (gramática, línguas antigas, poesia, antiguidades e monumentos, pintura, escultura, arquitectura, música e declamação). Por ordem dos Cônsules do 3º Brumário no ano 11 (1803) esta classe foi dividida em três novas classes sendo uma de Belas-Artes, que constituirá a base da nova Academia em 1816. A Escola de Belas-Artes, propriamente dita, só nascerá verdadeiramente em 1819. Cfr. http://www.ensba.fr/patrimoine/collections.htm, consultado em 5.03.2011.

[100] Maria Helena Lisboa, *Op. Cit.*

1881, e mesmo nos interesses das actividades da Academia. Todavia, comparativamente à escola francesa, o género acaba por ser introduzido numa altura em que ali se assistia a profundas transformações. Já não se seguia tão rigidamente a hierarquização rígida dos géneros e há muito que a Pintura de Paisagem era aceite nos Salons da Academia. Em Portugal, os *curricula* do Curso de Pintura, e mesmo em Escultura, mencionam somente a partir do 2º ano do Plano curricular de Pintura de História, a referência a «*esquissos e composições em pintura a óleo, estudos de cabeças de expressão e de modelo, natural ou trajado*».[101] Não aparece pois uma atenção ao estudo do retrato enquanto género como se passa na Academia francesa.

Santa-Rita em Paris (1910-1914) e a invenção de si

Paris constituía um ideal para os jovens portugueses candidatos a pintores. Ideal e uma realidade diferente, idealizada à distância. Ali chegados deviam continuar o esforço para aperfeiçoar a sua formação de pintores. Isso obrigava à procura de lições nos *ateliers* dos mestres ou nas Academias Livres que eram escolas privadas de pintura e escultura, a mais célebre das quais era a Academia Julian [102]. Também era necessário enviar, como já referimos, periodicamente de Paris para apreciação pela Escola, em Lisboa, estudos e cópias de mestres consagrados. Geralmente, os estudantes recorriam às colecções das galerias do Museu do Louvre ou do Museu do Luxemburgo. Foi assim que Santa-Rita começou por cumprir o desígnio igual ao de muitos outros jovens artistas portugueses da mesma geração que sonharam encontrar em Paris um discurso artístico e estético alternativo ao academismo que deixavam na Academia de Belas-Artes. A morada registada é a da Rue de Saint Pères, 19, perto do Jardim do Luxemburgo, do Museu do mesmo nome e do cais do Sena, no Bairro de Saint Germain des Prés, portanto, muito perto da École Nationale des Beaux-Arts. Durante os primeiros meses preparou-se, certamente, para a entrada naquela escola visitando as Salas do Louvre ou do Museu do Luxemburgo. Há, aliás, a referência à participação nas

[101] *Idem, ibidem.*

[102] Academia fundada pelo pintor Rudolph Julian (1839-1907), que era frequentada por jovens de todo o mundo onde podiam aperfeiçoar o desenho e pintura de modelo vivo e a língua francesa cujo exame na École des Beaux Arts era difícil e obrigatório. A Academia Julian preparava também os que quisessem concorrer às exposições dos Salons. Por ela passariam nomes como Matisse, Vuillard, Villon e Marcel Duchamp, entre outros. A Academia seria fechada durante a segunda Guerra Mundial para reabrir em finais dos anos 50.

aulas do atelier de Fernand Cormon, [103] professor na École Nationale des Beaux-Arts, tudo indicando que procurou os conhecimentos de um professor conhecedor dos trâmites de entrada naquela escola. [104]

Quando, no início de 1911, envia um conjunto de trabalhos para a exposição da Academia de Belas Artes, entre os quais fazia parte a cópia da *Olympia*,[105] as críticas na imprensa, como vimos, não lhe foram favoráveis. Segundo o testemunho de Henrique de Vilhena, seu antigo professor de Anatomia artística:

Foram recebidos em Janeiro (1911) na Academia de Belas Artes trabalhos seus que não deixaram boa impressão na Comissão Executiva. Entre esses trabalhos encontrava-se uma cópia da Olympia *de Manet. (Informações que nos dá Saavedra Machado)».*[106]

Henrique Vilhena diz-nos ainda que, meses mais tarde, «em relação aos estudos apresentados à Academia, Santa-Rita experimentou a vontade de os destruir. Apoderando-se deles, pediu o auxílio de Saavedra Machado, seu amigo muito próximo, que o conseguiu dissuadir. Esta informação que nos deu o próprio e distinto desenhador e pintor Saavedra Machado, mostra o carácter impetuoso de Santa-Rita, que em outros casos se denunciou». E o autor acrescenta: «Em sessão de 22 de Maio (1911), a mesma Comissão executiva tomou conhecimento de que Santa-Rita não fora aprovado no concurso de admissão à Escola de Belas Artes de Paris, e determinou-se a aguardar o resultado de novo certame.»[107]

Se a Escola dava a oportunidade de Santa-Rita poder candidatar-se a uma nova admissão àquela escola um «antagonismo político»[108] com o republicano João Chagas, então Ministro de Portugal em Paris, haveria de lhe fazer perder a bolsa de pensionista

[103] Fernand Cormon (Paris, 1845 –1924) foi sobretudo um pintor de História, mas também se dedicou ao retrato. Foi aluno de Alexandre Cabanel, Eugène Fromentin, e Jean-François Portaels. Apresentou-se pela primeira vez no Salon de 1868. Ficaram conhecidas as suas pinturas sensacionalistas de cenas históricas de teor violento como a *Morte no Serralho*, *Morte de Ravana*, premiada no Salon de 1875. Embora fosse professor da École des Beaux-Arts, desde 1882 que criara uma Escola de Arte, o Atelier Cormon, onde passavam inúmeros aluno que tentavam entrar nos salons oficiais. No seu atelier passaram Henri de Toulouse-Lautrec, Émile Bérmard e Vincent Van-Gogh, entre outros. Foi eleito membro da Academia de Belas-Artes em 1898.

[104] Ver documentos em Joaquim de Matos Chaves, *Santa-Rita Vida e Obra Precisões e Considerações*, *Op. cit.*, p. 54.

[105] Não foi possível apurar que outros trabalhos Santa-Rita enviou.

[106] Henrique Vilhena, «Recordando Santa-Rita Pintor», *Átomo*, (nº 36, 30/12/1950), p. 4.

[107] Henrique Vilhena, *Idem, ibidem.*

[108] Lembremos que Santa-Rita era proveniente de uma família monárquica e ele próprio era monárquico.

de Estado, tal como a outros seus colegas, também pensionistas.[109] Esse desentendimento,[110] ocorreu provavelmente depois de Novembro de 1911, dado que naquele mês se fazia um grande almoço de homenagem a João Chagas, no célebre e elegante restaurante Poccardi na Rue Favart ao lado da Opera Comique, onde estiveram presentes personalidades do governo francês, escritores e senadores. O correspondente do *Diário de Notícias* assinala Santa-Rita entre os pensionistas.[111]

Em sessão de 1 de Setembro de 1912 da Academia, o professor Luciano Freire chamou a atenção da Comissão para a circunstância de o Ministro do Interior ter suspendido Santa-Rita como Pensionista de Estado, sem audiência ou consulta prévia da Comissão. Porém, a resolução ministerial só foi comunicada oficialmente ao Conselho de Arte e Arqueologia, que substituíra entretanto, por via da reforma de ensino, a Academia Nacional de Belas Artes em 7 de Dezembro de 1912. [112]

Como vimos situa-se em Novembro de 1911 o desentendimento com o Ministro João Chagas. Em breve o pintor perdia a bolsa de pensionista. É por essa altura que Santa-Rita começa a frequentar os meios vanguardistas parisienses. Em Fevereiro de 1912 não só deve ter visitado a exposição dos futuristas em Paris como expunha no *Salon des Indépendents* a pintura *O Ruído num quarto sem Móveis*, anunciada num jornal português sarcasticamente.[113] Será a partir destes contactos com o Futurismo que ao regressar de Paris em Setembro de 1914, Santa-Rita se proporá editar os manifestos de Marinetti.

O cubo-futurismo da pintura *Cabeça* e a metamorfose do retrato

Data desta época de intensa criatividade e libertação de todas as peias académicas a inacabada *Cabeça* de cerca de 1912. Segundo Diogo de Macedo o próprio

[109] Henrique Vilhena, «Recordando Santa-Rita Pintor», *Átomo*, (nº 36, 30/12/1950), p. 4. Lembremos que também Francisco Franco e Dordio Gomes perderam as suas bolsas na mesma altura. Nunca nenhum dos dois se pronunciou para contar o que efectivamente acontecera.
[110] João Gaspar Simões que conheceu Almada Negreiros e as gentes de *Orpheu* e ouviu as suas histórias afirma que foi «em virtude de intrigas», às quais o próprio Santa Rita não fora estranho. Cfr. João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, Lisboa, Livraria Bertrand, 3ª ed. 1973 revista (1ª ed., 1951), p. 418.
[111] «Carta de Paris-do Correspondente particular do Diário de Notícias», *Diário de Notícias*, 20.11.1911.
[112] Henrique Vilhena, «Recordando Santa-Rita Pintor», *Átomo*, (nº 36, 30/12/1950), p. 4.
[113] Eduardo de Freitas, «O Cubismo» Nacional. Guilherme de Santa-Rita», in *Teatro*, Lisboa, 01.03.1913, p. 4. A imagem que deveria mostrar a obra de Santa-Rita foi substituída por uma de Picabia.

Santa-Rita baptizou a obra de *Retrato de Violinista*, numa alusão ao elemento cubista do violino através do alongamento elíptico da cabeça e da fenda em clave de sol. [114]

Esta pintura monocromática pertencente hoje ao Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, situa-se quanto a nós no mesmo plano estético das colagens que vieram a ser reproduzidas em *Orpheu* e no *Portugal Futurista*, isto é, são da ordem do anti-retrato.

Concentremo-nos na *Cabeça* (**Ilustração 7**) .

Nada de cor. Nada nesta paleta vem em socorro do rosto que se afunda. É um retrato de morte ou um anti-retrato. Não há luz, há sim uma unidade cromática ao serviço de uma vontade de destruturação. O rosto apaga-se como para mostrar o tempo, a morte que dele tomou conta. Os olhos são dois buracos esvaziados, ou melhor, esvaziados pela pintura. A matéria é mate, seca, sem brilho algum de vida. O retrato deu lugar a uma metamorfose que não teve em si o resultado da acção do tempo, mas de uma transmutação. Esta cabeça não é o retrato de ninguém, nem pode ser, também não é um rosto. É o resultado de uma visão, da visão do pintor, de um não-ser feito máquina, um objecto musical, talvez, mas sobretudo uma música feita ruído, um enorme grito de revolta. Estamos perante não de uma representação, mas uma imagem de um modelo correspondente a um pensamento, uma interpretação, uma ideia, talvez um manifesto.

São vários os autores que assinalam, dentro de uma gramática dos movimentos artísticos, a aproximação formal desta pintura na sua génese a um cubismo dinâmico de teor primitivista que depois evolui para um futurismo heterodoxo. Isto é, o primitivismo de Santa-Rita é, por exemplo, ao contrário do de Amadeo, o resultado de um ponto de chegada e não de um ponto de partida. Fernando Dias aponta para o facto de a máscara que resulta nesta *Cabeça* «ser não premeditada», chegou-se aí «pela violência metamórfica que *sob* a *cabeça* se agiu».[115] Esse agir a partir do interior da forma que parece ter analogias com a escultura do futurista italiano Umberto Boccioni i (1882-1912) que não age sobre a forma mas de dentro para o exterior dela espalhando-a pelo quadro, [116] tem na nossa opinião, um evidente ponto de partida na premeditada

[114] Diogo de Macedo, «Notas de Arte. Revivendo», in *Ocidente*, Lisboa, (vol. XLV, 187, Nov. 1953), p. 237.
[115] Fernando Rosa Dias, *Ecos Expressionistas na Pintura Portuguesa (1910-1940), D*issertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, FCSH-UNL, 1996, p. 82.
[116] Neste ponto estamos de acordo com a análise de Fernando Rosa Dias sobre as analogias formais possíveis com a escultura de Boccionni e o modo como organicamente se dá o desenvolvimento daquilo que Giulio Carlo Argan fala a propósito do «impulso agido sob o corpo-forma». (Giulio Carlo Argan,

destruição da convenção do retrato clássico, pelo não uso da cor e pela aproximação a um monocromatismo que se avizinha da ideia do fotográfico. A imbricação de elementos para dentro de si, da própria cabeça faz surgir uma massa de formas, de cheios e de vazios. Quanto a nós, esse desvinculamento do primitivismo como o entendemos, isto é, ligado à máscara africana ou oceânica, acaba por acentuar o carácter de caixa esburacada, ou de uma ruína, a do seu próprio auto-retrato. Jamais se saberá se ao pintar esta cabeça Santa-Rita não se estava a dar a ver através da cegueira ou do «enceguecimento» que ela produz.[117] Simulacro ruinoso da sua própria verdade, a música transformava-se num ruído ensurdecedor, ocultado por aqueles olhos esburacados que não sabemos de quem são, mas adivinhamos como num mal-estar, que algo tem a ver com o seu autor e com a sua história trágica. *Cabeça,* foi pois a sua *mise-en-oeuvre*, a ruína do rosto que em *Olympia* já existia e que, agora, aparece como a conclusão lógica de um processo - a experiência do corpo - feito retrato. Agora, nesta *Cabeça*, a ruína era mais profunda. Proclamava-se a blasfémia atingindo a representação do próprio rosto. O que era um rosto? Auto-Retrato da própria morte antecipada de alguém. Talvez… daquele que se vê desaparecer à medida que desesperadamente tenta recapturar-se [118]. Nunca um retrato no início do século XX se apresentaria tão trágico e tão grotesco.

1.2. O retrato pictural e os limites do Naturalismo. O impasse do retrato

A pintura de retrato na transição para o século XX

Apesar da pintura do séc. XX começar com o retrato importa verificar a razão pela qual isto acontece. Em primeiro lugar, a existência desta prática artística exigiu uma apetência e mesmo um gosto pelo tema e pelo género pictural. A essa prática, conforme já sugerimos, talvez não tenha sido alheia a forte crise de identidade que, desde o *Ultimatum* de 1890, atravessou todas as camadas sociais da nação. As questões ligadas ao Império Colonial, ao território português enquanto geografia de um país, o fenómeno da decadência da Pátria, tema que Antero de Quental tão bem tinha colocado,

---

Arte Moderna, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, pp. 441-445). Citado por Fernando Rosa Dias, *Ibidem*, p. 83, que deste modo mostra como é ultrapassada a linha formal e estrutural do Cubismo.

[117] Jacques Derrida, *Memórias de Cego O Auto-retrato e outras Ruínas*, Lisboa, Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 2010 (1ª ed. 1990), p. 71. Segundo o autor esse «enceguecimento é a verdade do auto-retrato. Jamais saberemos se o pintor se estava a pintar a si mesmo. Acaso Santa-Rita via o que nos faz observar? Um e outro: pintor e espectador de um retrato ou auto-retrato, jamais serão acessíveis. Não há mais do que espectros. Fracassamos sempre que pretendemos recapturar a presença do olhar, fora do abismo em que ele mergulha.

[118] Jacques Derrida, *Idem, ibidem*, p. 74.

confrontavam aquilo que até aí tinham sido as certezas dos indivíduos. O facto é que era assim por toda a Europa em que todo um ambiente *fin-de-siècle* era favorável à investigação das representações do sujeito.

Não só vemos uma burguesia desejosa de ostentar a sua posição social e usufruir de um *status* imagético e aristocrático, que só a encomenda do retrato de aparato lhe devolvia, como a élite intelectual portuguesa procurou imagens identitárias de si mesma. Escritores, poetas, actores, músicos e políticos, actores de uma sociedade em crise ideológica e política recorreram ao retrato como modo de fixar as suas próprias dúvidas sobre o país.

Columbano Bordalo Pinheiro recorta-se nesse pano de fundo como o pintor que, desde finais do século XIX, deu ao retrato a sua maior expressão como género e como documento social. Também encontramos a exploração da auto-representação como uma constante da investigação do sujeito-artista e do seu posicionamento como produtor de imagens que se manterá ao longo de todo o século XX. Aurélia de Sousa por exemplo, foi o primeiro caso em que uma mulher-artista invade com o seu próprio rosto, pela primeira vez, o primeiro plano de um quadro. O mais especular *Auto-retrato* (1900), de quantos se pintaram por essa altura procura, nesse espelhamento de si própria, a singularidade do eu ou do humano enquanto artista. (**Ilustração 15**) Ou o pungente auto-retrato em *Ecce-Homo* de 1901 [119] de António Carneiro, um «homem das dores» ou *Un Moderne Schmerzenmensch* [120], no qual, pela primeira vez, os olhos não fazem «falar» o rosto, mas é o corpo que se «rosteifica» adquirindo toda a capacidade de expressão e tornando-se «visageité».[121]

---

[119] Foi uma pintura realizada a pedido da Misericórdia do Porto e depois recusada porque o pintor não tinha representado o bordão e a coroa de espinhos como era hábito pintar nos Cristos. Houve depois uma segunda versão que o pintor realizou (BPA, 10)., mas seriam pinturas nunca vistas Quanto ao retrato de Aurélia só haveria de vir a ser exposto em 1936, na «Homenagem a Aurélia de Sousa», Porto, nº235. Depois só em 1973, e frequentemente já nos anos 80 e 90 do século XX.

[120] A expressão «un moderne Schmerzenmensch» é utilizada por Paul Ardenne (*L'Image Corps Figures de L'Humain dans l'Art du XX Siècle*, Paris, Editions du Regard, 2001, pp. 72-127) que dá mesmo um capítulo com esse título no seu livro para significar o «homem das dores» como se dizia na Baixa Idade Média relativamente às representações mais dolorosas de Cristo pregado na cruz e da sua figura sofredora, uma das quais é a da abadia de Issenheim, onde existe uma pintura de Matthias Grünewald, «em que a face de Cristo se tolda de lágrimas, cem espinhos ferem-lhe a cabeça, e a carne do seu corpo vomita sangue». Ora, este Cristo que atravesssa os tempos e vem até ao século 20, segundo o autor, transforma-se agora no homem do quotidiano, aquele que continua sem saber o que é o ser, a sofrer sem saber o que é esperar a felicidade da realização íntima ou colectiva. Ele tornou-se o Cristo, substituiu o Cristo. O resultado é que a figura do humano foi ultrapassada e que este homem não conseguiu tornar-se um Homem. A esta figura do «Inhumano» voltaremos na altura própria.

[121] Gilles Deleuze utiliza esta designação em alguns dos seus livros. Ver Gilles Deleuze e Felix Guattari, Mille Plateaux, Paris, Edtions Minuit, 1980.

Os exemplos apontados ficaram durante muito tempo esquecidos, pelo que ambas constituem experiências únicas sem exploração e desenvolvimento nas respectivas obras, realizadas quase à margem do meio artístico. Aurélia desaparecida na década de 20, ainda tocou um expressionismo na colorida pintura de flores ou nas cenas íntimas e familiares ou nas pinturas do *atelier*. Porém, nunca mais afirmará a gravidade desse *Auto-retrato* psicologizante de grande estranheza em que se encontra no espelho face a face consigo própria. Carneiro, pintor e poeta, nascido no Porto, desaparecido na década de 30, apesar de se ter dedicado ao retrato e de ter feito, frequentemente, dessa prática um modo de vida, não veio a explorar noutros trabalhos essa qualidade de «visageité» que transpira em todo o seu *Ecce Homo*.

Ao intimismo de Aurélia e ao simbolismo de Carneiro opõem-se, ainda, os retratos mundanos de Carlos Reis e José Veloso Salgado. Todos eles fizeram parte de uma segunda geração naturalista e, enquanto professores e dirigentes da recém-criada Sociedade Nacional de Belas-Artes, serão estes que fixarão os valores da pintura académica.

Columbano surge, assim, como o pintor aquele que, nas primeiras décadas de Novecentos, parece encontrar na prática continuada do retrato as respostas às dúvidas de um país sobre si próprio e sobre a sua própria memória, enquanto a crença nos poderes da paisagem se ia subterraneamente desmoronando, cristalizada num formalismo académico que se comprazia em cenas de costumes. Neste sentido a história do retrato é, nesse período, a história de um encontro, mas também de um desencontro da sua própria (im)possibilidade. Porque aquilo que inesperadamente assomava como resposta à imagem do humano, Columbano parecia aniquilá-lo numa sombra fugaz e efémera. Esse humano descobria-se metamorfoseado na escuridão como uma luz que luz mas não ilumina, uma onticidade que não se fixa mas flutua numa inumanidade, que se interrogava na identidade dos indivíduos e do seu lugar. Olhando o passado Columbano destruía o que de novo havia no seu olhar, não para nascer outro, mas para se corromper em símbolos de nada. Os retratos de Columbano são também a história da própria modernidade portuguesa e dos seus impasses. (**Ilustração 9**)

Não só Columbano. Devemos chamar aqui o seu contemporâneo Malhoa, pois também ele fez parte dessa modernidade adiada. Diferentemente, porém, ao psicologismo daquele, desvendou-nos tipos, personagens arrancados de um pincel mimético que tanto «aformosava» como exagerava em comportamentos excessivamente

«etnográficos» dando-os como documentos positivistas do mundo, num gosto naturalista que multiplicava e invadia os Salões. Mas esse retrato convencional apresenta em Portugal uma tradição e uma convergência de genealogias que é conveniente lembrar.

Em inícios de oitocentos só encontramos como seu representante o pintor Domingos António de Sequeira (1768-1837). Pintor neo-clássico de formação romana, deixou-nos um conjunto significativo de retratos e de desenhos a carvão dos deputados das Constituintes e ainda um auto-retrato da mesma época desenhado em perfil. A caracterização psicológica e a interioridade individual nova e pré-romântica constituiu uma retratística inteiramente nova em Portugal[122], num período da arte ocidental em que o género alcançava um ponto alto na prática pictórica e que em Espanha, por exemplo, tem o seu equivalente cronológico nos retratos de Goya [123]. Sequeira foi testemunha de um mundo em convulsão. A ele correspondeo tempo das invasões francesas e da desagregação do aparelho de estado português dividido entre a administração no Rio de Janeiro e a ocupação inglesa, acontecimentos que resumem o fim do «velho» Portugal e a emergência na nova pátria liberal. Acabaria por se expatriar em Roma onde morreu. Nem Sequeira nem Vieira Portuense, [124] seu colega e rival, também formado em Roma, morto prematuramente, fizeram qualquer passagem de testemunho da estética pré-romântica que ambos viveram. A emergência do nascimento da nova pátria liberal e os acontecimentos que a envolveram deixaram, porém, em suspenso a experiência do retrato subjectivo de Sequeira. Entre este e a geração seguinte dos anos 40, existiu uma suspensão do tempo que nem a criação das Academias de Lisboa e do Porto em 1836 resolveu. Essa interrupção favoreceu os inúmeros retratos régios de feição oficial e de aparato reproduzindo heróis liberais, retratos que a difusão litográfica que chegara a Portugal pela sua própria mão tinha ajudado a difundir depois dos anos 30, ou ainda a prática das éfigies em moedas, de medalhas e, até, de retratos em leques ao mesmo

[122] Só comparável, segundo José-Augusto França, aos retratos que Ingres desenhou desde 1815. Ver do autor *O Retrato na Arte Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, pp.51-52 e *História da Arte em Portugal - O Pombalismo e o Romantismo*, Lisboa, 2004, p. 77.

[123] O género do retrato vinha-se desenvolvendo desde a metade do século XVII atingindo uma massiva produção e divulgação na primeira metade do século XIX, paralelamente aos novos suportes e técnicas como a litografia e a fotografia.

[124] Contemporâneo de Sequeira, Francisco Vieira ou Vieira Portuense (1765-1805), também de formação romana, interrompeu um entendimento do espaço mais moderno que poderia ter tido consequências na Pintura de Paisagem. Foi um pintor mais viajado que Sequeira. Viveu em Londres. Conheceu a obra de Reynolds e de Angela Kauffmann, amiga do gravador Bartolozzi, descobertas que aliadas às lições de Carracci, de Tiziano e dos coloristas ingleses que em 1824 que se destacaram no *Salon* de 1824, abriram novos entendimentos ao pintor. A morte aos quarenta anos não deixou que a sua lição perdurasse.

tempo que surgia nos anos 40, sobretudo, graças a estrangeiros, o retrato fotográfico [125]. A criação das Academias, com os seus métodos incoerentes, o ensino dos professores - pintores-decoradores - pedagogicamente desactualizados não promoveu qualquer renovação pedagógica. aprendeu

A lição do retrato subjectivo de Sequeira só viria a ser retomada por Francisco Metrass (1825-1861) [126] que em Roma tinha pintado com os Nazarenos. Em Paris, cidade para onde fora o primeiro a viajar, realizará uma pintura de história sob o tema *Camões na Gruta de Macau* (1853), um inconsistente auto-retrato romântico que abre caminho a uma subjectividade diferente, algo sentimental. O tema camoniano inspirador até à República de grande exaltação patriótica terá o seu equivalente, vinte anos depois, na escultura do *Desterrado* (1872-74) de Soares dos Reis (1847-1889), [127] testemunho espiritual e, talvez, o mais forte símbolo do romantismo final na década de 70. Tal como o escultor, também, o próprio Metrass se revia nessa espécie de acusação muda ao encarnar a solidão do poeta e o destino miserável que a pátria lhe oferecia. Pela primeira vez, vemos neste exemplo, a consciência individual romântica. Mas também Malhoa insistiria nesse «teatralismo histórico» auto-retratando-se em Camões «de pé, vestido de negro contra o fundo cinza, desafiador (…). Tem algo de auto-retrato em

[125] Na novidade do daguerrótipo notabilizou-se Wenceslau Cifka, agrónomo, nascido em Praga e falecido em Lisboa em 1883. Protegido e amigo do príncipe consorte D. Fernando de Saxe-Coburgo, montou o primeiro «atelier» de retratos de daguerreótipos em Lisboa. Um outro estrangeiro, o francês Thiesson, em 1845, tinha «daguerreotipado um bom terço da gente de Lisboa»; Fillon, também francês, em 1850, fazia o mesmo à sociedade portuense, antes de se mudar para Lisboa. No Funchal, em 1846, Vicente Gomes da Silva inaugurou o estúdio Vicente, que ao daguerreotipar personagens célebres como a imperatriz Sissi da Áustria foi, talvez, o primeiro em Portugal «a explorar a nova arte». José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XIX*, (vol.1), Venda Nova, Bertrand Editora, 3ªedição, 1990, p. 287.

[126] Francisco Metrass nasceu no seio de uma família rica ligada ao comércio de importação. Aluno voluntário da Academia partiu para Roma, em 1844, com Menezes. O que aprendeu com Overbeck e Cornelius transformou a Pintura de História estudada com mestre Fonseca em temas míticos ao gosto dos «Nazarenos», grupo de que aqueles pintores faziam parte. Em 1847, passando por Paris, voltou a Lisboa. Aqui abriria um atelier de retratista, «casa de tirar retratos» conforme apôs na tabuleta que afixou à porta. Experiência fracassada, tal como a exposição que realizou no Palácio Lumiares, pelo que volta para Paris. Estuda Rembrandt e os pintores flamengos cujo dramatismo coloca no quadro «Só Deus» (1856, Museu do Chiado)), imagem forte do romantismo nacional e pinta a composição histórica em que Camões medita melancolicamente na lendária gruta de Macau, com o escravo Jau aos pés.

[127] Escultor do Porto. Em Roma realizaria essa escultura, considerada simbólica da sua geração antes de se suicidar em 1889. Deixar-nos-ia um conjunto de retratos de encomenda inspirados em fotografias ou outras representações. Realiza, ainda, bustos românticos nos quais o escultor procurou uma subjectividade que escapasse à encomenda e à parecença do retratado. Assinalam-se o bustos romântico de um colega (1867, Museu Nacional de Soares dos Reis) e o de uma inglesa considerado «talvez, o melhor retrato esculpido em Portugal até então» e, ainda, o da viscondessa de Moser (Museu Nacional de Soares dos Reis) José-Augusto França, *O Retrato na Arte Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 61.

baile de máscaras, mas, talvez por isso mesmo, na sua artificiosa naturalidade, ele pode guardar uma presença humana que se articula bem no mundo de Malhoa». [128]

O género encontrará em Luís Filipe Menezes (1817-1878) um carácter completamente oposto. Este assume o retrato burguês, escolhendo as imagens de aparato que o retrato mundano de sua mulher a Viscondessa de Menezes (1862) [129] explica. A sua prática exercitar-se-á numa correspondente mundivivência de pintor viajado, recentemente nobilitado, tal como a burguesia fontista que retratou e o aplaudiu. Enveredando por um caminho pessoal e «snob», Menezes incorporou a figura do *gentleman*, qualidade que pensava ser indispensável ao estatuto social do verdadeiro retratista, mesmo quando viria a pintar cenas de género e de costumes.

A «pintura-manifesto do paisagismo em Portugal, um retrato colectivo da nação

Entretanto, um tipo de retrato diferente vamos encontrar na «pintura-manifesto» do paisagismo português - *Cinco Pintores em Sintra* - cujo autor João Cristino da Silva (1829-1877) [130] foi aluno e colega de Tomás da Anunciação (**Ilustração 11**). Essa pintura é um retrato colectivo de homenagem àquele pintor, fundador do romantismo pictórico, e que nela ocupa um lugar central. No quadro, Cristino representou-o no acto de pintar. Metrass envolto numa capa tem uma paleta nas mãos e está rodeado de camponeses e crianças descalças. Num segundo grupo, colocado à parte, o escultor Vítor Bastos [131] de chapéu e, sentado na terra, José Rodrigues com um álbum nos joelhos. Finalmente, encostado à rocha a grande figura física da paisagem em segundo

[128] José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1990, 3ª edição, 2º vol., pp. 287-288.

[129] Além desse conhecido retrato da mulher que define o retrato mundano e de aparato do período do romantismo português realizou, entre outros, os retratos da filha, obra de fim de vida «de grande liberdade pictórica», dois auto-retratos, um quando ainda de jovem artista boémio (Museu do Chiado), o de um amigo inglês C.W. Kingl (1847, Museu do Chiado), o do seu amigo Metrass e um de Antero de Quental, ainda jovem, o qual apresenta, segundo José-Augusto França, «uma nobre expressão sentimental que não se conhece em obras nacionais». José-Augusto França, *O Retrato na Arte Portuguesa*, pp-59- 60

[130] João Cristino da Silva nasceu no meio humilde de Alfama em Lisboa. Aluno da Academia aos doze anos, abandonou-a em protesto contra os métodos de ensino aos dezoito anos, em 1847. Tentou a carreira de cinzelador, mas voltou à pintura ligado a Anunciação e a Manuel Maria Bordalo Pinheiro. Seria professor de Paisagem depois de Anunciação. Viria a abandonar o cargo para continuar uma carreira independente, interrompida por períodos de doença que o levariam à loucura em 1877. Viajou a Paris, em 1867, com subsídio oficial. Foi elogiado por Yvon. Passou pela Suíça. Concorreu à *Exposição Internacional de Madrid* onde obteve sucesso.

[131] Vítor Bastos realizou a estátua de Camões (1860-67) repetindo uma iconografia difundida desde Seiscentos. Executou, ainda, estátuas de cronistas e poetas «a que deu expressão verosímil, em trajes fornecidos pelo guarda-roupa do Teatro D. Maria II». Ver José-Augusto França, *O Retrato na Arte Portuguesa*, *Op. cit.*, p. 62 e 63.

plano da pintura, o próprio Cristino. Sintra é o local do cenário vendo-se à distância o Palácio do rei D. Fernando, recentemente concluído. A celebração do trabalho pictórico de ar-livre tem um contra-ponto no culto da Natureza que surge romantizado na atitude dos personagens e pelo modo artificial como se apresentam tal como pela introdução intencional do «povo» como novo elemento humano na paisagem. Esta fusão idealizada de retrato, paisagem e composição de costumes populares não deixa, porém, de ser um desejo de vida concreta onde nem Menezes nem Lupi tiveram lugar.

Menezes acabara de ser nobilitado dois anos antes. Já fizera a sua formação em Itália e Paris. E Miguel Lupi (1826-1883), [132] tinha optado temporariamente pela carreira de funcionário público. Será Lupi o retratista do final do Romantismo que se distinguirá pela particularidade de ter despertado o lado psicológico do retratado e já não o «biológico» como Anunciação ou Cristino, nem o «sentimental» como Metrass.

O contacto em Roma com o amigo arquitecto e arqueólogo Alfredo de Andrade (1838-1915), o único pintor, ainda romântico, que se considerou nesta altura renovar o gosto da paisagem, [133] assim como a passagem por Paris ensinaram a Lupi um sentido de percepção e apetência pelo real das coisas e dos personagens. Essa necessidade de concreto aproximou-o de uma percepção já realista cujo êxito lhe valeu as encomendas da grande burguesia e de alguns aristocratas da época tendo também pintado retratos de artistas, de escritores e de amigos numa intenção subjectivista de sinceridade sem desejo de outros rasgos. A sua cultura artística, tal como dos companheiros Metrass e Menezes, apesar das estadas em Paris, nunca seria actualizada em profundidade pelas ideias modernas que por essa altura ganhavam relevância. [134] O realismo de Lupi era superficial, certamente contaminado pelas imagens fotográficas que se iam instalando

[132] Miguel Ângelo Lupi nasceu em Lisboa. Filho de um funcionário italiano da Nunciatura e de mãe portuguesa. Formou-se no mesmo sistema de ensino académico de mestre Fonseca e depois cursou na Politécnica porque tinha consciência das dificuldades de seguir uma carreira artística. Lupi, que viveu a revolta de 1844, deixou a Academia dois anos depois. Tornou-se funcionário público e durante onze anos foi um pintor de domingo em Lisboa e em Angola por onde passou. Até que recebeu a encomenda, em 1859, do retrato de D. Pedro V para a sala do Tribunal de Contas onde era amanuense. A pintura agradou a Sousa Holstein e da sua protecção resultou uma bolsa para Roma, vindo a dedicar-se totalmente à carreira de pintor.

[133] Alfredo de Andrade (1838-1915), formado em Génova com o pintor Calame, realizou a sua obra pictórica no Norte de Itália. Fontaneisi foi em grande medida seu inspirador. Alfredo de Andrade era considerado, em 1872, como «realista e o introdutor em Portugal de uma «nova maneira de pintar»; esta era, todavia, uma assimilação ambígua da pintura piemontesa. José-Augusto França, *O Romantismo em Portugal*, vol. 6, Lisboa, Livros Horizonte, [1974], p. 1146.

[134] catálogo da exposição *Miguel Ângelo Lupi 1826-1883*, Lisboa, Museu do Chiado-Instituto Português de Museus, 2002 e, sobretudo, os textos de Cristina Azevedo Tavares, «Miguel Lupi e a figura como condição da prática artística» e de Adelaide Ginga Tchen, «Miguel Ângelo Lupi, a intercepção do real no retrato de época».

nos hábitos visuais. Lupi nunca foi mais além do realce frio da verdade que efectivamente lia nos modelos distanciando-se do realismo politizado, impregnado de ideologia socialista, que nos anos 50 em Paris, se manifestava fortemente em prol dos pobres e excluídos. Excluído o realismo politizado como movimento social da prática da modernidade portuguesa, restou a sua contaminação superficial por outras vias, como a prática fotográfica a que o realismo de Lupi não será alheio.[135] O seu realismo pictórico surge contraditório e mesmo discordante do realismo literário de ideário prouhdoniano que na sua época Eça de Queiroz defendia nas Conferências do Casino fazendo entrar o termo no vocabulário literário, ao citar as telas de Courbet mesmo sem as ter visto.

Como retratistas encontramos ainda pintores de transição como José Ferreira Chaves (1838-1899) ou Alfredo Keil (1850-1907)[136]. Nenhum deles, porém, cultivou o género com a dedicada busca estética como o fez o aluno de Miguel Lupi, Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) cuja obra se prolonga até ao final da década de 20. Foi ele que deu ao retrato a sua «alma», ainda algo romântica, fundindo a intenção fiel da representação e o realismo psicológico dos modelos. Ao mesmo tempo devolveu nessas imagens uma atitude de «irrealidade» que era a sua e da sociedade portuguesa alheias à arte moderna europeia. Columbano construiu um «naturalismo sublimado» e acabou por se aproximar de um «expressionismo» *avant-la lettre.*[137] Depois da exposição na Promotora em 1880, onde encontrou o pintor retratista mundano Carolus-Duran, que ali expunha retratos, que o elogiou pelo retrato do crítico e escritor Ramalho Ortigão, Columbano viajaria até Paris onde permaneceu até 1882, pintando e expondo nos *Salons* de 1882 e 1883 e visitando museus.

O retrato convencional de Columbano

Na realidade é com Columbano que o retrato adquiriu o sentido nacional e paradoxal do final do século XIX português. Com ele o retrato atingiu um real estatuto de género, cuja importância se prolongaria nos primeiros decénios de Novecentos, e

[135] Prática essa que, como já referimos, se desenvolvia e ia instalando nos hábitos transpondo assim os primeiros entusiasmos para, desde 1861 os seus praticantes, embora imbuídos de espírito romântico se reunirem no Clube Fotográfico Lisbonense, como foi o caso do futuro ministro republicano Carlos Relvas (?-1894). Discípulo de Wenceslau Cifka que era amigo de D. Fernando de Saxe-Coburgo, Carlos Relvas foi o cultor mais apaixonado da nova arte que seguia os enquadramentos tranquilos das paisagens do pintor Tomás de Anunciação.

[136] Alfredo Keil (1850-1907). Pintor de origem alemã, de paisagens mas também de interiores. Foi igualmente poeta e músico sendo o autor do hino «A Portuguesa» tornado o hino nacional português.

[137] José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, 2º vol, *Op. cit.*, pp. 284-285.

ainda mais com a consagração recebida com a medalha de ouro na grande *Exposição Universal de Paris* em 1900, mas também como professor da Academia logo a seguir em 1901 e, mais tarde, como director do Museu de Arte Contemporânea. Um ano depois de pintar o seu primeiro auto-retrato e cinco anos antes do final do século, Columbano fixará, em retrato colectivo a sua geração de pintores. É «O Grupo do Leão» (**Ilustração 10**), considerado um manifesto da pintura naturalista no que a representação tem de fidelidade aos retratados mas também, segundo José-Augusto França, um manifesto contra a pintura ar-livrista de Silva Porto e da geração de naturalistas paisagistas. Resposta ainda ao retrato colectivo pintado trinta anos antes por Cristino da Silva. O espaço da pintura é fechado. Duas figuras se destacam em diagonal, uma enviando simbolicamente para a outra. José Malhoa, em primeiro plano e visto de perfil e do outro lado da mesa, em segundo plano, Silva Porto a quem foi dado aparentemente o lugar central, de cabeça inclinada e com um esboço de sorriso no rosto. Os catorze amigos são os pintores e «apóstolos» do ar-livrismo de Silva Porto. Talvez por isso tenham sido colocados à volta de uma mesa como de uma «ceia» comungando dos mesmos princípios. Porém, em crítica e «traição», Columbano sai discreto afastando-se da cena. [138] Os rostos lembram imagens fotográficas fugidias, «irretratáveis» que só são significantes na falta de horizontes que o pintor configura como «vencidos da vida». [139] Na verdade o recorte fragmentado e individualizado das figuras parece dever-se ao facto de o pintor se ter baseado numa fotografia existente no seu espólio e que utilizou para a montagem realizada no conjunto da pintura. Paralelamente, essa pintura traz à lembrança as de cenas de interiores da pintura holandesa do século XVI e XVII (de Rembrandt a Franz Hals) que reformulou inspirando-se talvez nas propostas modernas dos retratos colectivos de Fatin-Latour.[140]

O retrato e a pintura de género: de Roquemont a José Malhoa

Paralelamente ao retrato convencional de que temos vindo a falar um outro retrato se reproduzia na urgência do exemplo moral e na necessidade «regeneradora» da sociedade de finais de oitocentos. Falamos do retrato de figuras, de personagens, um

[138] Margarida Acciaiuoli, «Malhoa et Columbano ou la Fin du Siècle au Portugal» (Separata do volume *Le XIX Siècle au Portugal Histoire-Société Culture-Art*, Actes du Colloque, Paris, 6-7-8 Novembro1987), Paris, FCG-Centre Culturel Portugais, 1988.
[139] *Idem, ibidem.*
[140] Pedro Lapa, (org.) *Columbano Bordalo Pinheiro 1874-1900*, Lisboa, Museu do Chiado, 2007, pp. 44-46.

retrato que é o do país, que é um tipo de retrato ensaiado desde o Romantismo. É um retrato de «exteriores», cuja força modelou um gosto que se integrou na própria identidade do país. Era uma pintura de «género», introduzida em Portugal por via estrangeira, que desde Anunciação e Cristino se viera cimentando com uma grande energia e da qual José Malhoa viria a ser o herdeiro mais destacado. Os retratos de «cabeças de expressão» de Malhoa aperfeiçoaram uma estética onde o romantismo melodramático do pitoresco se insinua. Esse pitoresco liga-se ao das décadas anteriores e à sua história e nasce precisamente no seio de imagens dos costumes pintadas por um pintor estrangeiro August Roquemont e que Malhoa actualizou diligenciando revalorizar os valores da nação para exemplo moral de uma sociedade que se sente decadente.

Retrato retórico baseado num certo número de *topoi*, de lugares-comuns que parecem afirmar a superioridade da pintura para afirmar que aquilo que vemos é a própria vida. Esse retrato nasceu dos «costumes» e dava a ver os tipos humanos e o seu meio, numa realidade que quis ser uma vasta «odisseia rústica nacional», sobre a qual Ramalho Ortigão se pronunciou. José Malhoa foi, por isso mesmo, apreciado como o «mais lusitano» exemplo pois as suas imagens eram consideradas isentas de contágios de estrangeirismo. Durante meio século foi o mais popular e adorado dos pintores portugueses,[141] aquele de quem se disse ser «o mais exuberante nas falas, o mais próximo do sentimento popular, o mais entusiasmado pela alegria, pelo carácter, pelo trabalho e pelos costumes bons ou maus do povo português, e o menos tímido às irregularidades dos climas sociais, desejosos de transplantações nacionais e, portanto, o mais português de todos no modo de exprimir e no amor às aparências pitorescas da terra».[142]

O «pitoresco» como elemento estético e a atenção ao etnográfico

Essas imagens adquirem tal força que se constituem como verdadeira crença do pictórico português com prolongamentos até muito tarde no século XX. As suas consequências na arte e na situação histórica e estética do retrato justificam, portanto, a necessidade de voltar atrás ao momento em que a «paisagem» ou aquilo que se pensava

[141] José-Augusto França, *Malhoa o Português dos Portugueses & Columbano o Português sem Portugueses*,p.44.
[142] Diogo de Macedo, *Malhoa o seu Portuguesismo*, Ed. do Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa, 1948.

ser a «paisagem» nasce na pintura portuguesa, quando se entendia a natureza como um «campo povoado» onde o retrato aparece sob a forma de tipologias e registos de costumes.

Era o momento em que Portugal adquiria alguma paz política e algum progresso material numa estrutura social e económica, ainda não plenamente moderna, mas que já fazia parte do mundo capitalista global de oitocentos. Embora o mercado financeiramente destruído e apagado dos anos 40 e 50 não fosse atractivo para os grandes retratistas estrangeiros, pois não havia o hábito de exposições, não havia museus [143] e os coleccionadores eram raros,[144] a verdade é que a nova burguesia ascendente, produto do constitucionalismo, procurava retratar-se junto dos poucos estrangeiros que vieram para Portugal com a fixação do regime liberal. Auguste Roquemont (1804-1852) pintor apátrida, filho de um príncipe alemão, chegou a Portugal como secretário-particular de D. Miguel em 1828, no cenário das lutas liberais. Instalou-se em Guimarães e, em 1839, definitivamente no Porto, pintando retratos para a burguesia inglesa e para a aristocracia antiga e a burguesia nova de «brasileiros» do Norte do país. Combinando o retrato e uma pintura de cenas de costumes pitorescos e rústicos deu-nos imagens observadas e fixadas do quotidiano, numa pintura de «género» que marcaria os primeiros paisagistas portugueses. Desses cenários surgem personagens-tipo de um proletariado rural, puros significantes de um mundo com as suas hierarquias, de pretenso bom senso moralista e ordeiro. As pinturas focalizam as idas à fonte, teatros, robertos, romarias, idas à missa, procissões, imagens depois idealizadas, que antecederiam as imagens literárias de Júlio Dinis [145]. Roquemont que ignorava os movimentos artísticos na Europa, recorre a tópicos que se transformam em «chavões» da sociedade rural. Diríamos que são registos em cromos, onde ideologia e retórica se fundem totalmente, num comprazimento de descrição de situações de miséria

[143] A constituição dos Museus, tal como das Academias foi de criação liberal e aconteceu a partir do confisco de conventos, no Norte do país, em 1833 e com a abolição das ordens religiosas, em 1834, que deu ao país milhares de quadros que constituíam as seculares colecções dos mosteiros. Sobre a sua história ver «Os Museus de Lisboa e Porto», José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XIX*, (vol.1), *Op. Cit.*,p. 233.

[144] O único coleccionador dos anos 30-40, foi John Allen, inglês do Porto. Depois da sua morte, em 1850 até aos anos 70, mais nenhuma colecção se constituiu em Portugal. Outras colecções foram organizadas: por Moser, filho de alemães e director da Bolsa de Lisboa; ou pelo conde de Carvalhido, «Brasileiro instalado em Paris». A um dos poucos mecenas da sociedade portuguesa, D. Fernando de Saxe-Coburgo, se devem as compras de muitas das obras portuguesas. José-Augusto França, *O Romantismo em Portugal*, vol. 4, pp. 819-20.

[145] José-Augusto França, «O Romantismo», *A Arte em Portugal no século XIX*, (vol.1), *Op. Cit.*, p. 254.

que desencadeiam o «arrepio estético» do leitor para acabarem numa visão de «consolação» que o «reconforta».[146]

É esta estrutura de tópico literário, de personagem padronizado ou personagens-tipo, que os pintores desenvolverão através dessa pintura de costumes que será actualizada e eximiamente explorada por José Malhoa. Os quadros de Roquemont, apresentados na segunda exposição da Academia de 1843 em Lisboa, mostravam, pela primeira vez, um tipo de pintura que ia ao encontro do desejo de «natural» e de emoção que tanto Anunciação como os seus companheiros, então alunos da Academia, ansiavam. Os louvores de Almeida Garrett ganharão uma extrema importância. Os seus quadros tal como as vistas apresentadas pelo francês Dufourcq, desempenhariam um papel catalisador no conflito estudantil que explode no ano seguinte. A greve às aulas dirigida por Anunciação (1818-1879), cuja revolta contra o método de cópia de estampas da mitologia da antiguidade clássica seguida na Academia exigindo modelos vivos e paisagens verdadeiras, sublinhava a história do fracasso da Academia de Passos Manuel. Nesse momento, em França, o Romantismo de Delacroix já se diluíra nos idos anos 20 e o realismo há muito despontava no horizonte. Foi, pois, este pintor estrangeiro a dar à geração de Anunciação e às gerações seguintes o modelo seguido. O «pitoresco», como elemento estético, introduzia-se na pintura, através do factor etnográfico transformando o que era documental num sentimentalismo exagerado pelo detalhe anedótico que viria a ser considerado como memória e imagem de uma cultura popular. Era, pensava-se a própria existência humana das classes populares ou a natureza ainda pura como modelo a seguir. Não existe pois uma atenção à Natureza. Esta é como que «incumprida» no nosso Romantismo ou Naturalismo e ela seria talvez a causa dos «caminhos ínvios do nosso modernismo». Existe sim, segundo a historiadora de arte Margarida Acciaiuoli um desvio dessa Natureza. Constata-se que as iniciais motivações dos pintores não passaram de uma «apetência informe», uma vez que a acção reformadora pouco mudou os destinos do ensino nas Academias de Lisboa e Porto. A atenção à natureza foi pretexto mas não o verdadeiro assunto.[147] A paisagem entrou na pintura portuguesa mas foi um certo tipo de «paisagem», que se aproximava

[146] Umberco Eco, «Retórica e Ideologia em «Os Mistérios de Paris em Eugène Sue» analisa a construção narrativa-literária do romance do escritor francês Eugène Sue, em *Os Mistérios de Paris*, de 1844, que se compraz em descrever situações de miséria do *bas-fond* parisiense como «chavões» e, ainda, o cap. «As Personagens», *Apocalípticos e Integrados*, S.Paulo, Editora Perspectiva, 6ª edição (1ª reimpressão), 2004.

[147] Margarida Acciaiuoli, et al. *Arte e Paisagem*, Lisboa, Instituto de História da Arte - Estudos de Arte Contemporânea, 2006, p. 14.

mais do bilhete postal do que da imaginação da pintura. [148] Era uma paisagem onde surgia um humano degradado por um sentimentalismo romântico. Os personagens aparecem condenados pela miséria ou pela doença, a tuberculose, a cegueira ou a deformidade. São mostrados tipos terríveis sem qualquer horizonte de esperança, onde o romantismo se unia com uma observação por vezes objectiva e realista, mas que cuja representação aparecia como a única via de exploração estética que se oferecia aos jovens pintores. Ela ligaria os mundos de Camilo e de Júlio Dinis. Era um discurso construído e inspirado em campos disciplinares exteriores ao discurso estético e artístico, como a arqueologia, a literatura, a arquitectura, aproximadas elas próprias da etnografia e da antropologia. Digamos que esse olhar se constitui em «etnografia espontânea» comprometida com a identidade nacional [149]. Por essa razão, a natureza não passou a ser uma averiguação do que ela representava para a existência humana em geral ou do próprio pintor. O retrato nessas cenas de género não era a busca e reflexão sobre o humano. Eram cenários onde se retratam os costumes e as práticas de um país como nas novelas e nos romances históricos[150]. As temáticas da pintura tinham sido actualizadas, mas o confronto com o real e a sua atenção exclusiva à Natureza não tinha sido levada por Anunciação às últimas consequências. A situação desta paisagem, cenário campestre onde se movem figuras impõe-se como um «simulacro» de natureza intocada. É um palco onde se colocam figurantes: animais ou humanos. Os animais estão aí na sua qualidade de «utensilidade», seres através dos quais afinal o camponês se serve, como uma vida simplesmente «biológica». Não existe na pintura de paisagem qualquer rasto de panteísmo ou de preocupação filosófica. Seja a terra seja o mar os pintores portugueses distanciam-se de qualquer lirismo inspirador que os faça pintar cambiantes e atmosferas, efeitos e contrastes sugeridos pela luz, ou atmosferas extraídas da sua percepção sensível cuja lição os impressionistas admirarão.

---

[148] *Idem, ibidem.* p. 15.

[149] Essas disciplinas que tiveram a ambição de fundar uma reflexão sobre a identidade nacional portuguesa a partir da cultura popular. João Leal no seu livro *Etnografias Portuguesas (1870-1970) Cultura Popular e Identidade Nacional* (Lisboa, D. Quixote, 2000), discute todas essas conexões e apresenta o conceito de «etnografias espontâneas» já desenvolvido num outro estudo (J. Pais de Brito & J. Leal, «Etnografias e Etnógrafos Locais», *Etnográfica* I (2), 181-190)). Por ele entende «que podemos encontrar nesses outros campos disciplinares, tantos projectos pontuais de descrição etnográfica de certos aspectos da cultura popular, como modalidades de interpretação destes em que conceitos como cultura, raízes ou tradições, desempenham um papel central.

[150] Margarida Acciaiuoli et al. *Arte e Paisagem, Op. Cit.* p.15.

O passado, exemplo moral e patriótico para o presente

Talvez fosse outra a paisagem se estes pintores tivessem admirado em devido tempo aqueles que em França, surgiram como os pintores de Barbizon, os novos valores a considerar.[151] Em 1855, a «pintura-manifesto» de Cristino tenta proclamar a superioridade do trabalho pictórico em plena natureza. Todavia nela sobrepõe-se a pintura de costumes aí incluída, onde o retrato também se mistura. É uma composição bucólica que retoma o espírito de Roquemont. Sintra e a grande pedra são invenções cenográficas. Representam o território da vila romântica e do seu palácio, o lugar «físico» onde a história e uma cultura formam o corpo nação fornecido pelos retratos dos seus companheiros e pelos representantes simbólicos daqueles que preservam o tempo e os costumes seculares. Como Margarida Acciaiuoli aponta em toda a construção intelectual que vai da literatura, na sua atenção e valorização da cultura popular até à pintura de costumes e à Pintura de História, existe todo um programa de refundação da nação que o Romantismo projectou, acompanhado pelas pesquisas históricas (por exemplo de Alexandre Herculano), que se propõem construir o passado e dele retirar lições morais e patrióticas para o presente. Nesse historicismo a pintura de paisagem foi afastada da Natureza. A vontade iluminista de reconstrução da Nação que a regeneração impunha afastara o vector dramático do Romantismo expurgando o seu «lado nocturno» e todos os excessos e perigos da sensibilidade.[152] O «regresso à terra» de Camilo Castelo Branco e Júlio Dinis era adaptado para o teatro. O gosto do público, dos críticos e da intelectualidade, idealizava o campo e o seu tempo lento e criavam caricaturas dos personagens reais. Menezes, por exemplo, que dizia perseguir o «belo da natureza» e, como vimos, seria essencialmente um retratista, oferecer-nos-ia, também, um olhar distorcido da paisagem nas pinturas de tipos da vida popular, cenas onde desfilam mendigos, trovadores de aldeia, vendedeiras, caiadores e ovarinas, tocadores de viola e pescadores, imagens «padrão» idealizadas de um viver que se julgava mais genuíno.

[151] Tomás da Anunciação só no período final da sua actividade iria finalmente a Paris. Aí admirou os pintores de Barbizon, em especial Troyon e Bonheur, os grandes animalistas da época. Pintaria *O Vitelo* (1873), tema que nos seus novos valores pictóricos seria retomado pelos naturalistas.

[152] Alexandre Herculano rejeitava o epíteto de «Romântico» e destestava Byron e o seu «lado diabólico». Margarida Acciaiuoli *et al*. *Arte e Paisagem*, *Op. Cit.*, p. 20.

O elogio do campo. A fusão da paisagem e do retrato

Malhoa faria de imagens semelhantes um conjunto simbólico de referências que povoaram o nosso imaginário nacional até muito tarde. Assim sendo quer essas cenas de género que fundem paisagem e retrato, ou este simplesmente, tornaram-se registos de uma verdade palpável que está ao alcance de todos, assim como o retrato de Menezes ou de Lupi inscreviam a posição social ou os sentimentos e emoções mais ou menos velados de uma burguesia. A «apetência informe» pela Natureza, que acabou por se instalar silenciosamente entre os epígonos de transição de Anunciação e de Roquemont até Silva Porto, confundiram paisagem e costumes. A discussão dos princípios do Realismo não teve consequências. E o segundo desvio da Natureza, segundo Margarida Acciaiuoli aparece outra vez,[153] quando Silva Porto, leva a pintura a outro ideal o do «bucolismo comovido» e pouco imaginativo que continua a acabar a composição em atelier e a praticar o culto de uma fidelidade à realidade que acaba por confundir campo e paisagem. Este como «ideal incumprido» será levado por Malhoa ainda mais longe.

Com Malhoa a «Paisagem do país» e a figura dão as mãos, fazendo nascer um «humano» que se inscreveu facilmente nas boas consciências dos portugueses durante a primeira metade do século XX. Quis-se encontrar nessas imagens mitos esquecidos e a própria alma de camponeses despossuídos. Confundindo, numa habilidade ímpar, cenografando com modelos tirados do mundo natural os seus humildes amigos de Figueiró dos Vinhos, Malhoa dava a ver as rugas do trabalho ou as canseiras amargas do sol. Idealizou a paisagem e fez dela culto, transformando-a em «elogio do campo».

Columbano e o estatuto do retrato

Em Columbano a separação dos dois territórios cidade-campo é inexpressiva, [154] mas na na sua pintura de retrato não deixam de se cruzar os fantasmas irreais das figuras arquetípicas que deu a ver. Malhoa por seu turno, inscrever-se-á no imaginário nacional por muitos anos transformando a realidade da paisagem em realidade do campo e este em ideal, e nesse atordoamento pintou «cabeças de expressão». O campo, os seus valores rústicos idealizados na sua própria vida em Figueiró dos Vinhos, revelam da

[153] *Idem, ibidem,* p. 8.
[154] Margarida Acciaiuoli, «Malhoa et Columbano ou la Fin du Siècle au Portugal» (Separata do volume *Le XIX Siècle au Portugal Histoire-Société Culture-Art*, Actes du Colloque, Paris, 6-7-8 Novembro1987), Paris, FCG-Centre Culturel Portugais, 1988.

natureza e do seu âmago uma sensualidade rasteira que a quase voluptuosidade animal de alguns dos seus retratos femininos ou mesmo de camponeses pobres e rudes, são por vezes o equivalente. Nem a luz, nem a alegria, nem a voluntariedade pictórica de alguém que muito se esforçou num trabalho pictórico honesto e percorreu todos os géneros e temas apaga a marca profundamente alienante do realismo que o seu pincel exaltou e que, afinal, tornou o horizonte da pintura mais sombria que as próprias sombras de Columbano. De modo que um desvio mais trágico ainda se encontra no olhar exaltado desses cenários que imaginava, próprios ao seu gosto campestre e nos quais os portugueses se reviam como modelos sinceros a imitar um mundo que melancolicamente desaparecia. Morrendo em 1933, Malhoa teve tempo de ser um pintor que satisfez o gosto de uma burguesia não intelectual nem aristocrática, mas endinheirada. Seria também, afinal, a imagem da crise moral desencadeada pelo *Ultimatum* em 1890 a sublinhar o significado das suas imagens sentimentalmente alienantes, imagens que então gozavam da popularidade das exposições do Grémio Artístico e depois, a partir de 1901, eram aplaudidas na Sociedade Nacional de Belas Artes, como o foram a pintura conhecida como *Os Bêbados* (1907) (**Ilustração 13**) ou *O Fado* (1910). Fora, todavia, Columbano que dera ao retrato o sentido dentro da pintura nacional. Mas as suas imagens eram de figuras fantasmáticas. Os valores naturalistas que de algum modo actualizou em Paris não se opuseram ao mundanismo de Carlos Reis que foi, sobretudo, um pintor de paisagem e aos valores de um pintor de história como Veloso Salgado, ambos epígonos naturalistas, também eles praticantes do género do retrato; nem à conservação dos valores pitorescos e rurais como em Malhoa, num tempo em que o naturalismo paisagístico era privilegiado e se repetia academicamente no moderno envelhecido de Barbizon de Silva Porto e Marques de Oliveira e dos seus discípulos. Columbano falhara o encontro com a modernidade.[155] A verdade é que os valores naturalistas oitocentistas se sedimentaram e estiveram presentes de 1901 a 1945 em toda a actividade dos salões da Sociedade de Belas Artes, no ensino aí praticado e nas exposições individuais. Naturalismo, que não deixaria de ser afrontado, como se verá logo em 1921, quando os novos se opuseram aos botas-de-elástico. Na passagem do século esse naturalismo fecha-se sobre si próprio. Isso explica o fechamento à modernização da linguagem proposta pelo impressionismo. As leves contaminações formais desta linguagem são insignificantes e meramente pontuais

[155] Pedro Lapa, (org.) *Columbano Bordalo Pinheiro 1874-1900*, Lisboa, Museu do Chiado, 2007, p. 30.

verificando-se a nível das pinceladas pontillistas ou do desenho de análise mais ou menos cézanniano que se prolonga já pelo século XX fora. [156]

Todavia, importa trazer aqui um outro registo artístico para a discussão pois foi ele que marcou uma jovem geração nascida nos últimos anos de Oitocentos. Esse registo artístico tornar-se-á o mais importante agente da modernidade artística portuguesa. Referimo-nos à caricatura que constituiu, na sua maioria, para os futuros pintores uma via de acesso ao registo pictural, como foi o caso, de José de Almada-Negreiros.

1.3. O papel da caricatura no desenvolvimento do género

O desenho humorístico, agente da modernidade artística em início do século XX

Foi no desenho que começou o extravasamento do mundo dos chamados artistas «modernos» nele se tingindo as expectativas das aprendizagens parisienses. Era, todavia, um tipo de desenho que, nesses primeiros anos do século XX, trazia uma especificidade formal e sociológica e até ideológica, - era o chamado desenho humorístico - onde a caricatura alcança um papel que se situa frequentemente fora das regras da estética e alcança um papel análogo ao do panfleto.[157]

Foi através desse sistema de representação que se verificou a primeira manifestação consciente, de fractura com a mentalidade e o gosto de Oitocentos em Portugal onde, seguramente, o naturalismo academizado se incluía.

---

[156] A Sociedade Nacional de Belas Artes foi criada por homens como Columbano Bordalo Pinheiro, Jorge Colaço, José Malhoa e Carlos Reis, alguns assumindo a presidência e sendo aí professores. Na sua maioria foram fiéis aos princípios oitocentistas e fizeram dela a sua casa, sediada na Rua Barata Salgueiro. Nela se organizaram exposições e constituiram prémios, acolhendo-se os grupos que seguiam os princípios ar-livristas, desde o Grupo Silva Porto ao Grupo dos Artistas Portugueses (1945). A perpetuação desses valores foi ainda veiculada pelas aulas e cursos que reproduziam um ensino e um gosto naturalista que se foi constituindo e renovando, com características diversas do anterior naturalismo. Este não deixa de contaminar as linguagens entre os diversos movimentos artísticos como seja entre os modernistas, os neo-realistas e até nas novas correntes do surrealismo e abstraccionismo. Cristina Azevedo Tavares *Naturalismo e Naturalismos na Pintura Portuguesa do Século XX e a Sociedade Nacional de Belas Artes*, Dissertação de doutoramento submetida à Universidade Nova de Lisboa, FCSH, Julho de 1999, pp. 10-11, 30-31.

[157] Marc Thivolet afirma «La caricature politique a joué à la fin du XIX et au dédut du XX siècle, un rôle analogue à celui du pamphlet. André Gill et Forain ont été, dans le domaine de l'image, l'équivalent de Henri Rochefort et d' Édouard Drumont. Cette comparaison entre l'oeuvre écrite et l'œuvre graphique avait frappé Balzac, qui considérait les caricatures de Daumier comme le complément de son œuvre.», «Caricature», *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 4, Paris, p. 1018.

A definição de caricatura integrava todo o desenho de humor na imprensa.[158] «Caricare» era, na origem, sinónimo de «carregar», «meter carga», isto é, uma derivação do vocabulário militar que significava «carregar armas de fogo». Esta imagem de «carregar» projecta-se assim como uma forte componente de significação no desenho da caricatura enfatizando e exagerando de forma humorística as características das personagens da vida real.[159] Circunstâncias, gestos, vícios e hábitos particulares de cada indivíduo, grupo, a própria sociedade ou sistema político podem servir para o artista jogar com as formas do desenho em situações grotescas ou burlescas.

A caricatura de Rafael Bordalo Pinheiro e a difusão do género

É verdade que o prestígio de Rafael Bordalo Pinheiro (1880-1902), a figura tutelar da caricatura nacional oitocentista, ajudou à difusão do género, arma de combate ideológico contra a monarquia e instrumento da mais feroz crítica. A sua caricatura era uma caricatura política de actualidades, do dia-a-dia, utilizava alegorias, usava a metamorfose animal e era por vezes escatológica .[160] Também a expansão da imprensa e a proliferação de periódicos e revistas, de pequenos jornais de província e de panfletos permitiu esse activismo crítico onde o desenho humorístico serviu de arma crítica ou de combate político aos últimos anos da Monarquia. Este período foi acompanhado por

[158] Na caricatura, Marc Thivolet distingue o chamado «portrait en charge», que utiliza a deformação física como metáfora de uma ideia (retrato político) ou se limita a exagerar os caracteres físicos (retratos de artistas) e a «caricatura de situação», na qual os acontecimentos reais ou imaginários sublinham os costumes ou o comportamento de certos grupos humanos». Podemos chamar a esta caricatura a «caricatura de costumes» por analogia com a «pintura de costumes». *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 4, Paris, p. 1016.

[159] Aquando das invasões francesas e por influência dos humoristas britânicos, aparecem os primeiros desenhos de caricaturas nacionais, embora alguns deles só sejam caricaturas pela imperícia dos seus autores. Tornada, entretanto, uma arma política, adquiriu uma configuração onde ao desenho se junta o comentário escrito de modo a reforçar a mensagem do discurso que normalmente é de desagrado, de agressividade e muitas vezes de insulto. Os focos desses ataques podiam ser a família real e figuras do governo e os seus modos de actuação durante as campanhas liberais. A caricatura aparece nos folhetos de cordel e, em especial, na cerâmica, suportes populares de divulgação facilmente manipulados de grande difusão popular. As folhas volantes onde se publicam desenhos e legendas alusivas aos acontecimentos políticos tornam-se a pouco e pouco periódicos. Chamam-se: *O Procurador dos Povos*, onde aparecem maus desenhos de Filgueiras; ou «O Suplemento Burlesco» lançado pel' «O Patriota», onde encontramos os pseudónimos de «Cecília», «Maria», «Flora» e as iniciais «V.R.» que encobrem autores que assim se escondem para melhor atingir políticos e seus familiares. J. F. (Julieta Ferrão), «Caricatura», in *Dicionário de Pintura Universal*, org. Mário T. Chicó, Adriano de Gusmão e José-Augusto França, Lisboa, Estúdios Cor, 1965, p. 74-75.

[160] A caricatura política foi uma das armas mais extraordinárias antes e durante a Revolução Francesa. Suprimida, censurada e reprimida, serviu mais do que qualquer outro *médium* da época para fazer circular as ideias e em grande escala. Este vector foi rapidamente compreendido pelos desenhadores e gravadores e editores de jornais. Depois de 179, as caricaturas revolucionárias atingem uma grande produtividade. Sob o Segundo Império, apesar da censura a caricatura não deixa de continuar, mas poder-se-á dizer que será nos momentos mais difíceis que talvez se encontrem as melhores realizações, sendo no século XIX que verdadeiramente tem o seu maior desenvolvimento.

uma campanha panfletária que a célebre greve estudantil de 1907 em Coimbra activou, ao transformar um caso académico em facto político. Um dos suportes dessa greve que se estendera aos Liceus, foi a edição de pequenos jornais, folhas informativas e volantes que constituíram experiências académicas autónomas. O gosto por essa agitação panfletária ficou e muitos dos Liceus e Universidades continuaram as experiências de edição dos próprios órgãos de informação académica que tinham como referência as revistas de modas e humorísticas parisienses e alemãs. A experiência do jornal *O Gorro* onde os jovens Christiano Cruz (1892-1951), Fernando Correia Dias (1892-1935) e Álvaro Cerveira Pinto (1893-1910) se iniciam e onde então o jovem José de Almada Negreiros, de passagem pelo Liceu de Coimbra participa, ainda que por pouco tempo, e a que se seguem outras experiências até 1910, marcam as bases do desenho humorístico dos anos seguintes, opondo às velha piadas políticas um humor sobre a vida quotidiana. É de referir que Almada se estrearia n'*A Sátira*, aos 18 anos, [161] com um desenho que era a ilustração de uma anedota de conteúdo fácil e duvidoso mas cujo desenho fazia lembrar o de Cristiano Cruz, também ele em actividade na mesma revista, tal como outros companheiros, todos idealizando a fundação duma Sociedade de Humoristas Portugueses, anunciada no último número e que originaria o *Primeiro Salão de Humoristas*, em Maio do ano seguinte, ou seja, em 1912.

A renovação do desenho humorístico e a colaboração nos periódicos estrangeiros

A renovação do desenho humorístico partiria sobretudo de contaminações exteriores graças àqueles que se instalam em Paris ou para aí vão como jovens bolseiros das Academias de Belas Artes. A maior parte frequenta *ateliers* ou academias livres de desenho. Vivem em Montparnasse, que é então o centro da vanguarda. Mas, o que a maior parte deles retira dessa experiência é uma actualização de conhecimentos superficial, em parte devido a uma atitude passiva em relação ao significado de um projecto moderno para a pintura e para as artes em geral. Nessa época, a caricatura e o desenho humorístico estavam em voga. Para o desenhador ou o pintor, a imprensa apresentava uma dupla atracção, pois permitia a subsistência e dava a conhecer o artista. Quase todos os artistas se iniciavam neste género de desenho.

[161] Em 4 de Junho de 1911.

Leal da Câmara, [162] que vivia em Paris onde se refugiou perseguido pela monarquia, tornou-se conhecido graças aos desenhos que publicava nos periódicos parisienses, em particular *L'Assiette au Beurre*, ilustrando quase inteiramente alguns números. O seu exemplo apesar de algum sucesso, era boémio e mundano. O Humorismo trazia dentro de si o espírito da cidade e a ideia de renovação. Amadeo de Souza-Cardoso descobriu a sua vocação de pintor através do desenho humorístico. Emmerico Nunes começou em Paris uma carreira de desenhador humorístico e continuou as suas colaborações em publicações do género durante toda a vida. No início do século Picasso praticaria o desenho humorístico, tal como Juan Gris e até Marcel Duchamp. E se em França a caricatura explicou a passagem do romantismo ao realismo, através de Daumier, em Portugal será a caricatura que introduzirá o gosto por um traço sintético, anguloso e agressivo de gosto *art nouveau* e até expressionista.

Frequentemente, também, a imprensa divulgava os principais desenhistas estrangeiros. A caricatura invadia a imprensa e muitos periódicos a incluíam. Era fácil encontrar em Portugal revistas vanguardistas da especialidade. Por exemplo, a revista satírica alemã *Simplicissimus* ou a parisiense *Le Rire*. Todos os nossos caricaturistas do início do século conheciam *L'Assiette au Beurre*, *Gil Blas Illustré* ou *Punch* e, frequentemente, revistas como *A Ilustração Portuguesa* (1926-1977) [163] republicavam desenhos dessas revistas. Valorizava-se o «portrait-charge» e impõe-se o retrato

[162] Tomás Leal da Câmara, (1876-1948) foi um humorista e caricaturista autodidacta. Trabalhou para diversos jornais humorísticos, praticando um desenho de crítica política à monarquia. Por essa razão, foi obrigado a refugiar-se em Madrid. Aí colaborou em numerosos jornais. Mais tarde, instalou-se em Paris, onde durante dez anos foi correspondente do jornal madrileno *El Imparcial*. Trabalhou, ainda, para os jornais *La Vie Illustrée*, *Le Rire*, *Frou-Frou*, *Gavroche*, *L'Indiscret*, *Caricature* e *L'Assiette au Beurre* conhecendo algum prestígio. Viveu em Bruxelas, onde trabalhou para o jornal *Le Rire Belge*. Em 1910 voltou a Portugal, onde exerceu uma actividade considerável, foi decorador e conferencista. Tornou-se professor de uma escola industrial. Fez parte do *Grupo dos Humoristas Portugueses* e d' *Os Fantasistas* do Porto. Em 1957, a Sociedade de Belas-Artes de Lisboa organizou uma grande exposição retrospectiva da sua obra. A casa da Rinchoa onde viveu, nos arredores de Lisboa, tornou-se um museu consagrado à sua obra.

[163] Em Junho de 1884 aparece a primeira publicação intitulada *Ilustração Portuguesa*, de cariz essencialmente literário. Teve colaboradores como Camilo Castelo Branco, Antero de Quental, Guerra Junqueiro ou Schwalbach. Em 1903 o título foi recuperado pela empresa *O Século*, de que saiu uma série até 1906. Era uma revista de formato grande, com muitas ilustrações e pouco texto. Esta série é remodelada aparecendo em Fevereiro de 1906, como uma segunda série, de formato menor e com uma grande profusão de reproduções fotográficas, gravuras e muita ilustração, estruturando-se à volta de grandes temas ou secções: vida social, vida política, vida artística, vida literária, vida mundana, vida desportiva e vida doméstica. Foi director desta série o jornalista e escritor Carlos Malheiro Dias. A revista que nasceu na monarquia e viu aparecer a república, cujos acontecimentos cobriu, verá o seu director emigrar para o Brasil. A ele sucederá Silva Graça, que se mantém até 1931, ano em que emigra para França. António Ferro passa pela revista e tenta imprimir-lhe um cunho moderno. Em Abril de 1924 a sua publicação é interrompida, reaparecendo em 1931, de periodicidade semestral e profundamente remodelada. Quase não há reportagem. A moda, a astrologia, o cinema entram no gosto dos portugueses e dominam a revista publicando-se até 1977.

litográfico. Muitos jornais humorísticos apresentavam na primeira página retratos litográficos de individualidades nacionais e internacionais.

Encontramos, desde a *Exposição dos Livres* em 1911 e, logo depois, a tentativa de criar uma Sociedade de Humoristas, mas os sinais mais óbvios da necessidade de mudança por parte de uma nova geração que em Paris sonhava impor-se na nova sociedade republicana foi a realização do *I Salão dos Humoristas* de 1912.

A *Exposição dos Livres* e o *I Salão dos Humoristas*

A historiografia tem elegido a «Exposição Livre», realizada em Março de 1911 e o *I Salão dos Humoristas* do ano seguinte como os dois momentos marcantes de contestação ao academismo naturalista. Na realidade, a irreverência da primeira exposição dos «Livres», foi assumida por uma nova geração onde se encontrava Manuel Bentes, o organizador e porta-voz da exposição, que se realizou no Salão Bobone, uma casa de fotografia que serviria de espaço a essa primeira rebelião geracional. Nela interveio a palavra «Liberdade» contra os mestres académicos das Belas-Artes nacionais. Manuel Bentes proclamou então que a arte não tinha sistemas e que queriam «ser livres!». Em nome da Natureza e do amor à arte, fugiam aos dogmas do ensino, às imposições dos mestres e às influências das escolas, contra a rotina atrasada como então reconheciam viver. A proclamada «liberdade» limitar-se-ia a uma irreverência humorística onde Emmerico Nunes se destacava [164]. O *I Salão dos Humoristas* do ano seguinte, inaugurado nas Salas do Grémio Literário, com pompa e circunstância pelo presidente da República Manuel de Arriaga,[165] que a todos compraria uma obra, reforçaria as expectativas de apoio às artes que todos há muito esperavam. A verdade é que se a importância do salão foi considerável essa pretensão não deixou de ser pusilânime tal como o foram os seus resultados plásticos.[166] O jornalista e escritor Veiga Simões (1888-1954) n' *A Águia*, embora distinguindo Almada e Cristiano Cruz, apontaria como grosseiro o humorismo desse Salão.

---

[164] Expunham além de Manuel Bentes, mentor da exposição e seu organizador, Alberto Cardoso, Domingos Rebelo, Eduardo Viana, Emmerico Nunes, Francis Smith, Francisco Álvares Cabral, e o brasileiro Armand Colin.

[165] Na Rua Ivens, em Lisboa, em Maio de 1912. J. F. (Julieta Ferrão), «Caricatura», in *Dicionário de Pintura Universal*, de Mário T. Chicó, *Op. cit.*, p. 74-75.

[166] José-Augusto França, *Amadeo de Souza-Cardoso, o português á força, Almada Negreiros o Português sem Mestre*, *Op. cit*., p. 177-178.

A *Primeira Exposição Individual* de Almada Negreiros

Em Março de 1913, três meses antes do *II Salão dos Humoristas* [167], Almada Negreiros realizou a sua primeira exposição individual de caricaturas, onde constavam três retratos: o de Fernando Pessoa , o do jovem músico Rui Coelho e, ainda, o de uma jovem rindo - *Judite* -, nome que ficaria ligado à novela romanesca dos anos 20, *Nome de Guerra*. Aparece então a sua assinatura geometrizada num «A» rectangular com as duas hastes longas e um «N» sobreposto com um ponto no meio.

Nos meses que antecedem a exposição faria uma breve mas intensa aprendizagem de desenhador, colaborando em jornais e assinando ainda como «Sobral de Almada Negreiros». Assimilaria «influências» e tudo lhe serviria para a sua «auto-educação» pelo desenho. A uma auto-caricatura assinada «Espinafre», alcunha provável do colégio, segue-se no jornalzinho *A Paródia* feito a copiógrafo, talvez o mais antigo auto-retrato de Almada que nunca veio a ser publicado.[168] Depois desta primeira auto-caricatura Almada haveria de ver uma outra, com mais sorte, publicada n'*O Século Cómico* [169], a do convite da sua exposição individual, realizada em Março de 1913. Nela aparecem as duas palavras da sua assinatura - «Almada *Negreiros*» - *escritas* com a sua letra, uma espécie de letra encaracolada em minúsculas (**Ilustração 18**). A sua imagem apresenta-se de cabeleira crescida e risco ao meio, vendo-se um só olho que nos mira de viés e a boca sorrindo maliciosamente, numa representação que faz lembrar uma conhecida caricatura da época de Leal da Câmara. Como legenda podem ler-se as seguintes palavras «Em Foco».

---

[167] Muitas das obras mostradas por Almada, nesta sua primeira exposição individual na Escola Internacional que frequentava, seriam de novo re-expostas em Junho de 1913, quando se apresenta no *II Salão dos Humoristas*. Ao lado de Almada quase todos expõem de novo. Cristiano Cruz, Jorge Barradas ou Emmerico Nunes voltavam a aparecer. Juntam-se António Soares e Milly Possoz e também Leal da Câmara que então *A Ilustração Portuguesa* apresentava como o grande artista que vinha de Paris e expunha em Lisboa. O catálogo, mais cuidado, era da autoia de Cristiano Cruz e o prefácio de André Brun. Este proclamava que o humorismo era a menos frívola das correntes da arte, era uma arte «pensada», a «síntese» que se contrapunha aos falsos adornos do academismo. A exposição não teve o brilho da anterior nem a presença do Presidente da República. Algumas críticas denunciavam a forma como os vinte e nove expositores imitavam a caricatura estrangeira, sobretudo a alemã e francesa, entre outros, H. Bing, G. Brandt, K. Arnold e Bruno Paul. Era o caso de Emmerico já nesse tempo colaborador do «Meggendorfer-Blätter» de Munique. Júlio Dantas criticou entãoo «impressionismo» desses desenhos humorísticos e estatuetas, um termo que equívocamente empregava na *Ilustração Portuguesa*.

[168] Destinava-se ao jornal *A Briosa*, que era um jornal dirigido por Joaquim Guerreiro e tinha como editor Stuart de Carvalhais. Saiu de Fevereiro a Junho de 1911. José-Augusto França, *Almada o Português sem Mestre*, pp. 172-173.

[169] *O Século Cómico*, nº 801 de 20-03-1913 e a *Ilustração Portuguesa* nº 370 de 24-04-1913.

Fernando Pessoa e a crítica à exposição na revista *A Águia*

Foi, contudo, na exposição da Escola Internacional, que viria a conhecer aquele que havia de ser o personagem e o «mestre» da geração de *Orpheu*. Almada, tinha então dezoito anos. Fernando Pessoa, alguns anos mais velho, com vinte e cinco anos, ganhava a vida como tradutor nos escritórios comerciais da Baixa e dedicava-se, também, aos trabalhos literários, quando não deambulava ao fim do dia pelos cafés de Lisboa entre a Brasileira do Chiado e o restaurante do Rossio os *Irmãos Unidos.*[170] Foi assim que, um dia, entrou no edifício da Escola Internacional, na Rua da Emenda, nº 53, onde visitou a exposição de Almada. Talvez a leitura da crítica de Veiga Simões sobre o *I Salão dos Humoristas* de 1912, na revista *A Águia,* do Porto, onde ainda colaborava na altura, tenha chamado à atenção de Fernando Pessoa [171] ou este tenha ouvido falar da apresentação da exposição de Almada através do jornalista e poeta Silva Passos ou, ainda, se tivesse sabido que nela se expunha uma caricatura d' «O Senhor Pessoa, vulgo o Pessoa».

Fosse como fosse, Pessoa vira os cerca de 90 desenhos aí expostos. Mais tarde, consagrou-lhe, no número de Abril da revista *A Águia*, um artigo em que chamava a atenção para o «polimorfismo» de Almada. Sublinhava aí, também, o carácter negativo da arte satírica, questionando a pertinência do desenho humorístico e a sua capacidade e papel, enquanto agente no movimento de actualização da linguagem artística, num momento em que o modernismo dava os primeiros passos. Nesta medida, a sua crítica à exposição, talvez a primeira verdadeira crítica de arte do século XX português, extravasa-a, por assim dizer, para se alargar ao próprio campo do movimento humorista português desses anos e à sua pertinência dentro do movimento modernista.

---

[170] Fernando Pessoa tinha já publicado artigos sobre a «Nova Poesia Portuguesa». Escreveria a importante composição poética «Paúis» dentro ainda do espírito saudosista mas, segundo João Gaspar Simões, também, no mesmo espírito de *blague* e no seu quê de *boutade* correspondente à sua resposta a Almada. Havia uma dose de mistificação e ao mesmo tempo uma procura de originalidade, algo que se apossará dos futuros membros de *Orpheu*. Fernando Pessoa colaborava então na revista *A Águia* de Teixeira de Pascoais e trocava correspondência com Álvaro Pinto, secretário da revista, na qual podemos verificar o seu afastamento progressivo e cada vez mais consciente da estética do saudosismo decadente. Ainda nesse ano de 1913, publicaria *«Na Floresta do Alheamento»* e, em Outubro, haveria de escrever *O Marinheiro*. João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, pp. 183, 195-196. Quanto a Mário-de Sá-Carneiro partira para Paris em Outubro de 1912, onde fora matricular-se na Sorbonne num curso de Direito. Ali publicaria o seu livro de contos *Princípio,* João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, pp. 195-196.

[171] Rui Mário Gonçalves atribui à presença do espanhol Castañe no *I Salão dos Humoristas* de 1912 que, neste ano, retratou Fernando Pessoa (1888-1935) e ao então crítico da revista *A Águia,* Veiga Simões o interesse do poeta pela exposição de Almada Negreiros no ano seguinte. Rui Mário Gonçalves, *Almada Negreiros o Menino com Olhos de Gigante*, Editorial Caminho, Lisboa, p. 5.

Segundo Pessoa, o desenho humorístico enquanto arte, determinava-se na sua capacidade de traduzir o objecto caricaturado, baseando-se em três sentimentos: o ódio, o desprezo e o interesse fútil ou consciente de ser fútil. Por conseguinte, se toda a arte procurava tornar o seu objecto superior a si próprio, uma espécie de «além dele», o carácter da arte satírica tornava-se paradoxal para o poeta, na medida em que, sendo também criação, só seria grande se saísse «para fora de ser satírica», isto é, quanto mais satírica a criação menos satírica seria.

Nas caricaturas de Almada encontrava Fernando Pessoa uma superfície de inscrição paradoxal. Quanto mais significasse menos satírica seria, isto é, poderia perder a espontaneidade diminuindo a sua eficácia como significante. Tornar-se-ia uma mascarada. Talvez por essa razão a caricatura tenha de estabelecer os limites da sua própria significação, pois se nos lembrarmos da primeira caricatura de Almada é essa piada fácil que acontece. Imagem e legenda reiteram-se e perde-se a espontaneidade do sentido no excesso de sentido.

A troca comunicativa que se estabelece entre o seu autor e a comunidade é semelhante, segundo José Gil, à da representação de um monstro, por exemplo uma cabra com duas cabeças, apesar de ter vertentes opostas. Porém, se no monstro encontramos o desaparecimento da função significante em favor do corpo não «codificado», em que este é amorfo, deixa de significar, esbate-se nas suas diferenças porque é insuportável, significa tudo e nada, na caricatura provoca o riso porque ela ultrapassa as fronteiras dos signos para se rir deles, rir «do lugar social do corpo representado» esquecendo o seu próprio para nos devolver essa «saliência» que se quer expor como satírica. É também um monstro mas é um monstro cultural. O monstro, segundo José Gil, é uma caricatura da natureza. [172]

No carácter paradoxal das caricaturas de Almada, Fernando Pessoa encontrava o brilhantismo e o talento. Afirmava-o, pois, como «um artista genial» que dava o «fútil das coisas» sem a consciência dolorosa dessa futilidade. Ora se assim era, interrogava-se, a que razão atribuir então o «polimorfismo»? Seria «poliaptidão» do artista, acrescentava, ou, «incerteza em encontrar-se», ou ainda «imitação ou adaptação a vários géneros»? Fernando Pessoa concluía, então, pela «síntese», a fórmula do que viria a ser a obra de Almada, pois todos aqueles três elementos da interrogação formavam o «multimorfismo» do artista. Almada, segundo ele, «procurava» e queria «achar» nos

[172] José Gil, «O Monstro e a Caricatura» in *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, *A Regra do Jogo*, pp. 39-40.

outros. Para quem sabia ver como Pessoa, havia «nitidamente personalidade e originalidade através d'essas influenciações e tentativas»[173]. Estas reflexões chamariam, pois, a atenção do jovem Almada e levaram-no a aproximar-se do poeta, trazendo-o para o círculo d' A Brasileira.[174]

Devemos sublinhar, todavia, o aspecto assinalado por João Gaspar Simões quando, nos anos 70, ao reflectir sobre a morte de Almada, a quem chamou «o último grande avatar de *Orpheu*», aplicou as duas expressões empregues por Fernando Pessoa: o «polimorfismo» e a «incerteza de encontrar-se», como características de ambos até à morte. Almada como artista, intermediário entre a arte e a realidade, foi «um homem para quem a expressão exist[ia]». O seu caminho foi caminhar, não para se procurar, mas caminhando para achar pois só caminhando se acha. Picasso diria, também, «não procuro, encontro». Parar, para Almada, segundo Gaspar Simões, seria perder-se. O uso dos dons de que era dotado no mais alto grau era essencial e isso explica que essa existência se revele em inquietação, irrequietismo, desassossego, numa prontidão enérgica e vital para restituir à realidade o apelo contínuo da expressão das formas que se lhe revelavam de um modo poderoso. Almada poderia facilmente ter caído no academismo, segundo Gaspar Simões, pois tinha a consciência da facilidade com que dava expressão a tudo o que tocava. À facilidade procurou então insuflar um rumo. A via do desenho não era para encontrar a realidade e, a escrita, não era para encontrar o pensamento. Desenhava e escrevia, «para dar sentido à realidade e ao pensamento».[175] Se o artista não se conformava com a concepção do mundo que lhe era dada pelo senso comum, ou pelos sistemas filosóficos em voga,[176] fórmulas que Almada repeliu, teve

---

[173] Fernando Pessoa, «As Caricaturas de Almada Negreiros», in *A Águia*, Porto, II Série, nº 16, 1913, pp. 134-135.

[174] João Gaspar Simões que conheceu bem Almada Negreiros e Fernando Pessoa conta que aquele ao ler o texto de *A Águia* sobre a exposição resolveu procurar o poeta, encontrando-o num café, O Gibraltar, ao Cais do Sodré. Apresentou-se, agradeceu as referências e pediu que lhe explicasse a frase que não tinha compreendido. O que é que significava a seguinte passagem?: «Almada Negreiros não é um génio – manifesta-se em não se manifestar.» Fernando Pessoa, talvez incomodado com a ousadia da pergunta, fingiu-se, então, embaraçado e replicou: «Olhe, meu amigo, vou falhar-lhe francamente. Eu não fui ver a sua exposição, e não percebo *nada* de arte…» A *boutade*, porém, acabara de ligar os dois interlocutores encontrando ambos o tom paradoxal que será timbre da geração.» Segundo João Gaspar Simões já Fernando Pessoa cultivava, naturalmente, o dito mistificado e mistificador e a anedota da paternidade deliberadamente forjada.». João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Fernando Pessoa, Op. cit.*, pp. 193-194.

[175] João Gaspar Simões, «Almada Clássico do Infantilismo», *República*, Junho de 1970.

[176] João Gaspar Simões diz: «Uma original concepção do mundo se impunha *ab initio* ao artista disposto a não conformar-se com a concepção do mundo que lhe era dada pelo senso comum ou pelos sistemas filosóficos então em voga: o idealismo, o materialismo, o fenomenologismo, o existencialismo, qualquer dessas fórmulas «prontas a vestir» que são, no fim de contas, os mais correntes sistemas da filosofia. (…) Eis por que o encontramos em 1915 de braço dado com os futuristas, com os dadaistas, com os infantilistas, numa palavra com todos os artistas «modernos» que à volta de 1915 tentaram, em verdade,

que construir e construiu uma original concepção do mundo. Isso explica que, por volta de 1915, o Futurismo ou o Dadaísmo e, mesmo, o interesse pela arte infantil, um dos aspectos, através dos quais a arte moderna tentou devolver o espírito primitivo dos povos ditos «primitivos», tivesse sido um elemento essencial da sua «poética da ingenuidade». Não no sentido de «primitivismo íntegro». Caminhando, Almada encontrou o ponto em que a cultura intercepta o primitivismo, «facilitando um retrocesso mental sistemático do artista às formas ditas primitivas da sua expressão». Nessa medida, o traço ou a frase, como expressão da realidade eram por ele convertidas numa «estética» de assombrosa «inocência», ou seja, no «sentido» daquilo a que Gaspar Simões também chama de «infantilismo». Nos poemas, nas novelas, nos romances, nas peças de teatro, nos ensaios artísticos e literários e também nos seus desenhos Almada mostra esse infantilismo, o correspondente a alguma «coisa a que poderemos chamar clássica», [177] que encontra a sua plenitude na pintura.

restituir ao mundo da arte a concepção que tem do mundo em geral o espírito indissociado das crianças, o espírito primitivo dos primitivos»», *Idem, Ibidem.*

[177] João Gaspar Simões pergunta-se se não será o «classicismo como que o esgotamento, obtido pela expressão das virtualidades expressivas de certas concepções do mundo? Eis por que pode igualmente falar-se em classicismo do romantismo e em classicismo do infantilismo. Na sua geração, no seu tempo, entre os modernistas do Orpheu, Almada foi, em verdade, uma espécie de clássico do infantilismo – um clássico do primitivismo – quer na pintura, quer no desenho, quer na poesia, quer na ficção, quer no ensaio». *Idem, Ibidem.*

CAPÍTULO II

ALMADA NEGREIROS E A LUTA CONTRA AS CONVENÇÕES

2.1. A dança e o processo de descoberta do corpo

O Corpo essa «grande razão»

A crítica de Fernando Pessoa à exposição de Almada teve como consequência directa uma relação de amizade e de admiração mútuas que um retrato – realizado dois anos depois - vem assinalar como aquilo que podemos considerar já como a destruição do verismo do retrato convencional. Trata-se de uma espécie de visão paúlica do poeta, que nos informa acerca do experimentalismo do jovem desenhador que passara a frequentar o círculo de Fernando Pessoa. Almada dedica esse desenho, a tinta-da-china e aguarela, datado de 15 de Março de 1915, «Ao Fernando Pessoa com admiração p' lo *Marinheiro*. Faltavam poucos dias para a edição da revista *Orpheu*, saída a 21 de Março de 1915. O mesmo retrato de Pessoa viria a ser exposto em Junho na *2ª Exposição dos Humoristas*. Nele aborda uma desfiguração caricatural, onde as linhas e as suas inflexões evolutivas de cariz expressionista adquirem ainda valores simbolistas. (**Ilustração 19**)

O «Marinheiro – Drama Estático de um Quadro» de Fernando Pessoa, publicado no nº1 da revista *Orpheu*, conta-nos a história de três donzelas que velam uma amiga morta num quarto de um castelo antigo e que, à luz das velas, divagam entre o sonho e a realidade entre imagens vocabulares que, através de termos-chaves como «natureza», «alma», «longe» e «além», criam um mundo sonhador. É precisamente esse visionarismo de fortes ligações formais ao simbolismo paúlico [178] que julgamos ver

[178] O Paulismo foi teorizado por Fernando Pessoa e posto em prática no seu célebre poema *Pauis*. O Poema tem por epígrafe «Impressões do Crepúsculo» e o primeiro verso diz: «Pauis de roçarem ânsias pela minh'alma em ouro…/Dobre longínquo de outros sinos. Empalidece o louro/trigo na cinza do poente… Corre um frio carnal por minh'alma…». Maria Aliete Galhoz define o Paulismo do seguinte modo: «Directa ultrapassagem de *A Águia*. Raízes no Simbolismo e Decadentismo. Influência difusa nos nossos líricos e contistas afins. Fernando Pessoa; Sá-Carneiro; Alfredo Pedro Guisado; Cortes Rodrigues; paúlicos à margem do paúlismo, Raul Leal e Ângelo Lima». E ao descrever o Paúlismo em Fernando Pessoa afirma: «reflexão pressentida em qualquer coisa de estático, projecção focada sobre qualquer coisa de opressivo. Sempre uma atitude de esteticismo, miragem diversificando-se, mais desumanizada, mais sensual, e existindo como uma persistente maneira de dizer, em *Orpheu*. (…) Os mais brilhantes recursos experimentados pelo paúlismo passam através da experiência da sua recriação, no dextro surpreender de correspondências, no supletivismo sem gramática dos vocábulos, na afectividade reflexa imposta aos verbos, na corporização de associações psíquicas, no carregado ritual da cor». Maria Aliete Galhoz, «O Momento poético do Orpheu», in *Orpheu*, vol.I, Lisboa, Edições Ática, 1971, 2ª reedição, pp. XXXVI a XXXIX.

nesta imagem fantasista do poeta, que é apresentado de chapéu e sobretudo, desenhado em meio-corpo, com o rosto de traços que o dissolvem quase até ao limite do reconhecível e em que a miopia acentua o que já é um distanciamento do mundo. Com efeito, a importância deste retrato de Fernando Pessoa adquire ainda outra dimensão se aceitarmos o que o paúlismo, ou o «movimento paúlico», trouxe ao movimento de *Orpheu*.

Almada Negreiros assume-se então como desenhador e será nessa qualidade que será apresentado, como colaborador na revista. A «poliaptidão» pressentida, logo em 1913, por Fernando Pessoa, leva-o desde então a visitar vários géneros e «médiums» [179] como se todos não fossem, afinal, possibilidades outras de conhecimento de si próprio, signos que prolongam o mundo, reafirmando a sua consciência polimórfica e nunca constituindo escolhas isoladas ou acidentais. E se até aí a auto-caricatura ou o auto-retrato, como o que por essa altura publica no *Século Cómico* de 20-03-1914, se dissolvem em interpretações nas quais se esconde como um disfarce, frequentemente paródico, cada vez mais as suas interpretações multiformes através da poesia, da dança e da coreografia, da escrita de ficção e da pintura, se tornam registos autorais ambíguos e cambiantes numa espécie de «grande teatro do mundo» aos quais prestava igual consideração e que não poderiam então ser encarados como territórios académicos, artes bem definidas ou «Belas-Artes». Pelo contrário, Almada cruzava-os e eram igualmente explorados como campos de possibilidades de descoberta e de afirmação de si.

Se a necessidade de combinar os campos artísticos era uma realidade parece, assim, não ser apropriado falar a propósito da sua obra, de uma passagem ou transição da caricatura ou do desenho para a dança. Para o jovem artista, não fazia sentido nem isolar os registos artísticos nem seguir um fio cronológico de A a B e depois C, pois resultaria paradoxal para Almada pressupor o isolamento das artes. Almada diria: «Ora as Belas-Artes são na sua melhor expressão apenas disciplinas individuais, e a Arte começa onde acabam as Belas-Artes. (…) O que importa à Arte (…) é a criação de Arte». [180] Almada não se vinculava a nenhuma tradição nacional ou pictórica concreta, que em Portugal só podia ser o recente naturalismo, que para ele se tratava de combater tal como qualquer outro academismo. Seguramente, a síntese entre tantos e diferentes

[179] Hans Belting, *Pour une anthropologie des Images*, Paris, Gallimard, 2004 (1ª edição alemã, 2001), p. 7. Ver Nota 9.
[180] José de Almada Negreiros, «Encorajamento à Juventude Portuguesa para o Cinema e para o teatro», *Obras Completas- Ensaios I*, vol. 5, Lisboa, Editorial Estampa, 1971, p.105-106.

elementos, que só poderia ser pensável numa cidade cosmopolita como Paris, fá-lo-á Almada Negreiros numa cidade paroquial como Lisboa, mas no seio do círculo que frequentava e onde despontava o vanguardismo mais radical a que se chamou *Orpheu*. Assim, se nos perguntássemos qual foi o medium eleito por Almada, só teríamos uma resposta: todos os suportes são para Almada «os substitutos do seu próprio corpo». [181] Corpo esse que, afinal, acaba por ser um único suporte que recebe várias inscrições e possui uma «poliaptidão» como destino. [182] Trata-se de uma espécie de urgência em exprimir ou a compreensão de que é o corpo que detém a vocação suprema de desafiar o tempo e as formas.

Não tendo a pretensão de entrar em domínios filosóficos, faz sentido, contudo, utilizar a expressão de Nietzsche para dizer que, para Almada, o corpo foi «a grande razão»,[183] ele foi o «em si» que lhe permitiu a coexistência de várias abordagens, géneros literários e registos artísticos, como se nos fragmentos múltiplos do espelho onde se olhava se fundissem mil imagens dos seus múltiplos «eus», e nessa mesma proliferação de actividades se descobrisse. Além da caricatura, entrega-se também à escrita de poesia em verso ou em prosa, talvez por influência do seu círculo de amigos poetas.

---

[181] Margarida Acciaiuoli, «Almada Negreiros», in *Almada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, s/p.

[182] *Idem, ibidem.*

[183] F. Nietzsche começa assim o seu texto que intitula «Dos que Desprezam o Corpo»: «Tenho uma palavra a dizer aos que desprezam o corpo. Não lhes peço para mudar de opinião nem de doutrina, mas desfazerem-se do seu próprio corpo – o que os tornará mudos. – Eu sou corpo e alma – assim fala a criança. E porque não havemos de falar como as crianças? Mas o homem desperto para a consciência e para o conhecimento diz: «Todo eu sou corpo e nada mais; a alma é uma palavra que designa uma parte do corpo». O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade unânime, um estado de guerra e paz, um rebanho e o seu pastor. Essa pequena razão a que dás o nome de teu espírito, ó meu irmão, é apenas um instrumento do teu corpo, e um bem pequeno instrumento, um brinquedo da tua grande razão. Tu dizes «eu» e orgulhas-te desta palavra. Mas há qualquer coisa de maior, em que te recusas a acreditar, é o teu corpo e a sua grande razão: ele não diz eu mas procede como Eu. (…) Inteligência e espírito não passam de instrumentos e de brinquedos; o Em si está situado para além deles. O Em si está sempre à escuta, alerta; compara, submete, conquista, destrói. Reina, e é também soberano do Eu. Por detrás dos teus pensamentos e dos teus sentimentos, meu irmão, há um senhor poderoso, um sábio desconhecido, que se chama o Em si. Habita no teu corpo, é o teu corpo.» «Dos que desprezam o corpo», in *Assim Falava Zaratrusta*, tradução de Alfredo Margarido, Guimarães, Guimarães Editores, 1985.

As primeiras alusões à dança

É plausível que as primeiras alusões à dança ocorram na sua obra em 1913, quando descreve corpos dançantes ao luar na poesia *Rondel do Alentejo* [184]. Nela encontramos os movimentos sensuais e cadenciados onde o corpo se evidencia. São versos ritmados e onomatopaicos que descrevem um bailado em imagens visuais sugestivas e num «ágil manejo de consonâncias» [185]. Cremos que Almada inaugura, sob o ponto de vista de uma nova plasticidade, aquilo que Fernando Pessoa, seu mestre, apontava como devendo ser característico da «nova poesia portuguesa», ou seja, que era uma «imaginação» entendida como «pensar e sentir por imagens» [186]. Senão vejamos:

Em minarete/mate/bate/leve/verde neve/ minuete de luar/
Meia noite do Segredo/ no penedo/ duma noite/ de luar.
Olhos caros/de Morgada/enfeitada/ com preparos/ de Luar/
Rompem fogo/pandeiretas/morenitas,/ bailam tetas/ e bonitas,/
bailam chitas/ e jaquetas,/ são as fitas/desafogo/ de luar./
Voa o xaile/andorinha/pelo baile,/e a vida/doentinha/e a ermida/ ao luar. (…)
Giram pés/giram passos/girassóis/e os bonés,/ e os braços/ destes dois/giram laços/ ao luar. [187]

Descrevem-se os movimentos de vai e vem, os corpos anónimos, tocam-se e desejam-se num divertimento que é também uma espécie de variante sexual, onde a música agita e acentua o espaço em que se desenrola acção. [188] Dança, ritmo e música constroem uma geometria lírica ou o espasmo musical de uma emoção que só o acto expressivo da dança pode, diríamos, nessa linguagem muda e com a sua força sugestiva, dar-nos como «uma estética da dança» compreendida enquanto «despersonalização» e a capacidade de podermos tornar-nos o outro. [189] Almada não se interessa pelos dançarinos; interessa-se pelo ritmo que estes produzem no conjunto do movimento, na capacidade que as palavras têm de definir imagens visuais e de as transformar em ritmos

[184] Que só será publicada na revista *Contemporânea*, em Junho de 1922.
[185] João Rui de Sousa, «Almada Negreiros ou a Lúcida Ingenuidade», in Manuela Rêgo (coord.), *Almada o Escritor o Ilustrador*, Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993, p. 18,
[186] *A Nova Poesia Portuguesa*, p. 65, citado por João Gaspar Simões (*Vida e Obra de Fernando Pessoa*, Lisboa, Livraria Bertrand, p. 215).
[187] «Rondel do Alentejo», José de Almada Negreiros, *Obras Completa- Poesia*, vol. 4, *Op. cit.* p. 15.
[188] Georges Didi-Huberman, *Le Danseurs des Solitudes*, Paris, Les Editions de Minuit, 2006, p. 9.
[189] *Idem, ibidem*, pp. 23-24.

musicais, lembrando nesse sentido as pinturas de Henri Matisse *A Dança I* de 1909 *A Dança II* de 1909-1910, a primeira exposta em Londres, na exposição Pós-Impressionista na Grafton Gallery, e o segundo no Salon d'Automne de 1910 [190] que Almada não poderia deixar de conhecer estando, portanto, em sintonia com o seu tempo.

Desenho e dança

Podemos encontrar, também, na continuidade permanente que envolve o fazer da caricatura ou do desenho humorístico uma lógica que nos leva do movimento da mão ao movimento do corpo como se, dessa espécie de dança da mão que executa o desenho, Almada tivesse descoberto a mesma arte de mover o corpo.[191] Um desenho, um esquema, uma banda desenhada, um jornal de colégio, uma teimosa vontade de dar forma às ideias que o traço no papel lhe permitia. Foi no Colégio dos padres jesuítas de de Campolide que iniciou a sua formação e onde viveu durante dez anos em regime de internato desde os 4 anos de idade. [192] Foi aí, também, que adquiriu tanto a prática

[190] Ambos alvos de críticas em jornais como o *The Times*, *Mercure de France* ou o *Gil Blas*, respectivamente nos artigos: «A Pos-Impressionist Exhibition: Matisse and Picasso», *The Times*, Londres, 4 Outubro 1912; Charles Morice, «Art Moderne- Le Salon d'Automne», *Mercure de France*, nº 321, 1 Novembro 1910, pp. 155-156; Léopold Rude, «Le Salon D'Automne», *Gil Blas*, 30 Septembre, 1910. Marie Gispert (éd.), *La Critique d'Art au Mercure de France* (1890-1914), Paris, Éditions Rue d'Ulme «Aesthetica», 2003.

[191] «Na sua acepção mais geral, a dança é a arte de mover o corpo humano segundo um certo acordo entre o espaço e o tempo, acordo tornado perceptível graças ao ritmo e à composição coreográfica. Quer seja espontânea ou organizada, a dança é frequentemente a expressão de um sentimento ou de uma dada situação, e pode eventualmente acompanhar-se de uma mímica destinada a torná-la mais inteligível. Respondendo a uma aspiração inerente ao homem, pôde ser considerada por alguns, sem dúvida a justo título, como o primeiro recém-nascido das artes, dado que obedece a uma impulsão irresistível, e satisfaz tanto o sentido artístico como a exaltação nervosa ou muscular. Ela tem por instrumento, por vezes exclusivo, o corpo que engendra a sua própria rítmica.(…) Não é possível silenciar o carácter estético inerente a certas danças de animais. (…). Por extensão, os poetas tomaram o hábito de falar de dança dos elementos, das vagas, das nuvens, dos astros. Todas as representações cósmicas sugerem, por outro lado, a ideia de uma dança na qual cada planeta ou cada ser ocupa um papel determinado». Marie-Françoise Christout, «Danse», *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 7, Paris, p. 16, (Tradução nossa).

[192] José Sobral de Almada Negreiros nasceu em São Tomé e Príncipe, na Roça da Saudade, freguesia da Trindade. Era o primeiro filho de António Lobo de Almada Negreiros, natural de Aljustrel, um militar do exército, Tenente de Cavalaria, administrador colonial do concelho de S. Tomé, que entre outras actividades era jornalista e publicista de temas africanos e de Elvira Freire Sobral, natural de S. Tomé, que virá a falecer em 1896. O seu pai, um rico fazendeiro local, mandou-a educar em Coimbra, no colégio das Urselinas, onde era conhecida pela sua habilidade de desenhadora. Almada Negreiros é, portanto, nome de família do pai, deste era descendente de uma família alentejana de Aljustrel onde nascera em 1868; seu pai, Pedro de Almada Pereira, que foi jornalista em Ourique, dirigiu nesta cidade um pequeno semanário e casara com uma jovem de Aljustrel, de apelido Lobo Bravo de Negreiros. Com a morte da mãe, José e António, seu irmão, seriam alunos internados no Colégio dos Jesuítas de Campolide, enquanto o pai se acaba de fixar em Paris a partir da sua nomeação para a *Exposição Universal* de 1900, onde aí contrai um novo matrimónio. Ver José-Augusto França, *Almada Negreiros o Português sem mestre*, *Ibidem*, p. 169.

continuada do desenho como a da escrita, [193] ou melhor, a prática de sonhar de olhos bem abertos para preencher a solidão. Obstinadamente, o jovem Almada continuaria a materializar essa vontade de desenho, cujo carácter sempre transitório e funcional, exigindo uma economia de meios mínima, lhe dava todavia acesso a uma liberdade de expressão incomparável, autorizando todas as correcções possíveis e todos os retoques. Parafraseando Henri Focillon, podemos dizer que, na mão, adivinhamos os gestos que multiplicam o saber. Sem ela, não possuiríamos o mundo. Por ela, foi modelada a linguagem e vivida então por todo o corpo, e este foi mimado pelas danças. Foram os gestos da mão que deram o *élan* e articularam o pensamento, a voz e a acção. [194] Anos mais tarde, ao reflectir sobre o desenho, Almada haveria de atribuir-lhe a primazia da sua auto-educação e de defini-lo não «como pode julgar-se, simplesmente um conjunto de linhas ou traços, um gráfico representando qualquer coisa existente», mas como «o nosso entendimento a fixar o instante». Tudo, segundo Almada, «o que contém clareza de entendimento tem a função do desenho». [195] Ora, compreendemos assim como é, pela acção do corpo, que a forma e a expressão nascem e como a acção da mão, ao prender, cria e *«pensa, qual instrumento sem alma»* onde *«o hábito, o instinto e a vontade de acção meditam nela»*.[196]

Giorgio Agamben , num pequeno texto sobre a relação entre o corpo e a dança, lembra, a propósito, que Stéphane Mallarmé enunciou um axioma surpreendente, segundo o qual uma bailarina não dança, mas escreve. A dança não seria mais do que uma escrita corporal, isto é, um poema «dégagé de tout appareil du scribe». [197] Porque

---

[193] É no colégio, com 12 anos que inicia os primeiros passos na ilustração e na redacção de pequenos jornais, manuscritos intitulados *A República*, *O Mundo* e *A Pátria* (-1906) e assinando como J. Sobral. *Idem.*

[194] Focillon diz-nos : «(…) Et c'est par elles que fut modelé le langage, d'abord vécu par le corps tout entier et mimé par les danses. Pour les usages courantes de la vie, les gestes de la main lui donnèrent l'élan, contribuèrent à articuler, à en séparer les éléments, à les isoler d'un vaste syncrétisme sonore, à le rytmer et même à le colorer d'inflexions subtiles. De cette mimique de la parole, de ces échanges entre la voix et les mains, il reste quelque chose dans ce que les anciens appelaient l'action oratoire. La différenciaqtion physiologique a spécialisé les organes et les fonctions. Ils ne collaborent presque plus. Parlant avec notre bouche, nous nous taisons avec nos mains, et, dans certaines contrées, il est de mauvais ton de s'exprimer à la fois de la voix et du geste; d'autres au contraire, ont conservé avec vivacité cette double poétique: même lorsque les effets en sont un peu vulgaires, elle traduit avec exactitude un état ancien de l'homme, le souvenir de ses efforts pour inventer un mode inédit. Il n'y a pas de lieu de choisir entre les deux formules qui font hésiter Faust: au commencement était le Verbe, au commencement était l'Action, puisque l'Action et le Verbe, les mains et la voix sont unies dans les mêmes commencements». Henri Focillon, «Éloge de la Main» (1934), in *Vie des Formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943, 7ª edição, 1981, pp. 6-7.

[195] José de Almada Negreiros, «O Desenho», Obras Completas-*Ensaios I*, vol. 5, *Op. Cit.,* p.13.

[196] Henri Focillon, *Op. cit.,* p. 4.

[197] Giorgio Agamben, « Le Corps à venir Lire ce qui n'a jamais été écrit» (1997), in *Image et Mémoire Ecrit sur l'Image, la Danse et le Cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, pp. 113-119.

aquele que cria uma dança é ainda hoje chamado de *coreógrafo*. E este é o argumento de peso desta concepção, segundo a qual a dança, em sentido técnico, não será mais do que uma «écriture». Quando o bailarino dança, usa o seu corpo como o seu material e como a sua obra. O corpo dançante é então, ao mesmo tempo, sujeito e objecto de criação. É o corpo que segue o itinerário que lhe é traçado pelo coreógrafo, desenhando figuras em harmonia com os seus pares, figuras essas que podem materializar-se em formas geométricas figurativas ou abstractas como no bailado tradicional ou em formas autónomas que criam novas imagens com o corpo se se trata da dança contemporânea.[198]

A dança é uma escrita e uma leitura

Mas Agamben vai ainda mais longe. Ao dar o exemplo do artista e bailarino contemporâneo Hervé Diasnas, ele propõe que, em certos casos, a dança possa apresentar-se não só como uma escrita, mas como uma leitura. O trabalho deste bailarino parece-lhe confirmar esta hipótese.[199] Nesse caso, o texto a ler é indecifrável, visto que o bailarino lê o que nunca foi escrito. A sua escrita é uma «chréa-graphie»,[200] uma não-escrita pois trata-se de criar uma «grafia» e de a decifrar.

Se imaginarmos um corpo que estende os braços, ele desenha uma figura no espaço e no tempo que se transforma em linhas, em pontos, em superfícies de uma estrutura que afastou até ao limite da sombra o elemento humano. O corpo torna-se então uma espécie de sigla escrita numa língua desconhecida que é preciso decifrar. Num instante, essa escrita inscreve-se no vazio e abate-se sobre ela própria, transformando as curvas geométricas em membros e troncos que se afundam em cadeiras. [201]

---

[198] José Sasportes, «O Bailado Geometrização Imitação Sublimação e Renascimento de um Corpo», *Colóquio-Artes*, Lisboa, nº 78, 2ª série, 30ª ano, Setembro 1988, pp. 44-51.

[199] A pedagogia da dança que Hervé Diasnas e a sua companhia *Association Ça* propõem é uma sensibilização do público no sentido de este descobrir os diferentes sistemas dramatúrgicos uilizados na elaboração de uma obra e na sua arquitectura. Um deles é o que chama de «dramaturgia corporal/Escrita coreográfica» eixo central de um espectáculo de dança, isto é, a assinatura do coreógrafo. Na dança contemporânea a escrita coreográfica é situar o instrumento primordial que é o corpo num contexto dramatúrgico. Trata-se de com a presença dos bailarinos apresentar uma curta cena sem luz e sem som, e tratada sob diversos ângulos, perspectivas e ritmos. Num segundo tempo com um acompanhamento sonoro e luminoso ilustram-se com comentários técnicos sobre o que lhe precedeu e perguntas do público. Esta sensibilização pressupõe um trabalho prévio, dado que no final a peça é de novo representada mas desta vez com um público já preparado e de sensibilidade receptiva renovada**.** Ver Site Hervé Diasnas em http://www.diasnas.fr/.

[200] Giorgio Agamben, «Le Corps a venir (…), *Op. Cit.,* p. 113.

[201] A propósito desta possibilidade de o corpo se transformar em linhas, pontos e superfícies Giorgio Aganbem cita a experiência de Siegfried Krakauer que, em 1926, descrevia a propósito de um espectáculo

Todavia, como explicar o interesse e a capacidade de Almada Negreiros para se mobilizar por e pela dança, ao ponto de se dedicar à coreografia e chegar mesmo a construir uma *persona* de bailarino? Na verdade, Almada Negreiros é o exemplo do artista-criador que fala em diálogo com a intuição que possui do seu próprio tempo. Ele é o visionário do tempo presente. A intuição de que fala Henri Bergson seria um instrumento de conhecimento do mundo repleto de valores afectivos, mas também «figurativos».[202] Por conseguinte, quando falamos em desenho ou em escrita também falamos em imagem. Durante muito tempo, o homem esteve acostumado a considerar as imagens como imóveis. O cinema veio modificar o modo de lermos as imagens e também a sua natureza. Podemos dizer que a dança [203] e o cinema foram as duas artes que surgiram em inícios do século XX, alcançando este último uma extrema capacidade contaminatória para as outras artes, sobretudo, na invenção do corpo moderno. O interesse pela dança acompanhou, também, uma paralela referência a Paris, a «cidade Luz» e o seu universo, como cidade em movimento, a metrópole sensual dos cabarets. Ela seria um dos temas eleitos dos artistas de vanguarda nos primeiros anos do século.

A Dança é Tempo

Contudo, a verdade é que na arte existe uma vida das imagens transportada pelo moderno que precisamos de compreender, e que não é o movimento mas sim o tempo. Segundo Giorgio Agamben, esse é o verdadeiro paradigma da vida, sendo necessário explicar como uma imagem pode acumular o tempo ou saber qual é a relação entre o tempo e as imagens. [204] O filósofo explica-o através do mestre da dança italiano Domenico da Piacenza (ca. 1400 – ca. 1470) e do seu *Trattato dela Arte di Ballare et Danzare* escrito em meados do século XV. Segundo Domenichino existem seis elementos fundamentais na arte da dança: *«a medida, a memória, a agilidade, a maneira, a medida do terreno e a «fantasmata»*. Este último elemento, que é central para quem quer saber dançar, define-o como sendo:

---

de palhaços Fratellini do Circo de Inverno, essas abstracções geométricas em que se transformavam os elementos dos seus corpos, inscrevendo-se em figuras que nada tinham de humano, antes de se metamorfosearem de novo no que podemos chamar de «corpo-organismo», isto, é na sua identidade humana. Cfr. Giorgio Agamben, *Idem,ibidem,* p. 116.

[202] Daniela Fonti, «Géometries de la Mémoire», cat. exp. *Gino Severino (1883-1966) Futuriste et Néoclassique*, Milão, Silvana Editoriale Spa; Paris Musée d'Orsay, 2011.

[203] Estamos a falar da dança moderna, a dança que «nasce» no início do século XX, diferente daquela que se definiu, para além da estética romântica, durante o século XIX.

[204] Giorgio Agamben, «Nymphae», *Image et Mémoire Ecrit sur l'Image, la Danse et le Cinéma*, *Ibidem,* p. 39.

«*uma vivacidade corporal, a qual é movida com a inteligência da medida* […], *observando um repouso em cada tempo, de modo a parecer ter a cabeça da Medusa, como diz o poeta, quer dizer que uma vez cumprido o movimento, se seja todo de pedra nesse instante e que no mesmo instante se assuma as asas de um falcão que é posto em movimento em direcção à sua presa, seguindo as regras acima expostas* […].[205]

«Fantasmata» ou «fantasma» será essa paragem súbita entre dois movimentos que a nosso ver é esse instante a que Almada se refere, ao falar do desenho como o «entendimento a fixar o instante», essa imagem que não é mais do que a «phantasmata» de Domenichino. Segundo Agamben, os historiadores da dança interrogaram-se sobre a origem desta dança por «fantasmata», segundo a qual Domenichino entendia exprimir «muitas coisas que não se podem dizer», concluindo-se que deriva da teoria aristotélica da memória, resumida no breve *Tratado sobre a Memória e a Reminiscência,* que exerceu uma influência determinante sobre a psicologia da Idade Média e da Renascença. Neste tratado, o filósofo, ligando intimamente o tempo, a memória e a imaginação, afirmava que «somente os seres que percepcionam o tempo se lembram, e com a mesma faculdade com a qual notam o tempo», ou seja, com a imaginação. A memória parece não ser possível sem uma imagem, esse «phantasma», a qual é um *pathos* da sensação ou do pensamento. Neste sentido, a imagem mnemónica está sempre carregada de uma energia capaz de mover e de perturbar o corpo. [206]

A dança seria então, para Domenichino, uma operação conduzida essencialmente pela memória, uma composição de fantasmas numa série temporal e espacialmente ordenada. Por essa razão, podemos dizer, como Agamben, que o verdadeiro lugar do bailarino não está no corpo e no seu movimento, mas na imagem como cabeça de medusa, como pausa não imóvel, mas carregada, de memória e de energia dinâmica, e isso significa que a dança não é movimento mas o tempo [207]. Também Valéry, a propósito de Degas, o «pintor da dança», escreveria sobre a diferença que encerra a maior parte dos nossos movimentos voluntários que têm uma acção exterior por finalidade e a dança. Para Valéry para se produzir o *estado da dança*

[205] Domenicho ou Domenichino, como era conhecido era o mais célebre coreógrafo e mestre de dança da corte dos Sforza de Milão e dos Gonzaga, em Ferrara. No início da sua obra cita Aristóteles e insiste na dignidade da arte da dança, para a qual invoca tanto inteligência como esforço. A sua obra é uma espécie de manual didáctico e ao mesmo tempo esotérico ligado a uma tradição de ensino oral de testemunho de mestre a aluno. Giorgio Agamben, «Nymphae», *Ibidem,* pp. 39-40.
[206] Giorgio Agamben, *Idem, ibidem,* pp. 40-41.
[207] Giorgio Agamben, *Idem, ibidem,* pp. 41-42.

é necessário criar uma sequência de *figuras* que se encadeiam umas nas outras, produzindo no bailarino um estado de sensações no tempo, que se convertem em «igualdades de duração» e «intervalos de tempo».[208] Engendra-se, assim, uma plástica segundo o poeta, que integra o prazer de dançar e que desencadeia à sua volta também um prazer semelhante, ou seja, que é o prazer de ver. Na verdade nas palavras do poema de Almada, que reproduzimos constatamos esse «estado da dança», o do poeta que cria essa plástica - o prazer de dançar e o prazer daquele que vê/lê. É a esse modo de compor e decompor as figuras do poema, formando os «ornamentos da duração», como repetição de motivos no espaço, ou de simetrias que se forma o «ornamento da extensão» (ornement de l'étendue): *Giram pés/giram passos/girassóis/e os bonés,/ e os braços/ destes dois/giram laços/ ao luar.* Daqui resulta que os actos do universo ordinário e comum, não são mais do que transições, enquanto no universo da dança, segundo Valéry, o repouso parece não ter lugar. A imobilidade é algo de forçado, um estado de passagem e quase de violência, sendo a mais voluptuosa e a mais livre das danças, a das grandes medusas, seres de uma substância incomparável, que voam na plenitude da água. [209]

Porém, esta questão de as imagens transportarem o tempo ou «phantasmata» é um novo entendimento da sua natureza, entendimento esse que nos é trazido, efectivamente, pelo cinema. A «Phantasmata» levanta, também, outra questão que é o da representação do movimento, ou do corpo em movimento que virá a interessar Almada Negreiros, como veremos. Esse potencial cinético do corpo encontra-se presente nos seus escritos, bem como nas imagens fotográficas que analisaremos no ponto seguinte, tal como nas suas acções performativas. O fotograma verbal e isolado que constitui *Rondel do Alentejo* alargou-se pois àquilo que pode ser designado como o *pathosformal* das imagens de Almada que circularão, como mónadas, pelos vários médiuns na sua obra «polimórfica».

A euforia republicana e o irromper da I Guerra Mundial

Vale a pena lembrar que, entre 1910 e 1914, existem com efeito circunstâncias históricas particulares que favorecem todo um ambiente de «sensibilidade moderna» que andava no ar. A própria implantação da República impulsionou, a par da

[208] Paul Valéry, *De la Danse (Degas, Danse, Dessin)*, in *Oeuvres*, II vol., Paris, Editions Gallimard, 1960, pp. 1169-1173.
[209] *Idem, ibidem.*

reconfiguração política, uma liberdade que animou a criatividade. Idealizaram-se projectos e promoveram-se exposições, e até os palcos se animaram. [210] Essa «euforia republicana» dos primeiros anos permitiu à burguesia e à elite republicanas o entretenimento como forma de consumo, facultou o crescimento da publicação de numerosas publicações periódicas, favoreceu as propostas estético-literárias e, paralelamente, modos de afirmação de grupos ou de movimentos que se definem à sua volta, como foi o caso de *Orpheu* em Lisboa, onde Almada Negreiros teve o seu lugar. Todo esse ambiente nascia à volta das discussões dos cafés, do Martinho ou da Brasileira, das notícias das revistas ou, através das informações dos companheiros vindos de Paris. Por volta de 1913, situa-se a adesão de Pessoa ao «movimento triunfante do futurismo», que se irá traduzir rapidamente no espaço de meses, no «sensacionismo».[211] Com o irromper da Guerra, o regresso da maioria dos artistas portugueses possibilita também a fixação do casal Delaunay que, por esta altura de férias em Espanha e fugindo do calor madrileno, se encontrará em Lisboa no mês de Agosto de 1914, quando é declarada a Guerra. Antes de decidirem partir para Vila do Conde, onde permanecerão até inícios de 1917, farão conhecimento com os jovens Almada, Eduardo Viana e Pacheco.

Por conseguinte, depois da chegada dos portugueses residentes em Paris em finais de 14, nos primeiros meses do ano de 1915 confluíram a concretização de vários projectos artísticos e actividades que se vinham há muito desenhando: em Março sai *Orpheu*, um mês depois, em Abril, Almada apresenta o bailado *O Sonho da Rosa* no Palácio da Rosa. Os jornais são, então, o lugar de polémicas e debates a propósito do «crime de Orpheu» e do acidente de Afonso Costa em que Fernando Pessoa invoca o Futurismo; em Maio, Almada escreve *A Cena do Ódio* e participa no Salão dos Humoristas e Modernistas no Porto, em Julho sai o nº2 da revista e em Outubro escreve o Manifesto Anti-Dantas.

---

[210] Veja-se sobre essa «euforia republicana que animava os espectáculos do teatro de revista, o texto de Gonçalo Antunes de Oliveira «Só temos Pátria enquanto houver República. O Teatro de revista no surgimento da primeira república em Portugal», in José Carlos Alvarez (coord.), *A Repúplica foi ao Teatro*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, 2010, pp. 25 a 35.

[211] João Gaspar Simões, aponta o período que vai de 29 de Março de 1913 - data da realização de *Pauís* - e Março de 1914, como uma «clara intelectualização de uma emoção». Depois de publicar essa poesia na revista *Renascença*, sob a epígrafe «Impressões do Crepúsculo», escreve a *Ode Triunfal*, onde já expressa o «futurismo estético» ou «sensacionismo». *Op. Cit.*, pp. 202, 415-416.

A amizade com Sonia e Robert Delaunay

Alguns meses depois da representação do primeiro bailado de Almada Negreiros, *O Sonho da Rosa* (Abril de 1915), no Palácio da Rosa, o pintor Eduardo Viana, numa carta datada de Outubro de 1915, dirigida ao casal Delaunay, que se já encontrava em Vila do Conde desde o Verão desse ano, descreve o entusiasmo quase infantil de Almada, que ao ouvir o nome de Sonia Delaunay (1885-1979), , dança entusiasmado em plena rua e planeia imediatamente partir para o Norte de Portugal para «fazer *ballets russes* – danças simultaneístas – com um guarda-roupa desenhado por Sonia»:

Je suis passé à la «Brasileira». Almada m'a vu. Il se met à faire un potin incroyable, court à moi en jetant les chaises par terre et tombe dans mes bras presque évanoui de bonheur. (...) Je lui parle de l'exposition de Madame – et qu'est ce qu'il pense de sa collaboration à la publicité? Il fait tout de suite des danses rythmiques en plein trottoir. Il serait enchanté de faire des ballets russes – danses simultaneés – avec un costume en couleurs fait par Madame. Il me dit qu'il va écrire un article d'une série qu'il pense faire sur Madame: cela vient dans le Século! Il me donne l'excellente nouvelle qu'il partira pour Vila do Conde et travaillera avec nous. [212]

Mas Almada não partiu para Vila do Conde e, em Janeiro do ano seguinte, escreve desolado a Eduardo Viana, que ali se encontra:

Escrevi uma carta a Madame Delaunay e julguei ter dito nela toda a minha grande admiração e todos os exageros da minha amizade sincera; porém, como foi em francês que eu lh'a escrevi, temo não ter-me feito compreender e isto traz-me apoquentado. Eu também não sei o que eles possam pensar de mim. Porque efectivamente eu raramente escrevo para lhes dizer esta minha adoração quotidiana que é o estímulo de eu chegar a ser o seu maior admirador. Por outro lado, eu ainda não fui a Vila do Conde quando tenho prometido fazê-lo, mas, tu que eu sinto que és meu amigo diz-lhes quanto eu lhes quero, quanto eu penso neles, quanto eu sinto que eles são da minha família, da minha família que eu quero. Não queres saber como eu vivo abandonado de entusiasmo e de tudo – a minha tragédia empeçonha-se tentacular e tumultuosa. [213]

[212] «Carta de Eduardo Viana a Robert e Sonia Delaunay (Lisboa, Outubro 1915?)», in Paulo Ferreira, *Correspondance de quatre artistes portugais Almada-Negreiros, José Pacheko, Souza-Cardoso, Eduardo Vianna avec Robert et Sónia Delaunay* , Paris, Presses Universitaires de France, 1981, pp. 93-94.
[213] «Carta de José de Almada Negreiros a Eduardo Viana («A Brasileira», Lisboa, 27 Janeiro de 1916)», *Idem, ibidem,* pp. 103-104.

Mais uma vez, Almada renova a sua admiração a Sonia Delaunay e, de novo em Fevereiro, escreve-lhe uma carta em forma de poema em que lhe envia *Rondel do Alentejo* [214]. Logo a seguir, noutra carta de Fevereiro-Março de 1916, menciona a transformação da sua consciência individual como uma metamorfose existencial e estética. Faz-lhe referência não só à *Cena do Ódio*, como de novo a uma eventual colaboração num projecto de «Ballets»:

Ici, si bas, je ne suis que métamorphoses. J'ai voulu donner au monde la révélation nette de ce qu'il ne veut pas voir de ses yeux naïfs. Et un très long poème plein de haine bourgeoise que je crie dans des rytmes exagérés d'esclave empoisonné. C'est la scène de la haine. C'est un cri européen et blond du Nord. Je chante ici mon grand désir d'être danseur de force et d'avoir des yeux tout blancs. Je pense toujours toujours à nos poèmes en couleurs, mais je n'en ai pas encore fait un digne de ma gloire avec votre belle colaboration (...). Et nos ballets? Est-ce que vous l'avez oubliés? Oh! Moi, Non! Moi, je les chante tous les soirs en désirs électriques d'exhibition. Je sens dans vos tableaux les beaux gestes de mes ballets simultanéistes. Je vois des disques tout nus où raidit l'obscénité d'être belle, où bouge la rondeur des ventres qui glissent en sueurs d'amour. Il y a lá tout l'internationalisme de la musique des montagnes et l'expression frissonantes des grands mots, et les caresses passionnées du génie féminin. Je travaille toujours, toujours, enchanté par votre inspiration. [215]

O criador e a obra

É dentro desse espírito que Almada fará sair no jornal *A Ideia Nacional* uma fotografia de Sonia Delaunay em «*robe* e *voilette* de cores simultâneas» e a informação da mais recente exposição da artista, em Estocolmo, assim como de uma próxima exposição colectiva «simultaneista» em Barcelona, onde o próprio Almada participaria ao lado de Sonia e Robert Delaunay (1885-1941), Amadeo de Souza-Cardoso e Eduardo Viana.[216] Um pouco mais tarde, menciona na correspondência que troca com Sonia, a 30 de Maio de 1916, a publicação do «Manifesto Anti-Dantas», cujo primeiro número dedicaria à artista «ma marraine (…) celle qui fait taire».[217] Nesse manifesto, onde se assume como «Poeta d'*Orpheu* Futurista e Tudo», regista no verso do

[214] «Carta de José de Almada-Negreiros a Sonia Delaunay (Lisboa, 1 Fevereiro de 1916)», *Idem, ibidem,* pp. 105-107.
[215] «Carta de Almada Negreiros a Sonia Delaunay (Lisboa, Fevereiro-Março 1916?)», *Idem, ibidem,* pp. 107-109.
[216] Na rubrica «Arte e Artistas», *Ideia Nacional,* Lisboa, Ano 2, nº 19, 6 de Abril de 1916.
[217] O «Manifesto Anti-Dantas» escrito em 1915, reagia à estreia a 21 de Outubro da peça de Júlio Dantas «Sóror Mariana». Embora exista referência, na carta a Sonia Delaunay de 30 de Maio de 1916, que seria publicado daí a dois dias, o manifesto só será publicado em Junho de 1916. notícia no jornal *A Ideia Nacional* (Lisboa, 15 de Junho de 1916).

documento toda a sua obra literária e anuncia a preparação do «Ballet Veronése e Bleu», dedicado a «Mme. Sonia Delaunay-Terk», bem como os *Poèmes Portugais par Mme Sonia Delaunay e José de Almada-Negreiros* .[218] A dança não era pois mais um médium. Nesse «Poeta d' *Orpheu* Futurista e tudo» dizia ele do artista mas sobretudo do criador na aventura da criação da obra. Por um lado, enquanto a sua obra se criava nele, ele criava-a e enriquecia-a com tudo o que de possibilidades criativas encontrava naquilo que o rodeava, superando contradições e agindo como um ser livre, uma *persona,* que constrói. Essa construção de si e do acto criador enquanto tal, nunca poderia ser imediata. Por conseguinte, nestes anos entre 1913 e 1917, podemos afirmar que Almada se constrói a si próprio como criador. Aquele texto tal como *A Cena do Ódio*, testemunham esse processo de metamorfose existencial e estética. Foi um processo criativo doloroso, como o próprio esclarecerá, entre a negação e a afirmação de si, superando todavia essa tensão pela alegria.[219] Alegria e criação, duas componentes que Almada associou e que Henri Bergson confirmaria como essenciais à criação.[220] Não declararia o próprio Almada que a alegria é a coisa mais séria do mundo?

A criação de bailados

Durante o ano de 1916, Almada criaria com José Pacheco e Ruy Coelho mais quatro bailados, como mencionaria no *Manifesto dos Bailados Russos,* a saber: *História da Carochinha*, I Acto, bailado Infantil; *Lenda d' Inês*, prólogo e três actos; *Bailado da Feira*, prólego em três actos; *Jousjoux*, em preparação, bailado de bonecos. A esta actividade acrescentaria a poesia em prosa onde aprofundava uma dimensão visual e plástica a que associava uma sensibilidade cubo-futurista ou sensacionista. É o caso de *Mima-Fataxa Sinfonia Cosmopolita e Apologia do Triângulo Feminino* [221] de 18 de Março de 1916, que inserirá em *Portugal Futurista* ao lado dos *Saltimbancos (Contrastes Simultâneos*), do mesmo ano. *Mima* evoca a actriz e dançarina do circo que se expressa com o corpo mas não com a voz e as palavras. E *Fataxa* é a cigana andaluza de corpo moreno dançante. Esta *Mima-Fataxa* é uma nova «reelaboração estilística» e

[218] «Carta de Almada Negreiros a Sonia Delaunay (30 de Maio de 1916)», que se encontra já então em Vigo, *Idem, ibidem,* pp. 175-177.
[219] *Idem, iIbidem.*
[220] «Partout où il a joie il y a création» Henri Bergson, *L'Energie Spirituelle*, citado in «L'Autocréation du Créateur», in *Création* de Bernard Bourgeois, texto que nos inspirou para este parágrafo, *Encyclopaedia Universalis,* Corpus 7, Paris, p. 16.
[221] Almada Negreiros, «Mima-Fataxa Sinfonia Cosmopolita e Apologia do Triangulo Feminino», in *Portugal Futurista*, Lisboa, (1917), 4ª edição fac-similada, Lisboa, Contexto, 1990.

estética de *Mima-Fataxa* de «Frisos» de *Orpheu,* [222] na qual a cigana romântica «seguindo o ritmo acanalhado das ancas desconjuntadas», usa «nas danças o tic-tac metálico das sandálias» Na segunda, *Mima-Fataxa* transforma-se plasticamente na mulher-luxúria, a bailarina da luminosa metrópole parisiense. Os seus gestos lembram a nova liberdade gestual dos *Ballets Russes*. E as palavras transformam-se na «sintaxe sem fios» das «palavras em liberdade» de Marinetti. Todo o poema é um repositório de referências à dança, aparecendo os nomes de autores e dançarinos do novo bailado europeu e americano, como Isadora Duncan, Fokine e Nijinsky, ou personagens de bailados como Petrouchka, Thaïs e Cleópatra.

Almada e Santa-Rita e a Conferência Futurista no Teatro República

É, porém, na «Conferência Futurista», a grande manifestação encenada por Almada Negreiros e por Guilherme de Santa-Rita no Teatro República em 14 de Abril de 1917, (**Ilustração 34**) que incluirá o texto futurista de Marinetti dedicado ao *music-hall*, publicado em Novembro de 1913 em Londres.[223] Vestido com um fato de macaco azul de operário, enquanto numa das frisas Santa-Rita provocava o público ali presente, Almada leu o «Ultimatum»,[224] o «Manifesto Futurista da Luxúria» (Paris, Janeiro de 1911) de Valérie de Saint-Point, [225] e o texto «Tuons le Clair de Lune!» (Abril, 1909) de Marinetti, bem como o «Manifesto do «Music-Hall» (Londres, 1913). Este último apresentava uma nova concepção de tempo e espaço, propunha uma dança teatralizada e uma nova sensibilidade, uma espécie de loucura maravilhosa, a «psychofolie» futurista, precisamente posta em prática nessa tarde lisboeta. A surpresa, a ironia, o riso e a pantomina, aliados a todas as técnicas futuristas das «palavras em liberdade» dos sons e dos ruídos, faziam a entrada pública do futurismo em Portugal.

Em Lisboa, no círculo das gentes de *Orpheu* eram conhecidas revistas estrangeiras como a *Comoedia* editada por Gaston de Pawlowski, ou *Le Mercure de France*, que Mário de Sá-Carneiro enviou a Fernando Pessoa, como refere na sua correspondência. Nelas se podiam ver as ilustrações e ler as informações sobre os

[222] Ver a propósito Isabel Allegro de Magalhães, *Almada Mima-Fataxa em dois tempos*, Lisboa, *Colóquio-Letras*, nº 95, Janeiro 1987, pp. 51-53.
[223] O «Manifesto do *Music-Hall*», publicado no jornal londrino *Daily Mail,* em 21 de Novembro de 1913, seria rebaptizado na revista *Lacerba*, por «Declaração Futurista sobre o Teatro de Variedades».
[224] «Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX», *Portugal Futurista*, *Op. Cit.*
[225] Valentine de Saint-Point (1875-1953) fez uma carreira literária e publicou diversos manifestos futuristas defendendo o mito da «Supermulher». Escreveu em 1910 o «Manifesto da Mulher Futurista». Interessou-se, também, pela dança, criando a «Métachorie» em 1913. Abandonou o movimento futurista em 1914 quando se instalou no Egipto e se converteu ao Islão.

espectáculos de danças de Isadora Duncan, de Loie Füller e Valerie de Saint Point, bem como dos *Ballets Russes*[226]. Amadeo conhecia seguramente o que a companhia de Serge Diaghilev vinha introduzindo no plasticismo das cenografias e no sistema das artes em geral, desde que os *Ballets Russes* tinham deslumbrado pela primeira vez Paris, no Teatro do Chatelêt, em Maio de 1909, precisamente meses depois de Marinetti publicar no jornal *Le Figaro* a «Fundação e Manifesto do Futurismo». Tal como Eduardo Viana ou José Pacheco, cuja permanência em Paris terminara com o anúncio da Guerra. As notícias dos espectáculos dos *Ballets Russes* e das suas audiências circulavam pelo ponto de encontro que era *A Brasileira* do Chiado.

Contudo, embora Almada Negreiros se tenha iniciado como autor de bailados e coreografias e tenha mesmo realizado algumas experiências como bailarino, não veio a definir, como sabemos, a sua actividade criativa neste campo. Essas tentativas foram, é certo, práticas algo diletantes, mas não nos podemos esquecer que se se inserem dentro do espírito modernista, e mais particularmente já, do entendimento do futurismo, para o qual a actividade artística aspira a revolucionar as modalidades e as finalidades da arte, através de uma pesquisa em constante redefinição pois só assim se moldava aos princípios da vida moderna. Na ausência de uma cultura coreográfica, teve a aspiração de assumir para a dança uma modernidade que em Portugal não existia, uma ambição que fazia parte de uma actividade artística militante inserida numa cultura vanguardista global capaz de aliar à arte a vida. Fazer «dos portugueses europeus», será como veremos mais à frente, a propósito do Manifesto dos Bailados Russos, a grande tarefa de Almada. Por essa razão, não é possível pensar uma arte da dança na sua obra como uma modernidade feita de virtuosismo técnico; o que estava em causa era o sentido da construção de um corpo em movimento no espaço ou de uma «poesia geral da acção», como diria Paul Valéry, uma «metamorfose» de «forma no tempo». Nesse sentido Almada trouxe para a dança o espírito de modernidade que lhe faltava e, até, porque não? uma teorização pedagógica que acabou por ficar praticamente desconhecida até aos nossos dias, se admitirmos que existe uma «teoria da dança» ou do «corpo dançante» [227] no seu Manifesto dos Bailados Russos. Não admira, naturalmente, que Almada reivindicasse, como vimos atrás, as suas experiências de bailado para uma

[226] José Sasportes, «Os *Ballets Russes* em Lisboa», in *Trajectória da Dança em Portugal*, Lisboa, ICALP, 1979, p. 57.
[227] Ver este conceito em Paul Valéry, «Philosophie de la Danse» (1936, *Oeuvres*, I, éd. J. Hytier; Paris, Gallimard, 1957, pp. 1390-1403, citado por Georges Didi-Huberman, pp. 24-25.

genealogia da dança no século XX em Portugal, quando vem a escrever em 1917, na revista *Portugal Futurista* não ser essa arte inteiramente ignorada no nosso país. Almada foi talvez o primeiro bailarino masculino e o primeiro coreógrafo do século XX em Portugal. Nesse campo estético como noutros, compreendem-se inteiramente as palavras de José-Augusto França, quando o designou como um «português sem mestre».

A reivindicação de uma genealogia da dança moderna

No Manifesto dos Bailados Russos em Lisboa que vem a escrever em 1917, Almada Negreiros, ao definir em Nota, a história do bailado em Portugal no século XX, reivindica para si próprio a história de uma genealogia moderna para essa arte em Portugal, enquanto poeta e pintor que então já se assume, nela incluindo os seus companheiros José Pacheko Arquitecto e Ruy Coelho músico, enquanto autores de «partituras, libretos, *décors*, costumes, cartazes e coreografias» dos bailados cuja autoria então reivindica: «A expressão de Arte do Bailado não é inteiramente ignorada em Portugal e não o é porque nós somos autores de BAILADOS alguns dos quais já realizados. O nosso primeiro BAILADO foi representado em 6 de Abril de 1915 em Lisboa, no Palácio da Rosa, dos Srs. Marqueses de Castelo-Melhor e interpretado por gentis damas da Aristocracia de Portugal. O nosso sucesso ficou garantido na sensação que hoje ainda persiste». [228] Estes primeiros entusiasmos foram dando lugar então a práticas cada vez mais sérias de que nos dá conta ainda: «Fomos convidados por Mme. de Mello Breyner para a composição de um outro bailado. Criámos então a LENDA d'IGNEZ cuja leitura teve lugar no Palácio Anadia no Inverno de 1916, preparando-se a sua execução para o próximo inverno». [229]

É verdade que a convivência com uma certa élite aristocrática lisboeta que Almada e os seus jovens companheiros frequentavam lhe proporcionava, por essa altura, a possibilidade e os meios de desenvolver, numa atmosfera elegante, as primeiras experiências baléticas, num meio onde essa arte era um mecanismo social de distinção com inspiração nos meios mundanos da moda e da Ópera parisienses.

[228] «Nota», in *Portugal Futurista* (Lisboa, 1917), 4ª edição fac-similada, Lisboa, Contexto, 1990.
[229] *Idem, ibidem.*

Os *Ballets Russes* em Lisboa

Quando os *Ballets Russes* chegam a Lisboa, Almada Negreiros entusiasma-se. Era sabido que os seus luxuosos espectáculos de acção e movimento recriavam artística e intelectualmente uma tradição aristocrática, ao mesmo tempo que surpreendiam pelo seu orientalismo e arrojada sensualidade. Recusavam as fórmulas teatrais do tradicional *ballet* russo imperial, continuadas pela companhia de Ana Pavlova, cuja dança apresentada nas principais salas europeias atingira uma dinâmica plasticamente bela mas psicologicamente vazia. [230]

Foi o primitivismo estilizado dos *Ballets Russes* que, ao fundir um exotismo decorativo e as inovações experimentais de Nijinsky, acabou por constituir a grande revolução nas artes cénicas, no bailado, na coreografia, nos cenários e figurinos, numa combinação exuberante entre música, teatro e dança. Segundo o historiador da dança José Sasportes, Nijinsky concentrou-se «sobre o movimento puro, voltando ostensivamente as costas ao tipo de atitudes que os espectadores esperavam encontrar em cena». Em Lisboa, o repertório apresentado seguiu a etapa mais tradicional dos *Ballets Russes*. Os programas insistiram no exotismo oriental e no decorativismo dos cenários de Léon Bakst e nas coreografias de Michel Fokine. Lisboa não viu, assim, as representações mais vanguardistas que, meses antes, Nijinsky dançara em Paris, Barcelona e Madrid, como *L'Après Midi d'un Faune* e a *Sagração da Primavera,* ou ainda a coreografia de Picasso para o «ballet-performance» *Parade*, no qual o argumento de Jean Cocteau, a música de Eric Satie e a coreografia de Leónid Massine atingira «um surrealismo que era a manifestação de um espírito novo», como escreveu Apollinaire.[231] Os *Ballets Russes* encontraram aí, por conseguinte, um ambiente favorável que aproveitaram. E, em Espanha, que conseguira manter-se neutral em relação à Guerra, buscaram o financiamento do rei Afonso XIII que se tornara além de um entusiasta e admirador dos *Ballets*, amigo pessoal de Diaghilev.[232]

---

[230] José Sasportes, «Serge de Diaghileff cinquenta anos depois», *Colóquio-Artes*, nº 43, 2ª série, Dezembro de 1979, p. 67.

[231] Apollinaire escreveria essas notas no próprio programa. William Rubin (ed.), *Pablo Picasso a Retrospective*, Nova Iorque, The Museum of Modern Art, 1980, p.198.

[232] Depois da última actuação em São Carlos em inícios de Janeiro de 1918, Diaghilev e Massine e alguns outros elementos da companhia partiriam para Espanha à procura de financiamentos. Só em Março de 1918, os restantes elementos, que permaneciam na capital, se reuniram ao resto da companhia para iniciarem uma *tournée* por diversas cidades espanholas, primeiro ao Norte em Valladolid e depois pelas cidades mediterrânicas incluindo Granada, onde Manuel de Falla pode compôr *O Chapéu de Três Bicos*.

«Vêm aí os Ballets Russes!». A *Ilustração Portuguesa*, em Dezembro de 1917, chamava, assim, a atenção dos leitores e do público em geral para a sua chegada a Lisboa [233]. Pouco tempo antes, jornais como *O Século* ou o *Diário de Notícias* [234] anunciavam a saída da companhia de Diaghilev de Madrid em direcção a Lisboa para se apresentar no Coliseu dos Recreios. A nova geração que frequentava o Chiado esteve presente no Coliseu onde os *Ballets Russes* se apresentaram só em 13 de Dezembro de 1917, devido ao tumulto provocado pelo golpe de Sidónio Pais. Certamente terão lido a entrevista de Serge Diaghilev ao jornal *República* no dia seguinte. Entre eles, encontravam-se alguns jovens das Escolas de Belas-Artes como os futuros arquitectos Carlos Chambers Ramos (1897-1969), que acompanhou Almada Negreiros. E ainda Gonçalo de Mello Breyner (1896-1947), Jorge Segurado (1898-1990), José Angelo Cottinelli Telmo (1897-1948) [235], bem como o futuro dramaturgo, cenógrafo e jornalista José Júlio Leitão de Barros (1896-1967). Mais velho e admirado por estes jovens, o Arquitecto Raul Lino (1879-1974) organizaria em sua casa uma pequena recepção à companhia de Diaghilev. Raul Lino conta-nos:

O meu interesse pelos espectáculos teatrais e baléticos acresceu por essa época com a revelação do Bailado Russo do Diaghilew no Teatro do Ocidente em Berlim (...). Mais tarde quando a companhia Diaghilew veio a Lisboa, organizámos em nosso modesto terceiro andar uma demonstração de bailaricos portugueses e uma pequena exposição de trajes populares, numa tarde dedicada ao Leonide Massine, à Lopokova e a outras figuras do Bailado Russo. Isso deu então bastante escândalo em Lisboa e foi tido como grande atrevimento nosso, pelos bons burgueses da nossa cidade! Lisboa

[233] Essa frase iniciava o texto não assinado «Os Bailes Russos de Diaghilew» da *Ilustração Portuguesa*, nº615, 3 de Dezembro 1917. O texto acentuava a «beleza» e a «bizarria dos cenários e guarda-roupa», as «deliciosas e imorredouras obras-primas» dos músicos que dão «encanto» aos poemas coreografados» as «atitudes estranhas e inverosímeis» das bailarinas e a «riqueza faustosa e brilhante, em tão estremada e soberana elegância!». É ainda apresentado um desenho de «Fokine, o ressuscitador do *ballet*» e fotografias de «diversos aspectos dos bailes russos».

[234] *O Século*, em 23 de Novembro de 1917anunciava a chegada a 30 do memso mês. Enquanto o *Diário de Notícias* de dia 3 de Dezembro anunciava a chegada no dia anterior.

[235] Cottineli Telmo foi um dos grandes entusiastas dos *Ballets Russes*. Foram encontrados no seu espólio desenhos alusivos. Por exemplo, um desenho «Papillons. Ballet Russe.1917» onde no verso se encontra a inscrição «Ricordo di 1917. Oh! Les Beaux ballets!»; e, ainda, dois desenhos de momentos de bailado, de 1917, que lembram o exotismo dos figurinos de Léon Bakst nas capas dos programas dos *Ballets Russes*. Alguns desses desenhos foram oferecidos ao amigo e colega Carlos Ramos. À semelhança de Ramos, Cottinelli terá, muito provavelmente, acompanhado Almada Negreiros na visita ao grupo dos *Ballets Russes* no Hotel Avenida Palace. João Paulo Martins, *Cottinelli Telmo 1897-1948: a Obra do Arquitecto*, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa, UNL-FCSH, 1995, 1º vol., pp. 44-45 e Notas 114 e 115.

mudou muito! Essas mesmas figuras seriam aqui recebidas pelos próceres mais ricos, apenas. [236]

Raul Lino, tal como o músico Rui Coelho (1889-1986), já tinham visto espectáculos dos *Ballets Russes* em Berlim. Esta indicação serve para sublinhar o clima entre esta nova geração de arquitectos ávida de ideias novas e o convívio estabelecido com a nova geração de pintores, poetas, e músicos e, como veremos, de críticos, dramaturgos e fotógrafos. Outros nomes podem, ainda, ser mencionados. Além de José Pacheco, o jovem editor de *Orpheu* António Ferro (1895-1956), mas também o futuro crítico e historiador de arte Luís Reis Santos (1898-1967), ele próprio mais tarde bailarino, usando o pseudónimo Luís de Turcifal; ou o dramaturgo, cenógrafo, cantor lírico, jornalista e fotógrafo amador Vitoriano Braga (1888-1940), parente e amigo de Fernando Pessoa; Martinho Nobre de Melo (1891-1985), em breve ministro de Sidónio Pais, futuro colaborador da revista *Contemporânea* e futuro animador do movimento fascizante «Cruzada Nun' Álvares»; bem como o fotógrafo Pedro Lima, autor da imagem fotográfica de Santa-Rita, publicada em *Portugal Futurista*, assim como das belas fotografias das bailarinas Lydia Lopokova e Lubov Tchernicheva (**Ilustração 38**) que ilustrariam o livro do crítico Manuel Sousa Pinto,[237] logo publicado em 1918 e dedicado a Lupokova «bela e breve peregrina», que reunia os artigos publicados e ilustrados por Almada Negreiros na revista *Atlântida*[238].

O desenho de Almada Negreiros «Soleil de Nuit», que ilustra o texto de Sousa Pinto sobre o mesmo bailado, contrapõe-se à crítica «grosseira» deste sobre a gestualidade de Massine, tal como à de outro crítico de então, que ainda menos informado, diria que esse bailado era «uma fantasia de manicómio (…) dançada por malucos», cujo «cenário não vale nada»[239]. Porém, talvez tenha sido o espectáculo mais perturbante que Lisboa viu [240]. Compreendia uma sequência de temas populares russos dançada num cenário assinado pelo modernista russo Mikhail Larionov[241]. Almada

[236] Diogo Lino Pimentel, «Biografia», in Fundação Calouste Gulbenkian (ed.), *Raul Lino Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Lisboa, FCG, 1970, p. 11.
[237] Ver Manoel de Sousa Pinto, *Bailados Russos*, Edição da Atlântida, Lisboa, 1918
[238] Ver *Atlântida, Mensário Artístico, Literário e Social para Portugal e Brasil*, nº 26 a 28, respectivamente as críticas de 15 de Dezembro de 1917, de 15 de Fevereiro e 15 de Janeiro de 1918.
[239] F. Rodrigues Alves no jornal *A Luta*, citado por José Sasportes, «Os *Ballets Russes* em Lisboa», in *Trajectória da Dança em Portugal*, Lisboa, ICALP, 1979, p. 76.
[240] *Idem, ibidem*, p. 76.
[241] Mikhail Larionov (1881-1964), companheiro de Natalia Gontcharova, participou no *Velo de Ouro* (*Golden Fleece*) em Moscovo, em 1908. Membro fundador dos grupos *Valete de Ouros* (*Jack of*

deixou-nos ainda outros desenhos, poucos, sobre os bailados «O Espectro da Rosa» e «Sherazade» (**Ilustração 39**), bem como os desenhos, que se repetirão na sua longa obra de desenhista, das figuras de Columbina e Arlequim do bailado «Carnaval».

Depois das noites no Coliseu dos Recreios, os *Ballets Russes* apresentaram mais dois espectáculos no Teatro de São Carlos, entretanto aberto pela intervenção da marquesa de Castelo Melhor, Helena da Silveira de Vasconcelos e Sousa e do antigo médico da corte, D. Tomás Mello Breyner, conde de Mafra, pai de Tatão [242], a amiga querida de Almada Negreiros[243]. Nestes espectáculos, agora promovidos pela antiga aristocracia, repetiram-se os números anteriores mas a grande sensação teria sido uma recente coreografia de Massine, «As Mulheres de Bom Humor », estreada no teatro Costanzi de Roma havia poucos meses.

Aparentemente, poderíamos concluir que o impacto dos *Ballets Russes* nesta geração foi enorme. No futuro imediato desse tempo, a dança seria circunscrita de novo ao círculo aristocrático do Palácio da Rosa e levaria Almada Negreiros a tornar-se momentaneamente coreógrafo e figurinista, mas também bailarino improvisado, como Cotinelli Telmo e Luís Reis Santos, ou cenógrafo como Raul Lino e José Pacheco. Essas práticas tiveram lugar na realização e apresentação do «Bailado do Encantamento»*[244]* e d'«A Princesa dos Sapatos de Ferro»[245], apresentados em São Carlos em 11 de Abril de 1918, com pompa e circunstância abrilhantadas pelo presidente da República Sidónio Pais. Nessa «soirée» a favor das madrinhas de Guerra, que se repetiu mais duas vezes, reviveram-se «tradições de elegância e de luxo e o público escolhido que nele se reuniu» admirou a «tenacidade e bizarria de uma senhora ilustre».[246] A crítica conferiu-lhes uma adesão que não concedera aos *Ballets Russes* que tinham viajado alguns dias antes em direcção a Espanha[247]. A *Ilustração Portuguesa*, ao apresentar estes espectáculos, usou, segundo José Sasportes, «a linguagem excessiva

---

Diamonds) (1909-1911) e *Cauda de Burro* (*Donkey's Tail* (1912-1913). Depois de uma pintura pós-impressionista criou o Raionismo. Em 1915 trabalhou em Paris para Serge Diaghilev.

[242] Nome de Conceição Mello Breyner, a protagonista d' *A Princesa dos Sapatos de Ferro*.

[243] Vitor Pavão dos Santos, *O Escaparate de todas as Artes Gil Vicente visto por Almada Negreiros*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro-SEC-IPM, 1993, pp. 18 e 19.

[244] O «Bailado do Encantamento» tinha música e argumento de Ruy Coelho. Este inspirara-se num poema de Martinho Nobre de Mello. O primeiro acto foi coreografado por Almada Negreiros. O segundo por Louis Symonoff e David Bromberg. Os cenários e figurinos eram de Raul Lino.

[245] A música do bailado «A Princesa dos Sapatos de Ferro» foi composta por Ruy Coelho em Berlim, em 1912. A coreografia era de Almada Negreiros e os cenários de José Pacheco.

[246] «Os Bailados em São Carlos», *Ilustração Portuguesa*, 13 de Maio de 2009.

[247] Os *Ballets Russes* deixaram Lisboa em Março 28 de Março de 1918, apresentando-se em seguida em Valladolid três dias depois.

que viria a caracterizar, ao longo dos anos o acolhimento a-crítico dispensado a manifestações de dança muito aquém dos elogios que lhes eram dirigidos.[248].

No conjunto da obra de Almada, encontraremos sempre os sinais e a recordação que para ele constituiu «a noite mais entusiástica da sua vida»[249], aquela em que num palco desempenhou o papel de actor e bailarino nos papéis de bruxa e de diabo. Cerca de dois meses depois, no Teatro da Trindade, é ainda representado *O Jardim da Pierrette*, espectáculo que, a pedido das suas amigas do Palácio da Rosa, coreografou, fez os figurinos e cenários, e cuja memória deixaria fixada num livro anos mais tarde. As mesmas amigas que, de novo, lhe pediriam para coreografar o bailado por elas inventado *O Sonho do Estatuário* para uma festa privada na Quinta das Laranjeiras. [250] Um ciclo fechara-se nesse ano de 1918. Certamente, dentro de si próprio far-se-ia um enorme e doloroso silêncio quando recebeu a notícia da morte de Santa-Rita no dia 29 do mês de Abril e, meses mais tarde, a de Amadeo de Souza-Cardoso ocorrida em 25 de Outubro. É difícil acreditar que ele, um dos mais conscientes e modernos criadores do seu tempo, tivesse deixado de se interessar pelo bailado, apesar da sua experiência diletante de bailarino.

O Manifesto *Os Bailados Russos em Lisboa* e a sua inclusão no *Portugal Futurista*

Esta reivindicação de uma genealogia moderna da dança prende-se, quanto a nós, com o legado mais imediato que os *Ballets Russes,* chegados a Lisboa em finais de Novembro de 1917, «nos deixariam» através de Almada Negreiros. Trata-se do texto que este escreveu, provavelmente o primeiro e único manifesto do século XX que toma como tema e paradigma do seu tempo os *Ballets Russes.* Contudo, este manifesto é mais programático do que estético. Não encontramos, como veremos, uma estética da dança, nem Almada a poderia ter num país onde ela era uma arte secundária. Também nunca tinha visto os *Ballets Russes*. Talvez por essa razão, aponte para uma temática anti-decadentista já abordada e desenvolvida noutros escritos e manifestos.

O texto *Os Bailados Russos em Lisboa* foi apenso ao primeiro e único número da revista *Portugal Futurista*, logo apreendido, como se sabe, pela polícia republicana

[248] José Sasportes, «Os *Ballets Russes* em Lisboa», *Opus Cit.*, p.77.
[249] Almada Negreiros, «Almada responde à carta de Ruy Coelho» (*Diário de Lisboa*, 27 de Maio de 1925), *Opus Cit*., p. 128.
[250] Ver Vitor Pavão dos Santos, *O Escaparate de todas as Artes ou Gil Vicente visto por Almada Negreiros*, Lisboa, Museu do Teatro-SEC-IPM, 1993, p.30.

de Afonso Costa em Novembro de 1917, o que significa que os seus organizadores não previram incluí-lo e muito menos publicá-lo[251]. Contudo, passados quase cem anos, os exemplares a que temos acesso nas bibliotecas convencem-nos disso mesmo[252]. Então coloca-se a seguinte pergunta: quando foi apenso por Almada Negreiros? O exemplar que existe na Biblioteca Nacional em Lisboa, que consultámos na secção de Reservados, apresenta-se restaurado nas margens junto às lombadas não sendo, por essa razão, verificável o estado anterior. As páginas do manifesto «Os Bailados Russos em Lisboa» apresentam textura, tamanho e caracteres tipográficos diferentes das restantes. Não se encontram numeradas, tal como a página que as antecede, que anuncia *A Engomadeira*, mas esta é em papel seda e vem a seguir à folha de rosto. Seria, portanto, esta a número dois. Ora, as duas páginas do manifesto encontram-se imediatamente depois desta e antes do texto «Santa Rita Pintor» de Bettencourt Rebello, que corresponde à página 3. Na prática, parece fazer parte integrante da revista. O tempo sobrepôs-se, assim, à «verdade dos factos». Nessa medida, a história ou as histórias à volta desse manifesto tornam-no para os investigadores ainda mais aliciante. Sobretudo, quando nos deparamos com outros indicadores curiosos como o da autoria e o da datação.

Sabemos que Almada Negreiros foi o autor d' «Os Bailados Russos em Lisboa» e como, a partir da sua leitura, uma noite no restaurante Tavares em Lisboa, os nomes de Rui Coelho e de José Pacheco vêm a aparecer no manifesto em co-autoria. O esclarecimento dado pelo próprio em carta escrita para o *Diário de Lisboa* em 1925, a propósito da reposição do *Bailado da Princesa dos Sapatos de Ferro* que Rui Coelho pretendia fazer à sua revelia, [253] permite-nos ainda outras conclusões. Almada recorda então:

E já que tem tão pouca memória, oiça Ruy Coelho esta história: Em Dezembro de 1918[254] chegaram a Lisboa os bailados russos de Diaghilew. O sucesso foi grande e

[251] Essa apensação foi-me chamada à atenção por Ana Paula Guimarães, *As Estrelas Acessíveis*, Lisboa, Terramar, 2004, p. 69 onde diz: «O já referido manifesto sobre os *Ballets Russes*, colado à mão nos exemplares do notável número único de *Portugal Futurista*». Também na recente edição de Fernando Cabral Martins *et al* (ed.), *Manifestos e Conferências*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 360, se pode ler «*Os Bailados Russos em Lisboa*, Edição do autor, Lisboa, 1917. Folha volante impressa na Tipografia F. Monteiro, Rua do Mundo, 57, foi apensa ao *Portugal Futurista* 1, Lisboa, s/d (Nov. 1917).»

[252] Esta investigação deverá a seu tempo ser completada com outra a fazer na Torre do Tombo aos arquivos da polícia de 1917, que cremos nunca foi realizada.

[253] Almada Negreiros, «Almada responde à carta de Ruy Coelho» (*Diário de Lisboa*, 27 de Maio de 1925) in Almada Negreiros, *Obras Completas*, vol. III, Lisboa, IN-CM, pp. 127-130.

[254] Deve ler-se «1917». A data de 1918 é certamente um erro da edição citada na nota seguinte.

escrevi um manifesto, «Os bailados russos em Lisboa» e sobre o qual Diaghilew disse ser o melhor que se tinha escrito sobre os seus bailados».- Em todo o mundo? perguntei.- Em todo o mundo, respondeu Diaghilew. Fiquei surpreendido e como tinha umas pratas na algibeira fui à tipografia encomendar cinco mil exemplares. Á noite li no Tavares o primeiro exemplar a Ruy Coelho e a outro camarada. Depois da leitura repeti a apreciação de Diaghilew e Ruy Coelho comentou: - Mas isso, deixa-me dizer-te, não é correcto! (...) - Sim, ou bem que há camaradagem, ou bem que não há! (...) - Se tu andasses sosinho estava bem, mas nós andamos sempre juntos os três, portanto o manifesto devia estar assinado pelos três. - Mas fui eu o autor, arrisquei eu. [255]

Almada conta que saiu dali para a tipografia onde pôs mais duas assinaturas e acrescentou a «Nota». E concluía com os nomes de «Ruy Coelho, músico», «José Pacheco, arquitecto» e «José de Almada Negreiros, poeta e pintor». Também parece dar a entender que só por altura da chegada dos *Ballets Russes* a Lisboa, depois de ter visto os primeiros espectáculos, é que escreveu o manifesto, tendo aparentemente o famoso empresário e produtor Serge Diaghilev comentado de forma positiva o texto. Anos mais tarde, sua mulher Sarah Afonso, viria a relatar que Almada frequentou o Hotel Avenida Palace, onde Diaghilev se hospedava com a companhia, tendo sido Almada quem o foi esperar à Estação do Rossio na companhia de José Pacheco (1885-1934). Havia tiros na rua, mas utilizaram uma passagem que ligava a estação ao hotel. Desse modo Almada acabou por passar vários dias com eles e fez amizade com Leónid Massine[256].

Estas afirmações, e as de Almada Negreiros ao *Diário de Lisboa* em 1925, sugerem outra interrogação a propósito da data de 14 de Outubro de 1917 impressa no manifesto. É por esta altura que começam a surgir na imprensa as notícias da vinda dos *Ballets Russes* a Lisboa. Que esta data parte da sua estratégia de antecipação e de agir rapidamente é um sinal óbvio do espírito comum às práticas vanguardistas europeias de escrita de manifestos, que é a vontade de se adiantar ao seu próprio tempo anunciando o futuro. Todavia, subsiste o porquê da escolha de tal data e não outra. Como o nome da revista indica, *Portugal Futurista* reiterava a posição futurista dos seus principais mentores - Guilherme de Santa-Rita e Almada Negreiros - os que levaram o futurismo até às últimas consequências e da revista fizeram um vasto repositório do projecto e da

[255] Almada Negreiros, «Almada responde à carta de Ruy Coelho», *Op. Cit.* 127-130.
[256] Maria José Almada Negreiros, *Conversas com Sarah Afonso*, Lisboa, Arcádia, 1982, p. 49.

sua acção vanguardista. [257] Por essa razão, o texto «Os Bailados Russos» pode incluir-se, como o fez Almada, dentro dessa acção.

O Bailados Russos em Lisboa apresenta-se com as características essenciais de um manifesto, ou seja, com as «receitas» geralmente exploradas neste tipo de textos. Apresenta-se como uma declaração pública e exprime uma atitude estético-cultural e uma posição e política. A sua linguagem é provocatória, sarcástica, retórica e interpelativa. Cria um ambiente propício à assimilação do conteúdo do ideal propagandeado. Pressupõe, também, a existência de um público que escuta e recebe essas ideias. Apregoa, pois, uma modernidade que rompe com a história. É formalmente reiterador com as suas frases curtas, imperativas, em exclamações e em imagens, cuja estrutura é obviamente a de um manifesto. Embora Almada não o tenha designado como tal, podemos assim denominá-lo. Todavia, se nos debruçarmos sobre o seu conteúdo, não encontramos nele uma concepção da dança ou da dança futurista, como no Manifesto «La Danse Futuriste» que Marinetti publicou no mesmo ano, na revista *L' Italia Futurista* (nº 21, 8 de Julho, 1917).

Enquanto Marinetti inicia o seu manifesto afirmando que «a dança sempre extraiu da vida os seus ritmos e a suas formas», para logo a seguir nos dar dela uma história sintética desde o princípio da humanidade até à sua concepção da dança futurista, Almada abre o seu texto com a exortação: «Português, atenção! É a ti próprio que nos dirigimos. Vimos propor-te a tua liberdade!» Será deste modo que todo o manifesto chama a atenção, interroga, acusa e propõe. Traça o «retrato» do português que afirma conhecer bem, pois nele pensa e estuda-o todos os dias. Esse «retrato» é o de alguém que esgota as suas grandes e espontâneas energias no álcool e no mal-estar da sua ignorância, num «lyrismo natural e leigo». Mas promete salvá-lo. A missão «quasi-impossível» que é fazer dos Portugueses europeus, afirma, é o maior heroísmo do mundo e mesmo uma guerra que é a «guerra contra ti!» português, pois «quando te vemos nem sempre vens na mesma direcção que Nós!». E conclui: «Hoje porém é

[257] As personalidades que mais se distinguiram, embora momentaneamente em torno do futurismo, sem passar o limiar dos anos 20 são Almada Negreiros, Guilherme de Santa-Rita, Álvaro de Campos (Fernando Pessoa), Raul Leal, Amadeo de Souza-Cardoso. Com muito menor envolvimento, temos de referir o «grupo» que no jornal *Heraldo de Faro* abriu uma rubrica sobre o «Futurismo», como os pintores Carlos Porfírio e Lyster Franco. Citando Nuno Júdice podemos considerar Almada e Santa-Rita os que «assumiram o futurismo até às suas últimas consequências», eles próprios formando o «Comité Futurista de Lisboa». Nuno Júdice «O Futurismo em Portugal», *Portugal Futurista*, Lisboa, Contexto, 4ª edição fac-similada, 1990.

ocasião de te falarmos. Escuta: OS BAILADOS RUSSOS estão em Lisboa! Isto quer dizer: uma das mais *bellas étapes* da civilização moderna está na nossa terra!».

Marinetti, pelo seu lado, falava unicamente do facto de os *Ballets Russes* serem artisticamente muito interessantes no modo como modernizaram as danças populares russas, através da maravilhosa fusão e interpenetração entre música e dança. Enquanto se pronuncia sobre a dança e a sua história, mostrando como Nijinsky, influenciado pelas pesquisas cubistas atingiu «a geometria pura da dança, liberta das mímicas e da excitação sexual» ou compara a dança de Isadora Duncan ao impressionismo em pintura, Almada escreve sobre os Bailados Russos como se não os tivesse visto.

Para Marinetti, mesmo Valentine de Saint-Point, tão do agrado de Almada e de Santa-Rita, e cujo «Manifesto da Luxúria» foi lido no Teatro República e se inclui no *Portugal Futurista*, apresenta uma dança «abstracta e metafísica. As suas «métachories», um misto de mímica e dança, estão para ele ultrapassadas, chama-as de passadistas, porque inspiradas em velhas sensibilidades gregas e medievais. Marinetti preferia, pois, Lois Füller e o «cake-walk» dos negros. Pretendia ultrapassar as possibilidades musculares da dança, criando um corpo ideal cujos gestos imitariam os movimentos das máquinas, dos volantes, das rodas e dos *pistons*. Só desse modo a fusão do homem e da máquina se prepararia e atingiria o «metalismo» da dança futurista. A proposta de Marinetti é concreta. A dança futurista, segundo ele, devia ser «dissonante, desgraciosa, assimétrica, sintética, dinâmica e «parolibre» (palavras em liberdade) e, se possível, inspirada, como exemplifica, nos três mecanismos: o *shrapnel,* [258] a metralhadora e o avião.

Por seu turno, Almada abandona no seu manifesto toda as imagens visuais e fragmentadas de *Mima-Fataxa*, e mesmo a montagem maravilhosa de *Saltimbancos* ou a escrita automática de *K4-Quadrado Azul*, também de 1917. É verdade que se trata de um poema e de duas ficções, enquanto o manifesto é um texto programático. Todavia, qualquer imagem de dança ou proposta de uma teoria da dança parecem afastados. Por outro lado, Almada quer na Conferência Futurista no Teatro República e no *Portugal Futurista*, elege o *Manifesto da Luxúria* de Valentine de Saint Point tal como o *Manisfesto do Music-Hall*, que Marinetti já superou em finais de 1917.

São outros os signos, mensagens e metáforas que compõem o «Manifesto dos Bailados Russos em Lisboa». E porque se localizam em Lisboa, a sua proposta também

[258] *Shrapnel* é um tipo de óbus empregue durante a primeira guerra mundial que continha projécteis de metal que explodiam no ar e caíam em chuva sobre os soldados.

é local, isto é, restringe-se ao espaço físico do seu país e ao «caso mental português», como lhe chamaria Fernando Pessoa. Por essa razão, para Almada Negreiros, os *Ballets Russes* eram a própria definição de arte moderna, corolário de liberdade de criação, em que a arte e a vida se juntam. Eram «a melhor expressão da Arte» que aconselhava aos portugueses pois explicava «a Sublime Simplicidade da Vida». Não só reuniam o sentido do maravilhoso como as qualidades, os sentimentos e os comportamentos que, inerentes à essência da natureza humana, Almada inventaria numa série de aspectos gerais. É a estes que de modo paradoxal faz corresponder termos por vezes contraditórios [259] mas segundo ele mostrados através da Arte, apontam o único caminho aos jovens. Desta forma, os *Ballets Russes* surgem como sublimes e são o correlativo da arte moderna. Além de uma pedagogia artística, considera-os uma ciência e faz deles uma ideologia da educação, uma disciplina para a formação do carácter e um caminho para a autonomia e emancipação do indivíduo, justamente o que o «Portuguez» deve aprender nos Bailados Russos: educar-se a si próprio. Todo o discurso de Almada nos «Bailados Russos em Lisboa» assenta nesta ideia. A exortação a ir vê-los corresponde pois, a ir ver a «bela Europa e o seu cérebro», o gesto dominador da «Civilização» moderna. Também é, porém, aprender a «ser livre e feliz» e «disciplinado para se poder emancipar», a fim de acabar com o servilismo. Neste derradeiro apelo à transfiguração, Almada conclui o *Manifesto dos Bailados Russos*: «A ti, Portuguez! A todos os Portugueses! Com esta brutal energia do nosso puro-sangue de artistas conscientes, com os olhos atentos na Europa, exigimos imediatamente essa colossal diferença entre servilismo e disciplina!».

O discurso convoca a provocação e por vezes o sarcasmo. Ao mesmo tempo, há uma preocupação de estetização da vida. Os *Ballets Russes* surgem assim como uma espécie de sonho que desce da Europa não só para nos ensinar a sermos Europeus mas a verdadeira vida. Se viajarmos no tempo, dois anos antes, encontramos a mesma ideia no poema *A Cena do Ódio,* [260] escrito «durante os três dias e três noites em que durou a

[259] São eles: «animalidade, a virilidade, o espontâneo, o infantil, o hesitante, o ingénuo, o sentimental, o abstracto, o concreto, o positivo, o útil, o inteligente, o sintético, o completo…A morbidez, a volúpia, o vício, a virtude, a força, a violência, o heroísmo, a razão, o dever, a disciplina a vontade ou o domínio… O amor, o ódio, o ideal, a paixão, a obsessão, o ciúme, a cobardia, a perfídia, o artifício, a sedução, a originalidade, a sagacidade, a tenacidade, a intuição a consciência, a dedução, o cínico… A elegância, o *raffinement*, o luxo, o gesto a rítmica, a Arte, a proporção, o sumptuoso, o grande e o megalómano, o belo, o inverosímil, o fantástico, o solene, o religioso, o puro, o fenómeno, a invenção.». «Os Bailados Russos em Lisboa», *Portugal Futurista*, *Op. Cit.*

[260] Almada afirma ter escrito o poema «durante os três dias e as três noites que durou a revolução de Maio de 1915», ou seja, em 14-05-1915. Seria publicado parcialmente em 1923 e, integralmente, em 1958.

revolução de 14 de Maio de 1915».[261] Nele, Almada faz o mais duro libelo contra a sociedade portuguesa e, talvez, a primeira grande denúncia da ideologia da decadência. Dedicado a Álvaro de Campos, define-se a si próprio como «poeta sensacionista e Narciso do Egipto», encarnando em múltiplas vozes quase proféticas o estatuto do poeta enquanto criador, aquele que toma consciência da sua individualidade e da sua vida única e singular para ser vivida em acção. Faz ainda uma revisão da história portuguesa dos últimos séculos até esse preciso momento. Como mais tarde no *Portugal Futurista*, define três problemáticas: a da realidade poética e existencial do próprio poeta e a sua relação com o passado histórico da Pátria e com o regime republicano, cuja crítica é feroz; a da enumeração das vantagens da guerra; e, por fim, a da crítica dos portugueses e dos seus defeitos. Ora, é precisamente este o tema central do *Manifesto dos Bailados Russos*, como o do *Ultimatum*, que Almada aqui retoma e desenvolve mais uma vez. A nova geração a que pertencia queria ser europeia e do século XX. Alguns anos mais tarde, voltará a esta ideia para criticar precisamente alguns dos seus actuais companheiros.[262] Apóstolo, iconoclasta e profeta do futuro, Almada acaba por interrogar qual o lugar de Portugal na Europa.

O discurso anti-decadência desse Manifesto

É esta consciência sempre presente da crise e do desconforto de Portugal não conseguir posicionar-se ao nível da Europa culta que preenche as representações mentais do manifesto. Ela atravessa não só o poema *A Cena do Ódio*, como exige na Conferência Futurista, realizada em 14 de Abril de 1917 no Teatro República, «data da

[261] Ver José de Almada Negreiros, «A Cena do Ódio», in *Obras Completas-Poesia*, Vol. 4, Lisboa, Editorial Estampa, p. 19. O 14 de Maio de 1915 foi um sangrento golpe desencadeado pela Marinha de Guerra contra a ditadura de Pimenta de Castro. Lisboa viveu então uma espécie de guerrilha. As fragatas dos revoltosos, a partir do Tejo, bombardearam Lisboa em resposta aos tiros vindos de terra. No dia 14 de Maio e nos dias seguintes, um sábado e um domingo, depois da prisão de Pimenta de Castro, a «rua» dos democráticos vingou-se do governo desse ano. Assaltos a casas «suspeitas», aos centros monárquicos, a esquadras da polícia, a quartéis, ao governo civil, fuzilamentos de estudantes da Escola de Guerra considerados monárquicos, e ajustes de contas promovidos pela «formiga branca». O chamado 14 de Maio foi organizado por membros do Partido Democrático, pela maçonaria e João Chagas, que parece ter sido o seu ideólogo, propondo desde há muito um «governo de ordem e disciplina, com censura à imprensa, prisões por agitação – um «despotismo» - tal como já existia em França e na Inglaterra, que pusesse termo à agitação da «rua» e à anarquia. Ver Manuel Villaverde Cabral, *Eh Real* (ed. fac-similada), Lisboa, Contexto, 1983 e Rui Ramos, «A Segunda Fundação (1890-1926)», in José Mattoso (coord.), *História de Portugal*, vol. 6, Lisboa, Círculo de Leitores, pp.508 a 514.

[262] Almada Negreiros, «Modernismo», escrito em Novembro de 1926, para a Conferência pronunciada na festa de encerramento do *II Salão de Outono*, In José de Almada Negreiros, *Obras Completas. Textos de Intervenção*, vol.6, Lisboa, Ed. Estampa, 1972, pp. 62 a 64.

tumultuosa apresentação do Futurismo ao povo português»,[263] o nascimento de uma «geração construtiva». Talvez, então, a singular datação de 14 de Outubro do manifesto sobre a vinda d' «Os *Ballets Russes* em Lisboa» se enquadre e compreenda como prolongamento não só desses textos anteriores como do «combate» levado a cabo por Almada. Não sendo um manifesto da dança futurista, a vertigem do discurso traz-nos, pelo seu vigor, um sentimento nacionalista anti-decadência que é também a palavra de ordem d'*A Cena do Ódio*, do *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* e, sobretudo, da própria acção de «guerra» aí desencadeada no sentido de fazer renascer o sentimento de uma pátria. Esta chave, comum ao «Manifesto dos Bailados Russos», não é pois extemporânea. O tom nele torna-se, porém, menos violento para ser pedagógico e para impôr uma visão estética do mundo. Esta permite decifrar o enérgico discurso anti-decadência de Almada.

Em virtude disso, os três «textos de guerra» adquirem uma maior ressonância e amplitude na dinâmica específica do futurismo português, [264] colocando-se por essa razão na mesma linha do seu mestre Álvaro de Campos cujo *Ultimatum,* foi também incluído no *Portugal Futurista*. Tratava-se então de politizar a arte e de varrer o que restava de decadentismo dos tempos de *Orpheu.* [265]

A irrealização da utopia e o texto poético «O Sol» (inédito) de Almada

Os acontecimentos mundiais tinham alterado a própria sociedade portuguesa. Portugal entrara na Grande Guerra. A batalha do Marne e o desembarque na Flandres tinham ocorrido em Setembro, ocupando em texto e imagens fotográficas da guerra toda a imprensa e o quotidiano português. Em 15 de Outubro de 1917, o dia seguinte àquele que registou no *Manifesto dos Bailados Russos,* Almada escrevia na *Ilustração Portuguesa*, no suplemento «Século Cómico», um pequeno texto ilustrado por Stuart de Carvalhaisintitulado «As Tempestades da Guerra», [266] desarmante apelo de tom nietzschiano, no qual se celebra o novo homem que iria sair da guerra. Almada responde

[263] «1ª Conferência Futurista de José de Almada-Negreiros», in *Portugal Futurista, Op. Cit.*

[264] É verdade que a mesma ideia atravessa o *Manifesto Anti-Dantas* tal como o *Manifesto da Exposição Souza-Cardoso.* Todavia, estes estão instrumentalizados por estas duas personagens num caso negativo noutro positivamente.

[265] Sobre este tema da «estetização da política» e a sua relação com o nacionalismo português na década de 10 ver a versão inglesa de Manuel Villaverde Cabral, «The Aesthetics of Nationalism: Literary Modernism and Political Authoritarianism in early 20 th Century Portugal», *Luso Brasilian Review,* The University of Wisconsin Press, XXVI, nº 1, Summer 1989.

[266] Segundo averiguei este texto nunca foi reeditado nas múltiplas antologias que têm sido publicadas da sua obra. Almada Negreiros, «As Tempestades da Guerra», *Ilustração Portuguesa,* Suplemento «O Século Cómico», 15 de Outubro de 1917.

à desolação e à morte na Guerra como redenção regeneradora desse novo homem. Se a Guerra é a «grande experiência» e «Portugal um país de fracos e um país decadente», como diz no seu *Ultimatum*, porque razão nos fala agora de «amar o próximo»? Embora fazendo o elogio da guerra, este louvor perdeu a força. Como que intuindo a irrealização da utopia, os temas da «velocidade» e da aceleração, tão caros aos «futuristas», são também curiosamente avaliados de um outro modo:

O sol que é o olho ciclópico do infinito vem espreitar, vitorioso, o que se passa no pequenino planeta em «débacle». Os canhões estrugidores estão agora senhores do campo. O guerreiro ama o sol, porque o astro-rei é o Deus das batalhas.

- O sol tem assistido ao desmoronamento do mundo cosmográfico. Ele ilustra ainda a convulsão espasmódica d'um mundo microscópico que se… suicida.

- Bem dito seja o sol – diz o autor dos combates. Nem uma nuvem tolda agora o céu, para o qual os crentes elevavam outrora os braços suplicantes e para o qual hoje em dia o fogo trucidante das batalhas espadana imprecações de raiva.

- «Bem dito seja o sol!» dizem os heróes da morte. O homem, todo-poderoso, caminha para o sol, nos aviões devastadores. Toda a arte, toda a sciencia da Vida, se fundiram em instrumentos de morte. O sol e a vida; o sol e Deus. O sol ilumina, a sorrir, o estertor convulsivo da humanidade que creou.

- Porque o sol das batalhas quer, talvez, fazer surgir da humanidade que enlouqueceu um novo homo-sapiens, capaz de labutar e de amar o próximo, esperando a morte, sem acelerar, estupidamente, na sua marcha regular e intravável. O sol polvilha d'oiro o sepulcro da terra. O sol rejubila, em fecundações fulgurantes.

- Bem dito seja o Sol…

Fechava-se o ciclo do futurismo português, e aproximava-se o tempo de «inventar o dia claro». Nas lembranças dos dias juvenis do Palácio da Rosa e no vazio da memória deixada pelos Pintores Amadeo de Souza-Cardoso e Guilherme de Santa-Rita seus «inspiradores, queridos e leais companheiros»,[267] Almada partiria para França no ano seguinte. Num *cabaret* de Biarritz sobreviveria como dançarino profissional. No mesmo espírito de metamorfose de si próprio que o levou a produzir alguns dos mais belos textos do século XX escritos em português, Almada pôr-se-ia a «nascer» outra vez.

[267] «Modernismo», escrito em Novembro de 1926, para a Conferência pronunciada na festa de encerramento do *II Salão de Outono*. In José de Almada Negreiros, *Obras Completas.Textos de Intervenção,* vol. 6, Lisboa, Editorial Estampa, p. 58.

2.2. O papel do retrato fotográfico na afirmação do corpo

O corpo como suporte e lugar de imagens

A caricatura e, depois, a dança permitiram a Almada Negreiros superar a noção de retrato convencional. Segundo esta fórmula consagrada pelas Belas-Artes, o retrato determinava a semelhança com o retratado e considerava essencialmente a animação do rosto. Ora, o «corpo dançante» de Almada inaugurava o que podemos designar por «figuras do corpo». O seu corpo tornara-se um *medium* que produzia imagens.

Para Hans Belting, tem sido desprezada a implicação do corpo humano na produção de imagens. Segundo ele, elas parecem-nos destacarem-se tão claramente dele que negligenciámos considerar as imagens inscritas sobre o corpo, nomeadamente a máscara e a tatuagem, ou o próprio corpo como imagem.[268] Por essa razão, alerta para o paradigma da imagem que é o do quadro pendurado na parede, isto é, uma imagem privada de corporeidade própria e também de movimento, que é aquela que habitualmente vemos nos museus. Essa experiência, segundo ele, é tão constante que fizemos dela um *leitmotiv* do nosso pensamento, não obstante a história moderna das imagens cinematográficas e televisivas. Assim, persiste uma concepção da imagem que domina ainda todas as teorias, a despeito das tentativas da psicanálise, por exemplo, de associar imagem e olhar numa gama de relações muito diversificada. Porém, a tríade conceptual «imagem-médium-corpo»,[269] proposta por aquele autor, pode servir para compreender o corpo, enquanto suporte (o corpo pintado e a máscara, por exemplo) e produtor de imagens. Imagens que se projectaram e projectam no mundo e hoje se recuperam e rememoram.

Assim se explica que a dança permitiu a Almada o abandono da concepção da ideia de corpo natural e íntegro, que era a do «corpo clássico». Ao fazer emergir o «corpo próprio», um corpo moderno, onde se funde o sujeito autónomo e racional, o seu corpo tornara-se objecto, um corpo que se pode multiplicar através das imagens que produz e ser vários corpos. Nessa medida, faz sentido quando, em 1915, afirma n' *A Cena do Ódio*: «Ergo-me Pederasta apupado de Imbecis, Divinizo-me Meretriz, ex-líbris do pecado e odeio tudo o que não Me é por me rirem o Eu!»

Tanto quanto se sabe, Almada Negreiros não praticou a fotografia. Porém, chegou até nós um pequeno número de retratos fotográficos dele e de outros

[268] Hans Belting, *Pour une anthropologie des Images*, Paris, Gallimard, 2004 (1ª ed. alemã, 2001), p. 9.
[269] Hans Belting, *Idem, ibidem*, p. 17-22.

companheiros da «nova geração», da autoria do dramaturgo Vitoriano Braga. Alguns desses retratos fotográficos vêm reforçar essa ideia do afastamento da concepção de «corpo íntegro». [270]

As imagens fotográficas a que nos referimos sugerem uma nova atitude em relação à objectiva do aparelho fotográfico que é, digamos, a da nova figura do artista de vanguarda. Essa atitude prende-se com a utilização da sua própria imagem, a fim de transmitir uma mensagem ou simplesmente para afirmar a sua presença no seio da vida cultural portuguesa. Lembremo-nos da famosa imagem de Almada Negreiros em fato macaco, publicada no anúncio da Conferência Futurista no Teatro República em 1917, cuja autoria se desconhece. Esse tipo de «fotografia emblemática» que também os futuristas italianos utilizaram profusamente, era uma espécie de testemunho da recusa do conformismo burguês e uma imagem que se contrapunha ao retrato fotográfico comercial. [271] Esse activismo militante fazia com que estes artistas se implicassem, eles próprios, na investigação da técnica fotográfica e se servissem dos seus amigos como modelos. Publicavam depois esses retratos nas suas revistas, em panfletos, e na imprensa diária da época, como uma forma de chegar rapidamente e ao maior número possível de público, pois o seu objectivo era, além de enviar uma mensagem provocadora da personalidade do artista, chamar à atenção para o seu programa e ideias.

Assim, ao olharmos os retratos fotográficos de Almada, encontramos essas poses conscientemente provocadoras, acerca das quais temos de lembrar que, entre o fotógrafo e modelo, devia estabelecer-se ou haver uma cumplicidade de ideias que ultrapassa a do mero disparo fotográfico. Por exemplo, numa dessas imagens bastante conhecida, e também um retrato fotográfico da autoria de Vitoriano Braga, Almada olha-nos de lado, com um sorriso algo insolente [272]. Um outro retrato fotográfico do mesmo autor aparece

---

[270] O «corpo íntegro» será aquele em que existe uma analogia entre o corpo e a imagem. A fotografia exacerbou essa relação desde o seu nascimento, fazendo crer não só na realidade do corpo, mas em que o corpo real pode representar o corpo que a imagem fotográfica incarna. Cfr. Hans Belting, *Idem, ibidem*, p. 145.

[271] Todavia, como explica Giovanni Lista, os futuristas tiveram consciência de que, face ao real, a fotografia não capta nunca a essência vital da realidade. O aparelho fotográfico seria dotado do olhar da Medusa, que é o da morte que petrifica a vida. Por essa razão, a relação com o *médium* fotográfico foi conflitual, tendo dificuldade em adaptar-se à linguagem do instantâneo. É por essa razão que muitos retratos fotográficos de Marinetti e de futuristas italianos têm um aspecto fechado e circunspecto. Giovanni Lista, «Fotografia Futurista» in *Cinéma et Photographie Futuristes*, Milano, Skira Editore, 2008, pp. 167-168.

[272] Este retrato fotográfico aparece no livro de João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Fernando Pessoa* (Índices), publicado em 1951 (1ª edição). Julgamos poder aceitar a informação que se apresenta na legenda de que a mesma «corresponde ao tempo da sua conferência no Teatro República».

talvez pela primeira vez na revista *Atlântida* em 1918. [273] É então um Almada de ar mais grave e melancólico que nos olha directamente. Haveria de ser a imagem da capa do jornal nº 2 publicado aquando da exposição realizada sobre o artista em 1984 na Fundação Calouste Gulbenkian.[274] Quanto aos dois retratos fotográficos de Almada em que este se expõe nu e que serão objecto do nosso estudo, relacionamos as poses apresentadas com a dança e até com a escultura grega clássica. Essas imagens também nos sugerem interrogações que talvez nunca tenham resposta, como o porquê da sua realização. Será que se destinavam a ser publicadas nalguma revista? Ou trata-se simplesmente de uma experimentação do *médium* sem qualquer outra finalidade? Quando foram realizadas e em que condições? Pelas suas características, tudo leva a crer que as podemos datar de cerca de 1917, situando-as no contexto temporal do futurismo português na época da Conferência no Teatro República e do projecto da revista *Portugal Futurista*. Precursores

Antes de passarmos ao comentário desses retratos fotográficos, valerá a pena destacar a figura do seu autor, Vitoriano Braga [275], figura sobejamente conhecida pelos seus dramas teatrais, que se situam, segundo Duarte Ivo Cruz, numa «curiosa intercepção entre a problemática sócio-económica, comum aos dramaturgos da época, e uma análise contrapontística da perspectiva estética e intelectual dos conflitos.» É assim que este estudioso do teatro português enquadra o teatro de Vitoriano Braga, de quem diz haver «qualquer coisa de inesperado, ou mesmo de insólito, na actividade profissional e na criação artística». Primo de Fernando Pessoa, [276] de quem mereceu «um vasto e profundo estudo» e os melhores elogios sobre a peça *Octavio*, «notável

[273] Revista *Atlântida, Mensário Artístico, Literário e Social para Portugal e Brasil*, Lisboa, Suplemento ao nº 32, Junho (?), 1918. Mais tarde encontramos a mesma imagem na montagem fotográfica do *Notícias Ilustrado, Lisboa,* nº 37, 24 de Fevereiro de 1929.

[274] Intitulado «O Mundo de Almada», nº 2, Set./Out. 1984.

[275] Vitoriano de Sousa Feio Peixoto Braga (1888-1940), nasceu em Lisboa. Começou por ganhar notoriedade com dramas que incidem sobre a crítica social e de costumes, como *A Casaca Encarnada*. A finura de análise psicológica e a coerência do andamento cénico, patentes em peças como *Octávio* ou *Inimigos*, explicam o facto de grande parte da produção teatral de Vitoriano Braga ter sido, com êxito, levada à cena. Foi casado com Maria Isabel de Sousa Martins Braga, sobrinha do Professor Sousa Martins, que também cultivou as letras. Vitoriano Braga era também funcionário superior da CP, «comissário episódico, mas frequentemente interino do Teatro Nacional de D. Maria II e vogal, ainda mais bissexto, do respectivo Conselho de Leitura. Cfr. Duarte Ivo Cruz, *Vitoriano Braga Teatro Completo*, Lisboa, IN-CM, 1999, p. 9. (…)». Foi também Ginasta de mérito que introduziu o futebol amador em Portugal. José Camões e Maria Jorge, «Vitoriano Braga», in Fernando Cabral Martins (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Editorial Caminho, 2008, pp. 94-96. Bibliografia: *A Casaca Encarnada*, Lisboa, 1923; *Inimigos*, Lisboa, 1927; *Octávio*, Lisboa, 1927; *Lua de Mel*, Lisboa, 1928; *Teatro Completo*, Lisboa, 1999.

[276] Encontrámos no site da Casa Fernando Pessoa, em Lisboa, um exemplar da peça teatral *Inimigos* dedicada pelo seu punho, ao seu «muito querido primo».

entre a multidão nula das peças modernas, sejam de que nação forem»,[277] Vitoriano Braga foi também tradutor e crítico de teatro, e ainda um investigador, apaixonado diletante da fotografia, tendo dado a conhecer o rosto dos principais elementos do grupo de *Orpheu*, e talvez um dos autores mais experimentais do retrato fotográfico desse tempo.

Além das imagens de nu, Vitoriano realizou ainda pelo menos mais dois retratos fotográficos de Almada. São também da sua autoria, entre outros, [278] dois conhecidos retratos de Fernando Pessoa; um bem conhecido de Guilherme de Santa-Rita em que este se apresenta de gorro; um de José Pacheko e outro de Ruy Coelho, [279] retratos fotográficos muito difundidos através da sua reprodução em publicações e edições feitas ao longo de todo o século XX. Sabemos também que Vitoriano Braga utilizava o estúdio fotográfico de Pedro Lima, situado nos Restauradores, que também partilhou com ele do mesmo espírito experimental. Este teria sido «porventura o mais intrigante e sugestivo fotógrafo profissional de então».[280] Autor da célebre «goma» que saiu na revista *Portugal Futurista* que retrata Santa-Rita (1889-1918), com o seu fato aos quadrados ao lado do cavalete, possuía o *Studio* fotográfico na Avenida da Liberdade, nº131, em Lisboa. Pedro Lima realizou os retratos fotográficos das bailarinas dos *Ballets Russes*, como já referimos, o que demonstra a importância e a popularidade da fotografia junto desta nova geração e que tem outro exemplo em Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918), que influenciado possivelmente pelo «fotodinamismo futurista» de Bragaglia, realizou em Manhufe fotografias de retrato utilizando sobreposições onde aparece com a sua mulher, Lúcia.[281]

A nova atitude em relação ao retrato fotográfico

Temos vindo a comentar o papel destes novos *médiums* para os artistas, que, com uma consciência moderna, lutaram contra as convenções da pintura, onde se incluía

[277] Cfr. Duarte Ivo Cruz, *Vitoriano Braga Teatro Completo*, Lisboa, IN-CM, 1999.
[278] De Vitoriano Braga identificámos ainda uma fotografia de Gonçalo de Melo Breyner, inserida na revista Atlântida Suplemento nº32, 1918, no texto relacionado com os *Ballets Russes* em Lisboa. Foi ainda autor de um *cliché*, um retrato fotográfico de Guerra Junqueiro, inserto na revista *Exílio*, publicada em 1916, e revelada no estúdio fotográfico *Studio* de Pedro Lima de quem era certamente amigo. E ainda autor de retratos de Mário Eloy.
[279] Alguns dos retratos fotográficos de Vitoriano Braga que se encontram conservados na Divisão de Documentação Fotográfica do Instituto Português de Museus não estão ainda identificados, assim como muitos outros que provavelmente têm circulado em publicações e edições ao longo dos tempos.
[280] Desconhecem-se outras informações biográficas àcerca deste fotógrafo que teria ido viver para Paris depois da Guerra. Ver António Sena, *História da Imagem Fotográfica em Portugal 1839-1997*, p. 225.
[281] António Sena, *Idem, ibidem.*

naturalmente as convenções do retrato, seja o retrato pictural e naturalista, seja o retrato fotográfico comercial. Na verdade, as imagens veiculadas pelas publicações ilustradas e pelo novo campo da fotografia, que era então o fotojornalismo, bem como pela fotografia comercial, legitimadoras de referenciais estéticos, sociais e de moda, ao gosto burguês, marcavam a prática retratística. Neste caso os estúdios comerciais de Augusto Bobone e de Carlos Vasques foram os primeiros a tirar partido dos novos recursos técnicos de princípio do século, como novos obturadores, novos efeitos de iluminação e novas lentes sendo os estúdios preferidos pelos artistas de teatro e dos espectáculos, [282] Vitoriano Braga, como homem do teatro e fotógrafo, certamente que não desconhecia os dois modos de retratar mais populares entre os artistas de teatro: em retrato convencional ou em retrato de encenação que se pode designar, também, por «fotografia de género». Quanto à fotografia convencional, a sua divulgação passava pela utilização do cartão-de-visita, então muito difundida. [283]

Os nus fotográficos de Almada da autoria de Vitoriano Braga

A apetência pela experimentação de novos modos de «retratar» ou de captar a figura humana, encontra-se expressa nessas duas imagens de nu de Almada, havendo em ambas uma estreita cumplicidade entre modelo e fotógrafo. A pose e a escolha dos gestos foram estruturadas a partir dessa relação intencional. A verdade é que são imagens quase esquecidas que sugerem uma co-encenação do melhor momento a captar do movimento. Ao contrário do registo passivo da realidade do retrato convencional, o que encontramos é a energia dos gestos de Almada e a experiência sensorial da realidade, dele e a nossa, ao olhar essas imagens. (**Ilustrações 20 e 21**)

Almada e Vitoriano Braga recorreram a poses de movimento semelhantes à dança teatral, mas também podem ter sido inspirados pelas imagens da escultura grega clássica. Numa dessas imagens, o corpo nú do artista parece desenhar um movimento dançante. Vê-mo-lo erguer os braços e as mãos entrelaçadas elevarem-se acima do rosto. Na segunda imagem, parece imitar o movimento de um lançador de disco,

[282] Paulo Baptista, «O Teatro e a fotografia no tempo da república», in José Carlos Alvarez (coord.), *A República foi ao Teatro*, Lisboa, 2010, pp. 39-56.
[283] O retrato de cartão-de-visita foi promovido por André-Adolphe-Eugéne Disdèri (1819-1889) por volta de 1850. Em Portugal popularizou-se através dos artistas das companhias internacionais que os divulgaram e através das páginas das revistas teatrais francesas e italianas e espanholas. Eram inclusive lançadas séries de colecções de postais teatrais referentes a papéis célebres desempenhados por actores teatrais que assim acabavam por criar «tipos» duráveis na memória colectiva. Paulo Baptista, *Idem, ibidem.*

lembrando a famosa estátua de bronze grega *Discóbulo.* [284] Tal como nesta estátua, a figura condensa numa única posição, sem a tornar rígida, o início de um movimento. A figura de Almada dobra o tronco e, com a cabeça baixa, realiza uma leve torção do mesmo**.** As pernas encontram-se colocadas na posição de *contrapposto* [285], em que uma se torna o suporte elástico do peso da outra e de todo o movimento, enquanto o braço que supostamente faria o gesto de lançamento de um disco se encontra suspenso no ar.

Esta imagem fotográfica sugere que se trata do momento de um movimento encenado durante uma sessão fotográfica. Almada encontra-se de pé numa banqueta utilizada para o efeito e podemos imaginá-lo ensaiando essas poses enquanto o fotógrafo ia disparando. O pintor e o seu modelo foram substituídos então pelo seu equivalente fotográfico. As imagens do corpo nú não deixam de transmitir uma nova percepção da vida, cujo ritmo e dinamismo, se relaciona com a estética futurista. Um dos elementos que as aproxima desta estética é o facto de apesar de serem fotografias sobre o movimento ou que têm o movimento subjacente, este não é baseado na análise das diferentes fases cinéticas da trajectória da deslocação do corpo no espaço, como era o caso dos estudos célebres da cronofotografia de Etienne-Jules Marey (1830-1904), mas aproxima-se da prática dos irmãos Bragaglia, os quais se interessaram pelo gesto instintivo, pelo gesto único e súbito, e não pelo movimento linear e contínuo. [286]

---

[284] O *Discóbulo* que conhecemos pelas cópias romanas (de c. de 450 a. C de Míron, Museu de Terme Roma), pertence ao chamado estilo «clássico» da maturidade da arte grega em que o movimento é abordado de um modo inovador.

[285] A palavra italiana *contrapposto* (contrapeso) designa a atitude que na escultura e na estatuária gregas representa uma «perna apoiada», onde cai o peso maior do corpo, enquanto a outra se mantém livre. A descoberta parece ter sido fundamental para a apresentação do corpo humano em ilusão de movimento, ao contrário da escultura arcaica em que as tentativas de movimento se apresentavam rígidas e mecânicas. Pela primeira vez, a estrutura de uma escultura lembra a experiência do nosso próprio corpo. Este conceito aparece realizado pela primeira vez, tanto quanto se sabe, numa estátua da Acrópole *o Kouros* do *Efebo de Kritios*, que se julga ter sido esculpida por um ateniense, Kritios, cerca de 480 A.C. A inovação encontra-se na disposição do corpo que não assenta numa vertical com as duas metades do corpo rigorosamente simétricas, como no *Kouros* arcaico. Em vez disso, apresenta uma assimetria calculada em que o joelho esquerdo está mais alto que o direito e a anca se projecta para baixo e para dentro, ao passo que a esquerda aparece levantada e para fora. O eixo imaginário da estátua não é, pois, uma linha vertical, mas uma curva ligeira, um S invertido.Assim, o peso do corpo parece assentar na perna esquerda e a direita desempenha a função de suporte elástico, que assegura o equilíbrio do corpo. Deste modo a estátua está numa pose de pé, aparentando uma naturalidade descontraída e uma equilibrada assimetria. O «sorriso arcaico» que geralmente animava a expressão do *Kouros* arcaico torna-se desnecessária, sendo essa expressão do rosto substituída por uma séria e pensativa. A nova articulação do movimento do corpo, através do *contrapposto*, alcançaria um maior desenvolvimento, passados cinquenta anos na época de Péricles, sendo os exemplos maiores o *Discóbulo* e o *Dorífero* (o lanceiro) de Policleto. Este incarna o modelo do ideal clássico do corpo masculino que ficou conhecido como o Cânon absoluto. H. W. Jansen, *História da Arte***,** Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 4ª edição revista e aumentada, 1989, pp. 129 a 131.

[286] Giovanni Lista, *Cinéma et Photographie Futuristes*, Milano, Skira Editore, 2008, p. 182.

Arturo Bragaglia e Anton Giulio Bragaglia seguiam as práticas das experiências científicas: *prise de vue* em estúdio; fundo negro; trabalho com o modelo; gesto reconstruído diante da objectiva; movimento inserido num plano ortogonal em relação à objectiva focal. Por outro lado, se estas fotografias dos nus de Almada se aproximam do fotodinamismo futurista dos irmãos Bragaglia, no que diz respeito à desmaterialização dos corpos produzida pelo movimento e pela luz, elas aproximam-se da concepção de Umberto Boccioni e do seu Manifesto Técnico da Pintura Futurista, segundo o qual ele queria dar «à pintura e à escultura do movimento essas bases sólidas que lhe são hoje absolutamente necessárias». Na realidade, o facto de Almada se encontrar visto de lado, e o seu olhar oculto do espectador, faz com que este último, através da consciência do seu próprio olhar, se veja subjectivamente implicado, enquanto no retrato frontal aquilo que se reflecte na nossa consciência é a pluralidade do eu social, os diferentes aspectos que defrontamos na relação identificatória com o modelo. [287]

Para além das intenções do próprio artista e do fotógrafo, o que Almada nos propõe como criador, é uma figura do corpo totalmente nova. Vimos como Santa-Rita «destruíra» ou tentara destruir a imagem do corpo naturalista, através da proposta da cópia da *Olympia* na *Exposição da Academia de Belas-Artes* em 1911, e da «Cabeça» cubo-futurista. Vimos, também, que Almada Negreiros e Santa-Rita, em únissono, fizeram desse corpo destroçado um corpo futurista, em acção no Teatro República, ao mesmo tempo que se vestiam de modo a chocar o burguês das ruas de Lisboa, apresentando o cabelo e as sobrancelhas rapadas. Faltava, pois, tal como tinha sido proposto pela estética futurista, destruir completamente as «belas» imagens idealizadas da pintura de retrato e de nú tradicionais.

O retrato como o rosto de um corpo

A auto-representação de Almada Negreiros, conquanto tenha na imagem fotográfica um aspecto episódico, tal como sucede com a imagem fotográfica de Santa-Rita e as de Amadeo, possuem tanta ou mais importância quanto fazem parte, das poucas experiências fotográficas vanguardistas da arte dessa época em Portugal. [288]. Deste ponto de vista, podemos integrar essas imagens no espírito futurista que as animou, fazendo parte de uma experimentação que cruza livremente diversos *mediums*, sob várias formas, seja em texto poético, invocando a dança ou a escultura, ou

[287] Giovanni Lista, *Idem, ibidem*, pp. 172-173.
[288] António Sena, *História da Imagem Fotográfica em Portugal (...), Op. Cit.*

integrando manifestos e revistas. O corpo assume então o papel principal, como n'*A Cena do Ódio*, n'*A Engomadeira*, n' *Os Saltimbancos,* em *K4 – O Quadrado Azul*, em *Mima Fataxa*, para vir a acabar, mais tardiamente em fecho de ciclo com *Nome de Guerra*.

Todas estas concretizações e possibilidades mediais foram *mediums-suporte* da imagem do corpo, ele próprio transformado em *médium-vivente* na experiência performativa do Teatro República, como assinalado na imagem fotográfica que acompanhava o anúncio da Conferência. Essa imagem de Almada em fato-macaco, incarnando o «artista-operário», é um retrato emblemático que incorpora uma presença e transmite uma mensagem ou programa. Não existe qualquer expressão privada ou íntima do rosto, mas a «rosteificação de um corpo»,[289] o de Almada, e a sua pose em roupa de trabalho, preparado para a tarefa prometeica de «criar a pátria portuguesa do século XX». Através do seu corpo, lugar de nascimento de imagens, mas também o seu suporte, Almada possibilitava as imagens para o futuro. Configurando-se em médium ou dispositivo é simultaneamente um olhar-corpo, já que não podemos, como nos diz Belting, figurar uma imagem sem a correlacionar imediatamente com um corpo que observa/olha e um médium olhado. Esta relação antropológica deriva do próprio médium fotográfico. Houve um olhar sobre o corpo e do corpo sobre o seu autor, num diálogo «olhar-corpo-médium».[290] A imagem daí resultante em suporte fotográfico constitui uma imagem onde o corpo tem lugar numa configuração que produz imagens a partir dele próprio, fabricando-as e projectando-as no mundo presente e futuro, dotando-as deste modo de uma existência material e tangível, impondo-se ao mesmo tempo à sua condição de mortalidade. A imagem do seu corpo é, todavia, uma imagem de uma imagem, ou seja, a sombra de um corpo. Imagem e corpo são, com efeito, metonímicos. Almada visitou o mundo da morte ao «tirar esses retratos», isto é, arrancou do seu corpo vivo a sua sombra, com a qual hoje nos confrontamos, uma sombra que nos visita sempre que olhamos o seu corpo nú. Essa qualidade simbólica, mas também mágica, que a imagem fotográfica possui encaminha-nos para a própria história das origens da pintura como imagem, cuja experiência se apresenta também ligada à morte e que

[289] José Gil, «O Retrato», *Sem Título» Escritos Sobre Arte E Artistas*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005, p. 32.
[290] Hans Belting, *Pour une anthropologie des Images*, *Op. Cit.*, p. 2.

adquire hoje todo o seu significado ontológico e histórico, constituindo aquilo a que Georges Didi-Huberman chamou de «nó antropológico». [291]

As imagens fotográficas do modelo Almada correspondem a traços, índices do mundo, uma espécie de *objet-trouvé*, a partir do qual Almada e Vitoriano Braga o interpretavam e perspectivavam. Todavia, permanece nelas um lado secreto. Escapa-nos a sua origem, o que pensaram o fotógrafo e o seu modelo. Imagens mudas e simultaneamente falantes. Retratos de ausência e de presença, a propriedade universal da imagem, segundo Belting.[292]

Nesse sistema de oposições somos nós a interrogá-las tal como interrogamos um retrato pictural. O seu tema principal é, na verdade, o do tempo ou do espaço-tempo, como o «corpo dançante». Nelas também existe um «vivido» produto das obsessões nelas experimentadas. A figura do corpo de Almada é simbólica de um tempo. As imagens que desencadeiam estabelecem, entre elas e nós, um face-a-face sobre o que nelas e em nós está envolvido e possui uma longa história. O uso experimental que ambos, Almada Negreiros e Vitoriano Braga, fizeram do médium, tornou-o um meio visual moderno por excelência.

Eram sem dúvida imagens de ataque ao naturalismo pitórico e ao correspondente olhar sobre o corpo. Mas não só. Se admitirmos que a fotografia possui enquanto *médium* e técnica do fotógrafo, determinados conceitos que funcionam como um programa dentro da máquina fotográfica, um olho mecânico, que codifica e fornece informações a quem as vê, podemos afirmar que todas as imagens fotográficas repetem algo comum e redundante, que tem a ver com o dispositivo informativo cuja função é o de fazer imagens fotográficas. Contudo, o que as imagens do corpo de Almada Negreiros nos propõem é aquilo que é possível contrapor a essa redundância imagética e informativa, e que é um desafio conseguido. É a assumpção da liberdade como estratégia. Liberdade contra o aparelho fotográfico, contra o programa, redescobrindo, para lá da técnica, a interacção da imagem e do *médium* na fotografia.

É bem provável que Almada Negreiros, modelo destas imagens, parodiasse a pintura e a escultura convencionais para instaurar um outro regime de imagem, um outro tipo de retrato fotográfico. Por essa razão, não deixamos de verificar como a pintura, a escultura e a dança foram assimiladas nessas imagens. Nelas, a fotografia

---

[291] Georges Didi-Huberman, «Le Visage et la Terre», *Artstudio (Le Portrait Contemporain)*, nº 21, Verão de 1991.

[292] Hans Belting, *Pour une anthropologie des Images*, *Op. Cit.*, pp. 7-16 e ss.

plagiou e assimilou a pintura, a escultura e a dança, e porque não dizê-lo, o desenho, conferindo-lhe um sentido mais universal e transcendendo assim os limites técnicos do próprio médium.[293] Na verdade, os *médiums* históricos mediram-se e definiram-se sempre uns em relação aos outros. Dessa intermedialização resultou a reprodução alargada de um mundo em imagens, mas também a produção de um olhar que, como nos diz ainda Hans Belting, devia simbolizar e modelar, por algum tempo, uma certa forma de ver o mundo. [294] O nosso olhar é, pois, atravessado por essa verificação. Almada encena o seu corpo e nós estamos perante dois retratos do corpo enquanto rosto de Almada e neles não deixamos de reconhecer a sua identidade.

2.3. O corpo em acção

A escrita como «fábrica» de corpos ou o corpo textual

O retrato fotográfico como lugar de experimentação permitira a Almada Negreiros, porventura, compreender a aptidão para substituir o rosto, enquanto imagem. Se a história do retrato tinha sido, sobretudo, a história da «animação do rosto», a fotografia veio intensificar o alargamento do interesse da imagem a todo o corpo. Contudo, ao exacerbar a analogia entre corpo e imagem, fez da imagem o «índice» do corpo. Transformado em signo, o corpo pode ganhar outras vertentes indiciais. No caso de Almada Negreiros, a escrita e, por vezes a escrita de si como auto-representação, atingiu por esta época uma evidência tal que podemos tomar a afirmação contida num dos seus poemas como a consciencialização de que ela permitiu um «corpo» e que este «corpo textual» lhe permitiu a consciência de si:

Não me compreendo/ e respiro-me/e vejo-me textual ! [295]

---

[293] Vale a pena lembrar a distinção entre imagens e *médiums*, segundo Hans Belting. Os *médiums* são arquivos de imagens mortas que só o nosso olhar pode animar. As imagens fotográficas tomaram o seu lugar em todo o teatro histórico das imagens. Um grande número de *médiums*, como se sabe, apareceu antes da fotografia, cada um deles tendo um papel limitado no tempo. As imagens fotográficas simbolizam também a nossa percepção do mundo e a memória que dele temos. A evolução interna que a própria fotografia seguiu, depois da sua invenção, não se fez automaticamente. Nela podemos verificar o livre jogo da interacção entre imagem e *médium* enquanto invenção técnica e a imagem como sentido simbólico do *médium*. Hans Belting, *Pour une Anthropologie des Images*, *Idem, ibidem*, p. 273.

[294] Hans Belting, *Idem, ibidem*, pp.282-283.

[295] Aliás reproduzimos o poema completo para que se possa contextualizar o sentido da frase: «Esta grandeza de não a ter/ é mais pequena que a de não desejar tê-la/ e se o preço de participar é grandeza/ não contem comigo/ não participo/ não participo nem contra grandeza/ nasci ar/em forma de gente/nasci luz/ em forma de gente/não me compreendo/ e respiro-me/ e vejo-me textual/ a forma de gente faz-me agir fora do que nasci ar/fora do que nasci luz/ e nasci ar para forma de gente/ e nasci luz para forma de gente/nasci antes de mim/ antes de forma de gente/ era génio antes de nascer/ em forma de gente/ a forma

Estas palavras tomam, além disso, o sentido de uma contraprova existencial onde o corpo e o texto se defrontam. Uma verificação que é, por assim dizer, uma constatação da relação entre o ser e o mundo a que o corpo adere, projectando-se e incorporando poeticamente outros humanos. Com efeito, entre os inúmeros modos de fabricar corpos e de os apresentar ao olhar como «retratos», ou de os dissolver em signos, existe um que consiste em tomar o corpo do outro. Trata-se de um «travestimento», que abunda na arte até aos nossos dias. Esta designação poderá talvez servir para explicar o modo como Almada Negreiros incorpora múltiplos corpos no seu conhecido texto *A Cena do Ódio*.

Assim, podemos dizer que neste poema proliferam os «retratos literários» em que o corpo do artista toma a aparência de outros corpos, agregando intensas simbologias de relações que se desdobram em significados flutuantes.

O «retrato compósito»

Outrora, este tipo de apropriação corporal tomava a forma de um deus, de um animal, de um herói, que se incarnava num personagem. A sua origem encontra-se na crença primitiva da superioridade dos animais e na força dos poderes sobrenaturais. Por essa razão, esses atributos podiam ser transmitidos, do animal ao herói, pela força da imitação.

Exemplos de representação de corpos compósitos são, por exemplo, o corpo do artista a adoptar a aparência do corpo do mártir ou do corpo de Cristo, como no exemplo de Manet com o seu *Christ aux Outrages*, exposto ao lado de *Olympia*, ou o *Auto-retrato* de António Carneiro em *Ecce-Homo* (1901), referido no capítulo anterior. Mais perto de nós, podemos lembrar alguns auto-retratos de Giorgio de Chirico, como por exemplo o de c. de 1909-1910 em que evoca Hamlet ou o *Auto-retrato com o irmão* de 1924, em que imita a atitude melancólica de um retrato de Nietzsche. [296] São igualmente exemplos de corpos compósitos os retratos fotográficos de Cindy Sherman de *Untitled Film Stils* (1977-1980), nos quais a artista interpreta os papéis de estudante, uma *starlette* americana da classe média ou de uma bibliotecária. Irónica ou

---

de gente não me deixa ser o génio que nasci.», «Contos Pequeníssimos» in José de Almada Negreiros, *Obras Completas (Poesia)*, vol. 4, Lisboa, Ed. Estampa, p. 233.

[296] François-René Martin, «*Corps en Art, Corps Composites*», in Federico Ferrari e Christian Joschke, *Le Corps-Image au XX Siècle*, Lyon, Fage Edition, 2010, p. 51.

melancólica, a apropriação glosa a atitude de um outro corpo. [297] Este tipo de apropriações multiplica-se por todo o século XX. Uma das mais interessantes é a foto-colagem de Max Ernst, o auto-retrato *The Punching Ball* ou *L' Immortalité de Buonarroti* (1920), na qual vemos o artista na fotografia segurando uma espécie de manequim ou boneco inquietante, envolto em gaze, de cabeça desfigurada, sobre a qual está escrito «Caesar Buonarroti». Esta identificação de César com o pintor, escultor e arquitecto italiano da Renascença Miguel-Ângelo (1475-1564), é feita através de uma figura ambígua, meio artista, meio-ditador, meio-autómato, com um boneco articulado como era utilizado na prática académica. Apresentado deste modo é símbolo de uma errada tradição de formação artística.

Os exemplos picturais na história da arte são inúmeros e diversos autores neles apontam algo que tem a ver com a pantomina, a identificação ou a prosopopeia (personificação) e para lá da aparência, da alusão ou do simples modelo utilizado por comodidade, há também a questão dos nomes e dos estatutos.[298] Podemos acrescentar também a existência da tragédia, da morte ou da ambivalência sexual.

Deve-se ao historiador de arte alemão Edgar Wind, [299] a atribuição do termo de «retratos compósitos» a este tipo de «travestimento», designação que aplicou para a arte de períodos mais antigos, quando publicou um estudo sobre o retrato alegórico, em 1937. [300] Nesse texto, faz a história da apropriação dos atributos de personagens heróicos pelos retratados. Tal ritual, segundo Wind, sobreviveu com a força de um atavismo. Por essa razão, quando o Imperador romano Cómodo, filho de Marco Aurélio, que governou entre 180 e 192, e se celebrizou não só como imperador violento mas devido ao culto que devotou a Hércules, chegando a auto-denominar-se *Hércules Romanus*, se fez representar com uma pele de leão da Nemeia na cabeça e um ceptro na

---

[297] François-René Martin, *Idem, ibidem*, pp. 65-67.
[298] François-René Martin, *Idem, ibidem,* p. 52.
[299] Edgar Wind, nasceu em Berlim em 1900. Formou-se em estudos clássicos, estudou filosofia e história da arte. Em 1922, doutorou-se sob a direcção de Erwin Panofsky (1892-1968). Seguiu os cursos de Ernst Cassirer (1874-1945), estudou o pragmatismo de Charles S. Peirce (1839-1914), que descobriu nos anos 20 nos Estados Unidos. Na Alemanha, tornou-se assistente de pesquisa na biblioteca Warburg em Hamburgo. Wind tentou fazer a síntese entre o pragmatismo e a história cultural, tal como Aby Warburd a defeniu (1866-1929). Interessou-se pelo poder que as imagens exercem sobre a psicologia individual, investigando igualmente a significação do detalhe na obra de arte, temas que são hoje objecto da atenção dos historiadores de arte. Dirigiu o Instituto Warburg em Londres, de 1934 a 1942. Durante a 2ª Guerra Mundial partiu para os Estados Unidos. Ensinou em diversas universidades americanas. As suas obras mais conhecidas são *Art et anarchie* (Gallimard, 1988) e *Mystères païens de la Renaissance* (Gallimard, 1992).
[300] Edgar Wind, «Studies in Allegorical Portraiture. I- In Defense of Composit Portraitures», *Journal of the Warburg and Courtauld Institut*, 1937, vol.1, nº2, p. 139.

mão - uma espécie de «semi-deus» - ele aparece como depositário das qualidades da força e resistência transferidas e incorporadas pela sua pessoa. O que era compreendido como real ou literal no ritual primitivo tornou-se, na época moderna, uma ficção. Para Wind, já não se tratava de jogar aos deuses do Olimpo ou de transmitir um poder sobrenatural ou provocar o medo, mas suscitar o respeito e exibir a dignidade. É esse o sentido do «retrato compósito», um retrato no qual um personagem «incorpora» os atributos de um animal ou de um herói, incorporando-os de diversos modos, por exemplo envolvendo-os nas suas roupas, e com eles se travestindo. [301]

É a partir desse conceito que utilizámos a designação de «corpo compósito» em virtude daquilo que está em causa não ser a semelhança entre o modelo e o retratado, mas sim uma apropriação de atributos, os quais podem metamorfosear a figura do próprio corpo. Por essa razão, passaremos a utilizar indiferentemente «retrato compósito» ou «corpo compósito».

Com efeito, tendo em conta o modo como o poeta mobiliza as palavras e produz com elas imagens que representam, se identificam e personificam noutros corpos podemos encarar *A Cena do Ódio* de Almada Negreiros como exemplo de corpo compósito representado através da escrita. Podemos dizer que é um «retrato compósito» pois a figura do corpo de Almada apropria-se de outros. Picasso fê-lo ao incorporar a figura do Minotauro e as figuras do Arlequim e de Pierrot. Na década de 20, como teremos ocasião de aprofundar, estas figuras da *comedia dell'arte*, que vêm a constituir verdadeiros «retratos compósitos» na pintura de Almada, serão uma espécie de *alter-egos* do pintor.

A sublevação do artista, poética sensacionista e corpo compósito

Por ora interessa-nos a intenção primeira que norteia o artista que é a da sublevação. Alguns dias antes de participar na *Exposição dos Humoristas e Modernistas* no Porto, nos três dias que durou a revolução de Maio de 1915, [302] Almada Negreiros escreve *A Cena do Ódio*. O sentimento que a atravessa transforma-se numa tal

[301] O conceito de «retratos compósitos» de Wind deve, contudo, a Aby Warburg a sua conceptualização, para quem a apropriação do animal nos rituais mágicos era central, conforme expôs na sua conferência intitulada *O Ritual da Serpente*. Wind cita, na sua obra, uma passagem dessa conferência de Warburg que era então inédita. François-René Martin, «Corps en Art, Corps Composites», in Federico Ferrari e Christian Joschke, *Op. Cit.*, 2010, p. 55-56.
[302] Ver Nota 261.

consciência crítica que lembra a que fora feita por Antero de Quental. [303] Todavia, ela traz também toda a herança posterior ao *Ultimatum* de 1890. O destinatário principal é a classe burguesa que é denunciada por tudo o que ela então representava de conformismo e ignorância. O poema é oferecido a Álvaro de Campos com «a dedicação intensa de todos os meus avatares», [304] definindo-se Almada como «poeta sensacionista e Narciso do Egipto». Nessa definição de «poeta sensacionista» assume-se, desde logo, uma poética futurista de raiz nacional. Abramos um parênteses. É necessário explicar o que se entende por poética sensacionista, tal como Fernando Pessoa a teorizou através do Sensacionismo, já que esta corrente estética pode ser considerada o equivalente nacional do «Cubo-Futurismo», cuja designação empregaremos e discutiremos mais à frente.

O Sensacionismo baseia-se *latu sensu* na afirmação de que «Tudo é sensação».[305] É o nome que abarca a estética dominante das três dimensões do movimento órfico – Paúlismo, Interseccionismo e Sensacionismo integral -, formando «o cenário conceptual em que ocorre e se constitui a heteronímia» pessoana.[306] Foi o último -ismo criado por Pessoa, que visava conciliar contrários, tendo como princípio fundamental sentir tudo de todas as maneiras e ser tudo e todos. O Sensacionismo seria, assim, uma *soma-síntese*; uma corrente literária simultaneamente nacionalista e cosmopolita, neo-simbolista e integradora de outros «ismos» vanguardistas. [307] Será aliás o próprio Fernando Pessoa a definir o Sensacionismo no artigo que escreveu no número único da revista *Exílio*, publicada em Abril de 1916, um ano depois de *Orpheu* e antes do projecto do *Portugal Futurista*. Nela expressa o objectivo de «reconstrução da literatura nacional» (que já vinha expressando desde *A Nova Poesia Portuguesa*

[303] Refiro-me à sua obra *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos últimos Três Séculos* (Lisboa, Guimarães Editores, 2001), discurso procunciado numa Sala do Casino Lisbonense em Lisboa, na noite de 27 de Maio de 1871, durante a 1.ª sessão das Conferências Democráticas. Nesse texto Antero pretende explicar o atraso português e espanhol desde o século XVII.

[304] A designação «avatar» é um termo que se refere às encarnações divinas na teologia bramânica, mas também envolve o sentido figurado de «transformação» proveniente do sânscrito. Não é a Fernando Pessoa que o poema é dedicado, mas ao seu heterónimo modernista por excelência, seu desdobramento poético e ente «autónomo». Cfr. Ana Luísa Amaral, «*A Cena do Ódio* de Almada Negreiros e *The Waste Land* de T. S. Eliot», *Colóquio-Letras,* Lisboa, nº 113/114, Jan. 1990. Segundo ainda esta autora, o recurso ao passado mítico e da antiguidade clássica é um sintoma modernista comum, que alguns autores comparam ao poema de T.S. Elliot, em que acontece uma «estratégia despsicologizante que visa o descentramento do eu lírico e a sua substituição por uma multiplicidade de vozes que, n'*A Cena do Ódio,* assume provocatoriamente um explícito alargamento de «eus».

[305] Na entrada «Sensação» do *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo,* (Fernando Cabral Martins coord., Lisboa, Caminho, 2008, pp. 785-786) apresenta-se a título de exemplo um fragmento de título «Princípios» em que Fernando Pessoa afirma «1. Todo o objecto é uma sensação nossa. / 2. Toda a arte é a conversão duma sensação em objecto. / 3. Portanto, toda a arte é a conversão duma sensação numa outra sensação».

[306] Fernando Cabral Martins, «Sensação», *Idem, ibidem,* pp. 785-786.

[307] Paula Cristina Costa, «Sensacionismo», *Idem, ibidem*, p. 786.

(1912)) visando também o «deserto» da inteligência nacional e uma mudança da respectiva mentalidade. Nessa transformação, há que sublinhar o carácter europeu do empreendimento que visava realizar uma «Cosmopolis».[308] A dimensão do Paúlismo-interseccionista de *A Cena do Ódio* [309] reside, assim, na intersecção de planos de imagens (uma espécie de equivalente plástico do Cubismo) que se estabelecem e se sucedem, como numa superfície, ou seja, tentando objectivar, tanto quanto possvel, as sensações que se tornam esteticamente visualizáveis. [310]

O que vimos discutindo através da designação de «retrato compósito», indica como o artista acaba por se metamorfosear nas imagens invocadas, cuja referência são a «multiplicidade das vozes» e um «alargamento do eu» que dão a chave para compreender como o corpo sofre uma perturbação, à qual esse mesmo sujeito artista não é indiferente, quando anuncia:

Ergo-me pederasta apupado de imbecis! Divinizo-me Meretriz, ex-libris do pecado! E odeio tudo o que não Me é por Me rirem o Eu! Satanizo-me Tara na Vara de Moisés!

São auto-representações de corpos mortificados que o artista adopta ou habita temporária e alegoricamente e às quais podemos aplicar a ideia de «corpos ou retratos compósitos». Almada incarna o criador - o poeta que toma consciência da sua individualidade e da sua vida única e singular para ser vivida em acção. Essa individualidade de sujeito cujo corpo se desmultiplica e se assume nos primeiros versos em devir e desdobramentos vários: «Ergo-me»; «divinizo-me»; «satanizo-me»; «hei-de»; «hei-de ser»; «hei-de Eu»; «cantar Eu»; «Sou vermelho-niagara (…)»; «Sou Pandemónio-Trifauce (…)»; «Sou Génio de Zaratrusta (…)»; «Sou raiva de Medusa (…)»; portanto, sempre em metamorfose até ser «Narciso do meu Ódio» em:

«*Dilúvio Universal! E mais Universal ainda: sempre a crescer, sempre a subir…, até apagar o sol!*

[308] Fernando Pessoa, «Bibliographia – Movimento Sensacionista», in *Exílio*, edição fac-similada, Lisboa, Contexto Editora, 1982, pp. 46-47.
[309] É na dimensão do Paulismo que Fernando Pessoa integrou o poema A *Cena do Ódio*. Cfr. Paula Cristina Costa, *Idem, ibidem*, p. 788.
[310] Paula Cristina Costa, *Idem, ibidem*, p. 788.

Todo o poema é a expressão de uma alta exigência de si próprio e a assunção da acção interveniente no colectivo, nele colocando a afirmação radical da ligação entre a arte e a vida. Pederasta e, depois de pederasta, ser meretriz. A seguir, incorpora outros marginalizados da sociedade: «os vencidos de fracos», «os ruídos famintos de saque», as mulheres, os condenados inocentes, e aqueles que nasceram de uma «praga de ciúmes», isto é, que não foram desejados, ou os heróis esquecidos que confluem:

N' a pátria onde Camões morreu de fome e onde todos enchem a barriga de Camões!

ou a crítica feroz:

Tu arreganhas os dentes quando te falam de Orpheu,

até apontar o caminho:

Larga a cidade e foge! (...) Larga tudo primeiro, ouviste? Larga Tudo! – Põe-te a nascer outra vez!

O poeta também se sentirá um «desterrado», ideia que alude à simbólica escultura de Soares dos Reis, um «pobre de Job de quem é vida-gémea», vivendo como que «sepultado vivo» na «Verdade de nunca ser Eu», um «Mendigo de Mim-Próprio». O poeta é, assim, na sua realidade existencial, e pela mais estranha forma de prisão que é a de se sentir só, proscrito ou expatriado no seu país. O lirismo destes versos socorre e ameniza o tamanho sofrimento do poeta (e do seu leitor). Interroga-se o ser: como fazer, então, quando a inteligência é o único dom? Sem irmãs bonitas, sem mães que se vendam pelo poeta, sendo ele um «não-desejado»? Cada fragmento é um retrato e elemento de um todo, buscando na linguagem um sistema provocatório. Mais à frente, convida a olhar o corpo: «Olha para ti! Observa-te e envergonha-te.» O corpo é o parâmetro, o sistema que vai descrevendo e se vai revelando nestes múltiplos eus, com todas as suas características orgânicas: veias, artérias, fluidos, excrementos, todos os subsistemas que funcionam de uma maneira integrada para formar um todo coeso que pulsa e vive.

Não é um corpo qualquer. O corpo que nos é apresentado tinha-se transformado em múltiplos corpos-imagens, de tal modo que podemos considerar *A Cena do Ódio* um

texto cinemático, pelo modo como o artista grafa sobre ele uma rede complexa e sucessiva de imagens de outros corpos, mas de um modo em que parece introduzir-se neles, num desempenho de «efeito teatral» [311] que se aproxima do burlesco.

Deste modo, Almada constrói situações e personagens pré-definidas que giram à volta do burguês lisboeta, usando uma lógica exaustivamente desintegradora, montando situações históricas bem conhecidas e sentimentos da vida da colectividade, pois nela permaneciam os mesmos vícios de sociedade atrasada, em que as elites se encontram separadas das classes pobres e analfabetas do país. Almada vai apontando um a um tais defeitos, incorporando numa visão sacrificial outros corpos, sendo «outro» e «outros», pois a acção implica a despersonalização para haver a desmultiplicação de si, numa aparência que não é a do mártir, mas que é daquele que «renasceu» e entende que é esse o caminho: «renascer» para o «combate pela pátria portuguesa do século XX».

Esta definição do novo indivíduo traz, porém, implícita a enunciação do «artista novo». Este é, como mostra Almada, aquele que em vez de tentar exprimir o que individualmente sente, o faz de modo a poder dizer «eu sou todos os outros». Será, todavia, Álvaro de Campos no seu *Ultimatum* a propósito da Lei de Malthus da Sensibilidade a proclamar a abolição «do dogma da personalidade» e da «individualidade artística»:

O maior artista será o que menos se definir, e o que escrever em mais géneros com mais contradicções e dissemelhanças. Nenhum artista deverá ter só uma personalidade. Deverá ter várias, organizando cada uma por reunião concretizada de estados de alma semelhantes, dissipando assim a ficção grosseira de que é uno e indivisível. [312]

O retrato do *Boxeur* e a estratégia do soco na luta artística

Não era estranha essa nova forma de perspectivar o mundo onde o amor e o ódio, como duas faces da mesma moeda, tornavam a própria consciência urgente, em crítica radical à realidade que se vivia e que era indispensável transfigurar. À medida

[311] «But the theatrical effect reverses the process: What began in fiction terminates in reality, so that the human beings who acted the gods were venerated really as god-like beings.» Edgar Wind, «Studies in Allegorical Portraiture I», *Journal of the Warburg and Courtauld Institut*, (1937, vol.1, nº2, p. 139) conceito também citado por François-René Martin, *Corps en Art, Corps Composites*, *Ibidem*, p. 63.
[312] Álvaro de Campos, «Ultimatum», in *Portugal Futurista*, *Op. Cit.* Ver a propósito o que José-Augusto França escreveu em *O Modernismo na Arte Portuguesa*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1991, 3ª edição, p. 24.

que lemos *A Cena do Ódio*, percebemos que existe, entre o lamento e o imperativo, a vontade de uma guerra com o meio e, se possível, de uma luta que se delineava em *rounds* de pequenos combates. Um cartaz intitulado *Boxeur*, (**Ilustração 22**) desenhado em cor vermelha de sangue, no qual Almada Negreiros se auto-retrata em corpo inteiro usando roupa, sapatilhas e luvas de combate e simulando um ataque, foi o que enviou para a *I Exposição dos Humoristas e Modernistas*, realizada entre 3 e 25 de Maio de 1915 no Porto. O movimento da dança (o bailado *O Sonho da Rosa* fora representado em 6 de Abril no Palácio da Rosa) que, em Abril último, lhe tinha ocupado as preocupações convertia-se em acção e combate como quem se prepara para entrar num ringue imaginário. Devemos destacar o gesto e a ênfase fisionómica colocada no seu auto-retrato desenhado em corpo inteiro que projecta uma teatralização exibicionista que, como vimos, se acentuará nos auto-retratos fotográficos e se aproxima de uma estética voluntariosa. São os primeiros sinais plásticos e visuais da celebração da *dynamis* futurista, enquanto sopro gerador de vida, exemplo da pulsão de uma energia vital e regeneradora. Mudar de métodos na luta e descer às ruas, tomar de assalto os teatros e introduzir o soco na luta artística era a nova fórmula da «Arte-Acção» e uma lei de higiene mental.[313] O soco era para Marinetti, o símbolo supremo da luta cultural do futurismo contra a resistência inerte do passadismo. São conhecidas os célebres auto-retratos do pintor, escultor, escritor, *designer* e fotógrafo futurista italiano Fortunato Depero (1892-1960) que pela mesma época se fazia auto-retratar em atitudes idênticas. Com efeito estamos perante uma nova iconografia que só encontra o seu equivalente noutras formas de comunicação, como as sessões públicas e os manifestos, consideradas formas de arte em si. [314]

O «modernismo mundano» da *I Exposição dos Humoristas e Modernistas*

É, talvez, o momento de referir que a exposição no Porto, onde figurou esse cartaz, configurava pela primeira vez em Portugal um grupo que se intitulava em «consciência estética» de «modernista» sobrepondo, porém, humorismo e modernismo.[315] Não era a primeira vez que o «modernismo» era invocado nas artes

---

[313] «Cubisme+Futurisme=Cubofuturisme», Didier Ottinger (ed.), *Le Futurisme à Paris: une Avant-garde Explosive*, Paris; Milan, Centre Georges Pompidou; Cinq Continents, p. 21, citando F.T. Marinetti (*Guerra sola Igiene del Mundo*, Milan, Edizioni Futuriste di Poesia, 1915). Ver Nota 11.

[314] Giovanni Lista, *Cinéma et Photographies Futuristes*, Milão, Skira, 2008, p. 218.

[315] José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, Lisboa, Bertrand Editora, 3ª edição, p.41.

plásticas. No ano anterior, no *Salão da Primavera* da SNBA, Eduardo Viana, tal como Armando Basto, Domingos Rebelo, Dordio Gomes e Mily Possoz tinham sido vistos como uma «novidade artística» e enquanto tal «saudados de "modernistas"». O termo usado «em sentido genérico e incerto» incluía os pintores de paisagem e de retrato tal como os caricaturistas. Segundo José-Augusto França adoptava-se com o mesmo significado a mesma designação para «duas situações mentais, confundidas num gosto comum, sensível e, sobretudo, mundano».[316] A questão é que estes «modernistas» e «humoristas» eram, se se quiser, uma mesma vertente mundana do modernismo, e estavam longe de se aproximar da aventura futurista que se desenhara desde que saíra em Julho o número 2 de *Orpheu*. (**Ilustração 37**)

A sua estética pictórica, que estava mais perto do pintor simbolista francês Eugène Carrière (1849-1906) (discípulo do pintor «pompier» Cabanel) e do escultor Auguste Rodin (1840-1917), era de «duvidosa consciência».[317] Neste sentido, podemos

---

[316] José-Augusto França, *O Modernismo na Arte Portuguesa*, *Op. Cit.*, pp. 12-13. Também em *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, p. 41, Nota 52, p. 542, França historia o uso do termo «modernismo» em Portugal. Segundo ele, apareceu ocasionalmente numa obra de Filinto Elíseo no século XVIII; depois no princípio de 900, numa carta de N. Bigaglia, publicada por Sousa Viterbo em «O Arqueólogo Português» (vol. VI, p. 139, 1901), num sentido genérico e pejorativo. Em 1914, aquando do *Salão Primavera* da SNBA, a palavra aparece no *Diário de Notícias* (Chaves de Almeida, «Modernismo», 18.05.1914, crítica à exposição de Eduardo Viana). No ano seguinte, a designação, será adoptada no Porto nesta *I Exposição dos Humoristas e Modernistas.* Ver também o texto do mesmo autor «Que Modernismo?»(in *Actas do 1º Congresso Internacional de Estudos Pessoanos*», Porto, 1975).

[317] José-Augusto França, França «Inquérito - O significado histórico de *Orpheu* 1915/1975», *Colóquio-Letras*, Lisboa, nº26, Jul. 1975, p. 17-18. O autor designa por primeiro modernismo o período que vai de 1911 a 1918, com o final da 1ª Grande Guerra e a apreensão pela polícia da revista *Portugal Futurista*. Do mesmo modo outros autores têm aceitado esta periodização por comodidade faltando, contudo, como diz António Quadros em 1985, uma «reflexão filosófica» sobre o nosso modernismo, lacuna que tem possibilitado a utilização do termo, «entre nós, na sua exclusiva dimensão histórico-cronológica, manifestamente insuficiente». Esta necessidade historicista e catalogadora, dá o nascimento do modernismo em Portugal como um movimento de época, nascido por volta de 1905-1910, que se teria prolongado por uma evolução interna, correspondendo a uma ruptura com os movimentos imediatamente anteriores como o romantismo, realismo, neo-romantismo e o simbolismo, entre outros. Neste sentido, António Quadros, interroga-se se «todas as gerações são modernas, constituem um modo de um tempo, que é o modernismo». Então não serão «a assunção, teorizada ou intuitiva, da modernidade?» Deste modo conclui que o conceito de moderno é, afinal «um *modo* do tempo» ou a «a moda de uma época», porquanto o termo já tinha surgido em Camões, no episódio dos «Doze de Inglaterra» (*Os Lusíadas*, VI,52) ao dizer: «Apercebem-se os doze, em tempo breve,/ De armas e roupas de uso mais moderno/ De elmos, cimeiras, letras e primores,/ Cavalos, e concertos de mil cores». Deste ponto de vista e citando ainda o autor, «a expressão modernismo se torna vaga, incaracterística, sem sentido para o público, mera palavra de passe para os especialistas, que dela usam e abusam para efeitos de aula, de história e de compêndio (…). Esta acepção é, portanto, fugaz como a moda». Fernando Pessoa, segundo o autor, satirizou o processo ao lançar, num período curtíssimo, vários «-ismos»: paúlismo, sensacionismo, interseccionismo, futurismo, neo-paganismo. Assim, o critério de tempo é ultrapassado, tal como o de «vanguarda», cujo significado do «que vai à frente» também se supera. Por esta razão, António Quadros alerta para que haja nas correntes que mais se reclamam de «modernidade e modernismo» qualquer coisa mais do que este critério preferencial de tempo. Os vários modernismos europeus têm entre si semelhanças e sincronismos mas também diferenças assinaláveis que há que ter em conta. Por conseguinte, não só cada época poderá ter os seus «modernismos», ou melhor ser «moderno» no sentido

dizer que se nos apresentam dois modernismos. O modernismo que surge nesta exposição do Porto, «em equivocada compreensão, pois nele se introduzia uma dimensão galante, de graça fácil, mundana e sofisticada»,[318] cuja assunção semântica, terá, segundo aquele historiador de arte, longo curso em Portugal. Podemos, contudo, considerar que esse mundanismo, tal como Charles Baudelaire o definiu, apresenta-se onde a caricatura da vida moderna tem o seu lugar entre a artificialidade, a moda e um certo dandismo que são aspectos que o poeta define não sem um sentido paradoxal e contraditório com a modernidade, onde o novo estaria sempre presente a todo o custo e, portanto, qualquer novo que fosse, mesmo que fosse a banalidade. Baudelaire pode ser assim considerado como aquele que inaugura uma «estética da banalidade» e, nesse sentido, também a dimensão «mundana» e «sofisticada» que José-Augusto França parece criticar neste humorismo português encontra-se, para nós, plenamente justificada.[319]

O modernismo subversivo de *Orpheu*

Pelo contrário, nas páginas do primeiro *Orpheu*, saído em 21 de Março de 1915, encontramos um modernismo que nasce sob o signo do decandentismo simbolista. [320]

---

do que é actual. No caso do modernismo português, podemos então falar de vários modernismos estéticos: por exemplo, o modernismo destas exposições de humoristas e o modernismo de *Orfeu*, servindo, pois, a expressão «primeiro modernismo» para designar uma especificidade histórico-cronológica. Ver António Quadros, *O Primeiro Modernismo Português Vanguarda e Tradição*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1989, pp. 17-19.

[318] José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, *Op. Cit.*, p. 41.

[319] Veja-se sobre a questão o Posfácio e trad. de Maria Teresa Cruz, Charles Baudelaire, *O Pintor da Vida Moderna*, Lisboa, Nova Vega, 4ª edição, pp. 74-75.

[320] O inquérito promovido pelo *Colóquio-Artes* em 1975, cujos inquiridos são provenientes dos campos literário ou da crítica, ou história da arte, por exemplo José-Augusto França, têm perspectivas diferentes do modernismo português. Todavia, parece-nos, que a maior parte deles subentende que *Orpheu* – revista e grupo – simbolizam o lançamento do modernismo em Portugal. Jorge de Sena lembra que, em 1914, Mário de Sá-Carneiro já tinha publicado obras «modernas». E sublinha que «um espírito moderno» se vinha processando noutras manifestações, como é o caso das artes plásticas, encontrando depois no *Orpheu* «aquele escândalo momentâneo que justifica os «nascimentos» convencionais». A outra circunstância é, segundo Sena, «altamente importante e modifica radicalmente a maneira como o *Orpheu* tem sido visto». Refere ele, que após essa revista e outras igualmente efémeras, que nem chegavam à informação da grande imprensa e ao público em geral, o Modernismo «foi longamente ofuscado pela continuidade literária anterior que a aventura modernista não tinha abalado. É que a chegada dos grandes nomes identificados com o *Orpheu* ao público leitor e à crítica não-identificada com o Modernismo só se processa nos fins dos anos 30 e nos anos 40». Por exemplo, a poesia de Sá-Carneiro só foi reeditada ou primeiro publicada em volume em 1937-39, e a poesia de Fernando Pessoa só começou a aparecer em volume em 1942. E «só com raríssimas excepções, a obra vanguardista de Almada Negreiros, só em anos recentíssimos chegou ao grande público em obras completas (…)». Por essa razão, Jorge de Sena, em 1975, afirma ser necessário distinguir entre o mito do *Orpheu*, ressuscitado criticamente nos anos 30 pela crítica da *Presença*, que preparou decididamente o público para um conhecimento da literatura moderna, e a efectividade de uma popularização das obras dos grandes autores, cujo início data dos últimos trinta e tal anos» e que só recentemente teve oportunidade de repercutir» para lá dos que, raros e sozinhos,

Quatro meses passados, surgirá o segundo número que reflecte o *esprit nouveau* de uma Europa, que se encontrava em guerra mas que, ainda assim, continuava a pensar em termos de vanguarda.[321]

A revista *Orpheu* e o movimento de que recebeu esse nome fazem parte da experiência contemporânea portuguesa da primeira década do século XX em Portugal, onde a literatura e as artes plásticas confluem, inaugurando talvez uma segunda vertente do modernismo português. É possível falar de uma criatividade subversiva por parte de alguns dos seus elementos, mesmo que estes não tenham tido a clareza de um projecto doutrinário como aconteceu com outros movimentos europeus vanguardistas, por exemplo o futurismo italiano.

No período que se situa sensivelmente entre a concepção e a realização dos dois números *Orpheu*, em 1915, até à realização de *Portugal Futurista*, 1917, os seus elementos e seguidores comportaram-se como um grupo vanguardista. Interagiram como tal, tendo em vista as mesmas aspirações, apesar das diferenças de personalidades e de posicionamentos estéticos e artísticos. Talvez por essa razão o seu exemplo se repercutiu no tempo e se tornou exemplo para os neo-vanguardismos da segunda metade do século XX português para quem «o fogo ateado não parou de arder». Como diz o historiador e sociólogo Manuel Villaverde Cabral,

---

acompanhavam a literatura moderna. Entretanto, foram, para ele, as tendências anteriores à eclosão do vanguardismo de 1914-1917, o que dominou a cena literária. Ou então aquilo que, no tempo de *Orpheu*, eram as duas linhas que se manifestavam na revista (como noutras subsequentes): a tradição do Pós-Simbolismo, aliada a muito Saudosismo e a revivescência da poesia romântica. A outra linha, a da Vanguarda experimentalista, essa só começa a repercutir, pelas razões expostas, nos fins dos anos 30 e nos princípios dos anos 40.». «Inquérito-O significado histórico de *Orpheu* 1915/1975», *Colóquio-Letras*, Lisboa, nº26, Jul. 1975, pp.12 a 17.

[321] Ver Eugénio Lisboa, «Inquérito- O significado histórico de *Orpheu* 1915/1975», *Colóquio-Letras*, Lisboa, nº26, Jul. 1975, p. 10.

[321] Jerónimo Pizarro na sua obra de edição crítica de Fernando Pessoa, *Sensacionismo e outros Ismos* (Lisboa, IN-CM, 2009, p. 15) defende na «Apresentação» rígidos parâmetros para a não existência de movimentos vanguardistas em Portugal, ou de vanguardismo, afirmando mesmo que ele não existiu, mas tão somente modernismo. Um dos seus argumentos é o de que o vanguardismo está ligado à morte e Pessoa dizia que «toda a arte é criação», ou ainda que, embora se aproximando da «máxima anarquista de Bakunine» que dizia que «destruir é criar», a ela se opunha ao afirmar «Sentir é criar». Na sua arca deixou guardados princípios, manifestos, projectos, teorias. Ora, «que vanguardista teria feito isso» pergunta Jerónimo Pizarro?. Se tomássemos este ponto de vista então teríamos de considerar que só Santa-Rita Pintor foi o único verdadeiramente vanguardista que mandou destruir a sua obra. Mas será esse um critério determinante? Na nossa opinião não parece ser. *A Cena do Ódio* de Almada Negreiros, como outros seus escritos, podem ser considerados vanguardistas, assim como a sessão no Teatro República. Podemos dizer que há elementos contraditórios, é verdade, no vanguardismo de *Orpheu*, mas nem por isso Pessoa deixou, ou os elementos de *Orpheu* aspiraram durante alguns meses, talvez até aos finais da Guerra, à destruição do Velho Portugal e à construção da «nova Pátria Portuguesa do século XX».

It would be quite wrong to measure the impact of the «anni incendiary» of Portuguese modernism, to borrow the phrase of the Italian futurist Viviani, against its short span of life. From the intellectual viewpoint, not only did the modernists and futurists contribute significantly to undermine the already shaken cultural legitimacy of the republican regime; they also make vain the claim of Portuguese liberals to lead the nation towards recovery and modernization in particular in the eyes of the intellectual youth. As it were from 1917 onwards, the fire was set to burn lastingly.[322]

A Guerra foi um factor determinante, tal como o consequente regresso da maioria dos artistas portugueses residentes em Paris**.** Declarada em 2 de Agosto de 1914, Portugal nela viria a entrar mais tarde ao lado da Inglaterra e da França. O ambiente no país tornara-se então algo febril, contaminado por essa participação que muitos viam paradoxal. Santa-Rita, José Pacheco e Eduardo Viana regressariam em 1914. Emmerico, mais tarde da Alemanha, em 1916. Mário de Sá Carneiro, que partira em 1912 para Paris, a fim de se matricular em Direito na Sorbonne, volta também para mais tarde para lá retornar e se suicidar em 26 de Abril de 1916. Quanto a Amadeo de Souza-Cardoso, que tinha acabado de expor no XXX *Salon des Indépendants* em Paris e enviado quadros para a exposição da *Allied Artists Association Ltd* em Londres, encontra-se em Barcelona quando é surpreendido pela guerra. Regressando directamente a Portugal em Agosto de 1914, acabaria por permanecer na casa de família em Manhufe, no Norte de Portugal. Seria ainda por esta altura que, de férias em Espanha e fugindo do calor madrileno, o casal Delaunay viajaria até Lisboa. Declarada a Guerra e antes de decidirem partir para Vila do Conde, onde permanecerão até inícios de 1917, os Delaunay ficarão ainda em Lisboa, onde travarão conhecimento com os jovens Almada, Eduardo Viana e Pacheco.

Além das exposições dos humoristas/modernistas, o ambiente cultural português era assim preenchido, especialmente na capital, pela actividade destes artistas, desenhistas e pintores, que colaboravam em revistas e jornais, polemizando, desenhando fazendo ilustrações e desenhando capas. Isso permitia a difusão de um gosto modernista

---

[322] *Por outras palavras, seria errado avaliar o impacto dos «anos incendiários» do modernismo português, para usar a expressão do futurista italiano Viviani, tomando unicamente em consideração o seu curto período de vida. Do ponto de vista intelectual, os modernistas e futuristas não só contribuíram de modo muito significativo para minar a já abalada legitimidade cultural do regime republicano, como tornaram também inútil a reivindicação dos liberais portugueses de conduzirem a nação à «regeneração» e à modernização, muito em particular aos olhos da juventude intelectual. Por assim dizer, a partir de 1917, o fogo ateado pelos modernistas não parou de arder* (Tradução minha).

mundano, actualizado pelo conhecimento do ambiente cultural parisiense. [323] Todavia, e intercruzando-se por vezes culturalmente, a elite cultural e artística que nascera à volta de Fernando Pessoa e de *Orpheu* propunha modos mais radicais do fazer artístico.

O método da «blague» ou a «idiotia» como estratégia artística subversiva de códigos

Guilherme de Santa-Rita anunciara em Julho que regressaria a Lisboa em Setembro de 1914, com a intenção de realizar a sua obra e impor-se socialmente. Mário de Sá-Carneiro, que por essa altura se encontrava bastante agastado com o pintor, anuncia o facto com desprezo a Fernando Pessoa:

Veio-me pedir para eu arranjar um editor para a tradução portuguesa dos manifestos do Marinetti (livro Le Futurisme *e os últimos trabalhos). Pedido – disse - feito em nome do Marinetti. Para ser amável escreverei a qualquer livreiro daí, que dirá que não….*» [324]

Na verdade, o que o poeta deixa transparecer nas suas cartas serve para iluminar o personagem - Santa-Rita. Contrariamente àquilo que, segundo Sá-Carneiro era um «caso de hospital» ou «de limoeiro», Santa-Rita mobiliza uma espécie de heráldica pessoal que construiu com a ironia e o sarcasmo, ingredientes maiores da abordagem moderna. Seguindo as palavras de Jean-Yves Jouannais podemos dizer que Santa-Rita inventa um riso, «le grand rire fumiste d'Allais, Satie, Duchamp, le fou rire qui salua l'*Olympia* de Manet; c'est le malaise drolatique qui généra la période couillarde de Cézanne; c'est la promotion au grade de héros de deux idiots, Bouvard et Pécuchet; c'est la confession de Rimbaud: «J'aimais les peintures idiotes», etc.». [325] Na verdade, a «palavra «idiotia», como o faz Jouannais, pode servir-nos para descrever uma parte importante da criação do século XX, bem como, no caso em apreço, a estratégia adoptada por Santa-Rita e de outros artistas na sua luta contra o «leptidóptero» burguês, afinal de contas aquilo que unia Sá-Carneiro a Santa-Rita e fazia àquele suportar, dentro

[323] José Pacheco, por exemplo viria a desenhar, entre outras, as capas de *Orpheu* 1 e de livros de poesia de Mário de Sá-Carneiro, *Céu em Fogo* (Abril de 1915) e *Dispersão*, e a realizar ilustrações para a revista *O Ocidente*.
[324] Carta de 13 de Julho 1914, Mário de Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa*, (2 vols.), Lisboa, Edições Ática, 1973, vol. 1, p. 175.
[325] Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans Oeuvres I would prefer not to*, Paris, Editions Gallimard (1ª edição Hazan, 1997), 2009, p. 122.

da sua cândida, passiva e às vezes cínica atitude, os comportamentos que considerava invulgares e provocatórios.

A primeira carta de que há notícia enviada por Mário de Sá-Carneiro, em Outubro de 1912 a Fernando Pessoa, regista logo no início uma menção ao pintor, quando pergunta a Pessoa se ele não estará já em Lisboa. Na sua segunda missiva, [326] Sá-Carneiro abre a carta dizendo:

Querido Amigo, tenho andado muito com o Guilherme de Santa-Rita. É um tipo fantástico, não deixando no entanto de ser interessante.

E logo conta a Pessoa como à mesa do bar «Bullier», em frente de uma laranjada e tendo por horizonte o turbilhão dos pares dançando uma valsa austríaca – de súbito, a propósito já não sei de quê, o pintor lhe desfechou: - «porque eu, sabe você, meu caro Sá-Carneiro, não sou filho da minha mãe…» [327]. Toda a história é hilariante, mas o poeta, entre a perplexidade e a desconfiança, escreve a Pessoa pedindo opinião sobre história tão mirabolante. À medida que vai aprofundando a relação de amizade com Santa-Rita, nasce dentro de si um misto de rancor e despeito, em parte porque a sua própria credulidade cede sempre à provocação e às *blagues* do pintor. Por vezes, chega a mostrar dele uma imagem que oscila entre o *cabotin* e o louco, outras de personagem terrível, mas também parca nos seus gastos económicos, contrariamente a ele próprio. Ora, essa imagem transmitida foi registada e fixada por diversas gerações, sempre de um modo negativo e estereotipado. Será que corresponde ao verdadeiro Santa-Rita? Julgamos que não. Do que não há dúvida é que as atitudes de Santa-Rita perante o seu

[326] Carta de 28 de Outubro de 1912, *Op. cit.*, p. 25.

[327] Sá-Carneiro conta: «Julguei estar sonhando, mas ele continuou: «- O meu pai, querendo dar-me uma educação máscula e rude, mandou-me para fora de casa quando era muito pequeno. Fui para uma ama cujo marido era oleiro. Essa ama tinha um filho. Uma das crianças morreu. Ele disse que fora o seu filho. Entretanto a instância de minha mãe e devido a eu ter ido com uma companhia de saltimbancos, tendo sido encontrado em Badajoz (eis os saltimbancos do Jaime Cortesão, coisa que aliás ele me confessara ser blague) voltei para casa dos meus pais. Em 1906, porém, a minha ama morreu e deixou uma carta para minha mãe em que lhe confessava que quem morreu era o filho dela. Logo eu não era o filho da minha mãe, mas sim da minha ama. É este o lamentável segredo, a tragédia da minha vida. Sou um intruso. Ah! Mas hei-de dar uma satisfação à sociedade! É por isso que eu quero ser alguma coisa nesta vida. E abençoo a minha verdadeira mãe que, para eu ser mais feliz, não teve hesitação em perder-me, em dar-me a outra mãe! Eu quando escrevo ao Augusto assino sempre, humildemente Guilherme Pobre. E foi por isto que, quando estive em Lisboa, não quis ir para minha casa, fiquei num hotel.» (Diga-me você, Pessoa, se isto é verdade.). Depois desta longa tirada que me deixou boquiaberto, eu sorri e comentei «que era muito interessante…um verdadeiro romance folhetim…» Saímos. E cá fora, ainda falando no caso, ele ria nervosamente, sinistramente, encostando-se a mim… Que diz você a isto Fernando? Peço-lhe que faça comentários e que, em todo o caso, não divulgue a história, pois ele me pediu *o máximo segredo*… É espantoso! E de mais nessa mesma noite ele jurara que se deixara por completo de *blagues*. (…)». «Paris, 28 de Outubro de 1912», Mário de Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa*, *Idem, ibidem.*

amigo são na sua maioria estudadas e servem para produzir um efeito que está de acordo com o «tom paradoxal e «apalhaçado» que será timbre da geração». João Gaspar Simões assim o diz:

«Aliás, por essa época Fernando Pessoa cultivava, naturalmente, o dito mistificado e mistificador e a anedota de paternidade deliberadamente forjada. Ele o confessa quando diz algures que em certa fase da sua vida – já na maioridade - , ao ocorrer-lhe um dito de espírito que ele não considerava inteiramente pessoal, imediatamente o dizia atribuindo-o a um amigo «cujo nome inventava, cuja história acrescentava e cuja figura – cara, estatura, traje e gesto – «imediatamente»… «via diante de (si)». Pouco a pouco, Fernando Pessoa ingressava num estado de espírito, que, sendo seu, germinativamente, desde criança – era-o desde que principiara a criar à sua roda «um mundo fictício», cercando-se de «amigos e conhecidos que nunca existiram» -, o era, também, de todo um grupo de rapazes que tinham a sinceridade por uma escola perigosa e tudo faziam para se ocultarem a si mesmos o que dentro deles existia de realmente sincero. Mais tarde, o poeta de Gládio *terá ocasião de repudiar – com que relativa sinceridade – a ambição que um dia o tomara, ambição «grosseiríssima e de um plebeísmo artístico insuportável, de querer* épater*». Mas em Março de 1913 essa ambição estava, por assim dizer no início; principia, talvez, com a conversa do café Gibraltar com o caricaturista José de Almada Negreiros.»*[328]

Tal como Jean-Yves Jouannais propõe, é imprescindível então analisar a relação estreita existente entre modernidade e «idiotia» como expediente, tomada neste sentido da «blague», da insinceridade e da mistificação. Na obra já atrás citada, Jouannais invoca a própria etimologia do termo, citando o filósofo Clément Rosset em *Le Réel: Traité de L'Idiotie* (Paris, Minuit, 1977), diz-nos que «Idiota» significa «simples, particular, único […] Toda a coisa, toda a pessoa são idiotas desde que existam só neles próprios.» [329] Com efeito, depreende-se que a «idiotia» nesta primeira acepção diz respeito:

À modernidade em arte, esta tradição da ruptura no seio da qual a estratégia do novo se revela necessária e suficiente. É necessário parecer singular, impor uma assinatura que não possa implicar nem contestação nem confusão: um código de barras, um retorno a uma heráldica pessoal que assinala um qualquer desenvolvimento

[328] João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Fernando Pessoa. História de uma Geração*, Lisboa, Livraria Bertrand, 3ª edição (1ª edição, 1951), pp. 194-5.
[329] O autor baseia-se na definição do filósofo Clément Rosset (em Le Réel: Traité de l'Idiotie, Paris, Minuit, 1977): «Idiôtes, idiot, signifie simple, particulier, unique […]. Toute chose, toute personne sont ainsi idiotes dès lors qu'elles n'existent qu'en elles-mêmes.». Jean-Yves Jouannais, *Op. Cit.*, p. 121.

quanto aos comportamentos do artista: do herói do género humano ao arauto dele próprio».[330]

Ainda segundo Jouannais, o termo «idiotia» contém um segundo sentido que é o da «desrazão até à patologia, a imaturidade até à loucura». Este jogo da idiotia participa assim de uma estratégia da ironia que visa abolir a «fotografia psicológica». No caso dos futuristas, o género que teve a sua contribuição mais directa e imediata foram as obras teatrais. E tal explica-se porque se esperava que o actor pudesse fazer sair o gosto do público da sua mediocridade. Na tragédia em quatro actos *Le Roi Bombance*, Marinetti lembra o espírito grotesco e mesmo ubuesco de Alfred Jarry. Um dos personagens é precisamente um poeta-idiota. A pantomina satírica torna-se um operador para o anúncio de uma nova sensibilidade, onde os palhaços, os malabaristas, os músicos e os pretigiditadores, adivinhadores do pensamento e imitadores têm um papel crucial naquilo que oporá a psicologia à «psicoloucura» (*psychofolie*). [331]

É bem conhecida a atitude de Marcel Duchamp (1887-1968), o qual durante toda a sua existência parece ter tido sempre o mesmo sorriso nos lábios. Ele não disse, certamente, tudo quanto pensava, a não ser através do método da «boutade», ou de um modo subtil, simultaneamente humorístico e poético, a que chamava «meta-ironia».[332] Encontramos esta mesma «meta-ironia» nos textos de Almada Negreiros, por vezes, numa relação que, à primeira vista, raia quase o absurdo ou o grotesco, como nalguns dos seus contos como *A Engomadeira* ou *Saltimbancos*. Esse registo, que se aproxima do Dadaismo, tem do ponto de vista plástico-visual, um equivalente que na nossa opinião se pode estender às reproduções de Santa-Rita em *Orpheu 2* e *Portugal Futurista*, bem como nos respectivos títulos. Estas fazem parte, na nossa opinião, do maior desmembramento do género do retrato enquanto representação fiel de um rosto, mesmo à entrada do século XX, depois da *Cabeça Cubo-Futurista* da autoria do pintor. A par delas encontram-se as pinturas de *Cabeças* de Amadeo, entre elas por exemplo *O Pobre Louco* e *O Rata* de c. 1914-1915, num registo que acusa a sua amizade com Modiglianni e Brancusi, e em que à ironia se sobrepõe a tristeza da loucura, antes da série das *Máscaras*, ambas apresentadas nas exposições do Porto e Lisboa em 1916, como mais à frente mencionaremos.

---

[330] Jean-Yves Jouannais, *Idem, ibidem*, p. 121. (tradução da autora).
[331] Gérard-Georges Lemaire, *Le Futurisme*, Paris, Éditions du Regard, 1995, pp.95-97.
[332] Alain Jouffroy, «Marcel Duchamp» in *Encyclopaedia Universalis en ligne*, acedida em 06.09.2011.

Os «retratos-objecto» de Santa-Rita nos *hors-textes* de *Orpheu* e *Portugal Futurista*

Como atrás dizíamos, as declarações de Mário de Sá-Carneiro fazem-nos compreender os posicionamentos estéticos e ideológicos de Santa-Rita. Em Dezembro de 1912[333], Mário de Sá-Carneiro começa a afirmar que Santa-Rita é fatigante e que «não aprecia na prosa ideias, nem belezas – apenas quer música», declarando:

Escreva-me você, por exemplo, a descrição de um serrador serrando onde os rr se precipitem raspantes, e eu não terei dúvida em proclamá-lo um artista. Mas só admite esta arte.

Mais adiante, o poeta acrescenta:

Dos artistas de hoje (...) apenas tem culto por um literato cubista, Max Jacob que ninguém conhece, e publicou dois livros em tiragens de cem exemplares. A primeira pessoa que não leu esses livros é ele…aliás cada volume custa sessenta e cinco francos. Mas é genial…porque é cubista…Picturalmente a sua grande admiração vai para o chefe da escola, Picasso. Pasme: tendo eu tido na mão uma carta de Picasso, fui encontrar na letra do pintor espanhol profundas semelhanças com os arabescos santa-ritinos… A cada passo o Guilherme pobre diz: «…porque você, Sá-Carneiro, bem vê, o artista hoje faz isto, aquilo, aquele outro, tem tais ideias, etc., etc.» das suas palavras depreende-se que só é artista quem assim procede – e só por proceder assim. De forma que ele, adoptando essas ideias, parece tê-las adoptado unicamente para ser como os artistas – para ser artista. (...) Em resumo: no artista o que menos lhe parece importar é a obra. O que acima de tudo lhe importa são os seus gestos, os seus fatos, as suas atitudes. Assim, não usa relógio porque os artistas não usam relógio.

Sá-Carneiro refere ainda que o pintor se propunha, logo que voltasse a Portugal empenhar-se em defender o retorno do sistema monárquico e, enquanto conferente e director de museus, fechar a Academia de Belas-Artes. Ideologicamente, percebemos como Santa-Rita se orienta por princípios ideológicos que estarão próximos dos seus congéneres futuristas italianos, isto é, aproximando-se de um nacionalismo

[333] «Carta de Paris, 10 de Dezembro de 1912», Mário de Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa*, (2 vols.), Lisboa, Edições Ática, 1973, vol. I, pp. 38-42.

autoritário[334]e por princípios estéticos que se aproximam do anti-esteticismo; o gosto pelo caricatural; a rejeição do lirismo e do idealismo de Sá-Carneiro; o gosto pela música (Santa-Rita virá provavelmente a influenciar o poema *Serradura* de Sá-Carneiro); e a consciência como todos os artistas de vanguarda, sobretudo os abstraccionistas, da sua importância e possibilidades experimentais, e por aquilo que nela pressentem poder trazer para o que chamam de «pintura pura»; a primazia do gesto e da atitude sobre a obra; uma nova concepção do tempo que não é o tempo linear, mas é o tempo da descoberta, da imaginação e da vida e, neste sentido, a arte e a vida cruzam-se. Tudo isto é de assinalar em Santa-Rita através das palavras de Sá-Carneiro, bem como o conhecimento que aquele detém, em Dezembro de 1912, do trabalho de Picasso, a ponto de a sua admiração em relação ao pintor o levar a copiar a sua própria caligrafia. As atitudes apontadas e condenadas por Mário de Sá-Carneiro, afinal revistas hoje em retrospectiva, deixam entrever da parte de Santa-Rita um personagem que está em sintonia com o seu próprio tempo.

Quanto à admiração de Santa-Rita pelo poeta e romancista Max Jacob (1876-1944),[335] ela espelha o quanto existe de procura de uma nova sensibilidade estética. Max Jacob foi, com efeito, um dos personagens que, no início do século XX, inventou essa nova sensibilidade. Conhecido sobretudo como o recriador do poema em prosa, foi descrito frequentemente como contador de anedotas, um *blagueur* intriguista, místico, astrólogo, um típico falador de Montmartre, também um solitário, mas um personagem familiar do grupo do Bateau-Lavoir, [336] amigo próximo de Picasso, André Salmon e Guillaume Apollinaire. Aproximou-se, portanto, do que se designou por cubismo literário e do «espírito novo». A actividade que Santa-Rita irá desenvolver, animando e agitando o meio literário da cidade de Lisboa, ao lado de Almada Negreiros, vem na continuidade desse ambiente vanguardista parisiense que ele viveu entre exposições e controvérsias, projectos e ideias, hábitos e atitudes, à medida que, cada vez mais se radicalizava esteticamente e se ia reclamando futurista e cubista, enquanto o seu amigo Mário de Sá-Carneiro, pensativo e sonhador, escrevendo os seus belos contos e poemas durante as tardes nos cafés parisienses ou debatendo-se com as suas exageradas

[334] Sobre a relação entre modernismo literário e artístico e autoritarismo de direita ver Manuel Villaverde Cabral, «The Aeesthetics of Nationalism: Modernism and Authoritarianism in Early Twentieth-Century Portugal», in *Luso-Brasilian Review*, 26, nº 1, 1989.
[335] Max Jacob já tinha por esta altura publicado *Le Christe à Montparnasse*, *Saint Martorel* (1911), La Côte (1911) e *Oeuvres Burlesques et Mystiques de Frère Matorel* (1912)
[336] Yvon Belaval, «Max Jacob», *Encyclopaedia Universalis* on-line, texto acedido em 17.07.2011.

despesas financeiras, se consumia em aflição ou entrevia o pintor como uma ameaça à sua concepção romântica de beleza e arte, senão mesmo às suas aspirações na co-direcção de *Orpheu*. Mário de Sá-Carneiro, como afirma, acreditava no Cubismo, mas não nos quadros cubistas. Não lhe deixavam,

de ser simpáticos aqueles que, num esforço, tentam em vez de reproduzir vaquinhas a pastar e caras de madamas mais ou menos nuas – antes, interpretar um sonho, um som, um estado de alma, uma deslocação no ar, etc. Simplesmente levados a exageros de escola, lutando com as dificuldades duma ânsia que, se fosse satisfeita, seria genial, as suas obras derrotam, espantam, fazem rir os levianos (...). [337]

Santa-Rita sempre se reivindicou de «Futurista» bem como «Almada Negreiros», conquanto possamos afirmar que encontramos elementos formais nos seus trabalhos que os aproximam do cubismo. Como sabemos, o termo «cubismo» foi inventado em 1908 por Apollinaire, quando as pinturas de Georges Braque foram recusadas na exposição do *Salon*. No ano seguinte, Braque e Picasso começarão ambos a expor unicamente na galeria de Daniel-Henry Kahnweiler, onde os futuristas virão a conhecer os seus trabalhos, sem se juntarem portanto aos jovens «cubistas» que expunham nos *Salons* apoiados por Apollinaire. Diferentemente de Picasso ou Braque, que facetavam um objecto em polígonos para dele poderem dar diferentes perspectivas, esses jovens - Albert Gleizes (1881-1953), Jean Metzinger (1883-1956) e Henri Le Falconnier (1881-1946) -, transformavam a investigação do objecto essencialmente num estudo de volumes.[338] O tipo de investigação espacial que estes empreenderam foi, contudo, o «cubismo» que se impôs nos *Salons des Indépendants* e no *d'Automne* de 1910, sendo o mais divulgado na altura e ao qual, por exemplo, Eduardo Viana e Dordio Gomes, como veremos, adeririam. É em 1909 que Marinetti lança em Paris, em 20 de Fevereiro, no jornal *Le Figaro,* o Manifesto Futurista. Dois anos mais tarde, em Fevereiro de 1912, realiza-se a primeira exposição futurista na Galeria Bernheim Jeune, também na capital parisiense. A qualidade dos trabalhos apresentados e a originalidade das posições teóricas foram de imediato notadas. Pretendiam uma arte total que aproximasse a arte e a vida. A sua pintura era uma espécie de explosão de cores onde se

[337] «Carta de Paris (Café Riche), Março de 1913, dia 10», Mário de Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa*, *Idem, Ibidem,* vol. I, p. 81.
[338] Para a divulgação desta versão do Cubismo contribuiu também as obras teóricas e os textos escritos e publicados em livros como *Du Cubisme* de Albert Gleizes e Jean Metzinger.

exaltava o mundo moderno, a civilização urbana, as máquinas e a velocidade. Os pintores futuristas opunham-se então àqueles jovens cubistas a quem chamaram de «academistas disfarçados» porque estes utilizavam uma paleta escura monocromática, pintavam composições estáticas e os seus temas eram as naturezas-mortas, as paisagens, os nús e os retratos. A exposição que estes últimos fizeram em Abril de 1911, no *Salão dos Independentes* em Paris e depois em Bruxelas, confirmaria, todavia, o nascimento do «cubismo». O afrontamento que os pintores futuristas opuseram aos pintores cubistas e vice-versa, só viria a resolver-se mais tarde, através dos encontros no atelier de Jacques Villon, em Puteaux, onde Léger, Delaunay, Metzinger, Gleizes, Duchamp, Kupka e Severini se começaram a encontrar regularmente. A designação de «cubo-futurismo»[339] parece ter nascido, pois, quando o «grupo de Puteaux» expõe no Salão da Secção de Ouro em 1912 e a crítica utiliza o termo para designar o seu trabalho. Esta designação viria, porém, a ser utilizada mais tarde a partir de 1912, na Rússia, por Malevitch, originando o cubo-futurismo russo. Esta pequena digressão pela história do Cubismo e do Futurismo serve-nos para compreender o que existe em comum nos trabalhos que Santa-Rita, por exemplo irá apresentar no número dois de *Orpheu*.

Efectivamente, a historiografia tem-se pronunciado de acordo com a ideia de que o nº 2 da revista *Orpheu* alcança um brilho diferente do número anterior, com um poder de corrosão que «queimou quem no seu fogo colocou os dedos e onde a subversão foi superior ao mito criado». [340] Brilho esse que iluminaria todo o século, mesmo quando a penumbra teimou, muitas vezes, em querer diluir a sua memória. Janus Bifronte, *Orpheu* olhava o passado, sendo sobretudo presente, e olhando o futuro. [341] Por essa razão se pode afirmar que «há dois *Orpheus* (se não três) e que, no primeiro número da

[339] Todavia é de notar que desde 1912, Boccioni havia imaginado uma síntese de tipo cubo-futurista. Em *Dinamismo Plástico. Pintura e Escultura Futuristas* (1914) cujas primeiras provas datam daquele ano escrevia: «Nós queremos um complementarismo da forma e da cor. Fazemos por isso uma síntese das análises da cor (divisionismo de Seurat, Signac e Cross) e análises da forma (divisionismo de Picasso e Braque). Duchamp e Picabia fariam coro a este programa conciliador. Visitantes assíduos da exposição dos pintores futuristas na Galeria Bernheim-Jeune, eles foram dos primeiros a procurar realizar essa síntese. «Cubisme+Futurisme=Cubofuturisme», Didier Ottinger (ed.), *Le Futurisme à Paris: une avant-garde explosive*, Paris; Milan, Centre Georges Pompidou; Cinq Continents, 2008, p.33.

[340] Cfr. Eduardo Lourenço, «Inquérito-O significado histórico de *Orpheu* 1915/1975», *Colóquio-Letras*, Lisboa, nº26, Jul. 1975, p. 9.

[341] «Quando a hora do *Ultimatum* abriu em Portugal, para não mais se fecharem, as portas do templo de Jano, o deus bifronte revelou-se na literatura nas duas maneiras correspondentes à dupla direcção do seu olhar. Junqueiro - o de *Finis Patriae* e o de Pátria – foi a face que olha o Futuro, e se exalta. António Nobre foi a face que olha o Passado, e se entristece». «Fernando Pessoa, para a Memória de António Nobre» (*Obras em Prosa*, Cleonice Berardinelli, R. de Janeiro, Aguilar, 1982, pp. 344-345). Citado por Manuel Villaverde Cabral, «The Aeesthetics of Nationalism: Modernism and Authoritarianism in Early Twentieth-Century Portugal», *Op. cit.*, p. 18.

revista, que esteve para se chamar *Lusitânia* e depois *Europa*» paira um simbolismo decadentista que representa uma «fase para-modernista mal saída d'*A Águia*» [342] e, no segundo, se espelha o *esprit nouveau* de uma Europa que, nesse momento, se encontrava em guerra mas que, ainda assim, continuava a pensar em termos de vanguarda [343]. Por conseguinte, «o *Orpheu* de que se fala, quando se fala de *Orpheu*», é o número dois, com a *Manucure* de Mário de Sá-Carneiro e a *Ode Marítima* de Álvaro de Campos. [344] Sobretudo, convém sublinhar a importância de Santa-Rita para a realização deste número de tal modo que Mário de Sá-Carneiro lhe dedica o conjunto de «*Poemas sem Suporte*» [345] em que se insere *Manucure,* e onde Álvaro de Campos, o heterónimo «mais futurista», digamos assim de Fernando Pessoa, lhe oferece a *Ode Marítima.* Com efeito, se Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro e Álvaro de Campos tentaram adaptar a estética futurista a uma situação nacional específica, [346] o certo é que nos parece que aquele que melhor soube traduzir uma estética futurista, ou mais precisamente cubo-futurista, assumindo-se sempre sem ambiguidades do ponto de vista estético e até ideológicamente foi Santa-Rita. Diremos mesmo que este modernismo vanguardista deu o rosto subversivo a *Orpheu*, um Modernismo estético, mas além disso, também filosófico e político.

Tais pressupostos estéticos parecem-nos estar por trás da realização das duas colagens [347] e dos papéis colados que Santa-Rita realizou expressamente para *Orpheu 2* e que aí foram reimpressos. É a partir desse número que os novos directores da revista – Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro - decidem incluir em cada edição uma contribuição de um artista plástico. Caberia a Amadeo a ilustração do número seguinte, que lamentavelmente não foi publicado.

Podemos considerar que três dos quatro *hors-textes* de Santa-Rita (**Ilustrações 26, 27**) destroem o tema e o género do retrato, enquanto reprodução da «cara das madamas», como disse Sá-Carneiro. Naturalmente, tal estilhaçamento envolve uma

---

[342] José-Augusto França «Inquérito-O significado histórico de *Orpheu* 1915/1975», *Colóquio-Letras*, Lisboa, nº26, Jul. 1975, p. 17-18.
[343] Eugénio Lisboa, «Inquérito-O significado histórico de *Orpheu* 1915/1975», *Idem, ibidem*, p. 10.
[344] José-Augusto França «Inquérito - O significado histórico de *Orpheu* 1915/1975», *Colóquio-Letras*, Lisboa, nº26, Jul. 1975, p. 17-18.
[345] Não podemos esquecer ainda que a figura de Santa-Rita foi tanto ou mais importante quanto Mário de Sá-Carneiro nela se inspirou para a sua *Confissão de Lúcio* e certamente para *O Fixador de Instantes*.
[346] Ellen W. Sapega, «Futurismo e Identidade Nacional nas obras de Almada Negreiros e Mário de Andrade», Lisboa, *Colóquio-Letras*, nº 149/150(Jul. 1998).
[347] Não podemos afirmar com certeza, mas vistas à lupa as reproduções das obras de Santa-Rita inseridas no *Orpheu* 2, aparecem como duas colagens onde o artista insere fio de metal e, talvez até madeira; nas restantes parece utilizar unicamente papéis colados. Elas serão descritas no texto.

outra concepção do rosto mas também uma concepção da figura do corpo, um corpo que por enquanto continua desligado do rosto e que adquire ele próprio, como já vimos, cada vez mais importância. O quarto trabalho reproduzido tem como tema a «natureza-morta» e trata-se, como nos anteriores, do mesmo tipo de questionamento. Santa-Rita aplica, como veremos, os princípios defendidos no Manifesto Técnico da Pintura Futurista [348], onde se propõe que:

O retrato para ser uma obra de arte não pode nem deve assemelhar-se ao seu modelo e que o pintor não terá em si as paisagens que quer reproduzir. Para pintar uma figura não é preciso fazê-la: é preciso fazer-lhe a atmosfera.

Ou ainda:

Para conceber e compreender as belezas novas de um quadro moderno é necessário que a alma se torne pura; que o olho se liberte da venda com que o cobriram o atavismo e a cultura e considere como único controle a natureza, e já não o Museu! Então todos se darão conta de que sobre a nossa epiderme não rasteja o castanho mas brilha o amarelo, que o vermelho nos flameja e que o verde, o azul e o violeta dançam em vós, voluptuosos e acariciantes! Como se pode ainda ver um rosto humano rosado enquanto a nossa vida se desdobrou, irremediavelmente no metabolismo? O rosto humano é amarelo, é vermelho, é verde, é azul, é violeta.

Afirma-se um modo de encarar as sensações que, segundo os princípios futuristas devem ser «cantadas e uivadas nas telas». As sombras deverão ser luminosas, mais luminosas que as luzes, estando subjacente a teoria a que chamaram de «divisionismo». Todavia, este não seria um meio técnico que se pudesse metodicamente aprender e aplicar, mas sim «um complementarismo congénito (…) julgado essencial e fatal». Pois este traduz:

[348] O *Manifesto Técnico da Pintura Futurista* data de 11 de Abril de 1910, precisamente três meses depois de realizado o Manifesto dos Pintores Futuristas (11 de Fevereiro 1910) que foi apresentado publicamente, em Turim, a 8 de Março no Politeama Chiarella. Foram ambos assinados por Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini. Enquanto este manifesto se ocupava «das relações que existem entre nós e a sociedade», o Manifesto Técnico da Pintura Futurista trata «das mais altas considerações do absoluto pictórico». As citações dos manifestos são retiradas de José Mendes Ferreira (org., trad., introd.), *Antologia do Futurismo Italiano Manifestos e Poemas*, Lisboa, Editorial Vega, 1979.

Uma necessidade absoluta na pintura, tal como o verso livre na poesia e a polifonia na música e o dinamismo universal dever ser transmitido como sensação dinâmica.

Proclamam ainda que:

O movimento e a luz destroem a materialidade dos corpos e combatem (…) *o nú em pintura, tão enfadonho e opressor como o adultério na literatura*.

Estes princípios ajudam a entender as obras de Santa-Rita reproduzidas em *Orpheu 2*. Eles são a chave que abre o sentido dos estranhos títulos e das imagens que não podemos apreciar na sua verdadeira realidade. Nessas reproduções, deixamos de identificar qualquer alusão a um retrato. Estamos perante aquilo que o título designa como um somatório de objectos e fenómenos científicos. Deste modo, esta cabeça constitui-se em «retrato-objecto» que pode ser composto de: um estojo mais um aparelho ocular; de sobreposições dinâmicas e reflexos do ambiente e da luz. Estas menções lembram-nos as descobertas da época (1912) relativas aos Raios-X que passaram a ser considerados como ondas electromagnéticas, bem como a descoberta de que todas as substâncias são transparentes aos Raios-X em maior ou menor grau. A utilização de vocabulário científico e conotado com as máquinas como «sensibilidade mecânica», «aparelho» ou «sensibilidade radiográfica» chamam a atenção para a influência que o desenvolvimento da ciência, nomeadamente a física e a química, teve em novas concepções da vida. O artista moderno deveria «sondar as profundezas» e «penetrar na superfície dos objectos». [349] É a ideia de clarividência que seria muito divulgada em finais do século XIX e que os ocultistas saudaram na descoberta dos Raios-X, como uma confirmação científica das suas teorias da visão clarividente.

[349] Gabrielle Buffet (1881 – 1977) casou com Picabia em 1909. Foi uma vanguardista na música e teve um enorme impacto em Marcel Duchamp que por ela se apaixonou. Publicou vários ensaios sobre Apollinaire, Alexander Calder, Duchamp, Arthur Cravan, entre outros. Aquando da viagem com Picabia ao *Armory Show* em Nova Iorque, publicou um texto na revista dedicada à fotografia - *Camera Work* -, de Alfred Stieglitz, com o título «Modern Art and the Public», onde comenta deste modo o desenvolvimento da ciência e aquilo que liga o artista moderno a uma nova concepção de vida: « (…) We Know now that the forms among which we move are the conventions of our senses. We no longer content ourselves with differentiating between these forms, by means of our sensorial perceptions. We plumb to their depths we pierce below de surface to grasp their quality, their essence, and in doing so an infinite wordl of new forms is opened to us – thanks to the continual analyses of chemistry and physics». In Linda Dalrymple Henderson, «Francis Picabia, Radiometers, and X-Rays in 1913», *The Art Bulletin*, vol. 71, nº 1, Março 1989, pp. 116-117.

Devem-se à historiadora de arte americana, Linda Dalrymple Henderson, vários e importantes estudos sobre a relação entre a arte e a ciência em finais do século XIX e princípios do século XX, estudos que incidem sobre algumas das propostas mais ousadas de Duchamp e de Picabia, do próprio Cubismo e do Futurismo e senão talvez mesmo estes «retratos-objectos» de Santa-Rita. Nessa procura de uma «sensação psíquica» que produz uma «visão intelectual» e já não de uma «representação mecânica» da realidade ou «visão óptica», como fizera o naturalismo ou o impressionismo, assistimos a uma ruptura com o passado. Santa-Rita ao utilizar a técnica dos papéis colados e a colagem cubistas, atingirá uma abstractização cada vez maior das formas.[350]

O primeiro trabalho reproduzido em *Orpheu* ilustra o poema sobre a rainha mitológica cuja lenda oriental, que se estende da Grécia ao Egipto, a apresenta como fundadora da Babilónia e dos jardins suspensos, *Semi-Rami* (ou *Semiramis*) do poeta Ângelo de Lima. [351] Intitula-se *Estojo científico de uma cabeça + aparelho ocular + sobreposição dinâmica visual + reflexos de ambiente x luz (sensibilidade mecânica)*, e é datado de 1914 (**Ilustração 27**). Os elementos formais que estruturam a imagem desta «cabeça» arquitectada como um estojo, isto é, uma caixa cujo interior se pretende mostrar cientificamente nas suas partes e dinâmicas visuais, lembra pois a descoberta dos Raios-X e a possibilidade de ver o interior dos objectos. Compõe-se de porções de papéis de diferentes recortes, texturas, tamanhos e, possivelmente cores, dispostos de tal modo que, em sobreposição uns sobre os outros, lembram vagamente a forma de uma cabeça de perfil. Esta técnica dos papéis colados foi utilizada pela primeira vez por Georges Braque, por volta de Setembro de 1912, na obra *Natureza Morta com Fruteira e Vaso*, quando corta e cola pedaços de papel imitando madeira e os insere numa superfície simultaneamente com desenhos a carvão. Por esta altura, tanto os papéis colados como a colagem surgem a Picasso e a Braque como uma necessidade e modos de alterar não só a técnica convencional da pintura a óleo, [352] mas sobretudo o ilusionismo de uma pintura na qual já não acreditavam. As sobreposições dos papéis

[350] Na impossibilidade de verificarmos as cores dessas reproduções resta-nos a apreciação das formas, o que fizemos junto do original, que se encontra na Secção de Reservados da Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian, e em relação ao qual utilizámos uma lupa na sua observação e leitura.

[351] Ângelo Vaz Pinto Azevedo Coutinho de Lima (Porto, 1872- Lisboa, 1921). Pintor e poeta que morreu louco no Hospital de Rilhafoles (actual Miguel Bombarda). Colaborou na revista *Orpheu 2*.

[352] Quanto à "invenção" da colagem por Picasso é significativo que, para os Dadaístas, ela tenha vindo a tornar-se uma arma destinada a destruir toda a arte e, para os surrealistas, um meio de atingir as funções irracionais do imaginário e tenha marcado toda a história da arte ocidental contemporânea, quer na pintura, escultura, arquitectura, fotografia ou no cinema, quer também na literatura e até na música.

como que são descentradas apesar da organização de algumas das suas partes em elementos geométricos desenhados onde reconhecemos, por exemplo, o que poderia ser vagamente a zona da testa e do nariz de um rosto. Mas este não existe. O que temos são estruturas geometrizadas através do desenho e dos papéis recortados; uns parecem pintados, outros apresentam no seu fundo setas desenhadas ou vectores a indicar movimentos dinâmicos da matéria. Fazem lembrar formas radiomagnéticas e tubos de vidro e, como os títulos indicam, estojos científicos. [353]

Num círculo, na zona junto ao que poderia ser uma orelha, consegue-se detectar, à lupa, um pequeno arame de metal enrolado. E aquilo que poderia ser designado por crânio e que acaba por ser o campo onde os restantes papéis se sobrepõem é composto por uma grande superfície de papel repleto de caracteres que parecem pertencer a uma escrita que lembra os caracteres do grego antigo. Num dos pequenos papéis quadrangulares nele sobrepostos aparecem uma pequeníssimas janelas, desenhadas dentro de círculos, talvez *discos*, ambas pequenas indicações órficas. Descobrimos também um conjunto de hieróglifos egípcios, os quais só foram possíveis de leitura à lupa. Esta indicação orientalista indica que, possivelmente, a colagem foi realizada expressamente para o poema dado que este refere em imagens poético-literárias o sistema de escrita ideográfica da cultura egípcia.

O segundo trabalho ilustra *Manucure* e intitula-se *Compenetração estática interior de uma cabeça = complementarismo congénito absoluto (sensibilidade litográfica)*. (**Ilustração 27**) A sua datação aparece como sendo de 1913. Trata-se de um fundo talvez em cartolina preta em que vários papéis de cores claras foram sobrepostos, tendo-se utilizado várias tintas de cor branca para desenhar contornos arredondados que indicam uma testa e um queixo, uma boca ou uma orelha. Os fragmentos de papel colados simplificam e reforçam a estrutura, equivalendo a uma pincelada de cor ou a uma cor plana, mesmo quando imitam uma superfície de cor ou uma textura. Se aqueles elementos são reconhecíveis, não podemos falar, todavia, numa figura. O meio da obra apresenta um pedaço rasgado de papel branco sobre o qual foi colado um pedaço de jornal rasgado e, sobre este, podendo ver-se bastante bem à lupa, um fio de metal, talvez em ferro, com um pequeno eixo central e, na ponta inferior esquerda, um semicírculo arredondado. Este trabalho que sabiamente explora os limites

[353] Roger I. Rothman, «Between Music and the Machine: Francis Picabia and the End of Abstraction» The Tout Fait The Marcel Duchamp Studies On Line», acesso em 26 de Agosto de 2011 a http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/articles/rothman/rothman1.html.

do pictural situa-se já na transição para o objectual, pois solicita um conhecimento aprofundado dos papéis colados cubistas de Picasso e Braque, e até de Juan Gris, os quais introduziram também nessas obras outras matérias como metal e cartão, o que veio a permitir ao primeiro a elaboração de objectos em três dimensões, como foi o caso da colagem *Nature Morte à la Chaise Cannée* (de Maio de 1912) e da *Guitarra* (Outubro de 1912).

Santa-Rita inaugura, portanto, uma nova visualidade e lança as bases de uma combinatória nova, que podemos designar como um novo sistema significante. A ilustração do poema de Luís de Montalvor *Narciso*, à qual o pintor dá o nome de *Decomposição dinâmica de uma mesa estilo do movimento (interseccionismo plástico)* de 1912 (**Ilustração 26**), é um dos trabalhos em papéis colados mais representativos. Embora não diga respeito a uma figura do corpo, pois trata-se, já não do desmembramento do género do retrato, mas de uma «natureza-morta», cuja protagonista é uma mesa, parece importante tomá-la igualmente como exemplo dessa nova concepção plástica e lembrar que foi através da natureza-morta que Picasso e Braque desenvolveram a linguagem cubista. Para tanto, tomaram como ponto de partida os objectos de uso quotidiano, aqueles que os rodeavam, objectos simples como uma guitarra, um violino, um jornal com os seus caracteres tipográficos, uma mesa, uma fruteira, um cachimbo, enfim e tantos outros que é possível fazer uma iconografia cubista do objecto. Esse método permitia o afastamento dos temas clássicos. O pintor decidia agora o que pintar, como pintar, e o modo como os géneros picturais podiam ser explorados fora do academismo das Escolas.

Boccioni tinha proclamado no seu *Manifesto da Escultura Futurista* que: «na intersecção dos planos de um livro com os ângulos de uma mesa (…) não há mais verdade que em todas as Vénus que inspiram a moderna idiotia escultórica e que só uma modernissima escolha de assuntos poderá conduzir à descoberta de novas ideias plásticas».[354] O pintor utilizava aquilo que lhe despertava sensações e pensamentos íntimos.

Santa-Rita assume identicamente aqui a predilecção por um objecto de uso quotidiano, em relação ao qual não há nenhum sentimento estético, mas onde o que interessa é o dinamismo do movimento do objecto no espaço, os planos desse objecto e o modo como se interseccionam plasticamente na superfície bidimensional de modo a o

[354] Umberto Boccioni, «A Escultura Futurista», in José Mendes Ferreira (org., trad.,introd.), *Antologia do Futurismo Italiano Manifestos e Poemas*, Lisboa, Editorial Vega, 1979, p. 108.

espectador o poder interpretar segundo a sua sensibilidade. O plano principal é dado com a notícia central de um pedaço de jornal rasgado em língua castelhana, jornal pousado em cima do tampo da mesa e que esconde outra realidade para lá desta notícia. Os pingos de tinta nele caídos lembram que o que vemos ainda é da ordem do pictural, mas também da escrita. Uma mesa pode servir para escrever mas também para comer. A notícia principal no bocado de jornal rasgado relata um «Conflicto del pan» e a discussão de reforma das «ordenanzas» pelos vários «ayuntamentos» com vista à solução do conflito e, também, uma «reunion del consejo de ministros». «Pan» e ministros interseccionam-se num movimento simultâneo que indica com realismo factos da vida que têm a sua lógica dentro da sociedade burguesa. O que está em causa é, pois, não só o dinamismo de uma percepção e sensação visual e estética. O recorte de jornal é simultaneamente figura e fundo, o campo da mesa e o campo do jornal e significa também a presença de alguém que leu essa notícia e por ela se interessou. Mas é também o dinamismo da própria vida e do real que assim entram com o espectador plasticamente dentro da obra. Mas de quem é a voz que fala nesta obra? De quem é o discurso? Do jornalista, do artista, de quem lê, de todos nós? Quantos discursos existem efectivamente nesta obra? Cada fragmento produz um movimento, um discurso, um jogo de relações, mas nenhum deles é suficiente para formar uma «ideia» ou um «argumento». Para Rosalind Krauss, este tipo de colagem é como o poema em forma de conversa de Apollinaire, *Les Fenêtres* (1913), quando este adoptou as ideias de Simultaneismo de Robert Delaunay. [355] As vozes nesse poema não são identificadas. Ele começa, como uma conversa ou aparência de conversa, do seguinte modo: «Do vermelho ao verde o amarelo morre totalmente». Depois como se alguém respondesse continua: «É preciso escrever um poema sobre um pássaro com uma única asa». E uma terceira pessoa responde e pede: «Levante a persiana.» Uma quarta pessoa declara: «Mandaremos um telegrama»[356].

Quanto à ilustração *Síntese Geometral de uma Cabeça x Infinito Plástico de Ambiente X Transcendentalismo Físico (Sensibilidade Radiográfica)* de 1913 (**Ilustração 26**), ela acompanha a *Ode Marítima* de Álvaro de Campos. Ao contrário da

[355] Depois da exposição de Robert Delaunay em Berlim em Janeiro de 1913, na qual exibiu a série *Fenêtres.* Em Dezembro, no número de *Der Sturm*, Apollinaire publicou *Reality Pure Painting*, onde desenvolveu o conceito de «simultaneísmo» de Delaunay para a sua poesia. Cfr. Rosalind Krauss, «A Circulação do Signo» in *Os Papéis de Picasso*, São Paulo, Iluminuras, 2006 (edição americana 2001), p. 69 e Nota 21.

[356] Rosalind Krauss, «A Circulação do Signo», *Idem, ibidem*, p. 69.

primeira que descrevemos, trata-se de uma construção aberta, onde a cabeça se desfaz em planos geométricos transparentes que se fundem num campo ou fundo e se equivalem no jogo espacial. Por cima deles e na zona central, dois pedaços de papel de cor escura funcionam contra os restantes planos, obscurecendo o centro de toda a colagem como sistema significante. Esse plano ressurge como primeiro plano porque um pequeno papel quadrangular branco, tendo no centro um círculo negro desenhado como um alvo, lhe foi sobreposto ligeiramente inclinado para dar a sensação de movimento. Há, assim, um trabalho de «literalização da profundidade» que já tinha aparecido nos outros trabalhos, sobretudo no primeiro, mas neste, por se apoiar na frente e como que tapando o centro, resulta num jogo que faz dessa superfície um negativo, onde a figura parece ausentar-se ou ocultar-se. Santa-Rita atinge neste trabalho uma notável abstracção. A figura é completamente desfeita naquilo a que o pintor, citando Boccioni, chama de *transcendentalismo físico,*[357] (**Ilustração 26**) isto é, a possibilidade de todos os objectos tenderem para o infinito, mediante *linhas-forças*. Estas linhas desdobram-se em ritmos e prolongamentos através de sobreposições e repetições das formas geométricas. A utilização de sinais de matemática acentua os movimentos de intersecção e dinamismo dos planos. Trata-se de um outro modo de interpretar a natureza que, segundo os princípios futuristas, reconduz a obra de arte à verdadeira pintura e, por outro lado, faz entrar o espírito do espectador na acção, ou seja, «estas linhas-forças devem envolver e arrastar o espectador que será por todas as formas obrigado a lutar ele próprio com as personagens do quadro».*[358]*

O sistema de significantes destes «retratos-objecto» vai bastante mais longe do que a pura decomposição analítica de uma pintura cubista que se limita a desmembrar a ilusão nos seus elementos constituintes. Neste caso, aliam-se os princípios futuristas à técnica cubista, obtendo-se uma «representação da representação» em que os papéis colados fazem figurar. Percepcionamos que são figuras de cabeças em perfil, mas também uma mesa como natureza-morta. Estamos, igualmente, perante o expediente da legenda, pois esta opera como texto explicativo das sobreposições de planos, das texturas e das cores dos papéis que fazem falar alternadamente a luz e a sombra. Cada referente (cada papel) é um significado que se ausenta, mas que representa outro. Por

[357] «Trancendentalismo físico» é um termo que aparece no Prefácio ao Catálogo das Exposições Futuristas de Paris, Londres, Berlim, Bruxelas, Munique, Hamburgo, Viena, etc., de Fevereiro de 1912. José Mendes Ferreira (org., trad.,introd.), *Antologia do Futurismo Italiano Manifestos e Poemas*, Lisboa, Editorial Vega, 1979, p. 97.
[358] José Mendes Ferreira (org., trad., introd.), *Idem, ibidem.*

essa razão, encontramo-nos perante uma «metalinguagem do visual». [359] Temos um plano que é, simultaneamente, acrescido de referentes e significados. Pode-se falar do espaço sem o utilizar, figurando a figura através da sobreposição constante de planos. Pode-se falar da luz e da sombra, através desses planos e dos textos escritos. Essa capacidade tem a ver com os elementos que compõem a colagem e os papéis colados, funcionando cada um como significante material que está «em vez de».

Santa-Rita questiona a exactidão da representação de um retrato clássico - a *mimésis* - mas também questiona a pintura enquanto médium que serve essa ilusão. Com a colagem e os papéis colados é possível aumentar a experiência do espectador, pois aqueles impõem-se à experiência, não como objecto de percepção, mas como objecto de discurso, de re-apresentação. [360] Segundo Rosalind Krauss, a técnica e o processo da colagem vai mais longe do que a pintura cubista, porquanto a colagem problematiza o objecto, colocando o discurso no lugar da presença; um discurso fundado numa origem sepultada, alimentado pela ausência, pois essa origem nunca poderá ser objectificada mas apenas re-apresentada. O signo é, assim, um substituto de um referente ausente: o fragmento da notícia do jornal refere-se a um facto que não podemos conhecer na sua totalidade e a um objecto, um jornal de um determinado dia de um determinado ano que sabemos terem existido. [361]

Por último, das reproduções de Santa-Rita em *Portugal Futurista*, parecem fazer parte também a *Cabeça=Linha-Força. Complementarismo Orgânico* e *Abstracção Congénita Intuitiva*, (**Ilustração 28**). Interessa-nos em particular, pelo tema, a primeira. Na impossibilidade de qualquer análise relacionada com a cor cingimo-nos ao grafismo das linhas e planos que fazem lembrar pelo modo como as suas formas abertas são estruturadas uma cabeça. Todavia, a figura é totalmente abstracta. Ela constitui-se na intercepção de planos geométricos que nos dão uma imagem onde Santa-Rita aplicou provavelmente os princípios futuristas de dinamismo visual através do mesmo princípio futurista de «linhas-força» geométricas que funcionam como figura e fundo e constroem uma verdadeira abstracção geométrica.

Se aceitarmos a definição de Pessoa para Cubismo como «intersecção do objecto consigo próprio», ou seja, «intersecção dos vários aspectos do mesmo Objecto uns com

[359] Rosalind Krauss, «In the Name of Picasso», *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press, 1985, p. 37.
[360] Rosalind Krauss, *Idem, ibidem*, pp. 37-39.
[361] A noção de ausência é uma das pré-condições do signo segundo Rosalind Krauss, *Idem, ibidem.*

os outros» e de Futurismo como «intersecção do Objecto com as ideias objectivas que sugere» temos a definição de Cubo-Futurismo, «um cruzamento de sensações que se processa de forma geométrica, ou seja, plástica e analítica, como a palavra "intersecção" sugere».[362] As setas/vectores definem movimentos ascendentes ou descendentes, equilíbrios e desiquilíbrios de modo a criar na «paisagem interior» do observador a sensação de dinamismo e movimento. Concluímos que Santa-Rita suprimiu nestes trabalhos reproduzidos em *Orpheu 2* e *Portugal Futurista*, a lógica fisionómica daquilo que conhecemos como sendo um retrato e que já estava pré-figurado na «Cabeça Cubo-Futurista», um «retrato de morte» ou «retrato de ninguém», de que falámos no primeiro capítulo. Por outro lado, atinge nesses trabalhos um grau de abstracção tal que a figura não corresponde a nenhuma realidade, mas a uma matemática interna preparada musicalmente para aumentar a emoção daquele que a olha.

Santa-Rita, a quarta dimensão e os raios-X

Falámos de «retratos-objecto» e com esta designação queremos estabelecer entre estes trabalhos de Santa-Rita e os «retratos «mecânicos» ou «mecanomórficos» de Francis Picabia uma ligação formal. A complexidade orgânica do objecto mecânico do mundo real e, sobretudo, a via da abstracção que se desenha nesse caminho são preocupações estéticas que os aproximam. Santa-Rita, já se encontrava em Portugal desde 1914, quando Picabia realizou esses retratos, em princípios de 1915, depois de voltar de Nova Iorque, quando trabalhava na sua revista *391* em Paris. Nunca saberemos se o pintor português deles tomaria conhecimento. Picabia, nalguns deles, representou o fotógrafo e galerista americano Alfred Stieglitz [363] (**Ilustração 29**) como uma máquina fotográfica e o fotógrafo e escritor francês Paul Haviland [364] como uma lâmpada

[362] Bernardo Pinto de Almeida e Fernando Cabral Martins, «Cubismo», *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo* (Fernando Cabral Martins coord.), Lisboa, Caminho, 2008, p. 199-200.

[363] Alfred Stieglitz (1864-1946). Fotógrafo americano e grande defensor da arte moderna. Conhecido pelo seu papel na cena galerística nova iorquina da primeira metade do século XX, Stieglitz deu a conhecer muitos artistas europeus de vanguarda. Entre as numerosas actividades da sua longa vida, como um dos mais importantes fotógrafos americanos desse século, foi galerista e promotor de grandes exposições. Fundou o *Camera Club* de Nova Iorque; a célebre e luxuosa revista de fotografia *Camera Work* e a Galeria 291 (1908) em Nova Iorque. Foi o organizador da exposição *Photo-Secession* (1902). Em 1917 casou-se com a pintora Georgia O'Keeffe.

[364] Paul Burty-Haviland (1880-1950). Fotógrafo, escritor e crítico de arte nascido em Paris. O seu pai, Charles de Haviland era o célebre fabricante de porcelanas de Limoges da *Haviland & Co.*; a sua mãe Madeleine Burty era filha do crítico de arte Philippe Burty. Oriundo de famílas ricas e cultas, Haviland estudou em Havard. Durante a sua estadia em Nova Iorque e enquanto representante dos negócios do pai, interessou-se pela escrita e pela fotografia. Conheceu Alfred Stieglitz e o seu círculo de fotógrafos apostados em que o *medium* fosse reconhecido como arte. Em 1910 tornou-se sócio de Stieglitz. O

eléctrica. Santa-Rita nas suas *Cabeças* chama-lhes «estojo científico» e «aparelho ocular». Do que não há dúvida é a atenção dada à importância da luz e à mecânica do movimento. Curiosamente o pintor e caricaturista Stuart de Carvalhais no seu desenho humorístico sobre Santa-Rita bem o compreendeu ao descodificar uma dessas cabeças através da caricatura. Esta, publicada n'*O Século Cómico*, apresenta uma imitação divertida que parodia o pintor: *Santa Rita + Pintor X Vossê! Un vermouth cassis…le nez dans le COU!* . [365]

Seguramente, Santa-Rita conhecia bem os trabalhos de Picabia.[366] Mário de Sá-Carneiro testemunha-o nas suas cartas a Fernando Pessoa, a propósito de um texto sarcástico publicado na imprensa lisboeta. O jornalista não só parodia o quadro *Ruído num Quarto sem Móveis*, alterando o título, como ao mesmo tempo o trocava por uma pintura de Picabia.[367] Mas *Ruído num Quarto sem Móveis* era uma pintura que Santa-Rita apresentara recentemente, em Paris, no *Salon des Indépendents*, que acusava naturalmente a sua aproximação ao futurismo. Sabemos que Santa-Rita visitou a exposição na Galeria Bernheim-Jeune e, certamente, o Salão da Secção de Ouro, onde as pinturas de Marcel Duchamp e de Francis Picabia foram tão marcantes que esta veio a ser considerada a primeira exposição cubo-futurista. Nas telas de Picabia, como *Les Danses à la Source* (1912), ecoam assimilações futuristas das obras de Gino Severini como *La Danse du «pan-pan» au Monico* (1909-1911/1959-1960). Será também neste salão que Duchamp exporá *Nu Descendant un escalier nº2*, o ícone do cubo-futurismo, rejeitado pelos «cubistas» no Salão dos Independentes e que aqui aparece em público pela primeira vez.[368] Também deve ter visitado o Salão de Outono de 1913, onde Picabia, que voltava do *Armory Show* em Nova Iorque, expunha *Udnie e Edtaonisl*. Tal

---

Portrait of a Man de Haviland's realizado por essa altura foge à semelhança convencional de um retrato para se tornar uma imagem impressionística. Haviland teve um desempenho importante na fotografia americana dentro do movimento pictorialista e no Grupo Photo-Secession. Foi também mecenas da Galeria *291*, e coleccionador de obras de vanguarda, de arte africana e pré-colombiana.

[365] *O Século Cómico* de 08.07.1915. Citado por José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Bertrand Editora, 1991, 3ª edição, p. 58 e Nota 122, p. 545.

[366] Carta de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, Paris, 10 Março de 1913, p. 80. Sá-Carneiro refere-se explicitamente e conta o episódio: «recebi hoje a sua carta e o número do *Teatro* que já vira, pois o meu pai mo enviara. A primeira coisa que fiz, é claro, foi mostrar a página cubista ao Santa-Rita, que deu pouca sorte, embora ficasse triste, no fundo.(…) Atribuiu a vingança do Eduardo de Freitas por causa de questões antigas. (…) Porque o quadro do *Ruído* existe. Tenho-o mesmo no meu quarto, onde ele outro dia o deixou para o mandar emoldurar, oferecido ao Homem Cristo Filho. Pormenor curioso: o Santa-Rita reconheceu imediatamente que se tratava duma obra do Picabia. Disse até que ia mostrar a coisa ao seu autor para este mover um processo à revista».

[367] O texto é de Eduardo de Freitas, «O Cubismo Nacional», in *Teatro*, nº 1, Lisboa, de 01.03.1913. O título que aparece em legenda é *Silêncio de um quarto sem móveis*.

[368] «Cubisme+Futurisme=Cubofuturisme», Didier Ottinger (ed.), *Le Futurisme à Paris: une Avant-garde Explosive*, Paris; Milan, Centre Georges Pompidou; Cinq Continents, p.33.

como os retratos de Santa-Rita estes são contemplações interiores, revelações e não propriamente retratos:

Is no more the portrait of a young girl than Edtaonisl is the image of a priest, such as we normally conceive of them. They are memories [souvenirs] of America, evocations of it, subtly arranged in the manner of a musical composition; they represent an idea, a nostalgia, of a fleeting impression. [369]

Linda Henderson chama a atenção que é, por volta de 1913, que Picabia começa a interessar-se não só pelos aspectos musicais, através da sua mulher Gabrielle Buffet, mas também pelas novas descobertas tecnológicas e científicas da época. A aguarela de Picabia de 1913, *Mechanical Expression seen through our own Mechanichal Expression*, baseia-se em dois bem conhecidos objectos desenvolvidos pelo químico William Crookes, o chamado tubo Crookes usado para produzir Raios-X bem como o radiómetro do mesmo cientista. Por esses anos, os artistas viviam fascinados com a descoberta dos Raios-X que permitiam com que a luz atravessasse o interior dos objectos.

Essa descoberta, bem como a da fotografia através dos Raios-X, realizada pelo físico alemão cientista Wilhelm Conrad Röntgen (1845-1923) em 1895, permitia na verdade ultrapassar as preocupações dos Impressionistas, mas também constituiu uma novidade cultural que deu origem a cartoons, poemas, canções, livros e artigos. Entre 1911 e 1912, Duchamp explorou activamente as ideias associadas ao tema que deram origem ao *Retrato (Dulcineia)* de 1911, e ao *Nú descendo as Escadas, nº 2* e mais tarde *A Noiva* (*The Bride*), que ofereceu a Picabia, na qual vemos uma figura reduzida à forma de um tubo, de acordo com as imagens de Raios-X do processo de digestão. Picabia referir-se-ia aos Raios-X numa outra obra de 1913, *La Ville de New York aperçue à travers le corps*. [370]

Henderson também demonstra como, durante as primeiras décadas desse século, a maioria dos artistas modernistas foram influenciados por um conceito que se popularizou, conhecido como a «quarta dimensão» que significava uma dimensão maior e invisível do espaço que poderia constituir uma realidade mais verdadeira do que a

[369] Roger I. Rothman, «Between Music and the Machine: Francis Picabia and the End of Abstraction» The Tout Fait The Marcel Duchamp Studies On Line». Cfr. http://translate.google.pt/translate?hl=pt-PT&sl=en&tl=pt&u=http%3A%2F%2Fbucknell.academia.edu%2FRogerRothman; acedido em 20.03.2012.

[370] Linda Dalrymple Henderson, «Francis Picabia, Radiometers, and X-Rays in 1913», *The Art Bulletin*, vol. 71, nº 1, Março, 1989, pp. 114-116.

percepção visual. Só entre 1901 e 1910 foram publicados em Itália um total de 322 livros e artigos sobre as «novas» geometrias. Na Alemanha e na França essas publicações ainda eram mais numerosas e populares junto dos estudiosos do assunto.[371]

As primeiras aplicações dessas concepções relacionadas com a «filosofia do hiper-espaço», defendida pelo matemático britânico Charles Howard Hinton (1853-1907),[372] que visavam responder às filosofias do positivismo e do materialismo, foram desenvolvidas pela primeira vez em Paris por volta de 1910 e teorizadas na literatura cubista. Devem ser consideradas a par do interesse pela pintura de Cézanne e da arte africana, porque essa crença numa realidade para lá da percepção visual imediata, encorajou Picasso «a pintar os objectos como os penso e não como os vejo». A quarta dimensão serviu para dar liberdade ao pintor em libertar-se da perspectiva e distorcer e deformar os objectos de acordo com uma lei mais elevada na qual acreditava. Como Apollinaire escreveria: «*É à quarta dimensão e só a ela que devemos uma nova norma do perfeito*». [373]

Picasso, Duchamp, Picabia, Kupka, os futuristas italianos e russos compreenderam a quarta dimensão com implicações e interpretações diferentes. Marcel Duchamp, por exemplo, assiste por volta de 1912 com Apollinaire e Picabia, à representação da peça *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, que fará escândalo por causa das «máquinas» absurdas apresentadas em cena. E através de Roussel que Duchamp virá a descobrir os jogos de palavras escondidos por detrás dos quais aquele inventava essas máquinas que virão a apaixonar os Surrealistas. É também nesse ano que se interessa por uma série de textos sobre a quarta dimensão, que aparecerão na revista *Comoedia* assinados pelo seu director, o escritor Gaston de Pawlowski (1874-1933), autor livro *Voyage au Pays de la Quatriéme Dimension*, publicado em 1912. [374]

---

[371] Linda Dalrymple Henderson, « Italian Futurism and Futurism and The Fourth Dimension», Nota 24, *Art Journal*, vol.41, nº 4, Futurism (Winter, 1981), p. 323, citando o estudo de Duncan M. Y. Sommerville (*Bibliography of Non Euclidean Geometry, Including the Theory of Paralels, the Foundations of Geometry, and Space of n-Dimensions*, London, Harrison & Sons, 1911)

[372] O matemático Charles Howard Hinton, interessou-se pela teosofia e escreveu ficção científica. Defendia a quarta dimensão como a verdadeira realidade, que seria uma realidade superior, para a qual era necessário o homem despertar. Cunhou a expressão «Tesseract», e.g., o hipercubo quadridimensional. Antecipou as teorias de Albert Einstein sobre o tempo como uma quarta dimensão.

[373] Linda Dalrymple Henderson, «Italian Futurism and "The Fourth Dimension", *Op. Cit.*,pp. 317-323, citando Guillaume Apollinaire **(**«La peinture nouvelle: Notes d'Art», *Les Soirées de Paris*, nº 3**,** Abril 1912, pp. 90-91).

[374] Jean Clair revelou a sua importância a partir das notas de Duchamp tomadas por este quando trabalhava na *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*,nomeadamente nas que têm por títulos *À l'infinitif*. Duchamp expõe aí a sua própria concepção da quarta dimensão. Sem fazer referência a

Para o futurista Boccioni, a forma dinâmica era uma espécie de quarta dimensão, que possibilitava a «continuidade no espaço» - título da sua famosa escultura. Essa quarta dimensão era, para ele, uma forma tipo que transcendia as habituais noções do espaço, uma dimensão absoluta e incomensurável, um conceito infinito. Pelo contrário, os cubistas pensavam-na como mensurável e finita e, portanto, passível de um «pensamento racional».[375] Para Boccioni, tal como para Gino Severini que teorizou o assunto, só a intuição podia fazer a aproximação a essa nova realidade. Muito influenciados pela filosofia de Henri Bergson, a realidade era vista em constante fluxo e cada indivíduo intuía-a dentro desse fluxo ou duração de tempo.

Santa-Rita terá sido possivelmente o único pintor futurista ou cubo-futurista português. Como teremos ocasião de referir, ele assumir-se-á sempre nessa condição e, sobretudo, aquando do ataque de Homem Cristo Filho. Podemos dizer que se a revista *Portugal Futurista* é, como sugere Bernardo Pinto de Almeida, mais um seu auto-retrato, [376] provavelmente também o foram todas as *Cabeças* que mencionámos. O narcisismo de que tanto foi acusado e que lhe preparou o mito aproximavam-no afinal de uma anti-arte que em Portugal não foi entendida.

Almada Negreiros recebeu em herança o seu testemunho. Ele próprio se assumiria futurista por muitos anos, «só» e já sem a força incendiária desses anos 10. Na revista *Portugal Futurista* colabora com os poemas *Mima-Fataxa* e o conto *Saltimbancos* que dedica a Santa-Rita. Todo este conto é, se assim podemos dizer, um exercício do simultaneismo, onde toda a pontuação é abolida. Para além destes dois textos futuristas, encontramos ainda o seu manifesto o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX,* que é a par do *Ultimatum* de Álvaro de Campos, mais um exemplo anti-decandentista.

Efectivamente, o que queremos sublinhar é que a associação Santa-Rita-Almada-Amadeo são uma constelação onde cada um, embora estranhamente diferentes, estavam juntos pela Arte. Como Almada refere, a «Arte era a solução. A nossa solução comum. Era o neutro entre nós.»[377] Dos três, Almada foi a figura central porque, finalmente, os contactos e as cumplicidades acabaram por ser organizados à sua volta e

---

Pawlowski, cita a teoria de Poincaré, tal como o livro de Jouffret sobre a quarta dimensão. Alain Jouffroy, «Marcel Duchamp», in *Encyclopædia Universalis* mise-en-ligne, 2010, acesso em 06.09.2011.

[375] Não entraremos no aprofundamento destas noções claramente expostas no texto de Linda Henderson. Ver da autora, «Italian Futurism and "The Fourth Dimension", *Ibidem*, pp. 317-323.

[376] Bernardo Pinto de Almeida, *As Imagens e as Coisas*, Porto, Campo das Letras, 2002, p. 123

[377] José de Almada Negreiros, *Orpheu 1915-1965*, Lisboa, Ática, p. 3

em torno dos pares Almada-Santa-Rita e Almada-Amadeo. Almada Negreiros é aquele que, recebendo o testemunho dos seus dois companheiros mortos em 1918, fará a ponte com o futuro, assimilando e integrando esse testemunho na sua obra.

Almada, a «figura do Dantas» e o Manifesto

Meses antes de Amadeo de Souza-Cardoso fazer a sua exposição individual em Lisboa, Almada Negreiros conhecera o pintor de uma forma singular. Fora logo depois de Almada publicar o *Manifesto Anti-Dantas (*designando-se «Por extenso José de Almada Negreiros Poeta d' Orpheu Futurista e Tudo»), publicado em Abril de 1916. [378] Nessa altura, Almada recebeu um postal que o felicitava do seguinte modo: *Viva. Viva. Substantivo Ímpar. Um…* e assinava: Amadeo de Souza-Cardoso. [379] Era a adesão incondicional de Amadeo ao Manifesto. Ele posicionava-se também em relação ao que estava simbolizado na figura do poeta e dramaturgo de sucesso em que se tornara Júlio Dantas, [380] que pouco tempo antes, estreara uma peça de teatro *Soror Maria Alcoforado*, que o Manifesto tomava como pretexto.

O texto inicia-se com a seguinte afirmação:

Uma geração, que consente deixar-se representar por um Dantas é uma geração que nunca o foi. É um coio d'indigentes, d'indignos e de cegos! É uma resma de charalatães e de vendidos, e só pode parir abaixo de zero! Abaixo a geração! [381]

A invocação de Júlio Dantas como representante de uma geração à qual se apela à revolta chamara a atenção de Amadeo de Souza-Cardoso, que deste modo vai criar simpatia pelo autor do manifesto. Através de um discurso em que usa o ritmo, a

[378] Escrito em Outubro de 1915. Almada Negreiros só o publicará no ano seguinte.

[379] Almada Negreiros em 1969, em Amarante, contou que um dia o correio lhe trouxera o postal de Amadeo de Souza-Cardoso:« Eu não sabia que no mundo havia uma pessoa chamada Amadeo de Souza-Cardoso! Isto deu-me uma alegria enorme: que foi um dia ter recebido as primeiras palavras do Amadeo – antes que qualquer outro mo apresentasse. E talvez por engano…Quando o conheci – foi pouco tempo depois. Quando da preparação da exposição em 1916. Eu perguntei-lhe: o seu postal foi por causa do Manifesto Anti-Dantas? …Ele respondeu-me: Claro! O grito estava dado…». Eduardo Soares, «Almada falou (em 6 de Junho, em Amarante) de Amadeo de Souza-Cardoso, *A Capital*, Lisboa, 20 de Agosto 1969.

[380] Júlio Dantas (1876-1962), poeta, dramaturgo, historiador e jornalista. Formado em Medicina, foi também senador, deputado e ministro de estado. Foi duas vezes ministro da Instrução Publica e ministro dos Negócios Estrangeiros. Foi membro da Academia de Ciências de Lisboa e seu presidente. Na sua obra poética distingue-se *Nada* (1896) e *Sonetos* (1916). No teatro a peça mais importante seria *A Ceia dos Cardeais*. Em prosa escreveu *A Severa* (1901), *A Pátria Portuguesa* (1914) e *Marcha Triunfal* (1954).

[381] José de Almada Negreiros, *Obras Completas (Textos de Intervenção)*, vol. 6, Lisboa, Ed. Estampa,1972, pp. 11-17.

metáfora, o cómico, o rídiculo intencional e o grotesco, como «o Dantas cheira mal da boca»! Ou a hipérbole irónica: «Coragem Portugueses, só vos faltam as qualidades». Almada Negreiros mostra a urgência em descobrir novas vias para a arte e para a literatura. Júlio Dantas, nesses primeiros anos da jovem República, tinha-se tornado professor e director do Conservatório e presidiria em mandatos sucessivos até à década de 50 à Academia das Ciências. Ele era pois um dos símbolos da intelectualidade serôdia e dos mais representativos. O ataque que se iniciara em *A Cena do Ódio* projectava-se agora na figura de Dantas, do qual Almada traça o retrato como o representante do «lepidopterismo» dos intelectuais e artistas portugueses.

Esse combate contra o provincianismo adquire um sentido político que sustenta todo um texto que quer ser vanguardista. Ao contrário do que acontece nos manifestos marinettianos, que dirigem a sua fúria destruidora às instituições - bibliotecas e museus - de forma a fazerem tábua rasa do passado para construírem o futuro de uma nova criação artística e uma nova verdade, Almada age relativamente a uma geração que quer neutralizar. Dantas era tomado pelo seu representante com todos os defeitos físicos e corporais que a sua agressividade consegue enfatizar e se equivalem metaforicamente aos vícios reconhecidos da sociedade portuguesa. A fórmula corrosiva do humor deve ser sublinhada. Ela torna-se uma catarse e uma poética edificante que persuade à auto-consciência dos portugueses e a uma imaginável transformação.

Esse texto, impresso em folhetos que o visado parece ter adquirido de imediato, faria então nascer uma amizade que logo se expressaria no poema *Litoral*, que, em breve (Maio de 1916), Almada dedicaria a Amadeo. Porém, Amadeo já era conhecido no grupo de *Orpheu* como o «mais célebre pintor avançado português».[382] Pessoa assim o descreveria pouco tempo antes da sua exposição no Porto e em Lisboa e Almada considerou-o «a primeira descoberta de Portugal na Europa no século XX», como escreveria por essa ocasião no manifesto da exposição. [383]

As cabeças e as máscaras de Amadeo

Foi no Salão de Festas do Jardim Passos Manuel no Porto que Amadeo decidiu inaugurar em Novembro de 1916, a sua primeira exposição individual em Portugal, à

[382] Fernando Pessoa, «Carta a Cortes-Rodrigues de 04.09.1916», João Gaspar Simões, *Op. Cit.*, p. 80.
[383] José de Almada Negreiros, «Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso», in *Obras Completas. Textos de Intervenção*, vol. 6, Lisboa, Ed. Estampa, 1972, pp. 21-23.

qual deu significativamente o sub-título de «Abstraccionismo».[384] O público reagiu com ameaças, agressões físicas ao pintor, cuspiu nos seus quadros que se apresentavam em número impressionante. [385] No mês seguinte foi repetida em Lisboa, exibindo-se nas salas da Liga Naval (Palácio do Calhariz), mas sem o título atrás referido. As críticas dos jornais da capital designaram-na então de «futurista», «bizarra» e «extravagante», mas também lhe apontaram uma «expressão» e «qualquer coisa de rudemente expressivo». Foi, porém, o *Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso* de Almada Negreiros que, considerando-a «o documento conciso da raça Portuguesa no século XX» e «a primeira descoberta de Portugal na Europa do século XX», a compreendeu no seu verdadeiro vanguardismo.[386]

Almada Negreiros abre o manifesto criticando o pensamento artístico, único, que parecia existir na época em Portugal através de um único discurso – o de José de Figueiredo. Talvez não seja por acaso que Almada invoca esta figura. Não podemos deixar de pensar que devia saber dos comentários, como vimos em anterior capítulo, uns anos antes que aquele tinha feito à *Olympia* de Santa-Rita.

Afirmando «Nós os Futuristas», Almada exorta os leitores do manifesto a ir ver os quadros e os Portugueses a «nascer» de novo. Acreditar que «a mudança dos portugueses» é possível e obrigatória eis a interpelação deste manifesto que, tal como no Manifesto dos Bailados Russos, nos diz também que é necessário um forte espírito mobilizador, um profundo esforço e uma enorme tenacidade.

Amadeo tinha chegado de Paris no verão de 1914. Naquela cidade passara cerca de sete anos. Depois de uma breve convivência com os seus compatriotas, Amadeo aproximara-se de Modigliani. Esta convivência permitira-lhe conhecer Alexander Archipenko, Constantin Brancusi e os futuristas, entre outros. Frequentou os cafés onde, como na *Closerie de Lilas*, encontrou Guillaume Apollinaire e os Delaunays. Depois, a sua amizade com Robert e Sonia Delaunay orientou-o talvez para outras perspectivas. De regresso a Portugal, esta amizade estimulou Souza-Cardoso, especialmente entre 1915 e 1916, a enfatizar no seu trabalho a luz e a cor relativamente à estrutura linear da obra. Contudo, na sua quinta de Manhufe, alimentava a esperança de partir tão breve quanto a guerra o permitisse. Deixara toda a sua obra em Paris. Entretanto, foi

[384] *Exposição de Pintura (Abstraccionismo): amadeo de sousa cardoso*, Porto, [s.n], 1916.
[385] A exposição inaugurou no dia 1 de Novembro de 1916. Eram 80 óleos, uma pintura a cera, 19 aguarelas e 11 desenhos.
[386] «Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso», *Op. Cit.*

preparando uma exposição das suas obras a realizar no Porto e em Lisboa. Seria uma mostra heterogénea, pois muitas pertenciam a um conjunto que tinha permanecido no atelier de Manhufe. Outras, que fizera então, serviam de exemplo de como, dentro de um processo aberto de pesquisas estéticas simultâneas, se desenvolvera o seu trabalho. Involuntariamente preso a Portugal, irá iniciar uma espécie de revisão do que vira e aprendera em Paris. Das obras que expôs interessa-nos destacar as pinturas que têm por tema a figura humana - as Cabeças e as *máscaras*. (**Ilustrações 30 e 31**) Sobre essas nos debruçaremos essencialmente. Antes disso, não queremos deixar de referir, no entanto, o interesse demonstrado pela auto-representação sendo um seus primeiros auto-retratos, um desenho a grafite de c. 1913, em meio corpo, boina na cabeça, com o seu bigode, uma pequena barbicha, laço na camisa, de túnica. (**Ilustração 32**)

Amadeo estrutura verticalmente o plano bidimensional. O corpo ocupa o primeiro plano e tem como fundo uma paisagem de vegetação que no plano superior, ao longe, estabelece a profundidade de campo. A posição e a atitude do artista evocam, pela atitude frontal e pela colocação da mão direita junto ao peito tocando nas vestes, o *Auto-retrato* (1500) de Albrecht Dürer, onde este mimetizando-se no rosto de Cristo, procura um ideal e uma beleza absolutas.

Como nos diz Hans Belting, este retrato possui um excesso de referência pois deseja-se uma semelhança divina que sobressaia num rosto humano. Há uma dupla visão do mesmo rosto, a de Dürer e a que foi criada à imagem de Deus. Porém, contrariamente a Dürer nada dessa visão existe neste auto-retrato. O olhar já não é absoluto. Os dois olhos são como buracos negros. O corpo agiganta-se e o rosto é mais um elemento do corpo dissolvido na paisagem. Neste retrato-paisagem, não há nem olhar de Narciso, nem a captura do rosto no espelho de Deus. A criatura torna-se o Criador.

É por volta de 1912 que Amadeo põe de lado a caricatura e assimila rapidamente valores gráficos. Publicara nesse ano, em Paris, um álbum de desenhos (*XX Dessins*), próximos da *Art Nouveau*, num gosto orientalista e decorativo. Entre eles, uma *Cabeça de Cavaleiro* ou *Cabeça Heráldica,* puramente imaginária, de inspiração cubista, algo decorativa, mas onde se faz sentir a contaminação de Modigliani, de quem foi amigo. Vem a propósito referir o manuscrito *La Legende de Saint Julien l'Hospitalier,* a partir do texto de Flaubert que Amadeo copiou a pincel e ilustrou, durante a sua estadia na

Bretanha no Verão desse ano de 1912.[387] Se é de assinalar o modo como nesta obra escrita e pintura se combinam e tornam símbolos,[388] sublinhemos também a desconstrução da representação da figura do rosto, uma das «matrizes» de Saint Julien. Amadeo faceta-os em perfis que se desdobram espacialmente, exemplos de que a lição cubista está presente, mas dela se afastando. A figura emerge em formas arquitecturais espalmadas; ou, ainda nos casos em que os rostos são máscaras teatrais onde nas transposições cénicas de algumas composições talvez esteja o efeito do conhecimento do guarda-roupa dos *Ballets Russes*.[389] Valores primitivistas vindos da arte negra, ou que se inspiram num imaginário medieval, ou nos recursos decorativos de estilizações orientalizantes e ornamentações onde a linha se torna a forma fundamental da arquitectura do desenho e da síntese das figuras do cavaleiro ou dos animais ou ainda do sempre presente castelo símbolo heráldico e monograma de Amadeo, emblema que serve para reforçar a identidade do autor. Como mais à frente veremos, Almada Negreiros incorporará nos seus recursos estilísticos alguma desta estilização, tal como adoptará uma espécie de assinatura-emblema que provavelmente aprendeu com Amadeo.

Cerca de 1913, transforma o seu conhecimento do cubismo numa linguagem sintetizada a que alia renovadas possibilidades cromáticas, de que é exemplo uma *Cabeça* feminina na qual verificamos uma espécie de desintegração simultaneísta de puros círculos órficos, onde atinge um elevado grau de abstracção. A esta situação formal não deve ter sido alheia, por essa altura, a amizade com Robert Delaunay (1885-1941). Porém, a investigação da figura humana concentra-se mais decididamente por volta de 1914. Inicia então uma série de «Cabeças», onde se destacam *O Pobre Louco Tristezas-Cabeça*, *O Rata*, *Cabeça-O Pobre Louco*, todas de c. 1914-1915. Tema e mancha correspondem-se numa cromaticidade violenta em tons de verdes, azuis e «terras», o que o aproxima formalmente do expressionismo. Esta via plástica já se vinha, porém, desenhando em obras anteriores, como em *Luso-Cabeça com Boquilha* (c. 1914-1915) ou *Cabeça (de Velha Bruxa Louca?)* (c. 1914). Todas estas pinturas vieram a estar em exposição em Lisboa e Porto em 1916.

---

[387] Esse trabalho aparece referido na última página do catálogo publicado aquando das suas exposições de 1916 no Porto e em Lisboa, onde se refere também o álbum *XX Dessins*.

[388] Maria Filomena Molder fala de «atracção magnética» entre a escrita e a pintura. Ver o ensaio da autora in Amadeo de Souza-Cardoso, *A Lenda de São Julião Hospitaleiro de Flaubert*, ilustrações de Amadeo de Souza-Cardoso, Lisboa, FCG-CAMJAP, (edição *fac-similada*.) 2006, p. 13.

[389] Ver Maria Filomena Molder, *Ibidem*, pp. 14 e 15 e desenhos no *fac-símile* nas pp. 20, 32, 35

Mais do que a aproximação a um -ismo, o seu trabalho adquire desde muito cedo um sentido de pesquisa formal, através de séries temáticas onde a paisagem e a figura humana são preponderantes. Se pinta paisagens, Amadeo funde a paisagem de tal modo que tudo se torna superfície de linhas e cores. Se pinta a figura humana, esta transforma-se numa paisagem de tal modo ele funde figura e fundo. Deste modo, aprofunda o grau de abstractização espacial. *Cozinha de Manhufe* (1913), obra fundamental, e *Natureza viva dos Objectos* (1913) são exemplos dessa intersecção de linhas e planos em que figura e fundo se misturam e anulam. Passando por uma breve situação pontillista os jogos espaciais, arquitecturais e cromáticos adquirem uma atmosfera texturalmente estática, contrária ao dinamismo futurista. Na verdade, Amadeo chega a negar qualquer ligação com cubistas e futuristas, declarando mesmo que o futurismo é um «truc charlatão sem sensibilidade nem cérebro, camalote do cubismo» e o «cubismo uma caligrafia mental e literária». [390]

Este «desentendimento» estético talvez o tenha levado para a via expressionista. Coincide então a sua ligação à galeria *Der Sturm* em Berlim onde expunha *Der Atlet*. [391] É possível que esses dois factores expliquem o modo como explora outros valores ao concentrar-se na figura humana, valores mais de acordo com aquelas preocupações estéticas. A série de cabeças acima referida, uma das quais a *Cabeça Negra* de 1914 (exp. Porto e Lisboa) sinaliza já o que virá a ser a série das máscaras. Esta pintura ganha em relevo se pensarmos que foi a escolhida certamente por si para ser reproduzida em *Portugal Futurista*, juntamente com a paisagem de sugestivo título - *Farol* (1917) - o que indica a importância que atribuía a esta série. [392]

Será, todavia, *Máscara de Olho Verde – Cabeça* (c. 1915) que parece estar no início da sequência [393] e da qual sairá mais tarde *Oceano Vermelhão Azul Cabeça AZUL (continuidades Simbólicas) Rouge Bleu Vert* (**Ilustração 30**) e, finalmente, a cabeça de *Oceano* de dimensões assinaláveis, cujos planos geométricos se encontram nos «extremos de abstracção, com «discos» no fundo e caracteres-cifras de imprensa englobados».

---

[390] Carta de 5 de Agosto de 1913 ao tio Francisco. Catálogo *1887-1987. Centenário do nascimento de Amadeo de Souza-Cardoso 1887-1987*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, p. 64.

[391] Lembremos que, fora do continente europeu, Amadeo exporá no célebre *Armory Show* de Nova Iorque (1913). Três dos seus oito trabalhos ali mostrados foram adquiridos pelo coleccionador Arthur Jerôme Eddy. Essa exposição seria mais tarde vista nas cidades de Chicago e Boston. Em 1914 apresentar-se-ia também no *London Salon*.

[392] Fernando Rosa Dias também assinala o facto em *Ecos Expressionistas na Pintura Portuguesa (1910-1940), Ibidem,* p. 53.

[393] É essa a posição de José-Augusto França, *Amadeo o Português à Força (...), Ibidem,* p.94.

A utilização da aguarela permite uma liberdade formal e cromática que isenta destas máscaras qualquer sinal de sentimentalismo. Essa simplificação cromática e linear atingida com este médium lembra até a técnica do *pochoir* que, por essa altura, exercita a contra-gosto mas por incitamente de Sonia Delaunay e que passa a utilizar na assinatura.

É esse lado de «inacabado» ou um certo ar informal que a esquematização geométrica não anula que define o desenho destas *máscaras* onde as cores violentas e contrastantes se arrumam e dinamizam cromaticamente. Porém, não podemos dizer que *Oceano Vermelhão Azul (continuidades simbólicas)* seja exclusivamente uma máscara. Como o próprio título indica, há uma continuidade «simbólica» entre uma Cabeça e uma Máscara. Existem na figura que percepcionamos lembranças de elementos referenciais como sejam cabelo, uma orelha, olhos, nariz. Embora as figuras sejam frontais, há algo que lembra as *Cabeças* de Santa-Rita, sobretudo na definição circular do crâneo e nos apontamentos referenciais, também circulares ou órficos daqueles orifícios, que fundidos com a superfície fragmentada em figuras geométricas profusamente decoradas em riscas verticais e horizontais, preenchem, num *all-over* de correspondente «horror ao vazio», toda a pintura. Digamos que Amadeo procede, também, a uma destruição do rosto. Máscara e Cabeça, as duas temáticas fundem-se, resolvendo assim, tal como fizera Santa-Rita, na figura humana o problema da representação mimética. Como teremos ocasião de referir, Picasso fora o primeiro a fazê-lo através da máscara com o *Retrato de Gertrude Stein* e, mais tarde, com as *Demoiselles d'Avignon*.

Contudo, em Amadeo não podemos falar de modelo primitivista africano nem de uma esquematização progressiva de cor e formas a partir de um modelo figurativo. Se nos primeiros anos o «primitivismo» foi depurado sobre a pintura de Modigliani e a escultura de Brancusi, em 1915 eram as reminiscências, como em *Ossian*, dos pescadores das praias do Norte de Portugal, talvez de Espinho, onde passou férias com o seu amigo de então Manuel Laranjeira, ou talvez como em *Oceano, Vermelhão Azul*, das máscaras celebrativas de Trás-os Montes, os caretos. [394] Contudo, não existem elementos que recordem modelos etnográficos. Amadeo partia de elementos puramente conceptuais, de estruturas pictóricas imaginárias cujos arquétipos se reconstituíam

[394] Fernando Paulo Leitão Simões Rosa Dias, *Ecos Expressionistas (...), Op. Cit.*, pp. 54, 55 e 57. Citando Benjamim Pereira (*Máscaras Portuguesas*, Lisboa, Junta de Investigação do Ultramar, Museu de Etnologia do Ultramar, 1975).

através de memórias, fundindo sensações. Se existem elementos de teor órfico como nos pequenos discos-alvos e na simultaneidade com que distribui as cores em contrastes simultâneos, difere todavia do orfismo [395] de Delaunay porque Amadeo não é um pintor de efeitos luminosos. [396] À luz contrapõe a opacidade dos objectos, as cores lisas, tácteis e uma necessidade de preenchimento da superfície em fragmentos compositivos, elementos plásticos formados por pequenas linhas horizontais, verticais, formas quadrangulares, linhas circulares. As máscaras tinham-se fragmentado a tal ponto que podemos dizer que se aproximam da ideia de paisagem; podemos mesmo dizer, talvez, de paisagens interiores.

Embora as pinturas expostas em 1916 não estejam todas identificadas com segurança, é possível afirmar todavia que as pinturas referidas foram vistas no Porto e em Lisboa. A exposição no Porto inaugurada no Jardim Passos Manuel em 1 de Novembro de 1916, era intitulada pelo pintor de *Abstraccionismo*. Se podemos detectar um processo de abstracção cada vez mais surpreendente no uso que livremente faz de

[395] O termo Orfismo foi proposto por Guillaume Apollinaire, aquando da publicação das suas *Méditations Esthétiques* en 1912, para caracterizar alguns aspectos da pintura de vanguarda. Tinham passado cinco anos depois de Picasso ter pintado *Les Demoiselles d'Avignon*. O cubismo aparecia a Apollinaire como dividido em quatro tendências divergentes: o «cubismo científico» que tomava emprestado os elementos construtivos aos dados do conhecimento, o que lhe dava um aspecto geométrico. O «cubismo físico» que sempre ficou fiel à realidade visual, mas submetendo-se a uma disciplina construtiva. O «cubismo instintivo» que funda a escolha dos seus materiais plásticos sobre a intuição. Quanto ao «Orfismo, tem três características: utiliza os elementos figurativos que são «inteiramente criados pelo artista»; as suas obras não são menos construídas e têm, também, uma significação que é o seu próprio «tema»; enfim, é uma arte da luz criada pela cor. Apollinaire cita cinco pintores órficos: Picasso, Delaunay, Léger, Picabia e Duchamp. A referência ao mito de Orfeu assinala que esta nova forma de pintura se presta a analogias com a música e que ela é a arte moderna por excelência. Mallarmé exigia mesmo que as outras artes fossem modeladas por ela. Esse avanço da música sobre as outras artes devia-se a dois factores. Era uma arte absolutamente pura sem qualquer função representativa e por essa razão tornava-se perfeitamente abstracta. Provavelmente o termo Orfismo foi sugerido por Gabrielle Buffet, uma jovem música, a mulher de Picabia, antiga aluna de Busoni em Berlim, que se tinha então formado num meio musical aberto a pesquisas formais. Por outro lado, a música preenchia no campo da arte uma função totalizadora: a ópera wagneriana mostrou que a música pode integrar as outras artes e promover uma «arte total». A ideia de uma arte órfica funcionou, assim, no campo ideológico da arte de vanguarda como uma primeira tentativa para pensar a arte abstracta enquanto uma arte de valor universal. A este título, é uma ideia-força de primeira importância. O conjunto dos textos publicados por Apollinaire explicam-se pelo convívio e intimidade com Robert Delaunay. Quando este define o Orfismo como a arte da luz, as alusões aos contrastes coloridos provam que é Delaunay que lhe fornece o modelo da pintura órfica, e certamente da sua análise conceptual de que a forma nasce da cor, e que ela se manifesta como «cor formal». Paul Klee virá a confirmar o papel histórico da pintura de Delaunay quanto à teoria da cor, quando afirma que Delaunay cria «um tipo de quadro autónomo, vivo, de uma natureza sem motivo e de uma existência plástica inteiramente abstracta». Efectivamente, o problema da cor tornou-se central ao contrário da pintura clássica que colocava a cor sob a dependência da forma linear, em virtude de esta se referir aos objectos da realidade empírica, submetendo-se à racionalidade do discurso. Para o historiador de arte Marc le Bot, cujo pensamento temos vindo a seguir, o Orfismo não foi uma «tendência» do Cubismo, mas um dos aspectos mais radicais, no seu tempo, da problemática da arte contemporânea. Marc le Bot, «Orphisme, Mouvement Artistique», in *Encyclopædia Universalis* mise-en-ligne, 2010, acesso em 29-08-2011(10h52m).

[396] Ver sobre o assunto a análise de Fernando Paulo Leitão Simões Rosa Dias, *Idem, ibidem*, pp. 60-61.

várias orientações estéticas, o certo é que a sua pintura se inclinava cada vez mais para uma via expressionista, cuja força irrompe nas máscaras. Porém, Amadeo não deixaria de perseguir um ecletismo que afirmou ao declarar que era «impressionista, cubista, futurista, abstraccionista, de tudo um pouco» «não seguindo nenhuma escola erudita» «ou programa estético».[397] Mas também é verdade que, por volta de 1915, a designação de «expressionismo» não estava suficientemente divulgada.[398] Para José-Augusto França, o futurismo de Amadeo que primeiro recusou e que depois vem a afirmar em entrevista na sua exposição em Lisboa, surgiu «sem obediência estética» e como «metamorfose duma situação expressionista».[399] Em conclusão, queremos referir uma das últimas obras que não esteve na exposição de 1916, mas nos interessa pela sua temática. É um *Cristo-Negro,* pintado em tons avermelhados sob fundos verdes, onde a *pochoir* em substituição do habitual I.N.R.I pintou as letras ZINC. É uma pintura de um expressionismo simbólico que remete para o *Cristo Verde* de Almada de que falaremos adiante.

Ao longo de 1917, Amadeo utiliza uma linguagem heterogénea que afirma cada vez mais a bidimensionalidade da pintura. Destrói a figura numa espécie de «kitsch» decorativo cuja fronteira, porém, nunca atravessou. O que aprendera em Paris utilizou em solidão talvez com tédio, com raiva, com amor também, numa espera por Paris que o tempo da Guerra afastava. A Guerra e o isolamento foram-lhe assim fundamentais para uma criação esteticamente errante, cuja dimensão só foi possível dar a conhecer aos portugueses muitos, mas mesmo muitos, anos mais tarde.

As ilustrações da revista *A Ideia Nacional* (Abril 1916) e as colaborações de Paul Iribe e Armand Vallée; António Soares e Jorge Barradas

Em 1916, *A Ideia Nacional*, uma «revista monarchica semanal ilustrada», dirigida por Homem Cristo Filho, abria as suas páginas não só à política, mas também à arte[400] através da colaboração oferecida aos jovens modernistas, que por sua vez

[397] João Moreira de Almeida, «Uma exposição original, impressionista, cubista, futurista, abstraccionista – de tudo um pouco (entrevista a Amadeo de Souza-Cardoso)», in *O Dia*, Lisboa, 4 Dezembro 1916.
[398] Ver Fernando Paulo Leitão Simões Rosa Dias, que refere na sua tese que a primeira monografia sobre o Expressionismo, onde aparece uma tentativa de definição rigorosa, aparece em Munique em 1914 da autoria de Paul Fetcher. Antes disso o termo era vago e impreciso e aplicava-se a artistas franceses próximos do Fauvismo.
[399] José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1991, 3ª edição, p. 64.
[400] Dizia o editorial, p.2, que essa colaboração se estendia à «política, arte, literatura, modas, elegancias, sport, escriptorios». *A Ideia Nacional*, Lisboa, nº1, 6 de Abril 1916.

pensaram poder usufruir deste órgão de imprensa para publicitar a «arte moderna» e as suas exposições. Porém, o pensamento essencialmente conservador de Homem Cristo Filho e, certamente, dos colaboradores políticos da revista, defensores da ideologia integralista [401], depressa deixaram a nú aos modernistas as contradições existentes em tal «aliança» .

Homem Cristo Filho era um jornalista, director de uma agência de informação por ele fundada em Paris, a *Chez Fast*, situada na Rue Royale 13, que funcionava, também como editora. Mas sob a sua direcção encontrava-se também, na Rue Vivienne, 47, um salão de chá e um centro de convívio. Mário de Sá-Carneiro, na correspondência a Fernando Pessoa, refere-se a este local onde os intelectuais conservadores portugueses e estrangeiros, amigos de Homem Cristo Filho, organizavam os seus encontros e com ele partilhavam as ideias. Além disso, era igualmente um ponto de encontro para os jovens bolseiros portugueses em Paris, a maior parte deles simpatizantes monárquicos. Além de Mário de Sá-Carneiro, frequentaram-no Guilherme de Santa-Rita e José Pacheco, tal como Amadeo, e ainda Dordio Gomes, Francisco Franco, Manuel Jardim e Stuart de Carvalhais.

Quando estala o conflito entre Homem Cristo Filho, em finais de Abril de 1916, n' *A Ideia Nacional* em Lisboa, contra «os senhores futuristas», colaboravam na revista como ilustradores Almada Negreiros, António Soares e Stuart de Carvalhais, bem como o músico Ruy Coelho, «o compositor da Symphonia Camoneana a quem foi confiado tratar das questões musicais»,[402] colaborador de Almada nos bailados do Palácio da Rosa, como atrás vimos; e, mais velho do que estes, o poeta e pintor António Carneiro.[403] Essa colaboração teve certamente a mediação do «redactor artístico» da revista, José Pacheco, e o apoio do secretário-geral, o jornalista Vitor Falcão,[404] um dos

[401] A *Ideia Nacional* representava um pensamento conservador-monárquico e «colonial expansionista», atravessado pela admiração germanófila, por parte de alguns colaboradores como Alfredo Pimenta. Parece inspirar-se na *Idea Nazionale* italiana.
[402] *A Ideia Nacional*, Lisboa, nº 1, 6 Abril 1916.
[403] António Carneiro era considerado «o mais notável poeta satyrico que possue hoje o nosso paiz e cujos «Commentarios», assignados CESAR, foram sem dúvida uma das causas do grande successo jornalístico da RESTAURAÇÃO». A colaboração artística, segundo o editorial, estender-se-ia também a Armando Basto, Bill (?), Diogo de Macedo, Eduardo Viana, e outros.
[404] Vitor Machado Pereira Falcão (Lisboa, 1886-1996). Foi jornalista, escritor e crítico de artes plásticas. Em 1907 foi redactor da revista *Ilustração Popular*. Em 1910, vemo-lo redactor e secretário-geral de *O Intransigente*. Em 1912 chefiava a redacção de *A Capital*. No ano seguinte representava *O Século* em Madrid. Foi organizador do "Grupo do Tavares" e correspondente de guerra em 1914. Fundou e foi director da *Revista Portuguesa* (1920) e colaborou no *Diário da Tarde*, na revista *Contemporânea* e no *Diário de Lisboa*. Fixado em Bruxelas, em 1928, tornou-se colaborador de vários jornais portugueses. Em 1935 dirigiu a secção portuguesa da *Exposição Internacional de Bruxelas*. Nesta cidade, organizou e

organizadores do Grupo do Tavares[405], amigo e companheiro de jantares e tertúlia. Será ele que veremos realizar uma importante crítica à exposição de Almada Negreiros no *Diário de Lisboa*. Ambos, José Pacheco e Vitor Falcão, terão tido a influência necessária para propor essa vertente cultural e «moderna» ao seu director, ele próprio jornalista e escritor, angariando a colaboração artística dos jovens modernistas que procuravam alargar o espaço cultural de intervenção à imprensa, associando essas acções com exposições e espectáculos musicais, uma hipótese de combate à inércia e ao academismo reinantes, por exemplo, na Sociedade Nacional de Belas Artes.

Na verdade, assistia-se por esta altura a uma enorme expansão do número de periódicos e revistas. O editorialista cedia lugar ao repórter. Os artigos de fundo conviviam com as entrevistas e os inquéritos ao público leitor. O desenho humorístico tornara-se um meio habitual de transmissão de mensagens e de crítica social e política, ao mesmo tempo que os periódicos, revistas e magazines ilustrados se multiplicavam, a publicidade, os anúncios e os cartazes com os seus concursos e prémios tornavam-se um meio de trabalho para escritores, pintores e fotógrafos [406]. A imagem era, por conseguinte, cada vez mais importante no acompanhamento do texto.

É no rumo do *Orpheu* que aparecem depois outras revistas como *Exílio* e *Centauro*, que concorrem para confirmar o modernismo literário e visual então iniciado. Ainda em Maio de 1915, logo a seguir à publicação do seu número dois de *Orpheu*, surgirá singularmente um número espécimen da revista «Contemporânea», projecto animado por José Pacheko [407] que, tal como *A Ideia Nacional*, em 1916, acolherá a colaboração de adeptos monárquicos integralistas. Nesse número espécimen da *Contemporânea*, cuja capa é de Almada Negreiros, encontramos desenhos de Jorge Barradas e Carlos Franco. O certo é que, até à nova *Contemporânea* dos anos 20,

---

dirigiu o Instituto de Cultura Portuguesa. Publicou: *Cartas de Espanha*, 1915, *Páginas de Crítica*, 1917; *Notas de Paris*, 1926; *Reflexões e Paradoxos*, 1932; *L'Indépendence du Portugal et les Prodomes des Découvertes Maritimes*, 1942; *Lava Sangrenta de Guerra*, 1942; *Água do meu Moinho*, 1946; *Rapsódia de vários Tons*, 1954; *Histórias mal Contadas*, 1959; *Com Licença de Diógenes*, 1960; Em *Nome de Sancho Pança*, 1961; *Sol na Seara das Letras*, 1963; *Francisco Assis, Renovador da Humanidade*, 1963.

[405] O Grupo do Tavares foi um cenáculo literário e artístico que costumava reunir-se no restaurante Tavares. Dele fizeram parte, entre outros, os pintores Amadeo de Souza-Cardoso, Almada Negreiros, Eduardo Viana, Guilherme de Santa-Rita e Manuel Jardim, o escultor Francisco Franco e, também, José Pacheco e o músico Rui Coelho. Ideologicamente estavam próximos do pensamento conservador-monárquico.

[406] O número de periódicos entre 1917 e 1923, passou de 414 para 523. Rui Ramos, *Opus Cit*, p. 648

[407] A revista fracassou então «por razões políticas – o consulado de Pimenta de Castro foi derrubado poucos dias depois do aparecimento da *Contemporânea* – ou por motivos menos «públicos». O projecto foi, então, interrompido e só foi retomado sete anos mais tarde. Daniel Pires e António Braz de Oliveira (coord.), *Pacheko, Almada e a «Contemporânea»*, Lisboa, Centro Nacional de Cultura e Bertrand Editora, 1993, p.11.

podemos dizer que foi n' *A Ideia Nacional*, sob a acção de José Pacheko, que os «novos» tiveram momentaneamente uma oportunidade de intervenção continuada e um lugar de exercício de um grafismo moderno. Essa curta experiência situa-se, assim, tal como o «fracasso» do eclético número-specimen da *Contemporânea*, entre o primeiro modernismo literário e artístico de *Orpheu* e o chamado segundo modernismo da *Presença* [408].

De Abril a Maio de 1916, as páginas d'*A Ideia Nacional* revelam a contaminação parisiense dos seus jovens colaboradores artísticos, praticada através das leituras ou colaborações em revistas estrangeiras como *Eclair* e *Comoedia*. Alguns deles, como Stuart de Carvalhais, aquando da sua estada em Paris, tinham colaborado no *Le Rire*, no *Sourire* e no *Ruy Blas*[409]. Da actividade de José Pacheco em Paris pouco se sabe. A sua permanência naquela cidade sucedeu-se por diversas vezes, com uma vivência continuada entre 1910 e 1913 e, mais uma vez, antes da guerra, depois do seu casamento [410]. Teria frequentado como aluno livre algumas academias, pois dessa época existem alguns desenhos de nus [411], mas é certo que frequentava *Chez Fast*, tal como os outros portugueses, num convívio que o aproximou do influente Homem Cristo Filho.

Valerá a pena considerar algumas das experiências em torno da figura humana que se oferecem nas capas de António Soares, Almada Negreiros e Jorge Barradas enquanto colaboradores artísticos da revista *A Ideia Nacional*. [412] Além destes, Stuart de

---

[408] Daniel Pires, «Propósito», *Pacheko, Almada e a «Contemporânea»*, aponta a experiência do primeiro número-espécimen da «Contemporânea» como fazendo ligação entre os dois modernismos literários de «Orpheu» e da *Presença*. Do ponto de vista plástico-visual, a experiência da «nova» geração naquela revista e na *Ideia Nacional* também se pode incluir na ligação dos dois modernismos que nesse campo são coincidentes.

[409] José Artur Moreira Pacheco, *Stuart de Carvalhais*, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea Portuguesa, UNL, FCSH, 1989, pp. 58-59.

[410] Ver sobre José Pacheco, o depoimento que fez o seu familiar, o Prof. Gustavo Nobre, "José «Packeko»" na revista «Colóquio-Artes», também publicado em Daniel Pires e António Braz de Oliveira *Op. cit.*, Lisboa, C. N. C. e Bertrand Editora, 1993, pp. 43-57 e na edição do *fac-símile* de *Portugal Futurista* pela Contexto.

[411] Ver o capítulo sobre a Nova geração em Paris. Pacheco partiu para Paris em inícios de 1910. Em 25 de Dezembro desse mesmo ano a sua presença é assinalada por Homem Cristo Filho (*Diário de Lisboa*, 24 de Fevereiro de 1926). Segundo Gustavo Nobre, seu familiar, instalou-se em Montparnasse, na *Cité Falguière*, no atelier cedido por Amadeo de Souza-Cardoso. Na Ville Falguière viveram também Manuel Bentes, Carlos Franco que morreria na Grande Guerra, José de Bragança, Diogo de Macedo. Mas também conheceu e conviveu com o escultor Francisco Franco e com José Campas. Cfr. Gustavo Nobre, in daniel Pires e António Braz de Oliveira, *Ibidem.*

[412] Desenharam as capas dos seguintes números de «A Ideia Nacional»: António Soares, " Glória ao Sacrifício" no nº19, 6 de Abril de 1916; Almada Negreiros, "Paradoxo", nº20, 13 de Abril de 1916; Jorge de Barradas, " O Príncipe Herdeiro da Morte", nº25, 18 de Maio de 1916 e, também, desenhos humorísticos nos nºs 25 e 26 de Maio de 1916.

Carvalhais [413] e também Almada, preenchem as páginas da revista com alguns desenhos humorísticos [414] e vinhetas. Vemos ainda dois colaboradores estrangeiros e essa contribuição sugere os contactos parisienses de José Pacheco e/ou de Homem Cristo-Filho. O primeiro - Paul Iribe (1883-1935) [415] -, é um famoso ilustrador parisiense que colaborou com os seus desenhos em numerosas revistas, entre as quais, *Le Rire*, *Le Sourire* e *L'Assiette au Beurre*. Considerado um precursor da *Art Déco*, este mundano personagem, desenhador de moda e decorador francês, apresenta um desenho que explora o tema bíblico e por excelência simbolista de *Salomé*, tema que Mário de Sá-Carneiro, por exemplo, também apresenta num poema de *Índicios de Ouro*, em de Novembro de 1913[416]. A figura biblíca, um macabro esqueleto, dança enquanto no chão vemos um prato com a cabeça de um militar alemão, imagem de clara referência ao tema da guerra europeia. A segunda contribuição internacional é a do francês Armand Vallée (1884-1960), ilustrador e desenhador humorístico e de moda, também cartazista que trabalhou em inúmeros jornais parisienses como *Fantasio*, *La Vie Parisienne*, *Ridendo* ou *Ric et Rac*. Curiosamente, a colaboração artística ainda se estende a duas jovens, Alice Rey Colaço[417] e Madame Cristo-Filho[418], que viriam, com Jorge Barradas, a realizar as últimas capas de Junho, já depois de terminada a colaboração de Almada, António Soares e Stuart. Pacheco continuará a aparecer na primeira página durante

[413] Stuart de Carvalhais (1887-1961). Colaborou nos jornais A (1911), «Papagaio Real (1914), «A Batalha» (1919), «O Riso da Vitória» (1919), «ABC a Rir» (director em 1921), «O Espectro» (1925), «O Sempre Fixe» (1926), «O Diabo» (1953), etc. Segundo José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX (...)*, p. 164, Stuart era avesso a exposições colectivas e individuais. Realizou, provavelmente uma em 1932, colaborou ocasionalmente na decoração do café A Brasileira.

[414] Stuart de Carvalhais teve o seu lugar n'*A Ideia Nacional* com pequenos desenhos humorísticos legendados na rubrica «Conto Mudo». Almada, além das capas sobre as quais nos debruçaremos mais adiante apresenta uma caricatura de Teresa de Melo Breyner, intitulada «Aristocracia Nova».

[415] Paul Iribe em 1906, criou *Le Témoin*, jornal de tendência nacionalista, inovador na sua apresentação, que terminou em 1910. Em 1908 realizou, a pedido de Paul Poiret, um álbum *Les Robes de Paul Poiret racontéees par Paul Iribe*, que se tornou o modelo internacional dos catálogos da moda. Em 1914, publica *Le Mot* com Jean Cocteau, uma revista patriótica de que saíram 20 números. Por essa altura partiu para Hollywood, onde foi director artístico de Cecil B. De Mille. Foi também criador de mobiliário tendo trabalhado para Paul Poiret, Jeanne Lanvin, Coco Chanel e Jacques Doucet, para quem decorou o apartamento. Interessou-se pelos domínios mais variados das artes decorativas desde as jóias, os tecidos, os livros de crianças e os postais ilustrados. Criou um tema que ficou como símbolo da *Art Déco*, uma rosa estilizada, a «rosa de Paul Iribe». Realizou catálogos de grande qualidade, tais como *Nicolas* e o do transatlântico *Normandie*.

[416] Poema do livro de poesia de Mário de Sá-Carneiro, *Indícios de Ouro*. Ver do autor, *Poesia*, Lisboa, ed. do Círculo de Leitores, 1990, p. 138.

[417] Alice Rey Colaço realizou a capa «Quinta-feira da Espiga», nº 27 de 1 de Junho. Alice Rey Colaço, nascida em 1890, frequentaria o atelier do pintor Vom König. Em 1923 deixou de lado a pintura para se dedicar ao canto lírico de «Lied».

[418] «Madame Homem Cristo Filho» realizou a capa «Primavera», nº 28, 15 de Junho 1916.

algum tempo ainda como redactor-artístico e Barradas continuará a colaborar, tal como Rui Coelho.

Foi António Soares (1894-1978) quem recebeu a tarefa de realizar a capa do primeiro número. Soares apresentou-se pela primeira vez em Lisboa no 2º salão dos Humoristas. Tendo ido tarde para Paris e não dispondo de uma formação académica, procurou uma «elegância expressiva», modelo que lhe permitiu, segundo José-Augusto França, «modernizar uma visão pictórica e espiritual apreendida na obra de Columbano». Outras influências superficiais se encontram na obra inicial de Soares. Em 1914, de Boldini, num desenho publicado no *Portugal Artístico,* cuja direcção assumia numa via convencional e incerta que, pela mesma altura, acusava traços de Van Gogh. A publicação desta capa em *A Ideia Nacional* e de vinhetas em *O Jornal,* neste ano de 1916 são, no entender daquele autor, a disposição de «um espírito fácil de ilustrador» que neste periódico assume «uma capa muito marcada por Steinlen» [419] e que o «leva para outro campo» [420]. Os valores expressionistas espreitam no traço negro e forte do desenho colorido de *Glória ao Sacrifício.* E a imagem de uma mãe e dois filhos, figuras desamparadas onde se sublinha a inumanidade da sua condição social, figuras desenhadas por Soares, que se aproximam num claro recorte fotográfico, do grafismo e dos temas de forte componente social de Théophile-Alexander Steinlen, então colaborador de vários jornais humorísticos parisienses, como *Gil Blas Illustré,* ou *Les Humoristes* ou *L'Assiette au Beurre* e *Le Rire,* entre outros, periódicos por demais conhecidos desta primeira geração modernista portuguesa. Fora, no ano anterior, que Soares obtivera sucesso no salão portuense dos «Humoristas e Modernistas» e, maior ainda, na exposição seguinte, onde foi considerado «o mais acentuadamente modernista», devido ao seu «traço caricatural impressivo até à bizarria extrema»[421] (*O Primeiro de Janeiro*, 09.05.1916), ou mesmo, dizia a crítica, fortemente influenciado no

[419] Théophile-Alexandre Steinlen (1859-1923), ilustrador, pintor, desenhador e litógrafo suíço, naturalizado francês em 1901. Depois de estudos de teologia e de desenho de ornamento industrial, instala-se em Paris, em 1883, onde conhece os círculos artísticos, frequenta o cabaret de Rodolphe Salis, L*e Chat Noir* e torna-se amigo de Toulouse-Lautrec e Aristide Bruant. Expôs no *Salon des Indépendants* de 1893 e, regularmente nos *Salões dos Humoristas*. Os desenhos e o pastel são o seu meio de expressão preferido para retratar as cenas do quotidiano da vida miserável dos explorados das fábricas, das minas, dos operários e dos meninos pobres e das prostitutas. Serão, contudo, os seus cartazes, como o do anúncio de *Le Chat Noir* que o popularizaram. Além de colaborar como ilustrador no jornal do mesmo nome (*Le Chat Noir*) e noutros jornais humorísticos fundou *Les Humoristes* em 1911.

[420] José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961), Op. cit.*, pp. 154-155.

[421] *O Primeiro de Janeiro*, 09.05.1916, Citado por José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961),* 2ª edição, 1991, p. 155, Nota 451 p. 557.

desenho por Steinlen[422]. (*O Comércio do Porto*, 10.05.1916). Nuno Simões chamaria a atenção em *Gente Risonha* (Porto, 1915) para uma certa voluptuosidade das atitudes e para as suas «lindas mulheres» de «donaire coleante e fino. As *Toilette d'Été et de Printemps* e os cartazes que Soares expunha demonstravam o tom mundano que se quisera imprimir à manifestação, anunciando-se o «artista de publicidade, um dos primeiros do género», onde se adivinhava o «desejo de criar um gosto» modernista. Logo a seguir à experiência de *A Ideia Nacional*, António Soares apresentar-se-ia na Galeria das Artes de José Pacheco e logo a seguir, em 1921, ilustraria o livro *Leviana* de António Ferro. Mais à frente veremos como esta cabeça de uma «mulher-vamp», se posiciona face ao retrato de Judite, personagem do romance seu contemporâneo, «Nome de Guerra» de Almada Negreiros, bem como aos trabalhos que desenvolverá nessa década e na seguinte. [423]

O outro colaborador, Jorge Barradas (1894-1971), que viria ser um ilustrador importante e popular nos anos 20, desenharia a capa de *A Ideia Nacional* do nº 25 de 18 de Maio de 1916. Foi o único que ficou no periódico depois de os outros colaboradores artísticos o abandonarem. A capa que realizou para *A Ideia Nacional*, intitulada *O Príncipe Herdeiro da Morte*, apresenta um desenho de grafismo actualizado pelas revistas parisienses. Todavia, o absurdo da guerra, metaforizado nas figuras do militar e de uma caveira, acaba por fazer dessa associação uma referência banal, sem uma exploração mais profunda do tema que a mensagem do título transmite. Será neste ano de 1916 que Barradas fará a sua experiência parisiense, regressando, porém, passado pouco tempo a Lisboa para vir a participar na exposição da Galeria das Artes de José Pacheco, como teremos ocasião de referir. Antes de analisarmos a colaboração artística mais importante de Almada n' *A Ideia Nacional*, achamos oportuno mostrar como ela foi acompanhada pela intervenção escrita e publicitária do artista, intervenção essa que, apoiada pelos seus companheiros de aventuras modernistas, levou ao conflito com Homem Cristo Filho.

O retrato fotográfico de Sonia Delaunay n'*A Ideia Nacional*

A Ideia Nacional surge, nas palavras de José Pacheco, como o órgão publicitário das acções que viriam a ser levadas a cabo pelo grupo. Tendo como principal divulgador Almada Negreiros, um dos projectos era realizar uma «festa moderna,

[422] Citado por José-Augusto França, *Idem, ibidem,* p. 155, nota 452, p. 557.
[423] José-Augusto França, *Idem, ibidem,* p. 155.

«absolutamente moderna», em articulação com a publicidade n'*A Ideia Nacional*. A ocasião surge, oportuna, com a vinda a Portugal de Mário de Sá-Carneiro. Em carta a Sonia Delaunay, em 26 de Março de 1916, Pacheco escreve: "Tanto mais que estando nós também beligerantes poderiamos offerecer parte dos lucros à Cruz Vermelha certo tanto mais que seria aboluctamente organisada por satélites dos paizes aliados. O reclamo está certo, e agora com o aparecimento da *Ideia Nacional* duplicaria". [424] Ainda em princípios de Abril o projecto continuava de pé, pois no dia 13 desse mês, a exposição era dada como certa. Além de se reiterar fazer «a difusão entre os seus leitores das ideias políticas que podem originar o renascimento da prosperidade económica nacional e o regresso da alma portuguesa ao culto das nossas instituições tradicionais» queria-se «influenciar, sob o ponto de vista da Estética e da beleza, a dormente geração que pertencemos». Por essa razão, ir-se-ia «realizar a nossa primeira Exposição de Arte Moderna».[425] Ao mesmo tempo, planeavam-se exposições internacionais. Almada tinha feito sair n' *A Ideia Nacional* de 6 de Abril (nº 19) uma imagem fotográfica de Sonia Delaunay acompanhada da legenda «Madame Delaunay-TERK en robe e voilette de cores simultanés». Acompanhava-a uma notícia em forma epistolar dirigida a José Pacheco, um possível estratagema publicitário para chamar a atenção para o acontecimento e para o facto de ser ele a divulgar o trabalho de Sonia nas páginas da revista. Almada diz:

"Meu caro José Pacheco:

Você deu-me a novidade de que eu tinha tido a honra de ter sido o escolhido para fallar de madame Delaunay-Terk. (...) Poderia também como apresentação aos leitores da «Ideia nacional» dar conta da extraordinária festa simultaneista de Stokolmo onde juntamente com uma exposição dos quadros de Madame e Mr. Delaunay foi lida Barcelona uma exposição simultanista onde alem de Madame Delaunay-Terk et monsieur Robert a «PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET HISTOIRE DE LA PETITE JEHANNE DE FRANCE» de Blaise Cendrars e ainda as primeiras symphonias simultanistas dos músicos modernos, mas V. perdoe-me que só para a próxima quinta-feira eu tenha saúde suficiente pra poder dizer bem alto o que eu admiro. (...) V. deve

[424] «Carta de José Pacheco a Sonia Delaunay (Lisboa, 26 Março de 1916)», Paulo Ferreira, *Correspondance de quatre artistes portugais Almada-Negreiros, José Pacheko, Souza-Cardoso, Eduardo Vianna avec Robert et Sónia Delaunay* , Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 117
[425] *A Ideia Nacional,* nº 20, 13 Abril de 1916. Também citado por Cecília Barreira, *Op. cit.*, p. 71.

saber que vae abrir em Delaunay apenas há mais trez portugueses que são: Cardozo, Eduardo Vianna e este seu amigo.» [426]

A reprodução de cartas, muito ao gosto futurista, tornara-se uma estratégia de divulgação, de crítica e, até, de debate de ideias. [427] Amadeo vê também uma nota sua ser reproduzida, ao referir-se a uma exposição a realizar em Barcelona. É, ainda, concebida a ideia do projecto das «Expositions Mouvantes». Estas seriam realizadas por um grupo a denominar como «Corporação Nova» (*Corporation Nouvelle*), constituído por Sónia e Robert Delaunay, Amadeu de Souza-Cardoso, Eduardo Viana e Almada Negreiros, bem como por um pintor russo que vivia em Paris, D. Rossine, os poetas Guillaume Apollinaire e Blaise Cendrars. O instrumento da publicidade do grupo seria evidentemente *A Ideia Nacional*. Por essa altura, Amadeo de Souza-Cardoso, fechado em Manhufe, trabalhava «furiosamente (…) «como um animal». Eduardo Viana praticava os *pochoirs* e considerava o que fazer para o álbum. Dias depois, em finais de Abril, Amadeo parece desconhecer o que se passara, conforme cartas escritas a Robert Delaunay que se encontra em Vigo. [428] Continua a insistir na exposição de Barcelona adiada para Outubro e no papel divulgador de Almada nas páginas d' *A Ideia Nacional*[429]. Até que, em finais de Maio, Pacheco informa Eduardo Viana que*:*«sobre o artigo da Delaunay, feito pelo Almada, nada se pode fazer porque como o Homem Christo nada mais queira no jornal, que política, e seja tudo quanto há de mais intransigente sobre arte moderna, o Almada Negreiros não quis fazer mais nada.» *[430]*

O «arlequim soldado» e o «Cristo verde» de Almada Negreiros

Na verdade, o objecto da discórdia teria nascido do anúncio, por parte de Almada, da referida exposição de arte a realizar no mês de Maio,[431] na qual os Delaunay tomariam parte. Também os desenhos coloridos, da autoria de Almada, saídos nas capas dos nº 20 e 21, (**Ilustração 33**) em que a figura do humano surge absurda, agastou

[426] José de Almada Negreiros, "Arte e Artistas", *A Ideia Nacional*, Lisboa, Anno 2, nº 19, 6 Abril 1916.
[427] Por exemplo, também Ruy Coelho se serve da forma epistolar para fazer crítica musical, ou crítica às próprias instituições e também para a divulgação da sua obra. Ruy Coelho, "Cartas a um compositor célebre", *A Ideia Nacional*, Lisboa, Anno 2, nº 19, 6 Abril de 1916.
[428]«Carte Postale de A. De Souza-Cardoso à Robert Delaunay, Vigo», (Manhufe, samedi, 29 avril 1916), Paulo Ferreira, *Correspondence de quatre artistes (...)*, *Op. cit.*, p. 129.
[429] Ver as duas cartas de Amadeo para Robert Delaunay no dia 3 Maio de 1916. Paulo Ferreira, *Idem, ibidem*, pp. 129 e 130.
[430] Carta de José Pacheco a Eduardo Viana, Vila do Conde, in Paulo Ferreira, *Idem, ibidem*, p. 169.
[431] Ver *A Ideia Nacional*, nº 20 e 21, respectivamente, de 13 e 20 de Abril.

Homem Cristo Filho, que além de monárquico era um católico conservador. O primeiro desenho, intitulado *Paradoxo*, aparece na capa do nº 20 de 13 de Abril de 1916. É um desenho de um Arlequim, uma figura esquemática, o fato um pouco ridículo, o rosto sem boca, o olhar sem profundidade. Em suma, uma figura que se desumanizou e essa ideia é sublinhada pelo fumo que se esvai do cano da espingarda que tem nas mãos, sinal de que acabou de disparar. É um soldado solitário, confuso e indeciso, de olhar vazio, cuja silhueta se recorta num fundo onde aparece o rio ou o mar ao longe lembrando Lisboa. Outros sinais indicam essa solidão como o coração trespassado onde se inscreve a palavra saudade, do lado esquerdo, ou a ideia de Pátria, simbolizada no pequeno castelo pintado no seu oposto do lado direito.

O segundo desenho na capa do nº 21, publicado uma semana depois, em 20 de Abril, tem a legenda *Semana Santa*, cujas palavras parecem desenhadas em letra gótica. No recorte azul, tendo o céu como fundo, surge no desenho a figura de um Cristo verde, sem rosto, na cruz. Em primeiro plano uma mão, do lado esquerdo, num plano próximo de nós segura uma lança. Um castelo e um fragmento de sol poente funcionam como o cenário de paisagem. O que chama de imediato à atenção é este «Cristo verde» e as suas duas particularidades. O mesmo Cristo, que seria recordado por Almada no final d'*A Engomadeira*, cujo capítulo XI ou parte dele foi certamente reescrito, por essa altura, inspirado no desenho e no episódio que se seguiu[432].

Essas duas particularidades, ou sinais, ou mesmo códigos semióticos, são a inexistência de feições e a cor verde. A não-figuração do rosto e até a sua desfiguração por essa cor, transformam o corpo em rosto do Cristo. Deste modo, é interrogada a humanidade do homem, não o tomando como um valor seguro, na sua integralidade física. Em contraste, e mesmo complemento, essa «rosteificação» e presencialidade do corpo surgem, sublinhadas, por uma cor inusitada que pontua o discurso narrativo de *A Engomadeira*. A presença desta cor, como de outras, na novela ultrapassa a estrita plasticidade visual para se expandir, como afirma Carlos Martinez Pereiro, em sentidos funcionalmente diferentes. A análise deste autor, ajudar-nos-á a compreender não só o sentido da cor verde no Cristo de *A Ideia Nacional*, como nos abre o caminho à

[432] Segundo Almada Negreiros, em carta de 16 de Novembro de 1917 a José Pacheko (*Obras Completas vol. 1*, Lisboa, Editorial Estampa, 1970, pp. 55-56) esta novela teria sido terminada em 7 de Janeiro de 1915. Contudo, afigura-se que até à data da sua publicação em 1918, Almada teria transformado parte ou partes desta narrativa lisboeta. Também, o filólogo Carlos Paulo Martínez Pereiro é da mesma opinião. Carlos Paulo Martínez Pereiro, *A Pintura nas Palavras* (*A Engomadeira de Almada Negreiros: uma Novela em Chave Plástica)*, Santiago de Compostela, Edições Laiovento, 1996. pp. 25-26.

plasticidade e cromaticidade visual das pinturas posteriores de Almada Negreiros, sejam ou não retratos.

Por essa razão, parece-nos pertinente apresentar, ainda que sucintamente o que ele diz sobre o assunto. Os cinco sentidos das cores, na novela, dizem respeito, em primeiro lugar, a um modo de assinalar a evolução dos personagens[433]. Por exemplo, no início de *A Engomadeira,* para nos dar o carácter ingénuo, simples, «normal» ou «incivilizado», em sentido nietzscheano do narrador, diz o autor que Almada Negreiros apresenta a engomadeira a ruborizar-se continuamente. Ou, quando esta passa do «carmim nos lábios exageradamente», ao ir civilizando-se, aos «lábios pintados de verde esmeralda»[434]. Em segundo lugar, as cores podem servir para sugerir a caracterização do estado anímico dos personagens. Por exemplo, expressar ou sublinhar unicamente a condição física ou mortal dos personagens, quando diz: «imediatamente tive uma boa ideia que nunca mais me lembrou por ter entornado sobre a toalha branca meia garrafa de vinho verde que ficou a alastrar-se como o azar a denunciar-me de estar pensando em dormir com uma viúva sem saber se sim ou se não». [435] Ou sugerir o sentimento dominical de quem experimenta o tédio: «dos domingos não gostava – sentia uma coisa que era amarelo para dentro e para fora que era sujo»[436].

As cores também podem funcionar «como sinais visuais e referentes de um código ambiental caracterizante», deste modo configurando «um uso simbólico, não verbal que se concretiza nas bandeiras (monárquica e republicana), como referentes imediatos.» Nas suas cores contrastantes, caracterizam as pessoas, num jogo de referências à situação política nacional interna, monarquia *versus* república, e internacional quando há referência à Grande Guerra, aos germanófilos e aos aliados. [437] Por exemplo, quando a viúva do barbeiro «assassinado por questões de alta finança do estado em que ele como revolucionário civil estava envolvido com destaque (…) veio repousar a cabeça no meu peito que até desbotou a gravata azul pró colete branco». E, também, o sr. Barbosa, por sua vez, que «em cada um dos quatro cantos do seu retrato tinha um prego e em cada prego uma chave com fitas de seda co'as cores nacionais»

[433] Citado por Carlos Paulo Martínez Pereiro, *A Pintura das Palavras* (…), *Idem, ibidem,* p. 130.
[434] Carlos Paulo Martínez Pereiro, *Idem, ibidem,* p. 130
[435] Carlos Paulo Martínez Pereiro, *Idem, ibidem,* p. 131.
[436] O autor dá-nos ainda outros exemplos da intensificação da cor para reforçar o estado anímico noutras obras como por exemplo no poema «Litoral« (7 Maio 1916) dedicado a Amadeo de Souza-Cardoso: «osgas de veludo amarelo pra dentro». O amarelo é dado muitas vezes com conotações negativas como parece que é tradicional em português (ver *Obras Completas-Poesia,* vol.4, Ed. Estampa, p. 91). Carlos Paulo Martínez Pereiro, *Idem, ibidem,* p. 132.
[437] Carlos Paulo Martínez Pereiro, *Idem, ibidem,* p. 133.

Ainda, o exemplo da gravata encarnada e verde do Sr. Barbosa. Um outro uso das cores é poderem ser utilizadas como um índice do intercâmbio de propriedades, entre o objectual e o vital, isto é, entre a coisa e o ser vivo ,que se torna fenómeno irónico, que se produz através de variados efeitos e recursos. O autor exemplifica com a seguinte frase: «E logo saiu um gato cor de chave com um molho de chaves à guisa de coleira».

Finalmente, as cores podem servir como símbolos dos vectores ideológicos da novela. Almada Negreiros atribui valores simbólicos às cores, valores esses que estão associados às tendências filosóficas de teor irracionalista. Isto é, à «civilização dionísiaca» nietzscheana e ao «vitalismo intuitivo» bergsoniano, que atravessam toda a novela e se representam na cor vermelha e, principalmente, na cor verde ou, nas suas gradações, uma autêntica obsessão «concolore», que Carlos Pereiro remete para um «acertado neologismo de Dante («Paradiso», XII, II) no caminho do tom estridentemente esmeralda». O verde é, segundo o historiador da arte Manlio Brusanti[438], o substituto da cor da vida na cosmética egípcia. No cristianismo indica a «nova vida» e acompanha os sacramentos dos vivos. O verde e a esmeralda associam-se ainda, não só nas cores egípcias, mas também nas hebraicas. [439]

Estas observações fazem-nos recordar o tom verde da capa do livro de *A Invenção do Dia Claro*, ou, como assinala também o autor, a *História Verde* (1921), [440] escrito nessa mesma cor em que aparece aquele poema, bem como os rectângulos de cartolina guardados num papel, relativo ao «Clube das Cinco Cores», onde se pode ler «Invention Vert». A cada um desses cartões correspondia uma cor e uma alcunha. Almada tinha a cor verde e a alcunha «Zu». O que é verdadeiramente importante nesta brincadeira com as suas amigas dos bailados do Palácio da Rosa é a assunção constante

[438] Manlio Brusanti, «El color como figura y destino», *Historia de los Colores*, (Barcelona, Editorial Paidós, 1987, pp. 35-58) citado pelo autor. Carlos Paulo Martínez Pereiro, *Idem, ibidem*, p. 135.

[439] O autor faz ainda referência, entre outros exemplos, à narração «O Homem que não sabe escrever» (*Diário de Lisboa*, 26 Maio de 1921) que se assemelha a algumas passagens de *A Engomadeira* (cap. XI), por exemplo, quando a cabeça de Domingos, o protagonista, «dá um salto bestial dali, da água-furtada, para as paragens bíblicas, de tal maneira que o Tejo pareceu-lhe o Nilo verde desde todas as recordações do Egipto do terceiro ano dos liceus.»

[440] Manuscrito que se encontra no espólio da Biblioteca Nacional que o autor refere e nós visitámos, constatando essas «novidades manuscritas adquiridas ao livreiro portuense Manuel Ferreira». Existem seis rectângulos de cartolina, nos quais textos (em francês) e desenhos se misturam. A expressão «N.C.5» é uma provável dedicatória ao «Clube dos Cinco Cores» aí referida. O autor cita o artigo de Nair Alexandra, «Novas aquisições da BN: Espólios de Almada, Sá Carneiro, Nemésio e Faria e Sousa», (*Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 647, Lisboa, 2 a 15 de Agosto de 1995, p. 5). Carlos Paulo Martínez Pereiro, *Idem, ibidem*, p. 135.

do termo «Futuriste»[441]. Uma outra passagem significativa é aquela em que a engomadeira «uma vez riu-se muito e como grande novidade levantou a camisa e mostrou-me no ventre um contorno de sexo masculino que ela própria tinha desenhado a encarnado e enchido de verde esmeralda». Já no capítulo final da novela o personagem do anão «no peito cavado e nú sujo de cabelos negros a branquear repousava obsceno o verde esmeralda postiço dos lábios de uma mulher». Estes exemplos de produção de sentido através das cores mostram a relação entre cor, função e emoção na construção/descontrução da narrativa e do discurso. Por essa razão, segundo Martinez Pereiro, a cor apresenta-se dotada de uma configuração metonímica, que caracteriza o referente espacial e de movimento nalguns fragmentos da narração.

A questão do «humano»

Além da relação entre a plasticidade visual do texto e a do desenho colorido, um outro vector se apresenta na absurda figura e no apagamento daquilo que é próprio do homem e o seu identificador - o rosto. A sua destruição pode ser entendida como um estado em que o sujeito humano uno não está mais apto a ser autoridade. Almada Negreiros parece então aludir aqui às temáticas nietzscheanas que todo o século XX terá em vista: a do sujeito contraditório e obscuro, fragmentado, cujo projecto de humanismo metafísico é posto em causa, apresentando-se assim este Cristo Verde e sem rosto, como a possibilidade de incorporação de qualquer sujeito. Almada diz-nos:

O senhor Barbosa que por ser o senhor Barbosa é toda a gente, quer seja senhor Barbosa na Arte, quer o seja na Política ou na Individualidade ou em tudo é neste mundo o mesmo que um remédio que nunca haverá de livrar as pessoas da morte. (...) Ora foi justamente o senhor Barbosa um dos primeiros que me veio dar os parabéns por causa de um Cristo por mim publicado numa revista de rapazes A Ideia Nacional*, cuja única particularidade prós outros foi ser verde e não ter cabeça.*

Uma face sem rosto, uma superfície lisa e verde, um corpo que se torna o rosto de Cristo martirizado - eis o desenho de Almada a sugerir pela plasticidade cromático-visual o sublinhar do paradoxo do desenho da capa anterior do Arlequim. E se pensarmos na «Engomadeira», o enigma deste desenho talvez se esclareça. A narrativa é

[441] Este autor sublinha de um modo assinalável a plasticidade plástica e visual de *A Engomadeira*. Ver, sobretudo, pp. 111 a 137, Carlos Paulo Martínez Pereiro, *Idem, ibidem.*

um exemplo do modo como os valores plásticos se tornam texto e o texto se transmuta em plasticidade visual. Percebemos que a «desfiguração» do rosto ultrapassa no desenho o vector simbolista da cor e do próprio tema, inseridos no jogo da sua significação textual, esclarecendo-nos mais profundamente acerca das intenções do autor. Na novela, é o próprio corpo do Cristo que se rosteifica, nos retratos dos personagens do «sr. Barbosa» e no do próprio Homem Cristo Filho. O corpo transforma-se e é através dele que o autor visa, em verdadeiro sentido «futurista», o «lepidóptero» lisboeta.[442] Talvez não seja abusivo dizer que o pensamento almadiano d' *A Engomadeira* e do Cristo verde se oferecem, então, dominados por uma visão estética do mundo anti-decadente, numa concepção de modernidade em que o sentido de desencanto em relação ao mundo pequeno-burguês lisboeta pressupõe o combate «futurista».

Almada parece descrer do mundo inteligível e do conhecimento finito das ciências positivas, ao dizer:

Digo nunca haverá porque não creio em absoluto na inteligência humana por isto que o homem só vive exclusivamente a vida nitidamente animal ou a misteriosamente espiritual porque nem esta mesmo na sua metafísica soube definir quanto mais a vida mineral, a vegetal, a fluida, a do orvalho, a da fosforescência, todas as infinitas vidas sintetizadas na cor verde e em todas as outras cores e em todos os tons prováveis e impossíveis de todas essas cores e de todos os seus contrastes simultâneos…etc., etc. [443]

tal como descrê da teologia cristã e da metafísica humanista, quando afirma:

Ora como quer o senhor Barbosa escrever um livro se nem mesmo como transeunte o senhor Barbosa é completo ou competente. Ou como pode o Papa ser infalível em matéria de Deus se o meu Deus é diferente do dele e do de todos os seus católicos e até diferente do Deus dos ateus. Deus há tantos quantos os instantes de

[442] Também para Carlos Paulo Martiñez Pereiro este Cristo apresenta «uma concepção simbolista mas de teor futurista», *Idem, ibidem,* p. 29.
[443] José de Almada-Negreiros, «A Engomadeira», (*Obras Completas vol. 1*, Lisboa, Editorial Estampa, 1970, p. 102).

todas as vidas de todos os mundos e esse ninguém pode adorá-lo porque o não pode conceber (…).[444]

Em seguida, Almada descreve aqueles que associa ao «lepidóptero» burguês, ironizando com quem pensasse que ele se teria passado para o seu lado: os republicanos, os católicos e, finalmente, os monárquicos, que poderiam ter imaginado que ele lhes era favorável, mas não só, sobretudo o senhor Barbosa, que não percebeu que a sua ideia era fazer um Cristo inteiro e não uma cabeça de Cristo, deste modo sublinhando num jogo de palavras a estreiteza mental de Homem Cristo Filho na personagem do sr. Barbosa. E, sendo mais explícito, refere-se à revista *A Ideia Nacional*, como atrás vimos. Terminando com uma insinuação directa àquela figura:

Christo, cuja única nódoa consiste em andar recentemente a dar extensão a appelidos de pessoas que não são muito extensas, tem outras grandezas das quais não são os católicos nem os cristãos que partilham delas. A lenda de Cristo é a única profecia exacta de toda a História Universal. É simultaneamente a História da Humanidade desde o primeiro homem até ao último de todos os homens e a vida interior, consciente e inconsciente, de cada um dos homens separadamente.

Não seria esta a última referência a Homem-Cristo Filho:. No manifesto Anti-Dantas, que publicará, em inícios de Junho de 1916, [445] escreverá: *"*E as convicções urgentes do homem Cristo Pai e as convicções catitas do Homem Cristo Filho!...

Homem Cristo Filho e o ataque aos «futuristas»

É em 13 e 20 de Abril de 1916 que saem os números da revista com as capas de Almada Negreiros. Tanto o arlequim caricaturado de *Paradoxo*, na capa do nº 20, como o Cristo Verde do nº 21 de *Semana Santa*, eram incompreensíveis para a visão conservadora de Homem Cristo Filho, o qual, para se demarcar, faz publicar uma carta sua de ataque feroz aos «futuristas». O nº 22 da revista de 27 de Abril saíra com uma

[444] *Idem, Ibidem*, p. 103.

[445] Este manifesto terá eventualmente sido escrito em finais de Outubro de 1915, depois de Almada assistir à estreia de Soror Mariana de Júlio Dantas. José-Augusto França indica que foi publicado ainda esse ano (1985: 62, N140; 1986:194, N16). Todavia, na sequência do que assinala Carlos Paulo Martínez Pereiro a sua publicação só foi realizada em 1916, porquanto Almada escreve a Sonia Delaunay (Ferreira, carta 30.05.1916) onde refere que «Aprés demain sort un/«MANIFESTO ANTI-DANTAS E POR EXTENSO» para José de Almada Negreiros/Le numéro 1 sera pour Madame./je vous remercie (Pereiro: 31, N15).

capa em branco e no seu interior uma carta de Homem Cristo Filho. O desenlace, logo a seguir, seria o abandono definitivo de Almada Negreiros, de José Pacheco e dos restantes companheiros. Em 30 de Maio de 1916, Almada escrevia a Sonia Delaunay que, finalmente, «Je suis sorti de cette chose ignoble», acrescentando tencionar realizar uma conferência «sur l'art de Madame, et tout de suite je la ferai imprimer, et toute l' édition vous appartient déjá. (…)». [446]

Homem Cristo Filho era um homem conservador, com um percurso político irregular. Foi participante e dirigente revolucionário da greve académica da Universidade de Coimbra de 1907, de onde viria a ser expulso; foi simpatizante anarquista em 1909; depois monárquico convicto e, mais tarde, sidonista, acabando por se tornar um admirador incondicional de Mussolini, [447]com o qual manteve relações estreitas Era um homem insatisfeito e combativo. Depois de ser expulso de Portugal, encontrou também, em Paris, a oposição do ministro João Chagas, que chegou a lutar junto do governo francês para que ele fosse expulso do território, dada a sua influência e a admiração pelo doutrinarismo da *Action Française*, assim como os contactos que mantinha com a finança, a aristocracia e o exército franceses dos quadrantes mais reaccionários. Homem Cristo Filho, aproveitando alguns decretos tolerantes do regime republicano, volta a Portugal, sempre com a ideia de um dia assistir à «restauração» do regime monárquico, convencido da superioridade deste sobre o regime republicano. É

[446] «Carta a Sonia Delaunay» (30.05. 1916) in Paulo Ferreira, *Correspondance de quatre artistes portugais (...), Op. cit.,* p. 177.

[447] Francisco Homem Cristo Filho nasceu em Lisboa em 1892, filho do temido jornalista Francisco Homem Cristo, era um estrangeirado de formação francófila que se orientou para o fascismo de Mussolini. Tomou iniciativas de âmbito jornalístico que ocorreram sempre em períodos de carácter ditatorial, em 1915, 1918 e 1926. Vigoroso atacante das instituições republicanas é um monárquico-nacionalista», o que não impediu ter assado pelo ideário anarquista em 1909. Expulso de Portugal, ainda antes da instauração da República, parte para Paris. É aí que adquire a orientação política posterior. Torna-se conferencista sobre temas de arte, literatura e viaja pela Europa. Nesta cidade é jornalista no *Correspondant*, no «*Ecla*ir e secretário-geral duma associação nacionalista denominada *Les Amis des Lettres Françaises*, cujo presidente era J. H. Rosny Ainé, da Académie Goncourt. Essa associação integrava-se na actividade da agência informativa *Fast* e realizava frequentemente conferências de forte pendor nacionalista maurrasiano. Em Itália relaciona-se com os futuros ideólogos de Mussolini, como Federzoni, Coppola. Em 1911, alguns responsáveis da *Associazone Nazionaliste Italiana* formam a revista a *Idea Nazionale*, cuja ideologia autoritária preconiza um estado forte. Esta revista inspirará *A Ideia Nacional*, surgida em 1915, durante a ditadura de Pimenta de Castro e que se interromperia em 14 de Maio. Dias antes do golpe do 14 de Maio, um jantar em Coimbra juntava todos os colaboradores do periódico. Note-se que foram recebidos telegramas de apoio de António de Oliveira Salazar e de Manuel Gonçaves Cerejeira, membros, quando estudantes, do CADC (Centro Académico da Democracia Cristã) fundado em 1901 (Coimbra). Os católicos conservadores uniam-se, assim, aos monárquicos conservadores. Homem Cristo Filho, morrerá em Junho de 1928, num acidente de automóvel perto de Roma, onde ia encontrar-se com Mussolini. Cecília Barreira, *Idem, ibidem,* pp. 17-20.

assim que nasce *A Ideia Nacional*. Alberto de Monsaraz, [448]com quem convive em Paris, subsidia a revista que se torna porta-voz dessa ideia de restauração próxima do projecto político englobante que nasce, nessa mesma altura, do Integralismo Lusitano.[449]

As iniciativas dos colaboradores artísticos deviam ter começado a parecer excessivas aos olhos de Homem Cristo Filho e dos integralistas seus amigos, nomeadamente do redactor-chefe da revista, o integralista João do Amaral. Logo em Abril de 1915, era lançado na Liga Naval o Manifesto do Integralismo Lusitano. Ora, a publicidade feita às exposições e intervenções artísticas, ultrapassavam de algum modo o protagonismo político visado pel'*A Ideia Nacional*. Sendo *esta* financiada por um integralista e vendo o objectivo da revista pervertido, Homem Cristo Filho resolveu pôr um ponto final no assunto. E que melhor modo de chamar a atenção do próprio movimento político do que acalmar esses «artistas modernos», atacando-os como «inimigos»? Deste modo podemos compreender o violento ataque que iniciou publicamente, em 27 de Abril, nas páginas do nº 22 da revista, com o artigo «Às Armas, soldados do Bom senso!». Segundo escrevia Homem Cristo Filho: «Desordem na política, na Literatura, nos costumes, nas artes, nas indústrias e no comércio, desordem geral em todas as manifestações da vida portuguesa» eram obra do futurismo que «sem que nós nem ele déssemos por isso invadiu e domina tudo, desde os cérebros dos governantes e as repartições do Estado até aos aspectos mais particulares da vida individual. Para ele, os futuristas eram os «novos arautos da anarquia». Não só «escouceiam a gramática, a geometria, a aritmética, a moral, a disciplina, os velhos princípios imortais que regem o mundo desde a noite dos séculos, ostentando um orgulho que só pode ser tomado como sintoma ineludível de loucura e um desprezo por

[448] Em Paris, Homem Cristo Filho convivera e tornara-se amigo de Alberto Monsaraz (1889-, um dos fundadores do Integralismo Lusitano, mais tarde elemento do movimento nacional-sindicalista, liderado por Rolão Preto. Ele foi o financiador de *A Ideia Nacional*. Ver Cecília Barreira, *Idem, ibidem,* p. 20, nota 9.

[449] Um dos principais ideólogos do Integralismo Lusitano foi António Sardinha (1888-1925). A matriz principal do Integralismo Lusitano era essencialmente conservadora. Não tinham no seu horizonte os «signos da realeza», mas também não os do combate ao «barrete frígio». Eram contra o «carácter intrínseco do regime». Na sua ideologia encontram-se os limites teóricos retrógrados com que se pautavam e que iam do anti-liberalismo monárquico ao corporativismo-ruralista. Com a Guerra de 1914-1918, aparecia a ideia de um protagonista histórico da liderança política, um Chefe que pudesse corporizá-la carismaticamente. Em Itália, assistia-se à valorização dos movimentos nacionalistas e esse clima de exaltação também chegara a Portugal, através dos exilados. D'Annunzio e Maurras tornaram-se os profetas dessas novas ideias. Entre outros integralistas contam-se os nomes de Alfredo Pimenta (1882-1950), que n'*A Ideia Nacional* assinava artigos sobre «Filosofia Política» sob o pseudónimo de «Lord Henry» e João do Amaral, o redactor-chefe. Cecília Barreira, *Idem, ibidem*, p. 13-14.

todas as conquistas da civilização e todas as maravilhas do passado, para que só seria suficiente castigo a prisão perpétua e o açoite na praça pública», como são promotores da desordem e da revolução. Os «futuristas» eram além do mais, segundo ele, «iconoclastas impenitentes sem Fé nem Pátria».[450]

Santa-Rita, a assumpção do Futurismo e a máquina de escrever de Fernando Pessoa

Aos ataques violentos de Homem Cristo Filho, Almada Negreiros abandonaria «cette chose ignoble» e a capa do nº 22 de *A Ideia Nacional* é publicada em branco. Mas é Guilherme de Santa-Rita quem responderá a Homem Cristo Filho: «V. é uma creatura apreciabilissima. É um negócio arrumado: não se falla mais n'isso…Mas com trezentos milhões de macacos! …Francamente!...». Ele, também Fernando Pessoa, cuja contribuição para esta carta não podemos deixar de considerar. Na verdade, os recentes trabalhos sobre o espólio de Fernando Pessoa na Biblioteca Nacional vieram trazer à luz, entre os seus papéis, essa carta que viria a ser publicada na revista *Ideia Nacional* em Maio de 1916.[451] A carta apresenta-se dactilografada a roxo na máquina utilizada por Pessoa e o papel contém os timbres de duas firmas com as quais Pessoa trabalhava.[452] Tudo sugere que a carta foi o resultado concertado entre Guilherme de Santa-Rita e Fernando Pessoa.

Assumindo-se como o «futurista declarado, em Portugal», Santa-Rita parece ter solicitado a intervenção e a ajuda de Fernando Pessoa que, melhor do que ninguém, poderia responder à altura dos ataques de Cristo Filho.

Nela podemos ler ainda:

Que intempestiva local aquella sua sobre o futurismo! Que intempestiva, extemporânea, e tudo o mais que v. quizer! Que desgraças hypotheticas são essas que v. prevê para o futuro da nacionalidade, e de que aquelles a que v. chama futuristas seriam os causadores? Porque v. – na ânsia de collocar em alguem as culpas de erros

[450] Homem Cristo Filho, "Às Armas, Soldados do Bom Senso», *A Ideia Nacional*, Lisboa, Anno II, nº 22, 27 de Abril 1916, p. 2. Também citado por Cecília Barreira, *Idem, ibidem,* p. 71.
[451] Carta de Guilherme de Santa-Rita de 29 Abril de 1916, «Futurismo», *A Ideia Nacional*, Lisboa, 4 Maio 1916.
[452] Na edição de Jerónimo Pizarro *Sensacionismo e outros Ismos, uma edição crítica de Fernando Pessoa*, Lisboa, IN-CM, 2009, encontramos a seguinte informação a p. 634, que reproduzimos pela sua importância: "296 (sem cota)": «Materiais: duas folhas de papel dactilografadas a roxo. No verso de ambas figuram os timbres da firma Lavado, Pinto & C.ª (riscado) e A. Xavier Pinto & Cº. Fernando Pessoa terá enviado cartas em folhas timbradas da firma A. Xavier Pinto & C.ª principalmente entre 1915-1916 (cfr. João Rui de Sousa, 1985: 18).

que v. sabe de sobra quem são – determinou chamar futuristas a todas as cousas más que há por cá, desde a desorganização das repartições publicas até à anarquia da vida nacional. Isso que sentido tem? Para que servem as palavras senão para definir ideias? Que deplorável exemplo de anarchia mental não dá v. com a sua infeliz nota!».

Certo «estilo» da linguagem e toda a sua lógica lembram a escrita de Fernando Pessoa. Tudo indica que tenha sido ele o redactor principal, enquanto Santa-Rita fornecia as informações que nela constam do relacionamento, em Paris, entre o próprio Homem Cristo Filho, pois podemos ler:

V. tem a obrigação de saber o que é o futurismo. V. tem a obrigação de saber que, futurista declarado, em Portugal, há só um, que sou eu. V. conhece-me bem, sabe qual tem sido a minha vida de trabalho artístico, de esforço constante e consciente. E v. sabe que esse trabalho tem sido todo, de há annos para cá, a dentro do futurismo.

Até que, mais adiante denuncia a hipocrisia:

V. foi amigo do Marinetti em Paris. Leu os seus livros nos exemplares que elle próprio offereceu. Foi comigo – recordo-me perfeitamente – ouvi-lo algumas vezes no seu esforço heróico de propaganda, ás conferencias que elle realisava na casa Bernheim Jeune. Conhece portanto, por a ler e por a ouvir, o carácter absolutamente nacionalista da sua doutrina, o seu carácter absolutamente anti-anarchico. Não compreendo portanto como v. pôde justapor as palavras «futurismo» e «anarchia». Essa aproximação não é verdadeira, e o sr. sabe muito bem que não é verdadeira. Então faça o que é o seu dever. Diga ao público do seu jornal o que é de justiça dizer-lhe para elle e para mim. E fica a cousa arrumada, e não se falla mais n'isso… O seu amigo Pintor para o servir.

O espírito de *Orpheu* continuava ainda a fazer funcionar por solidariedades, apesar dos individualismos, e revivia então alimentado de novos princípios estéticos e teóricos. Santa-Rita, que tinha, tal como Homem Cristo Filho, convicções monárquicas, fizera em Paris amizade com este. Ambos tinham assistido às conferências de Marinetti na Galeria Bernheim-Jeune. Era, por essa altura, que projectava regressar a Portugal, segundo afirmava Mário de Sá-Carneiro, e impor-se socialmente realizando a sua obra.[453]

Apesar dos sentimentos ambivalentes, um misto de admiração suspeita e irritação que Sá-Carneiro experimentava em relação a Santa-Rita, o certo é que lhe

[453] *Cartas de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, de 25.09.1915, *Op. Cit.*, pp. 95, 97, 103, 111, 114.

dedicara o poema «Manucure» no nº 2 da revista *Orpheu*. Regressado a Lisboa, Santa-Rita foi, na verdade, a alma do futurismo português e o agitador que, ao cooptar Almada Negreiros em acções colectivas, as transformou nos seus exemplos mais significativos.

A Conferência no Teatro República e a apresentação do Futurismo ao público português

Até essa noite memorável, a Conferência no Teatro República, Almada aperfeiçoou o efeito teatral do seu corpo de actor. (**Ilustração 34**) De resto, existe por parte de Guilherme de Santa-Rita também todo um percurso onde a acção de grande animador se destaca. Efectivamente, esse papel por demais secundarizado e amesquinhado [454] foi colocado em evidência, embora de modo involuntário e negativo por Mário de Sá Carneiro na sua correspondência com Fernando Pessoa. Dessa relação epistolar continuada no tempo, é possível retirar um grande número de informações sobre o personagem Santa-Rita, bem como o processo de recepção das ideias estéticas provenientes de Paris, a sua compreensão e as intenções e projectos que se vão desenhando. Chegado a Lisboa, Santa-Rita encontrou em Almada Negreiros o companheiro ideal que, contrariamente a Mário de Sá-Carneiro, estava pronto a receber novas ideias, e elas foram as ideias futuristas.

A «data da tumultuosa apresentação do Futurismo ao povo português» [455] revestiu a forma de uma conferência que Almada Negreiros e Santa-Rita organizaram no Teatro República no dia 14 de Abril de 1917.[456] Este acontecimento significou mais do que então se poderia imaginar. Ele foi um momento fundador construído com base na lógica da declamação, como uma nova forma de teatro, mas simultaneamente na provocação e na subversão - uma marca que os jovens futuristas nos anos seguintes à publicação do Manifesto de Marinetti adoptarão – como formas de tomada de consciência de que o corpo possui o mundo, um corpo cuja presença se repensava.

---

[454] Vejam-se as «Anotações» de Urbano Tavares Rodrigues que antecedem as cartas. Diz assim: «E tinha um fino humor (…) ao caricaturar as figuras «tenebrosas» do bando álacre em que caíra. Entre elas, avulta, novelescamente, a figura exótica, deliciosa, aberrante, desse cabotino, ignorante, mistificador, mitómano, *blagueur* excepcional, que foi Santa-Rita Pintor, com as suas farsas em série, a sua ultra-modernidade e o seu monarquismo paradoxal e irritante, as enormes tolices principescas e niilistas com que ele arrasava definitivamente uma doutrina estética ou uma obra de arte, projectando para o futuro, em relâmpagos de intuição, o seu indicador de visionário». Mário de Sá-Carneiro, *Idem, ibidem*, vol. I, p. 17.

[455] Almada Negreiros, «À minha entrada no palco…», Lisboa, Maio 1917, in *Os Modernistas Portugueses. Escritos Públicos Proclamações e Manifestos coordenados por Petrus que imaginou a Obra e a dirigiu e deu à Estampa*, Porto, Textos Universais, p.59.

[456] João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Fernando Pessoa História de uma Geração*, Amadora, Livraria Bertrand, 3ª edição, 1973 (1ª edição, 1951), p. 430.

Viviam-se então os tempos da Primeira Guerra Mundial. A política colonial portuguesa obrigara Portugal a entrar na guerra, mas esse factor não veio pacificar a agitada vida política portuguesa, muito pelo contrário, continuando o país a assistir a um desgaste provocado pelas lutas partidárias no seio do regime republicano, entre o partido democrático de Afonso Costa e o partido evolucionista, a que então se juntava a nova força partidária do Integralismo Lusitano.

A narrativa jornalística do acontecimento feita pelo jornal *A Capital*, e intitulada *«O Elogio da Loucura - Reportagem da 1ª Conferência Futurista»*, devolve-nos um retrato desse momento. O tom simultaneamente negativo e crítico, restitui a ideia do ambiente vivido, da composição do público e do arrojo dos conferencistas. Juntamente com a narrativa de Almada, permite-nos verificar como, naquele contexto, o corpo entra em acção. Na véspera da conferência, o próprio Almada cuidara de chamar à atenção para o acontecimento escrevendo uma carta para o jornal *A Capital* e pedindo a sua divulgação. Nela, anunciava-se a mudança da data e da hora, apresentando o pretexto de se procurar responder às «numerosas senhoras» que se inquietavam ao saber que um dos temas seria o da «luxúria». Tratava-se da leitura do Manifesto da Luxúria, publicado em Paris, da autoria da «mais genial das artistas contemporâneas de França, Madame Valentine de Saint Point» [457]. Almada não só publicitava a sessão, mais uma vez, como se protegia das críticas que objectavam já sobre o conteúdo da mesma, serenando quem olhava aqueles «rapazes da Brazileira como um bando de loucos inofensivos» desde que, em 1915, aparecera o *Orpheu.*[458]

Foi nessa perspectiva que o jornalista d' *A Capital* «epigrafou» o acontecimento[459] lembrando-se de intitular a sua crónica com o famoso título - *Elogio da Loucura* -, do humanista Erasmo. Para esse jornalista a «divinização da loucura» fora realizada «com audácia» e «propositadamente trabalhada», de modo a estarrecer burguesismos corruptos. Compreendia-se que o objectivo era procurar o «imprevisto», o contraste disparatado que parecia constituir o «substrato dessa nova manifestação de arte, ao mesmo tempo uma ciência, uma filosofia e um curiosíssimo caso de patologia mental». Os epítetos irónicos a Almada Negreiros, «moço futurista», misturavam-se com juízos valorativos. Afirmava-se que só «por singular anacronismo» Almada «vive

[457] A carta foi publicada no dia anterior n' *A Capital*, 13 de Abril de 1917.
[458] João Gaspar Simões, *Op. Cit.*, p. 431.
[459] A. S., «O Elogio da Loucura. Reportagem da 1ª Conferência Futurista», *A Capital*, 15-04-1917, in PETRUS, *Os Modernistas Portugueses (…) Idem, ibidem* pp.76-77.

no nosso tempo», reconhecendo-se que era «a primeira vez» que tal género de acontecimentos se realizava entre nós. [460] A assistência era reduzida, mas nela sabemos hoje que se encontrava Fernando Pessoa[461], além dos jovens arquitectos José Pacheco e Cottinelli Telmo[462], o músico Ruy Coelho, o crítico Manuel de Souza Pinto. O jornalista assinalava efectivamente a presença de «algumas dúzias de jovens intelectuais, de vários artistas, escritores e conhecidos jornalistas». [463]

Almada Negreiros perspectiva o acontecimento descrevendo que, de imediato à sua entrada em palco, houve uma pronta contestação rebentando uma «espontânea e tremenda pateada» que foi de imediato,

Seguida de uma calorosíssima salva de palmas que eu cortei com um gesto. Reduzida a plateia à sua inexpressão natural tive a glória de apresentar o futurista Santa-Rita. Pintor que o público recebeu com uma ovação unânime. Comecei então o meu Ultimatum à juventude portuguesa do século XX e a plateia acostumada a conferências exclusivamente literárias e pedantes chocou-se nitidamente com a virilidade das minhas afirmações pelo que executava premeditadas e cobardes reprovações isoladas mas sem efeito de conjunto. Tendo sido concedido à plateia, segundo a orientação futurista, interromper o conferente, todas as contradições foram visivelmente ineficazes a não ser no que dizia respeito à incompetência dos contraditores.[464]

Poucos anos mais tarde, o jornalista Vítor Falcão, que também se encontrava na assistência, haveria de comentar esse momento único em que Almada se apresentou, o qual era de uma «uma impassibilidade estóica diante dos seus ignorantíssimos adversário». Não havia diatribes, não havia mexericos, nem ameaças ou injustiças que alterassem o seu constante sorriso irónico e a malícia perene do seu olhar. Quando ele,

---

[460] A. S., *Idem, ibidem*.
[461] João Gaspar Simões, *Op. Cit.,* p.434.
[462] José Ângelo Cottinelli Telmo (1897-1948). Arquitecto português e cineasta. Estudou Arquitectura na Escola de Belas Artes de Lisboa, curso que completou em 1920. Colaborou com a Lusitânia-Film e com Leitão de Barros, por volta de 1918. Em 1932, com A.P. Richard, constrói o estúdio da Tobis, no bairro do Lumiar, em Lisboa, onde veio a realizar no ano seguinte, *A Canção de Lisboa*, o primeiro filme sonoro de longa metragem inteiramente produzido em Portugal. Como arquitecto deixou uma obra reconhecida. Em 1922, concebeu o Pavilhão de Honra da *Exposição do Rio de Janeiro* e, em 1929, o Pavilhão Português da *Exposição de Sevilha* e a Fábrica da Standard Eléctrica, na Junqueira, em Lisboa (atual OML). Muitos dos projectos arquitectónicos de edificações ferroviárias são da sua autoria. Foi o arquitecto-chefe da *Exposição do Mundo Português*, em 1940. Traçou o plano da Praça do Império e da Fonte Monumental e ainda o Monumento aos Descobrimentos (com o escultor Leopoldo de Almeida), assim como a Porta da Fundação. De 1938 a 1942, foi director da revista *Arquitectos*.
[463] A. S., «O Elogio da Loucura. Reportagem da 1ª Conferência Futurista», *A Capital*, 15-04-1917, in Petrus. *Os Modernistas Portugueses.* (…), *Op. Cit.*, pp.76-77.
[464] Almada Negreiros, «À minha entrada no palco…», Lisboa, Maio 1917, in PETRUS, *Os Modernistas Portugueses. (...), Idem, ibidem,* p. 59.

diz Vitor Falcão, resolveu explicar em conferência, «aos burgueses rabugentos da nossa terra, as teorias mais ímpias do futurismo», houve, de facto, «gritos estentórios e chocarrices imbecis, mas tudo foi dominado, sem esforço visível, pela fleuma teimosa de Almada Negreiros», pela sua voz «límpida e musical» que «que não suprimiu uma só palavra do que tinha para dizer» e não foi abafada pelos clamores indignados dos seus ouvintes. [465] Os objectivos futuristas na sua dimensão de adesão e contestação tinham sido atingidos. Contudo, as observações do redactor de *A Capital* eram diversas. O conteúdo do discurso de Almada era qualificado de desconexo, fosse ele sobre a guerra, a política ou sobre a decadência da raça e, sobretudo, quando «o moço futurista» abrindo os braços «berrava» do palco desta maneira:

Sejamos Europeus!

Era a leitura do *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas*, cujas referências deliciavam uma senhora de origem cabo-verdeana, que, numa frisa perto do palco se manifestava encantada, enquanto ao seu lado «uma autentica europeia do nosso «demi-monde» fazia esforços inauditos para compreender um pouco a razão porque a tinham arrastado até ali.[466] Durante toda esta *mise-en-scène*, em que se desenvolvia a leitura do *Ultimatum*, Santa-Rita numa outra frisa, ia provocando o público e interpelando a assistência:

- Peço perdão…

E a figura magra e altiva do Sr. Santa Rita destaca-se de pé, fazendo sinal ao conferente para se calar. Em seguida voltando-se para a plateia, com os olhos fixos num ponto vago, pronuncia pausadamente num tom de indefinível solenidade:

- Vejo, além, o poeta Correia António de Oliveira, como que desejando contrapor qualquer argumento ao futurismo. Se é uma manifestação de saudosismo que pretende exprimir, que fale.

Retumbou uma gargalhada imensa. Dona Fernanda procura com o olhar o poeta saudosista.Todos se voltam, algumas vozes destacam-se, imperiosas:

- Fale! Fale! [467]

---

[465] Vítor Falcão, «A Obra de Almada Negreiros a propósito do Salão de Outono» (*Diário de Lisboa*, 26.01.1925), José de Monterroso Teixeira, *Almada A Cena do Corpo*, Lisboa, Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, 1994, p.90.

[466] A. S. , «O Elogio da Loucura (…), PETRUS, *Os Modernistas Portugueses. (...), Op. Cit.*, pp.76-77.

[467] *Idem, ibidem.*

A pessoa apontada não era o poeta, mas o seu irmão. Santa-Rita seria corrigido pois não se tratava de «Correia António de Oliveira, mas «António Correia de Oliveira». Porém, o malicioso pintor teria respondido: «Isso é para o senhor, que está desse lado, e lê de lá para cá…»[468]

Guerra, Europa e Política era aquilo que *A Capital* realçava do discurso de Almada, enquanto Santa Rita provocava a assistência a comentar ou a mandar calar o público ou a encorajar o conferencista a continuar. O periodista de *A Capital* continua a relatar os comentários do público - «É uma alucinação!- É uma mistificação!» e a actuação de Santa-Rita: «O Sr. Santa Rita Pintor volta-se para o palco, num gesto imperioso, e domina o sussurro:- Continue! ».

Depois,

Continua o Sr. Almada Negreiros. Mais guerra, mais Europa, mais política. Mas não tem tempo de ler vinte linhas e já da frisa ressalta uma nova interrupção. Fixando um espectador, o chefe da escola futurista insinua gravemente:

- Se não me engano, é o crítico monárquico Alfredo Pimenta… Fale!

O interpelado protesta. É apenas o Sr. Astragildo Chaves.

- Não desfazendo, acrescenta.

Novamente o riso passa pela sala, agitando a plateia como o vento n'uma seara madura. O Sr. Santa Rita Pintor conclui, voltando-se para a cena:

- O argumento é de peso. Tem todo o peso do integralismo lusitano. Continue.

Quanto a Almada, diz-nos o seguinte:

Os chefes políticos presentes, quando as nossas afirmações futuristas pareciam estar de acordo com as suas restrições monárquicas ou republicanas apoiavam sumidamente com um muito bem parlamentar, mas se a nossa ideia lhes era evidentemente rival o seu único recurso resumia-se na gargalhada, símbolo sonoro da imbecilidade.

Entretanto, a primeira parte termina de repente. Almada Negreiros, «sem transição, com afectado desdém, dirige-se para a porta do fundo e sai do palco. Ressoam palmas, gargalhadas, ditos isolados. Mas o conferente não se digna fazer a clássica vénia e limita-se a passar entre bastidores com um «grande ar de mundana, arrastando sedas roçagantes e acenando adeus com a mão sem voltar a cabeça [469]».

---

[468] Segundo João Gaspar Simões, in *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, *Op. Cit.,* p.433. O autor, um dos principais representantes do movimento da revista *Presença* conheceu as gentes de *Orpheu.* Por essa razão, o seu depoimento refere-se naturalmente a informações que deve ter recolhido da convivência com Fernando Pessoa e o próprio Almada Negreiros.

[469] A. S. , «O Elogio da Loucura (…), PETRUS, *Os Modernistas Portugueses. (…), Op. Cit.,* pp.76-77.

A segunda parte da conferência foi preenchida com a leitura do Manifesto de Madame de Saint Point, o que teria provocado a saída apressada de algumas das senhoras presentes. Segundo *A Capital* conta, então «o panegírico atinge o apogeu» e, após alguns minutos, começa a terceira parte em que se lê «a apologia do Music-Hall, como expressão futurista da arte do Teatro, traduzida de Marinetti. Registam-se ainda algumas interrupções e há um espectador que manda vestir de polícia o Sr. Santa Rita Pintor, ao que este, desdenhosamente, volta a cabeça n'um gesto de supremo enfado». Finalmente, a conferência termina. O jornalista d'*A Capital* aponta que «como futurismo», dizia-se, «fora uma manifestação inferior» e como «conferência humorística deixaria muito a desejar sem a colaboração efectiva do Sr. Santa-Rita Pintor».[470].

De acordo com Almada, tinha sido possível trazer algo de diferente à «insipidez em que se gasta Lisboa inteira», permitindo atingir «a curiosidade da vida moderna, sem dúvida de todas as revelações a que é mais distante de Portugal[471]». Alguns dias depois, em jeito de mais uma publicitação do Futurismo, escrevia nova carta à *Capital*, não só agradecendo a «camaradagem futurista de toda a imprensa de Lisboa, especialmente de *A Capital*», como se dizendo «maravilhado pelo extraordinário sucesso» da sua conferência e felicitando o público lisboeta pela «brilhante apoteose» de que fora alvo. E de tal forma considerava ter sido um êxito, que anunciava um outro «espectáculo prático e positivo de Futurismo, em que se resolvem à vista do público as energias mais assombrosamente cerebrais e as mais fisicamente record». Numa segunda parte, o programa incluía uma «comédia futurista» em que «interseccionistamente» se incluem «os melhores números de variedades actualmente em Lisboa e ainda outros elementos espontaneamente civis.» Desta maneira, afirmava, conseguir-se-ia a «missão urgente de fazer jovem e alegre o nosso Portugal».[472]

O destinatário desta conferência era o público burguês, aquele a quem era requerida a participação - o «leptidóptero» lisboeta – designação de Mário de Sá-Carneiro que ficaria fazendo parte do vocabulário do grupo de *Orpheu* ao qual se dirigia a provocação nessa espécie de «soirée dada»[473] e uma antecipação *avant-la-lettre* de

---

[470] *Idem, ibidem,* pp.76-77.
[471] José de Almada Negreiros, «1ª Conferência Futurista» [Lisboa, Maio 1917], *Idem, ibidem,* p. 59.
[472] Almada-Negreiros, «A Ideia Futurista na Ribalta. Carta de Almada Negreiros» [*A Capital*, 20.04.1917, p. 2], in PETRUS, *Os Modernistas Portugueses. (...) Idem, ibidem,* pp. 80-81.
[473] A primeira «soirée dada» aconteceu em 14 de Julho de 1916. Este acontecimento quase carnavalesco no qual Tristan Tzara, no Cabaret Voltaire em Zurique, lê perante cerca de trezentos espectadores o *Manifesto La Première Aventure Celeste de Monsieur Antypyrine*

uma *performance*[474]. Neste sentido, toda a problemática do desafio faz apelo a uma nova experiência estética, quer por parte dos «provocadores», mas também por parte do público, experiência essa que se relaciona com a emergência do moderno e de uma nova «estética da recepção» [475]. Se o observador faz o quadro, o público da capital ali presente era convocado a participar. Tratou-se, então, de fazer entrar na experiência artística um novo personagem. De observador de quadros, o público tornou-se, pela acção provocadora de Almada e de Santa-Rita, um espectador actuante que passou a fazer parte da História [476]. Por outro lado, outra ideia fundamental colocou-se então, pela primeira vez. Como já anteriormente referimos, foi a ideia da relação entre a arte e a vida. Almada oferecia uma experiência única ao público, uma nova forma de percepção de si próprio e do mundo, não um monólogo com a obra, mas um momento de participação, ainda que pela provocação, um momento em que a verdade se encontra nessa relação entre o artista e o outro, ou melhor, na relação entre o corpo do artista e o mundo, e em que o espectador se torna o seu mediador. Almada aparece vestido de fato-macaco, um fato de trabalho enquanto operário da arte, invocando então a sua qualidade de artista-trabalhador e declarando uma nova concepção do ser artista e da própria arte. Santa-Rita não se apresentaria, certamente, menos provocante, ele que fazia do acto perfomativo uma acção constante. A violência verbal tingia o discurso. A veemência colocada pelo conferencista na voz e no corpo, no que dizia e no vestuário, tinham como objectivo obrigar quem ouvia a ser perturbado visual, intelectual e emocionalmente. A actuação e os procedimentos adoptados têm ecos por vezes do espectáculo dadaísta. Enquanto gesto e acção provocatórios, a conferência era não só

[474] O anglicismo *performance* entrou na linguagem artística só nos anos 70 do século XX. No início desse século, a palavra *performance* ainda não existia, apesar de ser um modo de manifestação artística que estava a nascer. Foram efectivamente os futuristas os primeiros a dar os primeiros passo e a recorrer à prática de anunciar um programa, cuja acção se desenrolaria apesar de tudo de modo livre, perante um público, em local e hora marcada. Essas «conferências» ou «sessões», «matinés» ou, com os dadaístas, chamadas de «soirée» ou «cabaret», contêm uma enorme dose de provocação. Designam, assim, acções não teatrais que se dirigem a um público. Será o movimento Dada a explorar todas as possibilidades dessa manifestação artística.

[475] Hans Robert Jauss, *A Literatura como Provocação (História da literatura como provocação literária)*, Lisboa, Editora Vega, 1993. Fazendo um paralelo com a Teoria Literária ou «experiência literária» podemos dizer que a conferência de Almada constitui na arte portuguesa um novo tipo de experiência estética que se relaciona com a emergência do moderno. Jauss desloca o problema da experiência literária da sua produção e representação para o da recepção, neste caso, a leitura.

[476] Se como diz Teresa Cruz, no prefácio do livro, citando Hans Robert Jauss, a experiência literária abre «os mundos do texto, transformando-os em experiência», trata-se aqui de fazer entrar a personagem esquecida de quase toda a Teoria Literária – o leitor. *Mutatis mutandis*, poderemos fazer a analogia para o campo das artes visuais: O espectador entrou na obra, ao participar da «experiência estética», que foi a conferência futurista de Almada e de Santa-Rita. Ver Teresa Cruz, prefácio a Hans Robert Jauss, *Idem, ibidem.*

uma afirmação e atitude escandalosas, pelas palavras violentas e acusatórias do *Ultimatum* e por toda a *mise-en-scène*, mas introduzia também uma dimensão interactiva e performativa com o público, própria da arte moderna. O próprio tema da guerra, ao gosto futurista, e que estava na ordem do dia, servia o apelo alterar «uma visão do mundo» letárgica, sendo susceptível de modificar comportamentos sociais.

Consideramos, assim, estar perante um repensar de, senão mesmo, uma nova «presença» do corpo, [477] um corpo que tendo entrado em crise, emerge bruscamente na cidade como um corpo que habita o espaço e o tempo, um corpo como potência de acção da qual os actores conhecem o seu campo e o seu alcance no meio circundante. Sem querer aprofundar conceitos filosóficos estranhos a este trabalho, podemos contudo servir-nos da imagem de «corpo fenomenal» de Maurice Merleau-Ponty em contraposição ao corpo da psicologia clássica. O que Almada e Santa-Rita mobilizaram foi um corpo próprio que não faz parte unicamente do espaço onde se movimenta, mas é também um instrumento que se enraíza na existência. [478] Esta conferência, como forma de expressão, em que Almada e Santa-Rita actuam como actores-*performers*, sarcásticos, narcísicos, por vezes agressivos e paródicos, inaugura uma prática corporal ligada à fórmula teatral mas que dela se afasta literalmente.

O que agora nos interessa é sublinhar que toda a primeira parte da conferência no Teatro República foi realizada através de um discurso de cariz bergsoniano, onde se reflecte o poder criador da realidade em constante devir. O *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas*, constituiu, assim, um apelo a uma mudança de mentalidades com vista a eliminar o passadismo conformista e o academismo. O público contestou, interrompeu, gritou, saiu a meio invocando os actos de loucura que decorriam naquela sala através da provocação. A provocação, visando subverter a ordem estabelecida pelo «lepidóptero», tomou uma dimensão pública e também política. A actuação de Almada

---

[477] José Bragança de Miranda diz-nos, que um conjunto de procedimentos afastaram o «corpo» da visibilidade e que os *happenings* e as *performances* da segunda metade do século XX enfileiram-se numa cadeia que vem de trás e que só ingenuamente podemos ver nessas práticas uma nova valorização do corpo. Quando muito perpassa nestas actividades artísticas a necessidade de repensar a «presença» do corpo. E, acrescenta, quando o corpo emerge bruscamente na cidade como «corpo» é sinal de crise, ficando disponível para intervenções de todo o tipo (…) Muitos artistas do século XX, algo marcados pela descoberta freudiana do inconsciente, vão voltar-se contra esta ideia do «corpo próprio», alguns com uma sanha paradoxal, como é o caso da *performer* Gina Pane, para quem o corpo não é completamente nosso. José Bragança de Miranda, *Corpo e Imagem*, Lisboa, Vega, 2008.

[478] Não foi pois só o corpo objectivo, aquele que contempla e que aponta o mundo, aquele cuja significação era concebida como um acto de pensamento, «como a operação de um eu puro», um *cogito*, mas pelo contrário, separados do mundo mas com ele se identificando, o corpo torna-se um instrumento que se enraíza na existência. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da Percepção*, S. Paulo, Martins Fontes, 1999, pp. 152-153, 203-204.

e Santa-Rita configura a dimensão instituidora de uma nova relação com o público, ao ponto de nos interrogarmos se este acontecimento não foi o verdadeiro acto público inaugurador da arte moderna em Portugal.

Santa-Rita na figura do «clown» em *Portugal Futurista*

O que estava em causa não era só uma nova concepção da arte e do corpo. Era também uma nova ideia de artista. O retrato fotográfico de Santa-Rita (**Ilustração 36**) como os de Almada, pressupõe a figura do «novo artista» mas, na «despersonalização» que tal implica, o transformar-se numa figura teatral. Ambos, Santa-Rita e Almada Negreiros, fizeram em uníssono, do corpo uno, indivisível, clássico, naturalista, um corpo futurista, um corpo teatralizável. Para tanto, destruíram as formas académicas com que a burguesia e a Academia se deleitavam, tanto nos campos da literatura como das artes plásticas. Na verdade, um dos mais violentos ataques ao corpo clássico, à «monótona imitação», será realizado pelos futuristas na sua visão de renovação da arte. Em Portugal são eles que assumem «o futurismo até às últimas consequências»[479].

O projecto de *Portugal Futurista*, de que saiu um número único logo apreendido pela polícia, ficou como um projecto falhado mas ainda assim a revista é o espelho daquele a quem é dedicada – Santa-Rita Pintor, «O Grande Iniciador do Movimento Futurista em Portugal »-, como se lê na legenda da fotografia em que aparece retratado. Tanto os textos de Bettencourt Rebello como o de Raul Leal apontam para uma concertada atitude de encenação em relação à sua figura, mas nessa encenação, afinal de contas aceite sem contestação por todos os que na revista participaram, incluindo Fernando Pessoa/Álvaro de Campos, libertam-se os cânones da narrativa e as palavras sem fios confundem arte e vida.

Embora em Portugal, ao contrário dos futuristas italianos, a fotografia não tenha sido, em termos de difusão mediática, muito utilizada por Almada e Santa-Rita para explorar o poder dos *mass-media*, verdade é que alguns dos retratos fotográficos que nos deixaram são verdadeiros manifestos da nova figura do artista. Como já vimos no caso de Almada Negreiros, existe um conjunto de retratos fotográficos, do rosto ou do corpo inteiro, da autoria de Vitoriano Braga que, embora não se libertando por completo dos cânones clássicos da fotografia convencional, tentam fugir da fixidez correspondente ao *photomaton*, do *flou* pictorialista, da passividade expressiva e do

[479] Nuno Júdice, «O Futurismo em Portugal», in *Portugal Futurista* (edição *fac-similada*), Lisboa, Contexto, 1990.

olhar neutro em função da pose frontal, de perfil ou a três-quartos. A galeria futurista de Vitoriano Braga, como vimos, aposta nos retratos de riso desarmante ou cínico, ou, ainda no ar divertido ou decidido, do rosto de Almada, na contenção provocatória de Santa-Rita, na pose pensativa e estudada de José Pacheco, na suspensão alheada de Fernando Pessoa. Tratava-se de inventar um novo código visual para o artista novo, sobre as ruínas da subjectividade do decandentismo romântico.

O que chama a atenção nas primeiras páginas de *Portugal Futurista* é, na verdade, esse retrato fotográfico de corpo inteiro em que Santa-Rita se apresenta. A foto é do fotógrafo Pedro Lima, de quem já tivemos ocasião de falar e de quem pouco ou nada se sabe, mas cujas gomas bicromatadas o Visconde de Sacavém, em 1916, elogiava como sendo as primeiras realizadas em Portugal. [480]

Nela vemos um rapaz enorme sentado. Ele olha-nos tranquilo e fixamente. A sua atitude é séria e o seu vestuário atrai o nosso olhar. Veste um fato de roupas largas aos quadrados, sapatos compridos e usa um chapéu preto de abas reviradas. É um traje de fantasia, A roupa combina com a sua personalidade e funciona certamente de acordo com os objectivos artísticos de retratado e fotógrafo. Personagem sincrética, o que nos é dado a ver situa-se entre o *clown*, o Arlequim ou um Pierrot, vestindo um fato de dominó, preto e branco. Na sua estratégia irónica, tudo se acrescenta ao «estilo». O fato foi cuidadosamente escolhido no seu padrão, tal como a pose e todo o cenário por detrás, como se o momento fosse o de agora ter o público concentrado na figura e naquilo que ela significa e não no que ela faz. Ao fundo, uma tela foi voltada ao contrário, vêem-se papéis ou telas enroladas, os pincéis estão pousados, como se se afirmasse uma indisponibilidade para o acto de pintar porque o pintor, nesse momento, ousa parodiar os mestres e interroga-nos sobre a natureza ilusória da arte. Mas talvez também lhe interesse indicar que o caminho é a acção – o movimento. O poder desta imagem que tem, segundo Bernardo Pinto de Almeida «a força de um manifesto» [481] é simultaneamente frágil na fixação que dela o futuro faria do *clown* trágico. Imagem fotográfica que projecta sobre nós a sua sombra. Presença de uma ausência, propriedade de toda a imagem, esta presença visível de um corpo é hoje a imagem de um morto.

[480] «In 1914, with Pedro Lima's bichromated gums, and with my bromoils, oils, and transfers which, I believe, were the first that were made in Portugal, I organized an exhibition in the P.P.S. Hall that was well received by the public, to the degree of encouraging M. Pedro Lima to open a studio in the Avenida da Liberdade, where he makes bromoil transfers.», Visconde de Sacavém (in *Photographs of the Year*, London, 1916), in António Sena, *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, Porto Editora, 1998, pp. 223.

[481] Bernardo Pinto de Almeida, *As Imagens e as Coisas*, Porto, Campo das Letras, 2002, p. 123.

Imagem que o nosso olhar anima e que desse modo toma o lugar do desaparecido. Imagem fotográfica que se tornou documento e memória de um tempo que hoje invocamos e ao qual procuramos arrancar o significado, seja individual ou colectivo, ou restituí-lo como símbolo de uma sociedade.

CAPÍTULO III
O RETRATO COMO CENÁRIO E ILUSTRAÇÃO

3.1. A auto-representação em Almada e o tema da *comedia dell'Arte*

O *Auto-retrato de Paris* (1919)

A Primeira Guerra terminara. 1919 marca o fim do conflito e o Tratado de Versalhes que redefiniria as fronteiras e uma nova ordem europeia. Deste ano ao *crash* bolsista de 1929, vai-se assistindo durante esta época ao afundamento da economia. Em dez anos diversas convulsões políticas atingem e agitam a Europa central. Os Sovietes na Rússia, os conselhos operários em Munique, Hamburgo e Berlim, a revolta de Béla Kun na Hungria. A 1ª Guerra Mundial pusera fim à maioria dos Impérios europeus.[i] Todavia, o Portugal republicano, viria a encetar todos os esforços para conservar as suas colónias e continuar a proclamar um «Império português». Mais do que uma época desenha-se nesta década um prólego onde os loucos anos 20 escondem as suas sombras. A vida desenrola-se ao ritmo da velocidade, da máquina, da imprensa e dos prazeres fugazes e do Jazz-Band, cujos ritmos abririam então o início da Arte Moderna em São Paulo.

Em Portugal, desaparecidos Santa-Rita e Amadeo nos finais da Guerra, [482] tornara-se inevitável para Almada Negreiros partir para Paris. As suas últimas experiências de dança, o desenho de figurinos e a coreografia de bailados ficavam para trás, bem como o radicalismo futurista que encarara como factor de mudança de valores e mentalidades. Afastava-se, também, das suas jovens amigas aristocratas e desse mundo no qual lhe fora permitido entrar através da dança e para o qual coreografara ainda um último bailado, *O Sonho do Estatuário*, apresentado numa festa privada na Quinta das Laranjeiras. Das experiências que constituíram *Orpheu* e *Portugal Futurista* restara essa espécie de verdade que só os artistas são capazes de transportar e que Almada se responsabilizaria em transmitir numa preocupação constante em agir de modo a que o seu comportamento sempre correspondesse ao que declarava. Tal consciência, como confessara era «o segredo da criação da arte».

[482] Santa-Rita morreria tuberculoso no dia 29 de Abril de 1918 e Amadeo de Souza-Cardoso, com a gripe espanhola, em 25 de Outubro do mesmo ano.

Paris era, então, diferente daquilo que os pensionistas e bolseiros de princípios do século XX procuraram. Em Montparnasse, antes da Guerra, o Fauvismo, o Futurismo, e o Cubismo tinham aberto o caminho a diversas vias estéticas e artísticas. Ao vanguardismo desses anos sucedia então um mundo cheio de alusões clássicas. O contexto artístico geral era, segundo a expressão de Jean Cocteau, o do «regresso à ordem», o que equivalia a associar um «neoclassicismo» com um «conservadorismo» que acabaria a designar a corrente clássica do pós-guerra que reagrupará, dentro desse espírito, manifestações artísticas e culturais muito diversas.

Picasso, logo depois de uma estadia em Roma, com Dhiaghilev e os *Ballets Russes*, parecia «voltar» à figura adoptando um neoclassicismo que vai subsistir nos anos 20. Essa «renúncia» ao Cubismo era considerada por muitos como um «recuo» ou «retrocesso» artístico ou «uma solução de substituição estranha e superiormente reaccionária ao cubismo […] um profundo enigma para os historiadores da modernidade». [483] Na verdade, está demonstrado que Picasso já em 1914 e 1915, portanto no período cubista, realizara várias obras de espírito neo-clássico como *Le Peintre et son Modele* e vários retratos a lápis de Max Jacob e de Ambroise Vollard. Todavia falta explicar convenientemente esse aparente «retorno». É que Picasso não subscreve a visão teleológica e formalista que alguns historiadores da arte e pintores, como Braque, Malevitch e Mondrian, encaravam nesse início de século: o «abandono» do cubismo e da abstracção pela figuração como um abandono da modernidade.[484] Era isso que provocava o sentimento de traição nos comentários flagrantes dos seus contemporâneos em relação a este novo «estilo» de Picasso e aos retratos de personalidades mundanas que retratou ou que eram provenientes do mundo da dança. [485] Na verdade Picasso explicaria que: «Les différentes manières que j'ai utilisées dans mon art ne doivent pas être considérées comme une évolution (…) Si les sujets que j'ai voulu exprimer ont suggéré des modes d'expression divergents, je n'ai jamais hésité à les adopter».*[486]*

O que significa que, para Picasso, não existia uma estética que fosse melhor do que outra. Em relação a Almada, como explicar o poema em prosa *Histoire du Portugal par Coeur* que leria publicamente em 1921, vestido de smoking e barrete de campino na

[483] Rosalind Krauss a propósito do neoclassicismo de Picasso, citada por William Rubin (dir.), *Picasso et le Portrait*, Paris, Réunions des Musées Nationaux, Flammarion, 1997 (ed. francesa), p. 40.
[484] William Rubin, *Idem, ibidem,* p. 40.
[485] William Rubin, *Idem, ibidem,* p. 40.
[486] William Rubin, *Idem, ibidem,* p. 40.

cabeça,[487] na homenagem a Lugné Poë, [488] e que viria a publicar na revista *Contemporânea*? Neste poema ele rememora um Portugal mítico, onde o lirismo e a ironia irrompem transmutadas numa saudade e impotência dolorosas. Ou como compreender os primeiros retratos que desenhou ainda em 1918, no período futurista, o de Gonçalo de Mello Breyner sobre quem fez pelo menos dois desenhos? [489] (**Ilustração 40**) Um deles, uma sanguínea apresenta um fundo oval como nos retratos fotográficos antigos. O rosto surge da sombra, pouco nítido, e o olhar fixa-se num ponto alto negando assim o vulgar olhar para um ponto definido como se um observador se tratasse. É um retrato estranho onde paira algo do decadentismo simbolista. O outro desenho, também a lápis, ainda pouco seguro, capta a fisionomia do retratado, envolvendo-o com linhas ondulantes, linhas que anunciam o modo de desenhar de Almada, isto é, uma linha que segue sem quebras, construindo toda a figura. É um retrato onde reconhecemos a preocupação da semelhança e que pode ter sido realizado a partir de uma fotografia. [490] Todavia, a ideia de identidade parece dissolver-se, como se

[487] Lugné Poë, director da tournée francesa encontrava-se em Lisboa. Foi convidado para o jantar depois do espectáculo no Teatro Nacional, na pastelaria Garret, pelo grupo dos artistas «novos», homens de letras e jornalistas. Almada Negreiros, «impecável de elegância no seu smoking, agitando um dos nossos tão típicos barretes de campino» disse o poema. «A *histoire de Portugal, par couer* foi aplaudidíssima, por todos os convivas (…). António Ferro que estava próximo de Lugné Poe, fez a seguir o seu brinde e «explicou-lhe que estava diante dos portugueses mais portugueses de Portugal, que, pelo seu amor à civilização e à cultura francesa eram também os mais franceses portugueses de Portugal. (…) Lugnée Poë respondeu, facilmente, elegantemente. E entre outras coisas interessantes fez esta afirmação: - A Europa ou se salva por intermédio da geração que fez a guerra, a geração até aos trinta anos, ou tem de esperar a salvação da geração do outro lado do Atlântico». Estiveram presentes segundo o jornal, Augusto Pina, José de Arruela, André Brun, António Ferro, Almada Negreiros, Erico Braga, Afonso de Bragança, Tomás Ribeiro Colaço, Eduardo Viana, José Bruges de Oliveira, Oscar da Silva, Gomes Mota, Francisco Amaral, Maria Sampaio, José Pacheco, José Bragança, João Ameal, José Dias Sancho, Bernardo Marques, Sanches de Castro, Raul Leal, Silva Passos, A. Macieira. «Ontem na "Garrett", A Ceia que um grupo de artistas novos ofereceu ao actor Lugné Poë, organizador da *Maison de L'Oeuvre*, como homenagem ao seu trabalho na "Oeuvre"», *Diário de Lisboa* de 12.03.1922

[488] Aurélien-François-Marie Lugné-Poë (Paris, 1869-1940), foi um actor e encenador, director do teatro francês e renovador do teatro parisiense em finais do século XIX, o Théatre de *l'Oeuvre*. Em Março de 1893, criou com Camille Mauclair e Édouard Vuillard e a Casa de *l' Œuvre*, um colectivo de espectadores e de artistas que defendiam o simbolismo no teatro em oposição ao naturalismo. Entre outros autores encenou August Strindberg et Henrik Ibsen. Ficou célebre a apresentação em 10 Dezembro de 1896 de *Ubu Roi* de Alfred Jarry, e ainda de Shakespeare, Maurice Maeterlinck, André Gide, Maxime Gorki, Oscar Wilde e de Émile Verhaeren. O Teatro de *l'Œuvre* interrompeu a sua actividade até ao final da I Guerra, época em que a retoma. É, portanto, neste contexto que Lugné Poë vem a Portugal.

[489] Um é realizado a lápis (colecção do CAM) e o outro a sanguínea (colecção particular).

[490] A revista *Atlântida* publicou em Junho de 1918, um Suplemento inteiramente dedicado ao bailado do *Encantamento e a Princesa dos Sapatos de Ferro*, organizado por Nuno Simões. Profusamente ilustrado, nele encontramos diversos retratos fotográficos de vários fotógrafos, entre eles, Vitoriano Braga, mas também Maia Cardoso, J. & M. Lazarus e Furtado & Reis. São retratos, por ordem de aparição de Rui Coelho, Martinho Nobre de Melo, Raul Lino, Almada Negreiros, Cottinelli Telmo e de Henrique Gonçalo de Melo Breyner. Vitoriano Braga tinha fotografado o rosto deste último, de Rui Coelho e de Almada. São retratos de estúdio em grande plano. O de Almada, por exemplo, lembra os inúmeros desenhos

houvesse a consciência de que ela é inalcançável e nunca apropriada por um retrato. Neste sentido estes dois retratos parecem não pretender dizer qualquer verdade, pois foi no olhar que o artista mudou a relação de forças e afectos imanentes à expressividade do rosto. Trata-se de uma transformação da percepção do Outro e de Si mesmo, mas não uma ruptura em relação à fidelidade ao modelo.

«Par coeur» Almada descobria que a Modernidade era simultaneamente mito e realidade, uma espécie de imperativo cultural que se assemelha à Tradição. Diria mais tarde ter descoberto que «a arte não vive sem a pátria do artista», o que equivale a declarar que não se pode fazer tábua rasa da memória, nem histórica nem individual. Contudo, este nacionalismo exacerbado para o qual parece voltar-se já existia nos manifestos, por exemplo, no *Manifesto dos Bailados Russos* ou no *Ultimatum*, mas desvia-se agora para uma outra direcção, aquela em que procura as raízes da história nacional, isto é, buscando um passado diferenciado – uma identidade nacional que não deixará de anunciar os novos tempos.

Este entendimento romântico do passado parece diferente, à primeira vista, da «classicização» progressiva de Picasso em relação ao mundo antigo. Trata-se de uma característica geral da arte europeia cuja deslocação de sentido era entendida simultaneamente como retorno à observação do real e à prática do ofício clássico do pintor.

A *Invenção do Dia Claro*, conta já não a descoberta mas a invenção. Em Paris, tinha sido forçoso para Almada explorar os perigos e as possibilidades da grande metrópole, desenraizar-se culturalmente e alcançar a liberdade interior, já não a do *flâneur*, mas a de alguém que, perante a «terra devastada», reage procurando outra percepção. Dessa época incluem-se desenhos onde a auto-representação se projecta num mundo mais alargado para retratos de mulheres e saltimbancos, figuras do corpo desenhadas como elementos fundamentais da linguagem. Almada não deixaria, todavia, de continuar a escrever.

É exactamente na figura do retrato que podemos reconhecer o fim de um tempo, e o início de um outro tempo. É através do retrato fotográfico de Santa Rita e de um desenho de Almada. Este é um desenho a grafite de corpo inteiro que viria a sair no nº 1 da revista *Contemporânea*, em 1923. (**Ilustração 41**) Almada Negreiros desenhou-se a si próprio sentado numa cadeira. O *jersey* que se lhe cola ao corpo apresenta-o como um

---

caricaturais que sobre ele viriam a ser realizados. Também Almada parece retirar da imagem de Gonçalo de Melo Breyner, um grande plano do rosto, a inspiração e energia para este desenho.

bailarino ou, simplesmente, como um acrobata e saltimbanco, tema que escolhera em 1916 para o título da novela que dedicara a Santa-Rita - *Saltimbancos-Contrastes Simultâneos*. Nesse desenho, a pose e a atitude assemelham-se à do retrato fotográfico do seu companheiro publicada em *Portugal Futurista*, como se num duplo espelhamento lhe coubesse receber o testemunho. (**Ilustrações 36 e 41**) Ambos são retratos de corpo inteiro e ambos apresentam na atitude a mesma intemporalidade que os desrealiza. Porém, Santa-Rita estava vestido de *clown* ou de malabarista, e, mesmo incarnando Pierrot, era um incendiário modernista. O sentimento que agora se desprende deste auto-retrato de Almada é diferente. É como se e o momento fosse agora, não o da acção, mas da observação e reflexão sobre aquilo em que se queria tornar.

É verdade que a experiência da morte é um dos mais poderosos motores de fabricar imagens. Almada registaria essa experiência, como vimos, no seu poema em prosa *A Cena do Ódio*, como o faria em inúmeras de suas outras obras. Ele próprio afirmaria, a propósito do teatro, o que a morte de um companheiro o obrigava como experiência traumática interior a assumir a tarefa de, como um qualquer saltimbanco sempre em movimento, dar continuidade a um projecto inacabado que era preciso reexaminar.

O ponto de partida deste *Auto-Retrato* de 1919, (**Ilustração 41**) que desenhou em Paris, foi a solidão. Esta cidade fora o ponto de partida geográfico de uma viagem cuja vertigem sofreria quando sentisse o seu país «par coeur». Solidão feita vertigem e depois pensamento transfigurado em auto-retratos desenhados. Digamos que a viagem como experiência solitária se verifica no momento em que todos os pontos e objectos sobre os quais os olhos acostumados habitualmente a pousar desaparem e já nada está perto. Quando tudo o que está longe ficou infinitamente longe. O poeta Rainer Maria Rilke fala-nos dessa experiência solitária transformada em conhecimento, usando a alegoria do homem em cima de uma enorme montanha que, «sem transição e sem treino», sofre a sensação de «uma insegurança sem igual, um sentimento de ter sido abandonado ao inominável (…), julgando estar a cair ou a ser lançado no espaço ou a estilhaçar-se em mil pedaços».[491] Podemos então imaginar Almada em Paris, como um homem só no cimo de uma montanha, meditando e escrevendo e, nesse lugar de isolamento, verificar que todas as distâncias e proporções mudam e estas mudanças

[491] Rainer Maria Rilke, «Oitava Carta», in *Cartas a um Jovem Poeta*, Vila Nova de Famalicão, 2008.

geram, por sua vez, outras. Nascem então percepções invulgares e sensações estranhas que parecem exceder o limite do suportável, mas elas têm de ser vividas sendo, como acrescenta o poeta, necessário «aceitar a nossa existência», por mais longe que ela chegue, pois nela tudo tem de ser possível, mesmo o inaudito». É essa «a única forma de coragem que nos é exigida: que encaremos ousadamente o mais estranho, o mais fabuloso, o mais inexplicável.» Esta lição de solidão teria servido para Almada, tal como a Santa-Rita e até para Amadeo, para encarar com coragem «o medo do inexplicável».[492] «Par coeur» Almada teria descoberto que «a arte não vive sem a pátria do artista». [493]

O desenho como via de auto-conhecimento

Em Paris, Almada desenhou muito. Tentámos mostrar, nos capítulos anteriores, como a abertura ao mundo moderno por parte de uma nova geração de pintores portugueses se tinha realizado pelo desenho humorístico e como neste se tingiam as expectativas das aprendizagens parisienses concretizadas através do que chamámos de «modernismo mundano».

Almada aderira ao fascínio dessa mundanidade, por exemplo, quando desenhou e pintou os painéis para a Alfaiataria Cunha, em 1913. Porém, não se satisfez nem com essas experiências nem com o desenho humorístico. Em Paris, não escolheu deambular pelas Academias livres ou pelos *ateliers* da École des Beaux-Arts. Levaria uma vida difícil aceitando trabalhos mal pagos. Foi dançarino profissional de salão e bailarino numa «boite» de Biarritz, o célebre «Patopoom» dirigido por Homem Cristo Filho e, também, empregado numa fábrica de velas.

A prática do desenho mais do que «um ganhar a vida» ou «um exercício de bem desenhar» foi para ele metaforicamente um princípio, quase uma ética. Era uma auto-educação e preparação da personalidade do artista-pintor, um caminho trabalhoso até chegar á pintura. [494] Para Almada, não havia «boa educação sem o desenho». A pintura, através da qual, desde os primeiros anos encontrara o «melhor regozijo dos seus olhos e da sua vida» [495] só viria depois. Ela era uma conquista, pois antes de ser pintor e das cores assentarem, havia todo um percurso a percorrer através do desenho. Ele era o que

[492] Rainer Maria Rilke, *Idem, ibidem.*
[493] José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961),* p. 127.
[494] José de Almada Negreiros, «Cuidado com a Pintura» (Março de 1934), in *Obras Completas. Textos de Intervenção*, vol. 6, *Op. cit,* p. 149.
[495] José de Almada Negreiros, *Idem, ibidem.*

Ingres dizia «ser a probidade da arte» e o que Goethe afirmava ser a «mais moral de todas as artes».[496] O desenho constituía uma aventura mental que proporcionava um modo de conhecimento de si e do outro. Falar do desenho, para Almada, era falar do conhecimento. Porque o desenho constitui um momento em que a mão põe em movimento e esclarece uma ideia. A linha imprime-se então na superfície, como se nela se concentrasse todo o poder que o corpo investe.

Importa pois considerar que Almada situava o desenho numa via clássica, por ele conscientemente escolhida. A sua aprendizagem não podia ser meramente formal ou imitativa de um modelo. Talvez por isso venha a alcançar um método de desenhar de memória que lembra o que Baudelaire afirmava de Constatin Guys, que «desenhava de memória e não em face do modelo», excepto nos casos «em que há necessidade urgente de tomar notas imediatas, precipitadas, e de reter as linhas principais de um tema». Segundo o poeta «todos os bons e verdadeiros desenhadores desenham segundo a imagem inscrita na sua mente, e não segundo a natureza» pois «quando um verdadeiro artista chega à execução definitiva da sua obra, o modelo torna-se-lhe um embaraço, mais do que um auxílio». [497]

O «saber desenhar» inclui para Almada a própria personalidade do criador, uma espécie de «duelo entre a vontade de tudo ver e de nada esquecer e a faculdade da memória que ganha o hábito de absorver a cor geral, a silhueta e o arabesco do contorno», [498] o que levava para ele tempo a conquistar.

O auto-retrato e a morte

A figura do rosto no auto-retrato de 1919 é impenetrável. Almada olha-nos com o seu olhar egípcio, um olho desenhado espalmado, como se do reconhecimento desse olhar cego e vazio, nos quisesse transmitir essa oposição entre o que é um rosto e o que é um retrato.

Nas primeiras páginas de um conto de Paul Auster, a propósito do personagem Mr. Blank que se encontra subitamente desorientado face a todas as *personae* por si criadas, podemos ler a seguinte afirmação: «as imagens não mentem mas também não contam toda a história».

---

[496] José de Almada Negreiros, *Idem, ibidem, p. 155.*
[497] Charles Baudelaire, *O Pintor da Vida Moderna,* tradução de Maria Teresa Cruz, Lisboa, Ed. Vega, 2006, 4ª edição, pp. 25-26.
[498] Charles Baudelaire, *Idem, ibidem,* p. 26.

Não é impossível que esse retrato tenha sido o resultado de uma reflexão sobre a morte, tal como seria o de sua mãe, um desenho a grafite, que não se encontra datado, realizado provavelmente a partir de uma velha fotografia. (**Ilustração 42**) O sentido dessa afirmação de Paul Auster esclarece essa tentativa e busca de conhecimento de si próprio no outro, na imagem de sua mãe, aquela que vemos e já não reconhecemos e sobre a qual escapam os seus sentidos.

Se «o rosto é o que resta, o que se vê morrer», [499] então o retrato pode ser considerado como uma incursão na memória e na morte. A relação do rosto com a morte encontra-se naquilo a que ele apela e se transforma em dilema que é o da ausência de alguém, uma «presença-ausente». O rosto representado é, assim, um «vestígio» que fala da perda e do desaparecimento.[500] O *Auto-retrato* de 1919 de Almada sugere-nos subtilmente essa perda ou algo que se afastou definitivamente.

O auto-retrato: identidade e alteridade

Nessa discordância entre «rosto» e «retrato» estabelece-se a diferença entre a presença» e a «representação», entre o que pertence ao ser e é a sua essência, entre aquilo que não podemos discernir ao olhar: a imagem de um rosto e aquilo em que se baseia a actividade mimética a que pertence o género do retrato. O auto-retrato apresenta-se, pois, como um objecto manipulável, que na sua historicidade se pode constituir numa «gramática» histórica e fisionómica, uma espécie de dicionário figurativo dos traços fisionómicos.[501]

Vimos que no poema em prosa *A Cena do Ódio*, o autor se *ficcionaliza*, e ao fazê-lo se transforma noutro ou em outros. Retrato «compósito» onde as imagens visuais a que o texto alude, são personagens «genéricos» que Almada incorporava, auto-retratos travestidos, simulacros de personagens. Mas todo o texto do poema pode ser encarado como o substituto do seu autor e, consequentemente, representando-o em auto-retrato.

A designação de «auto-retrato» abrange, assim, uma extensão de significações e significantes, que vão da significação metonímica à significação física, da identidade à representação psicológica ou moral, ou pode incluir estas últimas, [502] e que tudo o que é

[499] Jacques Derrida, citado no catálogo *À Visage Découvert*, Paris, Flammarion-Fondation Cartier.
[500] Georges Didi-Huberman, «La Grammaire, le Chahut, le Silence pour une Anthropologie du Visage», cat. *À Visage Découvert*, pp. 18-19.
[501] Georges Didi-Huberman, *Idem, ibidem,* pp. 15-26.
[502] Omar Calabrese, *Op. Cit.*, p. 29.

produzido por um autor, é ou pode ser, em certa medida, autobiográfico. Talvez por essa razão, os dicionários descrevam de modo indefinido a ideia de «auto-retrato» que escapa a qualquer tentativa de definição. Esta é-nos, geralmente apresentada, como um retrato de um desenhador ou de um pintor, executado pelo próprio e que, por extensão, abrange o auto-retrato literário. Se o retrato quis ser, como diz Danièle Cohn , simultaneamente, o lugar e o momento da apreensão da identidade do sujeito e uma biografia, assim como o advento da sua verdade, uma verdade singular e universal ao mesmo tempo, o auto-retrato é uma busca de si, é auto-biográfico, remete para uma história do sujeito – mais do que da subjectividade. A busca de si obtém-se num trabalho que biografisa as ideias e as indexa ao registo de um efeito de retrato. [503]

A Renascença foi a época em que pela primeira vez se exaltou a importância do indivíduo, quer através das duas formas de identidade - reconhecimento pelos outros e reconhecimento de si próprio, e que se começou a manifestar de modo diferente no auto-retrato. Deste modo, ele simboliza uma entrada na memória colectiva (o reconhecimento pelos outros), mas é também um instrumento de conhecimento de si. As descrições de «retrato» e «auto-retrato» eram, essencialmente, representações de uma identidade física, fazendo parte do que já designámos por uma «gramática do rosto». Dizem respeito à aparência ou ao modo como podemos reconhecer e identificar visualmente uma pessoa, um sujeito singular, pintado segundo um modelo, definições que designam, assim, quer a identidade - dada pela imagem do indivíduo - quer a aparência. [504]

A este tipo de identidade [505] que se designa de «qualitativa» e que é reconhecível a partir dos índices que permitem reconhecer um indivíduo: o realismo fisionómico, a idade, o estado civil, a situação familiar, geográfica, etc., aliam-se outras que podemos designar por «identidade específica» ou «identidade numérica».[506] Omar Calabrese reflecte e aprofunda o conceito de identidade e as suas variáveis. A primeira, a «identidade específica», é uma forma de identidade que possui características comuns a outros indivíduos que determinam a sua pertença a uma espécie, seja o género, o grupo,

---

[503] Danièle Cohn, «Remarques philosophiques sur le portrait individuel», *Op. cit.*

[504] Omar Calabrese, *L'Art de l'Autoportrait: Histoire et Thérie d'un genre pictural*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 2006, p. 29 e 30.

[505] A «identidade» pode ser considerada sob pontos de vista diferentes, e segundo as diferentes ciências humanas. Para a Linguística e para a Semiologia, interessa o modo como se exprime a subjectividade no discurso. A Antropologia estuda o modo como dialogam os membros de uma comunidade cultural. A Sociologia preocupa-se com a relação entre o indivíduo e o grupo social. A Psicologia, do modo como um sujeito se constrói ou tem consciência de si.

[506] Omar Calabrese, *Op. Cit.*

a comunidade, a colectividade, a espécie natural. A segunda, a «identidade numérica», apresenta-se através de um nome próprio que designa cada indivíduo como uma pessoa única, ou a sua impressão digital que permite afirmar com uma certeza razoável que uma pessoa é identificável por um nome e um patronímico.[507]

O conceito de «identidade individual» ou «colectiva» nasce com Aristóteles, o qual distinguia três formas de identidade: a primeira, seria uma identidade «numérica» que diz respeito à capacidade de distinguir o «único» do «múltiplo», seja este «um» individual ou colectivo (ex. «um» povo), um fenómenro que possui uma série de«traços» que o caracterizam como um facto individual e único. Esta é uma identidade quantitativa. Mas esse princípio completa-se com a identidade «qualitativa»: um fenómeno possui uma série de qualidades que o tornam «diferente» de outros. Consiste em reconhecer num indivíduo, traços que o identificam como distinto de outros (devem conhecer-se os sinais que permitem o seu reconhecimento provável, a sua «semelhança» consigo mesmo, por ex. as impressões digitais). E a identidade «específica», como é o caso do indivíduo pertencer a um sistema maior, como por exemplo, a sua classe. Trata-se de um conceito de natureza lógica, a qual se manteve inalterável até ao século XVII.

É o filósofo empirista John Locke [508] quem inicia um debate filosófico que admite duas formas de identidade. A primeira é a que falava Aristóteles e a segunda é a da «identidade subjectiva». Contemporaneamente, o filósofo Paul Ricoeur, vem a enriquecer o conceito com uma melhor definição que é o facto de a identidade apresentar duas faces diferentes: por um lado, ela vale para todos os «outros» que consideram um indivíduo, mas, simultaneamente, para um indivíduo que se considera ele próprio em relação aos outros.[509] Ao «eu» substitui-se o «si», aquilo a que Paul

---

[507] Os artistas antigos davam muita importância à «identidade específica», não só ao grupo ao qual pertenciam, mas também à «identidade numérica». Renunciavam quase sempre à «identidade qualitativa», pois não confiavam no realismo fisionómico. Por essa razão, confiavam unicamente na «identidade numérica»: a assinatura, Omar Calabrese, *Idem, ibidem*, p. 45.

[508] John Locke (1632-1704), um dos principais precursores das Luzes. O empirismo, como teoria do conhecimento propõe que a experiência é a sua origem. Locke fundou a teoria do Liberalismo e o conceito de Estado de Direito. A sua obra *Ensaio sobre o Entendimento Humano* analisa duas questões essenciais: como se formam as ideias e qual é a relação destas com as coisas.

[509] Paul Ricoeur, em *Soi-même un autre comme* (1990), reitera o entendimento expresso por Locke, mas enriquecendo o conceito com uma definição que distingue a *Memeidade* (*mêmeité)* isto é, o modo como podemos perceber sempre no outro o mesmo - o «idêntico» na sua individualidade -, da *ipseidade* (*ipseité*), ou seja, como percebemos o sentimento também psicológico de nós mesmos. Paul Ricoeur, (*Soi Même un Autre*), citado por Fernanda Henriques, «A Alteridade e o Trágico na Filosofia de Paul Ricoeur», *Hermeneutica y Responsbilidad, Homenage a Paul Ricoeur*, Ed. Marcelino Agís Villaverde (et al.), Universidade de Santiago de Compostela, 2005.

Ricoeur chama de «alteridade». [510] Isto é, o «si-mesmo», que representa a identidade mais própria, só é pensável a partir da alteridade, ou melhor ainda, só é pensável como alteridade. Isto significa dizer que a identidade e a diferença se constituem como uma dupla inseparável. E se se pensar que a alteridade equivale a querer tornar inteligíveis a transformação e a diferença, então a introdução de tal conceito remete para um processo reflexivo que procura compreender a transitividade, a mudança e, por isso, tem de se saber responder à emergência do novo em termos inclusivos e integradores.[511]

Trata-se daquilo que Locke considerou ser a «consciência de si». A identidade pessoal desdobra-se, funda-se entre semelhanças e diferenças, entre um indivíduo e os outros indivíduos, mas também diz respeito à percepção por parte de um indivíduo da sua própria identidade. Locke ligava o conceito de identidade ao de memória, dado que o problema que se põe não é somente reconhecer um indivíduo (a sua «unicidade», as qualidades individuais e a sua especificidade) mas também reconhecer a «permanência» (o princípio que lhe permite ficar o mesmo no decurso do tempo). A memória preenche perfeitamente esta função: os outros podem lembrar a semelhança entre um indivíduo num momento e este mesmo indivíduo num outro momento. O próprio indivíduo pode ficar ele próprio o mesmo, ficando consciente das mudanças que intervieram na sua pessoa.

A afirmação de uma nova existência autoral

Os artistas antigos davam muita importância à «entidade numérica», isto é àquela que identificava um sujeito através do nome e do patronímico. Essa presença do seu nome numa inscrição ou numa legenda parece ser a única circunstância inequívoca que permite atribuir um corpo e um rosto a uma pessoa determinada.[512] É que na ausência do nome, a imagem de alguém pode pertencer a qualquer pessoa.

Se olharmos para as várias assinaturas que Almada vai autografando desde as primeiras caricaturas nos anos 10 e depois ao longo do tempo, verificamos que a sua presença abre um campo de reconstituição biográfica e plástica a explorar. Data e assinatura associam-se para confirmar as diversas pesquisas que leva a cabo nesses anos até à haste definitiva que se fixa por volta de 1918. Se ela se apresenta numa grafia

[510] Paul Ricoeur, (*Soi Même un Autre*) citado por Fernanda Henriques, «A Alteridade e o Trágico na Filosofia de Paul Ricoeur», *Hermeneutica y Responsbilidad, Homenage a Paul Ricoeur*, Ed. Marcelino Agís Villaverde (et al.), Universidade de Santiago de Compostela, 2005, p. 248.
[511] Fernanda Henriques, *Idem, ibidem*, p. 249.
[512] Omar Calabrese, *Op. cit.*, p. 45.

encaracolada nos primeiros anos, rapidamente verificamos que evolui à medida que se afirma a sua identidade autoral. Depois em Paris, ao encontrar «uma perspectiva de si» afirma-se num «grafismo vigoroso» dentro do qual confirma o que já descobrira antes de deixar Lisboa: uma nova realidade autoral que se funda na haste do «d» e se prolonga «e alteia como uma bandeira» inconfundível. [513] «Texto» fundamental, a assinatura enquadra a obra e apresenta-a ao espectador, não só no seu aspecto gráfico e grafológico como atesta uma existência singular e uma presença. (**Ilustração 43**)

Em 1921, num desenho de tenistas publicado no *Diário de Lisboa* (7.11.1921) a haste transforma-se num cabo de raqueta. Em 1926, num desenho de dois camponeses ajoelhados ante Nossa Senhora transforma-se em cruz. [514] Segundo José-Augusto França, é entre a assinatura do desenho de um guitarrista «gordo de bigode à portuguesa» (Paris, 1919) - mais tarde reassinado e redatado – e, também, o desenho de um casal de saltimbancos que Almada procura uma nova assinatura, mais gráfica que escrita.[515]

Reconhecendo o mérito desta análise não queremos deixar de assinalar dois desenhos de 1918 onde encontramos perfeitamente desenhada a assinatura onde se eleva a haste do «d». Um, é o desenho da figura de uma jovem sentada no chão a ler sugerindo uma atitude melancólica ou sonhadora. Este tema da leitura, importante na futura obra pictórica é aqui anunciado. O segundo exemplo é um desenho a lápis de cor também de 1918, muito mais significativo, pois trata-se de uma *Homenagem a Amadeo de Souza-Cardoso.*[516] Almada representa geométrica e esquematicamente uma figura feminina que lembra as bonecas minhotas, tendo ao lado duas guitarras, motivos também adoptados por Amadeo e Eduardo Viana. Todo o desenho se constrói através de círculos, alguns concêntricos, e de linhas verticais paralelas que formam guitarras. As cores garridas de verdes e vermelhos evocam o tema e a cromaticidade de Amadeo. Em simultâneo, a assinatura de Almada organiza-se no canto inferior direito com a data de «18» e a haste do «d» eleva-se com o seu traço negro e instala-se entre o «1» e o «8». Reparando bem, um outro traço paralelo colocado depois da assinatura equilibra o desenho, integrando-o no jogo de verticais que nascem com o braço da guitarra na parte inferior do desenho. (**Ilustração 43**) Na nossa opinião, é possível que este desenho de

[513] Margarida Acciaiuoli, «Almada Negreiros», in Margarida Acciaiuoli (coord.) *Almada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian-CAM, 1985.
[514] José-Augusto França, *Amadeo de Souza-Cardoso o Português à Força (...),* p. 442, Nota 2.
[515] *Idem, Ibidem,* p. 225.
[516] Desenho reproduzido no catálogo *Almada, A Cena do Corpo*, *Op. Cit.*, p. 54.

1918, ainda antes da partida para Paris, seja a origem consciente da haste do «d» da nova assinatura de Almada, isto é, a invariante - a marca autoral -, quase um monograma, que só a ele identifica.

Este desenho espelha a profunda admiração pela obra de Amadeo, sentimento que já expressara em 1917, quando lhe dedica *K4-O Quadrado Azul*,[517] em cuja capa joga com a forma e as cores dos caracteres tipográficos. (**Ilustração 37**) Nessa «EDIÇÃO LUXURIANTE», os seus nomes surgem como «Editores». O de Amadeo, na sua configuração de «pochoir», aparece entre as palavras «JOSÉ» e «ALMADA», o que significa a consciência da consistência autoral de uma assinatura e da sua importância, enquanto «texto» fundamental aos olhos de um espectador, tal como os títulos e as dedicatórias. Consciência que, muito cedo, se verifica logo na assinatura-monograma do primeiro retrato, o de Judite, exposto em 1913. Nele vemos um «A» cujas pontas se elevam e o «N» de «Negreiros» que nele se entrelaça. Nas obras oferecidas aos amigos, as dedicatórias inscritas indicam também uma preocupação com o futuro, isto é, deixar gravado um pedaço da sua história e da sua arte. Na capa de *K4-O Quadrado Azul*, lemos os indícios dessa prevenção no modo como entreteceu todos os caracteres tipográficos da capa e como significativamente ligou a sua assinatura à de Amadeo.

A assinatura tem um lugar específico na história da criação artística e, em particular, na de Almada, transformando-se a sua função e significação, à medida que se converte em sujeito produtor de obras individualizadas cuja produção se valoriza num mercado. Simultaneamente, quer a assinatura quer a data, abrem para o futuro o campo da reconstituição biográfica e plástica do pintor.[518]

Autografia e auto-retrato

Em primeiro lugar, a assinatura, pela sua presença e pelo tratamento gráfico que lhe dá o artista, levanta o problema da sua relação com a imagem, a escrita e o corpo do criador, o problema dos lugares imaginários e reais da sua identidade. Ela é o significante da origem da obra e a sua causa. [519] Ela é um índice objectivo de atribuição,

[517] José de Almada Negreiros, *K4-O Quadrado Azul Mima-Fataxa Sinfonia Cosmopolita e Apologia do Triângulo Femenino*, Edição *fac-similada*, Lisboa, Assírio & Alvim, (1917), 2000.
[518] Marie-José Mondzain-Baudinet, «Art (L'Art et son Objet) in *Encyclopaedia Universalis* em linha, acedida em 26.09.2011.
[519] Marie-José Mondzain-Baudinet, *Idem, ibidem.*

ao lado de documentos formais e de outras obras, sendo através dela que se poderá assegurar a autenticidade de uma obra.[520]

Antes da Renascença, a função enunciativa, era reforçada por frases do tipo *fecit hoc,* que tinham por objectivo fazer conhecer, como uma marca, a actividade colectiva das oficinas e dos seus artesãos. É conhecida a «assinatura» de Euphronios aposta nos vasos de cerâmica assim como outros ceramistas que o fazem a partir do século VIII A.C. e certas cidades utilizavam uma marca. Todavia, existe uma outra marca autoral que é introduzir uma imagem de si numa obra. Deste modo se pode estabelecer uma relação entre essa «recordação de si» e uma assinatura. As culturas antigas e medievais oferecem exemplos de artistas que o fizeram, como foi o caso do arquitecto francês Villard de Honnecourt (séc. XIII). Ou o exemplo dos copistas e de inúmeras mulheres pintoras que se representaram autonomamente em retratos furtivos ou se dissimularam nas primeiras letras – as ***lettrine*** - dos textos. [521] Isso significa que havia a consciência de que se dirigiam à posteridade. Mas a autografia de uma obra e a sua assinatura parecem não ser generalizadas no mundo antigo. O problema sugere ser de carácter filosófico pois o artista não beneficiava da consideração social devido à desvalorização do trabalho manual, mas também porque se fazia pagar por esse trabalho. A acumulação de dinheiro era um valor negativo, a verdadeira riqueza era ser proprietário. As civilizações, onde nasce a cultura ocidental greco-latina bem como as culturas orientais, só permitiam aos arquitectos, pintores e escultores um papel secundário, por vezes mesmo inferior, em virtude dessa desvalorização. Será com efeito o Humanismo que transformará o artesão em artista. É durante o *Quatroccento,* em Florença, que a imagem social do artista surge como uma verdadeira revolução e se afirma o auto-retrato. [522] No Norte da Europa e, em especial no Norte germânico, a prática da assinatura torna-se assinalável como afirmação da personalidade. [523] Por exemplo,

[520] Mas também pode ser um índice aleatório e pouco seguro. Trata-se de provar a autenticidade de uma obra, problema que não cabe no âmbito deste trabalho.
[521] Omar Calabrese, *Idem, ibidem*, pp. 37-38.
[522] Omar Calabrese, *Idem, ibidem*, p. 31
[523] O historiador Joseph Meder publicou, em 1923, um estudo tratando unicamente de desenhos onde constatou que os artistas italianos raramente os assinavam, os alemães quase sempre, os holandeses, flamengos e franceses segundo os vários casos. Estabeleceu assim uma espécie de fenomenologia da assinatura, tentando verificar se estas indicações também se aplicavam à pintura. Em causa estavam a prática profissional, a mentalidade nacional, os comportamentos de escola e de grupo. Mas essas distinções parecem só ser válidas *grosso modo,* podendo encontrar-se tantas excepções como confirmações, tendendo a esbater-se com o século XIX, quando a prática da assinatura se generaliza. Ver a propósito deste assunto a interessante análise de André Chastel, «Signature et Signe», *Revue de l'Art,* Paris, (nº 26, 1974).

vemos Jan van Eyck caligrafar no centro do *Retrato dos Arnolfini* «Johannes de Eyck fuit hic» e Albert Dürer nalgumas das suas obras além do conhecido monograma podia gravar «Albertus Dürer Noricus faciebat» ou, Hans Holbein que, numa dialéctica de presença-ausência, se introduz no retrato de *Os Embaixadores,* através do jogo da etimologia e da anamorfose, aparecendo a morte no centro do quadro. De acordo com André Chastel, o que está em causa, porém, é «a génese dos hábitos fundamentais da vida artística ocidental: as menções *inventi*, *fecit*…, que se tornam familiares através da estampa, e se começam a fixar». [524]

É, todavia, no século XIX que a organização do mercado da pintura, através dos Salons e depois das Galerias, leva os pintores a colocar a assinatura de um modo mais constante. A sua colocação normalizou-se, em baixo à esquerda ou à direita, com mais ou menos fantasia, contrastando com a surpreendente quantidade de soluções encontradas nos séculos XV e XVI. É, pois, em função desses séculos, «do período antigo, inventivo e falante, e não do período moderno, finalmente monótono e sério», que podemos esboçar uma «sociologia» da assinatura. [525]

A importância da assinatura projecta-se, ainda hoje, na arte contemporânea como signo do nome, «significante visível e sonoro que o designa» fundindo-se ou separando-se com a matéria da própria obra.[526] O «Vincent» de Van Gogh no seu vaso de flores, ou no *Boogie-Woogie* de Mondrian a fórmula austera do «PM-43-45»; ou como Pollock, cuja pintura é uma contínua escrita/assinatura indecifrável; ou transformando-se em azul, o azul de Yves Klein, fundado «Dans le Vide», onde se inscreve para sempre o seu nome ausente.

Do exposto se pode compreender como a assinatura de Almada Negreiros se tornou um «retrato de autor por ele próprio», integrando-se no desenho ou na pintura. No *Auto-retrato* de 1919 e noutros auto-retratos, imagem e assinatura funcionam como um duplo auto-retrato.

Inspirado, certamente pelos exemplos do retrato clássico, encontramos nos seus auto-retratos a função enunciativa reforçada frequentemente, por frases em latim do tipo *fecit hoc.* Por exemplo, esse tipo de tipo de fórmulas aparecem num auto-retrato, datado de «Sintra, 26», dedicado ao seu amigo Mário Ribeiro, o dono do Bristol Club. Na parte superior escreveu a máxima «Os olhos são para ver e o que os olhos vêem só o desenho

[524] André Chastel, «Signature et Signe», *Revue de l'Art,* Paris, (nº 26, 1974), p. 9. Tradução da autora.
[525] André Chastel, *Idem, ibidem*, p. 10. Tradução da autora.
[526] Marie-José Mondzain-Baudinet, «Art (L'Art et son Objet)», *Op. Cit.*, acesso em 26.09.2011.

o sabe». (**Ilustração 90**) A haste do «d» da expressão «para ver» prolonga-se fazendo par com a haste alteada do «d». Nesse mesmo ano, desenha como que gravada na pedra e a qual adivinhamos na totalidade, a seguinte declaração: «Nem Pessimista nem Optimista entre Mim e a Vida não há mal Entendidos». Frase, esta, que se completa pela inscrição manuscrita do nome. (**Ilustração 89**)

Tudo isto conduz ao posicionamento estético que este tipo de assinatura propõe. A assinatura pode-se alargar a outros dados ou ser constituída por um conjunto de elementos onde a frase, o emblema, o monograma ou a dedicatória têm lugar. Todos os elementos significam a presença do artista na obra. Contraponto da interioridade de um corpo que se revela à exterioridade do olhar, a assinatura é o testemunho de uma dialéctica do interior e do exterior, da presença e da ausência. A assinatura de Almada com a sua haste erguida era assim que aparecia anunciando a exposição *Trinta Anos de Desenho* em 1941 (**Ilustração 43**), como um «um farol» de uma época.[527]

A auto-representação e o tema da *comedia dell'arte*

No auto-retrato de 1919, Almada aparece um pouco como saltimbanco, acrobata, ou bailarino. [528] A utilização das figuras do circo e da *comedia dell'arte* foi comum a grande número de escritores e pintores do século XIX e XX. Almada usa-as pela primeira vez, por volta de 1914, a ilustrar um conto de Manuel de Sousa Pinto na revista *Ilustração Portuguesa*. Mais tarde, o *topos* decadente e simbolista de Pierrot e Columbina anuncia o primeiro poema em prosa de «Frisos» no nº 1 de *Orpheu*, em 1915. Por esta altura, assiste no cinema Condes à estreia do filme *A Noite de terça-feira de Carnaval*, um filme mudo de 1915, filme que o terá impressionado.[529]. Na investigação efectuada, concluímos que este seria, talvez, o filme mudo do realizador italiano Ugo Falena (1875-1931), nascido em Roma e também libretista de ópera, *Il Disinganno di Pierrot.* [530] O segundo desenho sob o tema da *comedia dell'arte,* tomando como imagem um Arlequim em armas, data como vimos de 1916, quando ilustra a primeira página do jornal monárquico *A Ideia Nacional*. Arlequim nietzschiano

[527] Cottinelli Telmo (*Acção*, 03.07.1941), in cat. exp. José de Monterroso Teixeira (org.), *Almada A Cena do Corpo, Op. Cit.*, p. 101.
[528] Filomena Serra, «Almada e a Dança», in Margarida Acciaiuoli e Paulo Ferreira de Castro, *A Dança & a Música nas Artes Plásticas do século XX*, Lisboa, Edições Colibri, IHA-CESEM da FCSH-UNL, 2012.
[529] Eduardo Frias, «Como se ia ao cinema há vinte e cinco anos», *Ilustração*, 01.09.1930, pp. 37-39.
[530] Filme que tinha como actores Liliana Clement (Rosetta), Elio Gioppo (o cavaleiro), Gustavo Perrone (Cetriolo) e a bailarina Stacia Napierkowska como Pierrot. Da sua filmografia constam *Salomé* (1909), *Othelo* (1909), *Beatrice Cenci* (1911, *William Tell* (1911) e *Romeo e Julieta* (1912).

que se opõe à imagem de Pierrot, o herói sensível e humano, silencioso e taciturno, do qual não se sabe quando dorme ou está acordado. Ao vitalismo futurista da imagem de *A Ideia Nacional* sucedem-se os arlequins e columbinas, *pierrots*, *pierrettes* para os figurinos do bailado *O Jardim de Pierrette* apresentado no Teatro da Trindade em 1918, inspirados nos *décors* e figurinos dos *Ballets Russes* de Diaghilev. [531] Personagens de circo, saltimbancos, palhaços, ou Pierrots e Arlequins, enriquecem o seu universo, enquanto desenhista e ilustrador mas, também, como poeta, coreógrafo e desenhador de figurinos para bailados, bem como nas suas peças de teatro.

Fundamentalmente, o personagem do Arlequim é uma espécie de bufão e palhaço. O seu traje tradicional é um vestuário multicolor. Compreende uma máscara preta e um chapéu de feltro cinzento. À cintura, usa um bastão branco que lhe serve de arma ou de ceptro. Ao longo do tempo passou a incarnar uma mistura de atitudes onde coexistem a malícia, a credulidade e a graça ágil e furtiva e a independência. O Arlequim é uma figura optimista e alegre, amado pelas crianças. Conquanto essas qualidades é também a figura da impotência. Pierrot, o desafortunado amante de Columbina é um personagem sonhador e poético. O vestuário envolve uma camisa branca, de botões grandes, um morango, umas calças largas e um chapéu com fitas. O seu rosto empoado de branco não tem máscara. Colombina é, umas vezes, a filha de Pantalon, outras é Cassandra. Cortejada pelos homens mais velhos é a amante e esposa de Arlequim ou de Pierrot, uma empregada vestida de branco, usando um pequeno gorro e avental verde, que aparece por vezes com a sua máscara. Embora as características e até os nomes [532] tenham mudando com o tempo, os arquétipos mantêm-se constantes. Podem integrar outros personagens como o acrobata, o contorcionista, o bailarino e o *clown*, num sincretismo que multiplica o seu sentido simbólico. [533]

---

[531] *O Jardim de Pierrette* inspirou-se no bailado de Michel Fokine, *Carnaval*, apresentado no Teatro da Trindade em 18 de Junho de 1918. Almada realizou a coreografia e desenhou os figurinos. Era, segundo Vitor Pavão dos Santos, «de um delicado colorido e um cenário de jardim fechado, quadriculado» onde se «recriavam os amores eternamente desencontrados de Pierrot e Pierrette, Arlequim e Arlequina», «figuras para sempre ligadas à imaginária de Almada», às quais, em 1924, dedicaria um dos seus mais interessantes estudos de teoria teatral. Vitor Pavão dos Santos, «O Homem de Teatro». In Margarida Acciaiuoli (coord.) *Almada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian-CAM, 1985. s/p.

[532] Por exemplo: Pierrot pode, por vezes, tomar o nome de Pedrolino, Gilles, ou Pagliacci ou Petrushka, entre outros, dependendo a que arte está associada, ao circo, ao carnaval ou à pantomina e a todos os géneros de teatro não literário ou «não-erudito» de que a *comedia dell' arte* é um exemplo.

[533] O famoso mímico Jean-Baptiste Gaspard Debureau desempenhou o papel de Pierrot no famoso Teatro des Funambules, um Pierrot patético, sobre o qual Jean Louis Barrault se inspirou para desempenhar esse papel no filme, *Les Enfants du Paradis* de Carné. A ópera de Ruggiero Leoncavallo, *Paillasse* (*I Paglacci*, 1892), tem por herói um palhaço que adopta o personagem de Pierrot. Nicole Quentin-Maurer, in *Encyclopaedia Universalis* em linha, acedida em 26.09.2011

Jean Starobinsky explica que a apetência pela representação desse mundo abre um espaço que remete para o mundo do maravilhoso infantil, domínio onde a espontaneidade vital, a ilusão e os prodígios simples da habilidade ou da falta de jeito se misturam sedutoramente. Ao prazer do olhar estas figuras, junta-se uma espécie de «vínculo psicológico» sentido pelo artista moderno que, ao considerá-las um fragmento puro na atmosfera poluída do mundo industrializado nelas se projecta. [534] Picasso e Rouault multiplicaram-se, nos auto-retratos da sua pintura, em Pierrots e Arlequins trágicos. Podemos falar de uma identificação com um sentimento nostálgico em relação a esse microcosmo quase mágico, a que aderiram muitos outros criadores. [535]

Também, os poetas e pintores modernistas portugueses, durante a década de 20, lhes fazem inúmeras referências. Emerico Nunes desenhou uma capa em 1921 com um enorme Pierrot e uma Columbina para a revista *ABC*. [536] Em 1925, António Soares pintou para o Bristol *Quarta-feira de Cinzas*, uma pintura em que um Arlequim e uma Pierrette, se reclinam entre instrumentos de jazz. Mário Eloy (1900-1951), pintaria um *Pierrot*, c. 1925-30, fazendo da iconografia da *comedia* e do mundo do circo um tema frequente dos seus desenhos. E Maria Helena Vieira da Silva em 1939 fará também uma série de Arlequins dansantes.

Não só encontramos uma actividade pictórica ou imagética, que se inter-relaciona com a escrita, como essa relação intertextual é retomada também por grupos geracionais que através do estímulo mútuo, desencadeiam a criação colectiva entre companheiros de grupo ou de geração.[537] Clara Rocha aponta o «empréstimo» de imagens e metáforas, que se divulgam nas conversas de cafés e nas tertúlias, entre elas, a da imagem do arlequim, do saltimbanco e do palhaço, imagens comuns recuperadas, por exemplo, por Raul Brandão e por alguns nomes da *Presença*, como o pintor Julio e o poeta António Navarro, que logo no primeiro número da revista *Presença*, publica o poema *O Braço de Arlequim*:

---

[534] Flaubert declarou: «Le fond de ma nature est, quoi qu'on dise, le saltimbanque». E Alfred Jarry, no momento de morrer identificou-se com a sua criação paródica ao declarar: «Le Pére Ubu va essayer de dormir». James Joyce, afirmou «Je ne suis qu'un clown irlandais, a great joker of the universe». Jean Starobinski, *Portrait de l'Artiste en Saltimbanque,* Genève, Paris, Skira-Les Sentiers de la Création, Flammarion, 1979, pp. 6-9.

[535] Jean Starobinski, *Idem, ibidem,* pp. 6-8.

[536] Revista *ABC*, nº 30 (3 Fevereiro 1921).

[537] Clara Rocha, *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, Lisboa, IN- CM, 1985, p. 42.

(…) *E lá, no arraial palhaço, /vai um braço/d'Arlequim,/ a pinchos. Leva Guizos nos dedos lassos/ e nos braços, um esgar dissimulado/ no avesso/ de cada losango de cetim/ já debotado. /O corpo, esse, ficou, partido/ lá do arraial, / Onde cada qual é um pedaço / do palhaço Arlequim.* [538]

Ou José Régio que no nº 2, apresenta *O Jongleur de estrelas e o seu destino* e, no drama *Três Máscaras*, faz aparecer as figuras de Columbina e Pierrot. Já Edmundo de Bettencourt na revista *Cancioneiro*, saída em 1930, aquando do *I Salão dos Independentes*, transforma o *clown* n' *O Cómico*, título do poema, cujos primeiros versos dizem:

O cómico avançou num rodopio
Galvanizando o ar… Depois cantou,
com graça, entre piruetas, recitou, e nem um riso único surgiu!

Mas Almada Negreiros foi, sem dúvida, aquele que explorou o tema de um modo mais consciente e continuado, como temos vindo a assinalar. A referida autora, aponta mesmo em *Saltimbancos*, a que acima aludimos, onde além da técnica dos «contrastes simultâneos», Almada se coloca no centro de um mundo «de pernas para o ar», como num quadro de Chagall, experimentando «a vertigem da relativização». [539] Almada não só nos deixou inúmeras ilustrações, como as que aparecem no *Diário de Lisboa*, na *Contemporânea*,[540] ou na revista *Athena*, [541] como investiu na sua própria imagem o simbolismo desses personagens que incarna e nos quais se projecta, alargando o tema a outros registos a que não foi estranha a sua criação, como a dança e o teatro, ou o seu interesse, como no caso do cinema, em que era um apaixonado pelo personagem de Charlot, o Pierrot de Chaplin.[542] Também encontramos, entre outros, um desenho de um Pierrot e de uma Columbina (1924), na primeira página do *Diário de Lisboa* (23.02.1925), intitulado *O Carnaval (Pensamentos loucos)*.[543] Na legenda,

[538] *Presença*, nº1, 10 Março de 1927,
[539] Clara Rocha, *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, Lisboa, IN- CM, 1985, p. 42.
[540] No 1º Suplemento da *Contemporânea* (Março 1925), surge um desenho de Arlequim em corpo inteiro.
[541] No seu único número em 1924,
[542] Almada Negreiros foi um grande admirador de Charles Chaplin sobre quem escreveu e afirmou ser «o único homem de quem conheço a obra completa». «Charles Chaplin». Almada Negreiros, *Obras Completas-Artigos no Diário de Lisboa*, vol. III, Lisboa: IN-CM, 1988, pp. 23-27.
[543] Filomena Serra, *Almada Negreiros, Pierrot e Arlequim ou o Ethos melancólico de um Retrato*, Margarida Acciaiuoli e Maria Augusta Babo (coord.), *Arte e Melancolia*, IHA-Estudos de Arte Contemporânea e Centros de Estudos de Comunicação e Linguagens, 2011.

certamente do próprio Almada, podia ler-se: «Todo o mundo se diverte, como se não fosse ninguém. Nós dois divertimo-nos, como se fossemos todo o mundo».

Repensar a pintura: Almada e Picasso

A importância da utilização deste imaginário do palhaço, do acrobata ou «do artista enquanto saltimbanco» e de outros figurantes da *commedia*, reside principalmente na substituição dos antigos heróis da pintura de história e da pintura de género, e na novidade que constitui relativamente ao retrato ao natural, pois agora o pintor sente-se livre de representar o seu modelo como sente e entende. Pode utilizar essas figuras como puro jogo das formas, sem estar limitado por problemas de semelhança nem com os desejos de um encomendador. Como interroga Starobinsky, quando se apresenta o circo e as suas ilusões como lugar de verdade, o que resta então da tradição académica do Grande e do Belo? [544] É que esta tradição é rejeitada como sendo de uma hipocrisia extrema, face a um mundo real e desumanizado.

Mas outras razões podem ser consideradas para a presença obsessiva dessas metáforas funambulescas, sobretudo nos anos 20, e uma delas é a tragédia da guerra. O humanismo presente nesses personagens, que é sublinhado pelas diferentes «poses arlequinescas», não são mais do que «formas de defesa, de disfarce, de mascarada: a aparência de profundidade». [545] Eles parecem fornecer um modelo narrativo, isto é, a sua configuração assenta mais numa «imagem «interior», «sentida» do corpo que se aproxima da arte expressionista, do que numa imagem retiniana. Queremos sublinhar, também, as possibilidades plástico-formais e simbólicas que a galeria funambulesca permite. No primeiro aspecto, e seguindo de novo William Rubin, podemos reconhecer a tendência simplicadora de Picasso que, já mesmo antes do Cubismo, identificava formas masculinas e femininas com formas geométricas. Esta espécie de pensamento esquemático e analógico que o caracterizava, como diz Rubin, permitiria a Picasso tornar-se sensível à arte africana, e encontrar a via cubista, portanto anterior a esse encontro. Em *Acrobate à la Boule* (1905), existe uma analogia entre o homem e o cubo

[544] Jean Starobinsky, *Portrait de l'Artiste en Saltimbanque, Op. cit.*, pp. 12-15.
[545] Clara Rocha debruça-se sobre o assunto, apoiando-se também na obra que temos vindo a citar de Jean Starobinsky. Ela adianta três factores essenciais que explicam no Modernismo português «a presença obsessiva da imagem «colectiva» do *clown*: o trágico (sobretudo a Guerra), o universo pictórico de Picasso e o terceiro factor que é uma concepção «já estritamente literária do poeta como malabarista do verbo perfilhada pelos companheiros de *Orpheu*» e «que se evidencia sobretudo no *Portugal Futurista* e nas suas propostas de revolução literária e tipográfica (agressividade das exclamações, dos vocativos, abolição da pontuação, da velha sintaxe, dos verbos conjugados, dos adjectivos e advérbios, muita sinalização do tipo «Atenção!», grafemas, etc.». Clara Rocha, *Op. cit.*, p. 52.

sobre o qual está sentado, tal como as formas da jovem acrobata se relacionam com a bola sobre a qual se equilibra. Do mesmo modo no *Arlequim*, já cubista, e no guache *Couple de danseurs*, ambos de 1915, Picasso fragmenta e comprime as figuras, podendo-se identificar os quadrados, os rectângulos e os cubos com a figura masculina e o arabesco, o círculo e a esfera com a feminina.[546] De facto, como Rubin afirma, será sempre difícil demonstrar a natureza do processo artístico, mas do que não há dúvida é que apesar da arte tribal africana ter sido a fonte de influência mais importante para a história da arte do século XX, devemos pelo contrário afastar resolutamente a ideia, frequentemente reiterada, de que "da arte negra nasceu o cubismo"». Na verdade, as principais mudanças que se iriam verificar na arte moderna estavam já delineadas quando os artistas de vanguarda tomaram conhecimento da arte tribal.[547] No caso de Almada, como temos vindo a demonstrar regista-se também essa mudança, ou seja, da observação minuciosa do mundo real e a sua transposição para uma elaboração na imaginação, por vezes, talvez com a ajuda de outra arte, a dança, a escrita literária ou mesmo a fotografia. O recurso aos personagens da *comedia*, do palhaço ou do saltimbanco, fazem parte dessa estratégia que pintores como Mário Eloy, e até Julio, também usariam mas não de um modo tão recorrente.

Por ora, voltemos a outra vertente: à melancolia destes personagens que parecem nada mais fazer senão pensar para além do tempo. Essa ideia do olhar que pensa permite-nos afirmar que entrámos num momento em que Almada repensa o processo artístico e até a sua condição de artista. Trata-se do gesto pictural, aquele que faz e inventa a obra, em que o autor é «contaminado» pelas recordações de amigos e memórias da vida, mas também se refere a uma projecção psicológica narcisista que é seguramente uma componente fundamental de toda a actividade humana e artística e que ganha dimensão no início do século, pois nunca até ao século XX, essa projecção se tinha praticado com continuidade enquanto tal nas artes plásticas.

Esta dimensão narcisista para a qual Eduardo Lourenço chama a atenção ao escrever sobre a obra de Picasso, [548]obriga a considerar o exemplo dos inúmeros espelhos do artista que são os seus auto-retratos. Espelhos «quebrados e ressuscitados»

---

[546] William Rubin (dir.), *Op. cit.*, pp. 52-53. Rubin exemplifica com as palavras «caricaturais» do artista o seu pensamento: «S'il a un moustache, c'est un homme».

[547] William Rubin tenta demontrar neste texto que no início do século XX, quando os artistas se começaram a interessar e a coleccionar os objectos primitivos, foi porque as suas próprias pesquisas tinham subitamente criado correspondências entre estes objectos e a sua obra. De início, o interesse pela arte tribal representava então uma afinidade electiva. Ver William Rubin (dir.),*Idem,ibidem.*, pp. 10 e 11.

[548] Eduardo Lourenço, «O Pintor e a Máscara», *Colóquio-Artes*, nº 16, Fev.74, pp. 15-17.

ou máscara do homem pintor que não voltará a ser rosto, mas que irá proliferar como avatar supremo das miragens do Eu moderno.[549] Este espelho que tem na máscara o avesso do rosto oferece no *Retrato de Gertrud Stein* (1906) as «convulsões do Humanismo idealista».[550]

Sabe-se hoje como o pintor, ao fim de 80 ou 90 sessões de pose face ao modelo, acabou por vir a apagar a imagem do rosto da sua amiga, reconstituindo depois a sua lembrança pessoal e interpretação numa mediação que aplicaria evocando a recente visão das cabeças estilizadas das esculturas ibéricas que vira no Museu do Louvre, que lhe lembravam efígies mortuárias e o rosto de Josep Fontdevilla, [551] de que fizera desenhos. Mas a esse sistema de valores da cultura europeia, Picasso também tinha integrado a sua emoção contida, o equilíbrio e as proporções surpreendentemente construídas e expressivas da arte primitiva africana. Resolveu, então, pintar o retrato de Gertrud de memória, tentando interpretá-lo como se lembrava dela e como ela seria no futuro, não a cópia da realidade mas a transcrição das suas reacções face ao modelo. William Rubin considera que este momento crucial na história da pintura e do retrato deu lugar à passagem de um «modo perceptual» a um «modo conceptual» de criação de imagens. Os «retratos transformados» de Picasso dão acesso a um domínio da experiência psicológica que o retrato tradicional baseado na fidelidade às percepções tinha sempre mais ou menos proibido. [552]

A História da Arte sublinhou a importância capital que este retrato teve na subsequente pintura de Picasso quando, no ano seguinte em 1907, realizou *As Demoiselles d'Avignon*, cujo efeito foi diferido consciente ou inconscientemente, por parte de Picasso, pois só mostrou publicamente a obra em 1916. Convém sublinhar, como esse momento traumático na arte ocidental, corresponde efectivamente a uma crise da representação que tem na figura do rosto e do corpo, a ideia de uma nova imagem e transporta, como vimos, uma nova ideia de retrato que encontra o seu desenlace na máscara.

---

[549] Eduardo Lourenço, *Idem, ibidem.*
[550] Eduardo Lourenço, *Idem, ibidem.*
[551] Josep Fontdevilla era um velho contrabandista que vivia nas montanhas da Catalunha, em Gosol, onde em Maio de 1906 Picasso passou as suas férias com Fernande Olivier. O rosto marcado pelo tempo deste homem fascinou-o vivamente, bem como a própria fisionomia de maçãs do rosto salientes e altas. Picasso, fez dele vários retratos desenhados, imaginando o personagem como uma máscara mortuária, como ele tinha sido e como seria. William Rubin (dir.), *Op. cit.*, pp. 27-31.
[552] William Rubin diz-nos que embora se associe esta passagem do retrato «perceptual» ao «conceptual» com a invenção do cubismo, no período que vai de 1908 a 1914, o certo é que, segundo afirma, essa transformação se deu na obra de Picasso, em Gosol, em 1906. *Idem, ibidem.*

Nos inúmeros desenhos de Almada, pode não haver também relação entre a imagem e o modelo, pois este pode ser imaginário como se o rosto que ele inventa para estes personagens pudesse pertencer a qualquer um. Mas não deixa de existir alusões à máscara. (**Ilustrações 45, 46**) Todas as figuras da *Commedia* que Almada desenhou tiraram a máscara, menos em alusão a Tália, musa da comédia,[553] do que ao significado sobre a inutilidade do uso da máscara, pois qualquer rosto humano pode ser o modelo de um retrato. Deste ponto de vista também podemos dizer como Eduardo Lourenço disse de Picasso, que Almada «desarmou o destino aceitando-lhe a inescrutável lei» inaugurando na arte, em Portugal, o primeiro universo ateu. O substantivo «retrato» deixou, pois, de pressupor uma «transcendência» e um paralelismo visual entre a coisa e a sua imagem, ou signo visual. Usando a linguagem da semiótica, podemos dizer que deixou de ser «icónico».

A máscara que o Arlequim retira, sublinha a consciência desse instrumento como mobilizador de um pensamento sobre a pintura que vai para além da semelhança do modelo. Podemos dizer que os personagens da *comedia dell'arte* lhe serviram à transcrição pictural ou poética e através deles Almada interroga o acto de criação e mais do que isso interroga o fazer de todos os retratos pintados e a noção de identidade que eles propõem. Por exemplo, o personagem Arlequim pode passar do seu valor genérico enquanto figura da *commedia* teatral para se transformar num personagem que existe na realidade. É o caso do Arlequim de 1920, que nos parece que se assemelha ao seu amigo José Pacheko e ao retrato que dele fará em Outubro de 1921. [554] Neste José Pacheko olha o vazio, sentado, fato e gravata, lenço na algibeira e segurando uma espécie de pingalim. No primeitro caso, é um Arlequim retirando a sua máscara.

A auto-representação e o universo teatral almadiano da *comedia*

Os inúmeros Arlequins do universo de Almada fazem certamente desse personagem um seu *alter-ego* e talvez a sua figura preferida com a qual se identifica. Companhia imaginária e extra-temporal, instrumento de meditação por excelência.[555]

[553] Tália, a musa da comédia, era uma das nove musas gregas, filha de Zeus e Mnemósine. Geralmente representada com uma máscara cómica e com uma coroa de hera. Podia também ter a máscara na mão.
[554] Também José-Augusto França refere esta semelhança. *Os Anos Vinte em Portugal – Estudo de Factos Sócio-Culturais*, Lisboa, Editorial Presença, p. 151.
[555] Arlequim, personagem de origem clássica associado ao Deus Mercúrio e à alquimia, é apresentado como tendo o poder de se tornar invisível e de se deslocar não importa onde. O Arlequim pode, também, ter associados como atributos tradicionais o vinho e o nascimento. O vinho que utiliza para seduzir as mulheres e a capacidade de alimentar ao seio o seu próprio filho. Picasso, por exemplo, pintou em 1905

Porém, não deixará de adoptar a de Pierrot. Se o seu *maillot* é de losangos multicolores estamos perante as múltiplas facetas do Arlequim, com a sua impaciência e frenesim. [556] Se todo ele é branco, o fato e a cara, vestido de roupas largas, é Pierrot e a contemplação estática, como o *Pierrot* sentado sem máscara olhando o vazio, um desenho a lápis de 1923, oferecido ao seu amigo o Arquitecto Carlos Ramos. Ou o de 1924 e o de Outubro de 1926, dedicado e oferecido a Mário Novais.

Arlequim e Pierrot são uma oposição dialéctica. Entre a aparição e os sentidos, o êxtase e a aventura, a inspiração e a experiência, são ambos duas figuras do amor, uma mística e a outra profana, Pierrot é *Werther* de Goethe e Arlequim é *Fausto* [557].

Depois de 1920, talvez mesmo depois de 1922, Arlequins e Pierrots proliferam. Surgem melancólicos e ausentes, a máscara caída, e nessa simbólica expressão que toma também o sentido do significado colectivo da Pátria e do isolamento existencial e cultural do autor, eles vão-se mantendo mais ou menos constantes durante a sua longa produção. No desenho datado de 1920, a que já aludimos pela sua vaga semelhança com José Pacheko, o Arlequim descobre o rosto. A partir daí todos os arlequins parecem prescindir da máscara. O arlequim tocador de guitarra, que desenha no ano seguinte, tal como o de 1922, um Arlequim de inspiração cubista que está sentado a uma mesa de café e parece não ter rosto; tal como o «Cristo Verde» de 1916. O corpo abandona-se à leitura e só esse gesto de concentração reduz a desrealização da figura. José-Augusto França verá nesse Arlequim sentado à mesa do café» com a cabeça apoiada num braço e a outra mão abrindo um livro talvez de versos, uma reminiscência do *Retrato de Fernando Pessoa* de 1954.[558] Em 1923, ganha o primeiro prémio de um concurso de cartazes com a imagem de outro Arlequim sentado,[559] significativa «vitória modernista»[560] e triunfo pessoal, simbolicamente importante para a sua geração.

É basicamente depois da escrita da peça de teatro *Pierrot e Arlequim*, em 1924, que estes personagens parecem ganhar novos sentidos.[561] Imagem de «seres sempre em transformação», essa peça teatral talvez tivesse possibilitado a Almada futurizar uma

---

L' Arlequin au Verre e, no mesmo ano *Artiste de circus et Enfant*, onde representa uma mãe a alimentar o seu filho com uma garrafa de vinho onde na extremidade se vê uma tetina.

[556] Almada Negreiros, «Pierrot e Arlequim Personagens de Teatro». In *Obras Completas-Teatro*, vol.VII, Lisboa, IN-CM, p. 51.

[557] Almada Negreiros, *Idem, ibidem*, p. 60.

[558] José-Augusto França, *Amadeo de Souza-Cardoso, o Português à Força Almada Negreiros o Português sem Mestre*, *Op. Cit.*, p. 234.

[559] Concurso de cartazes da Sociedade Industrial Aliança (S.N.B.A.).

[560] José-Augusto França, *Amadeo de Souza-Cardoso (...). Op. Cit.*, p. 269.

[561] Margarida Acciaiuoli, «O Desenhador». In Margarida Acciaiuoli (coord.) *Almada*, *Op. Cit.*, s/p.

abertura de sentido pessoal que o levará a definir o caminho para a pintura, [562] pois logo no ano seguinte concluiu *Auto-retrato num Grupo*, a sua primeira pintura, uma encomenda para o café, A Brasileira, que viria a expor no Salão de Outono de 1925. (**Ilustração 49**) Além disso, os personagens da pintura são, como diz Margarida Acciaiuoli, os mesmos personagens dilacerados do romance *Nome de Guerra*, do mesmo ano, nos quais nunca morre a esperança «do aperfeiçoamento total da criatura final, que é, para ele, o homem».[563]

Acrobatas ou bailarinos, sozinhos ou acompanhados por uma Columbina, como na capa da *Ilustração* de 1929 (nº 79, 16 Fevereiro); ou como num delicado desenho de 1928, máscaras retiradas, um par enlaçado numa amorosa meditação alheia ao mundo (**Ilustração 45)**; ou Arlequim a fazer a corte a Columbina, sob a vigilância de Pierrot, como o desenho a tinta-da-china, publicado no nº 1 da revista *Athena* em 1924, que acompanhava a publicação na mesma revista da sua peça de teatro *Pierrot e Arlequim* (1924). Neste trabalho fundamental, Almada expõe a teoria de que é no teatro que a «rebusca do espontâneo está premente de imediato, mais tremendamente que em qualquer outra arte». [564] Por essa altura, nas páginas do *Diário de Lisboa* e na revista *De Teatro,* retratava vedetas estrangeiras ligadas ao teatro como La Goya ou Vera Sergine. Esse interesse pela escrita para teatro inicia-se, igualmente, em Paris. *Antes de Começar*, cujo significado parece anunciar uma teoria da ingenuidade, consiste numa cena única entre bonecos de madeira, propriedade de saltimbancos que começam a viver e a falar. Vindo a considerar o teatro como «o escaparate de todas as artes» e a mímica uma arte de gestos que copiam os próprios gestos da vida, ele próprio diz que cada um tem um Pierrot e um Arlequim dentro de si, e as histórias são tantas como os retratos que há deles por esse mundo fora. Por esta razão somos em geral tão diferentes de nós próprios e tão desiguais. Umas vezes é o Pierrot que sonha, outras vezes o Arlequim que salta, e outras vezes os dois que não se entendem. «Mas um e outro dizem a mesma coisa: ela e eu havemos de encontrar-nos um dia!». [565]

---

[562] Margarida Acciaiuoli, *Idem, ibidem.*
[563] Margarida Acciaiuoli, «O Pintor» in Margarida Acciaiuoli (coord.) *Almada*, mas também no mesmo catálogo o texto da autora intitulado «Almada Negreiros», *Idem.*
[564] Almada Negreiros, «Pierrot e Arlequim Personagens de Teatro». In *Obras Completas-Teatro*, vol.VII, Lisboa, IN-CM.
[565] Almada Negreiros, *Idem, ibidem*, pp. 43-70.

O «artista enquanto saltimbanco»[566]

O mito de Paris, o Paris anterior à Guerra desaparecera. Quando regressa em Abril de 1920, acompanhava-o a desilusão. O que ali encontrara não correspondia, afinal, ao que procurara. Trazia, todavia, um capital cultural alargado e várias constatações. Verificara a boémia de Montparnasse, o que restava do Cubismo e do Futurismo, e o que lhe dizia um mundo plástico-visual cheio de sugestões clássicas. Os inúmeros desenhos que expõe em Lisboa no Teatro de São Carlos, e que não motivaram a atenção da crítica, são como que um diário quotidiano e íntimo, representações de corpos, auto-retratos, retratos de mulheres, de saltimbancos e acrobatas, desenhos onde a auto-representação se projecta num mundo alargado de personagens, onde a *comedia dell' arte* assume uma mitologia que se aprofundará graficamente nos desenhos projectados sobre papel que nos falam existencial e psicanaliticamente desses corpos como elementos fundamentais da sua linguagem de desenhista e do pensamento que lhes subjaz.

Escapar à humanidade vulgar tornara-se o ideal do artista, que sugere uma superação da existência carnal, através de uma virtuosidade muscular que se transforma num equivalente alegórico do acto poético. A vitória contra o peso é pois também a conquista do espaço que o incita a colocar-se neste desenho olhando para o alto, talvez para as ESTRELAS. «Estrelas», a palavra que proporá mais tarde como chave final do seu romance *Nome de Guerra* e com a qual Dante termina o poema da *Divina Comédia*.[567]

A «proeza acrobática» para a qual o artista chama alegoricamente à atenção, é também uma afirmação de liberdade e simultaneamente um anúncio e uma pré-figuração do futuro. Como saltimbanco, está prestes a concretizar a etimologia da palavra, a «saltar do banco» e a explorar o mundo à sua volta para criar a sua própria linguagem.

Baudelaire, no poema em prosa *Le Vieux Saltimbanque*, coloca o narrador a contar-nos o que se passa numa feira de diversões onde os palhaços, os animadores da feira e as bailarinas não faltam, bem como a história de um velho saltimbanco

[566] Título inspirado em Jean Starobinsky, *Portrait de l'Artiste en Saltimbanque*, Genève, Paris, Skira, Flammarion, 1970,

[567] A propósito da leveza e da atracção para o alto, Jean Starobinsky enumera os poetas e escritores que escreveram sobre o assunto, nomeadamente Théophile Gautier que escreveu o poema *Clown*, e ainda o poeta e escritor francês, Théodore de Banville (1823-1891), discípulo de Victor Hugo que publicou em 1857 as conhecidas *Odes Funambulesques*, que terminam exactamente com a palavra que conclui *A Divina Comédia* de Dante. Jean Starobinsky, *Idem, ibidem*, pp. 30-33.

abandonado, só e velho, que na sua miséria absoluta já não chorava, nem dançava, nem murmurava qualquer palavra. Mudo e imóvel, tinha abdicado entregando-se ao seu destino. Contudo, o seu olhar errando pela multidão e pelas luzes da feira era inesquecível. O velho artista, diz-nos Starobinsky, interpretando o poema de Baudelaire, separava-se dos homens para se elevar acima do circo e, embora esperando chamar ainda à atenção, deixara de se interessar. Os passeantes afastavam-se dele, mas a separação era dupla, porque também correspondia à distância tomada pelo artista e ao seu afastamento do local onde está o público. O carácter trágico do fim do velho saltimbanco encontra-se figurado alegoricamente nesse mundo cruel e acaba por corresponder a uma espécie de assassínio.[568]

É outro, porém, o carácter assinalado por Almada no auto-retrato de 1919, enquanto saltimbanco. Acrobata-bailarino, detentor da máxima pujança em leveza e músculos. Ao contrário do personagem de Baudelaire, ele aproxima-se mais do *clown* imaginado por Max Jacob, que é o de uma espécie de caricatura paródica de Jesus-Cristo. Esse *Clown*, é um poeta em acção que provoca o riso, análogo ao de Santa-Rita, mas como nos diz Starobinsky, um Cristo salvador, uma espécie de génio bom que apesar dos seus sarcasmos e inabilidades, faz girar a roda do destino e contribui para o retorno da harmonia a um mundo perturbado. [569]

Tornar o mundo mais humano: a c*omedia dell'arte* como metáfora da condição existencial moderna

Seria essa talvez a condição do artista: tornar o mundo mais humano. Tal como em Apollinaire, o mundo dos saltimbancos é um mundo que se situa entre o céu e a terra, entre a vida e a morte, mas mais próximo da morte que da vida e onde tudo se ordena à volta do segredo de uma *passagem.* [570]

O uso desta temática obsessiva da *comedia dell'arte*, permite uma metáfora imediata e perfeita da condição existencial moderna. Além de Baudelaire, outros autores literários do século XIX, como Flaubert ou Banville, e mais tarde Verlaine e d'Annunzio e, muitos outros, artistas plásticos, músicos e encenadores teatrais a utilizaram. Durante a década de 20, Almada pega nessa tradição pós-simbolista e reelabora-a estabelecendo a intersecção simultânea, de linguagens e códigos plásticos e

[568] Jean Starobinsky, *Idem, ibidem*, pp. 91-94.
[569] Jean Starobinsky, *Idem, ibidem*, p. 111-112.
[570] Jean Starobinsky, *Idem, ibidem*, p. 127.

dramatúrgicos, filosoficamente éticos e estéticos.[571] Podemos recordar o tema no próprio repertório e aspectos teatrais e pantomímicos dos *Ballets Russes*, como na cortina pintada por Picasso para *Parade*, onde representa Arlequim e a sua máscara, e nas muitas pinturas do mesmo artista. Ou o imaginário musical de Stravinsky em *Petrouschka*; e mesmo Arnold Schöenberg que adaptou à música o *Pierrot Lunaire* do escritor belga Albert Giraud. Pierrot é a personificação da humanidade do artista transposto para o mundo do teatro. Por volta dos anos 30, Pierrot representava o artista, todos os artistas, na sua humanidade.[572] Ele era o herói da sensibilidade, ao contrário da loucura performativa de Arlequim, que pode ser violento nos seus movimentos, insolente, sarcástico, apalhaçado e até obsceno. As figuras de circo, amazonas e seus cavalos, acrobatas e saltimbancos misturam-se. São temas também continuados por Almada e que o acompanharão, como por exemplo, o desenho a lápis de Arlequim nos anos 40, ou a pintura a óleo de 1941, *Retrato Clássico de Arlequim*, um Arlequim sentado a uma mesa com um livro aberto à frente. **(Ilustração 47)**

Desde o Romantismo que as imagens do bobo, do saltimbanco e do palhaço, que se podem transformar em Arlequim e Pierrots, foram as imagens hiperbólicas e voluntariamente deformantes que os artistas escolhiam. Através delas sentiam prazer em parodiar a condição da arte e a si próprios. Na escolha dessas imagens não se trata somente de eleger um tema pictural ou poético mas, de um modo enviesado, diz Starobinsky, de contornar parodicamente a questão da arte.[573] Como vimos com o retrato fotográfico travestido de Santa-Rita, o seu alcance não se limita à caricatura sarcástica ou dolorosa. Na verdade, revela a arte e o artista. A amargura que a figura do palhaço carrega é a da própria condição humana. Assim, segundo aquele autor, o artista deve tornar-se o actor que se proclama actor. Ao humilhar-se sob a figura daquele que diverte, o do bobo, ele acorda no espectador o sentido do conhecimento do papel lamentável que cada um de nós joga na comédia do mundo. Por essa razão, interrogamo-nos, como o faz Jean Starobinsky, sobre essa atitude repetida e tão obstinada, sempre reinventada e o jogo irónico que promove a utilização de tais figuras, através de três ou quatro gerações. Para aquele filósofo, a crítica à honorabilidade

---

[571] Roberto Vecchi, «Lettura «senza maestro» di un topos decadente: Pierrot e Arlequim di Almada Negreiros». In *Scrittori «Contro» Modelli in Discussione Nelle Letterature Iberiche*. Atti del Convegno di Roma. Roma: Bulzoni Editore, 1995, pp. 353-354.
[572] Ver Martin Green and John Swan, *The Triunph of Pierrot – The Commedia dell'Arte and the Modern Imagination*. University Park Pennsylvannia: The Pennsylvannia State University Press, 1993, p. 9.
[573] Jean Starobinsky, *Op. Cit.*, p. 127.

burguesa funciona também como uma auto-crítica contra a própria vocação estética e, por essa razão, como afirma, devemos reconhecer desde há mais de uma centena de anos, nessas figuras, uma das componentes características da «modernidade».

3.2. O retrato e a modernidade

O tema da modernidade e o princípio da subjectividade

Consideremos a afirmação de Jean Starobinsky de que as figuras da *Comedia dell'arte* como um indício que caracteriza a modernidade estética.

Foi no século XVIII que o tema da modernidade passou a fazer parte do discurso filosófico, e desde então o discurso estético intersecta-o de múltiplas formas.[574] A vastíssima literatura sobre o assunto, as diversas e variadas posições que sobre a «modernidade» têm sido tomadas fazem este tema polémico e um assunto ainda em aberto e problemático, através do conceito chave de «pós-modernidade» de François Lyotard (1924-1998), que o autor caracteriza como o declínio das grandes narrativas. [575] Subentendendo-se, precisamente no discurso de Lyotard, a recusa da ideia hegeliana de progresso histórico, que se tornou a «doutrina» da modernidade, e da herança cultural e científica das luzes, no que diz respeito, ao sujeito racional da tradição ocidental.

Não querendo alargar-nos em campos que não fazem parte do nosso estudo, não podemos deixar mesmo assim de colocar questões que ultrapassam, em muito, os limites das próprias disciplinas para invadirem o discurso estético e científico e até quotidiano. É o que se passa com o conceito de modernidade e o modo como o adjectivo «moderno» é, muitas vezes, utilizado ocupa uma longa história.

Os acontecimentos históricos que, segundo Hegel, permitem estabelecer o princípio da subjectividade seriam a Reforma, o Iluminismo e a Revolução Francesa (1789-1799). Neste contexto, foram a *Declaração dos Direitos do Homem* e o *Código Napoleónico*, que estabeleceram, em prejuízo do direito histórico e divino, o princípio do livre arbítrio como fundamento do Estado. É assim que a subjectividade, como configuradora da modernidade, encara que o homem livre das peias daquele direito, está apto a determinar as leis e o conhecimento da natureza. Os «tempos modernos» vão adaptar-se ao reconhecimento da liberdade subjectiva dos indivíduos. [576]

---

[574] Esse discurso filosófico é analisado por exemplo em Habermas

[575] Jean François Lyotard, *La Condition Posmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

[576] A Vida religiosa, o Estado, a sociedade, a ciência, a moral e a arte são incarnações desse princípio da subjectividade, onde o individualismo, o direito à crítica, a autonomia do agir se inter-relacionam. Habermas, *O Discurso Filosófico da Modernidade*,

O homem concebe-se, portanto, a partir do Iluminismo, como fonte das suas representações e dos seus actos. Ele é o seu fundamento (*subjectum*, sujeito) e o seu autor. Deixa de criar normas e leis a partir da natureza ou de Deus, mas é ele que as funda, a partir de si próprio e da sua razão. Simultaneamente vê-se, também, problematicamente cindido quando analisa a sua interioridade e conclui que a sua liberdade e/ou autonomia é ilusória, e que o outro lado da razão consciente subentende uma desconhecida dimensão irracional. Perante este paradoxo podemos entender as grandes catástrofes do século XX – as duas Guerras Mundiais -, arruinando a pretensão do homem - o «animal racional» humanista e metafísico - cujo lugar tinha a pretensão de ocupar. [577]

A modernidade como modo de civilização, mito e realidade

Talvez assim se compreenda que o sociólogo Jean Braudillard (1929-2007) afirme que a «modernidade» não é nem um conceito sociológico, nem um conceito político, nem propriamente um conceito histórico. É um modo de civilização característico, que se opõe ao modo da tradição, quer dizer a todas as outras culturas anteriores ou tradicionais. Face à sua diversidade geográfica e simbólica, a modernidade impõe-se como una e homogénea, irradiando mundialmente a partir do Ocidente. Por essa razão, torna-se uma noção confusa, que se relaciona globalmente com toda uma problemática histórica e uma mudança de mentalidades. Sendo mito e realidade, a modernidade estende-se, segundo Braudillard, a todos os domínios: ao estado moderno, à técnica, música e à pintura modernas, costumes e ideais modernos – como uma espécie de categoria geral e de imperativo cultural que se cumpre até na figura caricatural do modernismo. Movente nas formas e conteúdos, no tempo e no espaço, a modernidade só é estável e irreversível como sistema de valores e como mito e, nesta acepção, a Modernidade assemelha-se à Tradição.[578]

A genealogia do «moderno»

Foi Hans Robert Jauss que esboçou uma genealogia da palavra «modernidade» e do adjectivo «moderno».[579] A palavra *modernus* quando aparece no Baixo Latim, em finais do século V, não designava o que era «novo», mas o que é «presente», «actual»,

---

[577] *Sylvie Courtine-Denamy,* «Alterité (philosophie)», *Enciclopedia Universalis* em linha, acedida em 01.11.2011.
[578] Jean Braudillard, «Modernité», in *Enciclopaedia Universalis* em linha, acedida em 01.11.2011.
[579] Antoine Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la Modernité,* Paris, Editions du Seuil, 1990, pp. 16-18..

«contemporâneo» daquele que fala. Significava o «modo» do «agora», do «recente». O moderno distinguia-se assim do antigo ou do «antiquado», isto é, da época passada da cultura grega e romana. Os *moderni* contra os *antiqui*, eis a oposição inicial, a do presente contra o passado. A história da palavra e da sua evolução semântica será, tal como Jauss o sugere, a do encurtamento do lapso do tempo que separa o presente do passado, ou dito de outro modo, da «aceleração da história». É a percepção do tempo que passa a contar. «O eterno retorno do mesmo pode assim acelerar o ritmo, como na moda, que não está nunca longe do moderno». Deste modo, se explica que a questão do tempo não se coloque quando a palavra «moderno» aparece e, por essa razão, a separação das palavras «antigo» e «moderno» era total e absoluta quer para os gregos, romanos ou para o homem medieval. O conflito era entre o «ideal» e o «actual».[580]

No seu tempo, Baudelaire constatara que o fenómeno do moderno podia estar tão desactualizado como fora de moda. Não se opunha ao «clássico» que é visto como intemporal, mas opõe-se ao que passou de moda, ao moderno de ontem. Ora se existe esta aceleração do tempo, os estudiosos interrogaram-se se, passadas portanto algumas gerações desde o século XII, se no momento da primeira Renascença, a noção não incluiria já a ideia de um progresso dos antigos face aos modernos, ideia que é inseparável das concepções da época moderna. A célebre imagem medieval que representa os evangelistas, como anões, empoleirados nos ombros dos profetas, como gigantes, nos vitrais da catedral de Chartres, símbolo da aliança entre o Novo e o Antigo Testamento, tornou-se uma imagem-emblema. A imagem embora não seja coerente com a concepção cristã da relação entre os dois testamentos, permite entender que existia uma ambiguidade, pois ela significa que «os anões são mais pequenos que os gigantes, mas empoleirados sobre os seus ombros, vêem mais longe».[581] Não se sabe, segundo Antoine Compagnon, sobre qual dos aspectos da situação, os modernos em relação aos antigos, se colocava o acento, pois seriam os anões mais pequenos ou mais perspicazes? Identificados os dois, o símbolo do progresso é também o da decadência. O progresso antes mesmo de ter sido inventado como tal, é já inseparável da decadência. Porém, não se trata de um anacronismo, que seria de uma superioridade, um progresso histórico do novo em relação ao antigo, mas do progresso do saber, de um progresso espiritual que é um modelo de relação entre o tempo presente e a vida eterna. Esta é pois a definição da

[580] Antoine Compagnon, *Idem, ibidem*, p. 18.
[581] Por exemplo, São João aos ombros do profeta Ezequiel e São Marcos aos ombros de Daniel. Antoine Compagnon, *Idem, ibidem*, p. 19.

tradição cristã, porque na origem, antes do pecado, existia a perfeição e se ela reside no futuro, este naquela concepção não se pode pensar como continuação deste tempo, mas como um outro tempo, como a «eternidade».

Assim, para que o adjectivo «moderno» tenha adquirido o sentido nebuloso que apresenta para nós, foi necessário que a noção de «progresso» fosse inventada como uma definição positiva de tempo. Para Octavio Paz, que Compagnon cita, esse tempo, não é cíclico, como na maior parte das teorias antigas da história, nem tipológico, como na doutrina cristã, nem negativo como na maior parte dos pensadores da Renascença, por exemplo em Maquiavel, Boudin ou Montaigne. Uma concepção positiva do tempo significa que ele é linear, cumulativo e causal, supõe um desenvolvimento linear, como o tempo cristão, irreversível e finito, mas essa concepção abre para um futuro infinito. Ela estende-se à história, em particular à história da arte, como uma lei de aperfeiçoamento descoberta a partir do século XVI nas ciências e nas técnicas.[582] A afirmação de um progresso no gosto, e não unicamente no conhecimento científico ou filosófico, quer dizer da superioridade dos modernos sobre os antigos na arte e na literatura.

Essa noção apareceu durante a chamada *Querela dos Antigos e dos Modernos*,[583] em finais do século XVII. Foram, então, colocados em causa o fundamento da estética e da ética clássicas, vendo-se e afirmando-se, respectivamente, no culto e imitação dos Antigos o único critério do Belo e o valor intemporal dos modelos antigos. Contrariamente, para estes modernos, os antigos são inferiores porque primitivos, e os modernos superiores em virtude do progresso das ciências e das técnicas, do progresso da sociedade, da literatura e da arte que seguem o movimento geral, podendo a negação dos modelos estabelecidos poder tornar-se o esquema do desenvolvimento estético. Assim, fica aberta a possibilidade de uma «estética do novo». Dir-se-á, citando Compagnon, que ela sempre existiu. Sim, afirma este autor, mas no sentido de uma estética da surpresa e do inesperado, como se pode caracterizar o barroco, e não no sentido de uma estética da mudança e da negação.

Dentro dela não cabe o excêntrico e o extravagante que a tradição sempre conheceu à sua margem, como a blasfémia, a sátira e a paródia, e que acompanham

---

[582] Antoine Compagnon, *Idem, ibidem,* p. 20-22.

[583] Fontenelle e Charles Perrault, autor do *Paralléle des Anciens et des Modernes*, foram os críticos principais da tradição e da autoridade. Mas o Tratado *Theologico-Politicus* de Spinoza representou a mais vigorosa contestação da autoridade tradicional, na afirmação do carácter histórico da Bíblia. *Idem, ibidem.*

sempre a alegoria tradicional, mas o heterogéneo, ele próprio verdadeiramente outro, e não unicamente transgressivo. [584]

Com a afirmação da consciência do «progresso» ao longo do século XVIII, o terreno está pronto para a criação do par «classicismo-romantismo». A reivindicação moderna passa então pela referência à Idade Média e pelos romances de cavalaria, mas é um passado nacional que se exalta em detrimento dos clássicos greco-latinos, do passado comum. Oposta à estética clássica cuja ambição é transcender o tempo, a estética romântica, por exemplo, o *mal du siècle*, repousa num desconforto na relação com o tempo, sobre a consciência do inacabamento da história. [585] Só depois da revolução Francesa fornecer «um modelo histórico relâmpago», parece pensável a uma «estética do novo» e do incessante recomeço.

Tal como Jauss a relata, segundo Compagnon, a ideia moderna inicial, é a da redução do lapso de tempo que separa o moderno e o antigo. Com o classicismo e com o romantismo, antigo e moderno designam-se ainda como duas opções estéticas que não são inteiramente redutíveis à passagem do tempo. Mas com o advento da «modernidade», a distinção do presente e do passado «desaparece no efémero». A antítese entre o gosto clássico e o gosto moderno cessa de ser significativa, e o classicismo passa doravante a ser percebido como o romantismo de ontem. É uma ideia comum a muitos autores do século XIX, a de que os clássicos foram românticos no seu tempo e que os românticos serão os clássicos de amanhã. A oposição do classicismo e do romantismo, do antigo e do moderno, não é mais a de dois presentes, de dois tempos actuais, ontem e hoje, hoje e ontem. [586]

A «tradição moderna»

A «tradição moderna» é uma tradição que se volta contra ela própria. Segundo Octavio Paz, este paradoxo anuncia o destino da modernidade estética que é contraditória em si própria, pois ela afirma e ao mesmo tempo nega a arte, decreta simultaneamente a sua morte, a sua grandeza e a sua decadência. A aliança dos

---

[584] Antoine Compagnon, *Idem, ibidem,* pp. 23-24.

[585] «Romântico» quer dizer «como nos velhos romances». A alusão na Época das Luzes tornou o significado pejorativo, antes de, em França e depois de em Inglaterra, estar carregado de um sentido nobre que o distingue de *romanesque* e o assimila a moderno, no sentido de relativo ao cristianismo por oposição à Antiguidade. O mais importante é que *romântico* junta a *romanesco* uma dimensão melancólica e desesperada que ficará inseparável da fé moderna no progresso e no reconhecimento da nossa historicidade sem fim. Cf. Antoine Compagnon, *Idem, ibidem,* p. 25.

[586] Antoigne Compagnon, *Idem, ibidem,* p. 26.

contrários descobre o moderno como negação da tradição, isto é, obrigatoriamente a tradição da negação. Ela denuncia a aporia, ou o seu impasse lógico. [587] Como caracterizar então esta tradição contraditória e autodestrutiva, interroga-se Compagnon? O conceito de «moderno» de Baudelaire significava «fazer novo» ou, como disse Valéry, a tradição moderna praticou a «superstição do novo». Mas o que resta de valor autêntico do novo na idolatria moderna que o força a uma renovação constante, é aquilo que Nietzsche chamou de decadência ou de «eterno retorno» à modernidade, isto é, o retorno do mesmo sob a aparência de outro – a moda ou o Kitsch. [588]

Porém, o culto do novo, entendido por Baudelaire, parece muito diferente daquele que foi defendido pelo entusiasmo das vanguardas. Para Baudelaire a ideia de progresso aplicada à arte era um «absurdo gigantesco». [589] O sentido da expressão da tradição moderna, onde se enleia a ideia de progresso, apresenta para ele um sentido paradoxal e, por essa razão, a sua história parece ser uma história das contradições da tradição moderna, isto é, uma história paradoxal, e a sua importância reside nas aporias e as antinomias subtraídas às narrativas ortodoxas. Precisamente, a consciência contemporânea que temos da modernidade será o que chamamos de pós-moderno,[590] sendo a modernidade tal como foi entendida no século XIX e parte do século XX, um

---

[587] Octavio Paz (*Point de Convergence*). Citado por Antoigne Compagnon, *Ibidem,* p. 8. Para Compagnon, «a tradição moderna é menos paradoxal em inglês onde a expressão «The Modern Tradition» se consagra para designar o período histórico iniciado em meados do século XIX com a *contestação* do Academismo. Baudelaire e Flaubert em literatura, Courbet e Manet em Pintura seriam os primeiros modernos, os fundadores desta nova tradição, seguidos pelos impressionistas e simbolistas, por Cézanne e Mallarmé, pelos Cubistas e Surrealistas, etc.». Também, em inglês, a expressão «The Modern Tradition» opõe-se a «The Classical Tradition», mais aceitável, visto que designa a transmissão da cultura antiga através das várias épocas do Ocidente e as vicissitudes da história. O paradoxo embora atenuado, segundo Compagnon, não é menor, pois se o classicismo e a tradição se acordam, o moderno faz pensar mais na traição, a traição da tradição, mas também na incansável negação dele próprio.

[588] Antoigne Compagnon, *Idem, ibidem,* p. 9.

[589] «*Il est encore une erreur fort à la mode, de laquelle je veux me garder comme de l'enfer. – je veux parler de l'idée du progrès. Ce fanal obscur, invention du philosophisme actuel, breveté sans garantie de la nature ou de la Divinité, cette lanterne moderne jette des ténèbres sur tous les objets de la connaissance; la liberté s'évanouit, le châtiment disparaît. Qui veut y voir clair dans l'histoire doit avant tout éteindre ce fanal perfide.*» Antoine Compagnon citando Baudelaire, *Ibidem,* p. 10.

[590] Os cinco paradoxos que o autor apresenta da modernidade são: a superstição do novo; a religião do futuro; a mania teórica; o apelo da cultura de massas e a paixão da negação. O autor afirma «a tradição moderna traiu a verdadeira modernidade (p. 11). Cada um destes paradoxos da estética do novo liga-se a um momento crucial da tradição moderna, um momento de crise, visto que esta tradição é feita de contradições irresolúveis. A primeira crise fixa-a em 1863, ano do *Déjeuner sur L'Herbe* e de L'*Olympia* de Manet, mas também a uma espécie de nebulosa temporal que é contemporânea de Baudelaire. O segundo paradoxo situa-se por volta de 1913, com as colagens de Braque e Picasso, os caligramas de Appolinnaire e os *ready-made* de Duchamp, os primeiros quadros abstractos de Kandinsky e a *La Recherche du Temps Perdu*. O terceiro paradoxo acontece por volta de 1924, data do primeiro manifesto do Surrealismo. O quarto aquando da Guerra Fria a 1968. E o quinto nos anos 80 do séc. XX. Antoine Compagnon, *Ibidem,* pp. 11- 13.

ideal progressista a incarnar num absoluto presente, a ser o «novo» ou «reduzida ao novum».[591]

Baudelaire, o retrato e a modernidade

Tendo em conta o que acima se mostrou de contraditório e definitivamente irresolvido na caracterização da modernidade, isto é, no que nela existe do seu contrário, circunstância que todos os artistas modernos vieram a experimentar, interessa-nos verificar a relação desse paradigma com o tema do retrato. [592]

É na obra *O Pintor da Vida Moderna,* escrita em 1859-1860 e publicado em 1863, que Charles Baudelaire enuncia o conceito de modernidade desenvolvendo longamente essa noção e, tentando pela primeira vez, uma teorização que se associa «à missão contemporânea da arte, à sua condição e ao seu objecto» [593] A modernidade é, segundo nos diz Baudelaire:

O transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável. Existiu uma modernidade para cada pintor antigo; a maior parte dos belos retratos que nos ficaram de tempos anteriores estão revestidos de vestuário da sua época. São perfeitamente harmoniosos porque o fato, o penteado e mesmo o gesto, o olhar e o sorriso (cada época tem o seu porte, o seu olhar e mesmo o seu sorriso) formam um todo de uma completa vitalidade. [594]

Segundo ele, existiu uma modernidade para cada pintor antigo. A maior parte dos «belos retratos» que chegaram até nós mostram o vestuário da época e são «perfeitamente harmoniosos porque o fato, o penteado e mesmo o gesto, o olhar e o sorriso formam um todo de uma completa vitalidade.[595] Isto acontece porque esses elementos, que se metamorfoseiam segundo a época, são o que caracterizaram a beleza do seu presente. Se o vestuário da época for suprimido ou substituído os pintores arriscam-se a uma mascarada. Com os mestres antigos, diz, só se aprende a pintar, não

[591] Expressão de Gianni Vattimo, citado por Antoine Compagnon, *Idem, ibidem,* p. 16. Todavia, não podemos esquecer que para alguns pensadores, como Jünger Habermas, o projecto da modernidade é um projecto inacabado.
[592] Nos pares de palavras: antigo e moderno, clássico e romântico, tradição e originalidade, rotina e novidade, imitação e inovação, evolução e revolução, decadência e progresso, para usar os termos de Antoine Compagnon, *Idem, ibidem.*
[593] Charles Baudelaire, *O Pintor da Vida Moderna,* Lisboa, Ed. Vega, 4ª edição, p. 63.
[594] *Idem, ibidem*.
[595] *Idem, ibidem*, p. 22.

se pode compreender a beleza do seu presente. Esta precisa de ser extraída de um rosto e das suas «maneiras».[596] A sua posição face à pintura de retrato regista-se numa crítica ao academismo. Para Baudelaire, é Constatin Guys que realiza a modernidade, isto é, o presente contra o passado.[597] Guys é um repórter jornalístico, o equivalente de um repórter-fotógrafo contemporâneo que da Guerra da Crimeia envia os seus desenhos para os jornais. Neles fixa o efémero, os instantes dos acontecimentos, que depois o jornal realiza em gravuras que ilustram as notícias. Guys seria a combinação ideal do instante e da totalidade, do movimento e da forma, da modernidade e da memória, estaria na «representação do presente» e na sua qualidade essencial de presente».[598] Recusa da história e recusa da temporalidade. O sentido do presente é que constitui toda a experiência estética. Mas, nesta «representação do presente» que já é memória inscreve-se, como diz Compagnon, um paradoxo, pois nesse presente encontra-se inscrito o passado.

Na definição de modernidade, o poeta também estabelece uma relação entre a arte e a moda, sublinhando ainda mais o sentido do presente devendo-se dela «extrair o eterno no transitório». Assim, o movimento incessante do tempo que se renova sempre num presente e num novo «novo», pois que este tinha de novidade é de ontem, Baudelaire opõe o eterno e o intemporal. Nem o progresso nem a história, poderiam ser a possibilidade de uma superação da modernidade ou de saída da decadência que para si se tornariam sinónimos, tal como para Nietzsche. Só a religião ou a arte pelo seu poder «supra-histórico» estariam vocacionadas para curar o homem da história e de dar à existência o carácter de eterno. Recusar a história e o progresso reconciliava modernidade e eternidade, como único resultado fora da decadência. Como conclui Compagnon, ambiguidade e ambivalência perpassam por sobre a modernidade baudelairiana e de toda a modernidade desde então, que é, afirma, também resistência à modernidade, e em todo o caso à modernização.

---

[596] *Idem, ibidem.* pp. 22-23.

[597] Para Baudelaire existiram dois artistas diferentes e sucessivos sobre os quais escreveu e nos quais se incarnou a ideia de modernidade: o pintor Eugène Delacroix e o desenhador Constatin Guys. Aquando do Salon de 1846, Baudelaire escrevia que o Romantismo «é a expressão mais recente, mais actual do Belo». Ou ainda: *Quem diz Romantismo diz arte moderna*. Baudelaire identificava, assim, a arte à actualidade e a modernidade como o presente contra o passado. Pintar o seu tempo eis o modo como se opõe ao academismo. A propósito da pintura de Delacroix, intitulada *Dante e Virgílio*, Baudelaire fala de «um verdadeiro sinal de uma revolução» e atribui ao pintor «a última expressão do progresso na arte». Isto significa que antes de 1852, Baudelaire acredita ainda no progresso e no positivismo. A propósito escreve: «retirai Delacroix, e a grande cadeia da história rompe-se e cai por terra». Delacroix é, portanto, para o poeta um elo na cadeia da história da arte, da história das obras que foram modernas no seu tempo.

[598] Charles Baudelaire, *Idem, ibidem.*

Guys representa um género, o esboço da imprensa, que em breve cede lugar à fotografia, ela sim verdadeiramente moderna, e que Baudelaire despreza. A profissão de Guys obriga-o à rapidez de execução, ao improviso. Ora, são precisamente as técnicas que permitem esses valores – o esboço, a aguarela, a água-forte -, isto é tudo o que se assemelhe ao *non-finito* e se afaste do finito da pintura a óleo. Também a modernidade dos temas das mulheres, das raparigas, o *dandy* ou a sociedade do império, despertavam a sua aprovação e, nesses temas, podemos pensar na pintura de Courbet e Manet.[599]

Em resumo, adoptando a formulação de Compagnon, podemos afirmar, que os traços de modernidade que Baudelaire descobre nos desenhos e pinturas de Guys, são aqueles que descobriremos mais ou menos em grande parte da arte do século XX e, também, na pintura de Almada e até, em parte, na arte dos magazines dos nossos anos 20, como veremos. Todavia, mesmo que Baudelaire interprete o progresso como um absurdo e defenda a «representação do presente» dos retratos, o seu discurso idealista não deixa de dar existência a uma concepção do homem ou do humano que será defendido pelo projecto moderno. No seu discurso encontram-se presentes todas ambiguidades e contradições de uma modernidade que não existe. Mas devemos compreender que reconciliar modernidade com eternidade, ou com a tradição, seria o meio de superar a decadência, ideia defendida em grande parte por Almada e pelos seus companheiros destes anos 20 e mesmo dos anos 30. Nessa reconciliação poderemos integrar o seu retorno ao classicismo» e, também, todas as tensões contraditórias da ideia de «modernidade» e de humanismo, por exemplo, patente nas figuras da *commedia*, tal como a ideia de uma autonomia da arte que podia superar essas mesmas contradições, ideia que irá estar presente na pintura e na acção dos artistas «novos» e, concretamente, na rivalidade e na luta entre a nova e a velha geração, gerada à volta da campanha modernista da Sociedade Nacional de Belas Artes.

Os artistas «novos»

A luta desses jovens artistas face a uma SNBA envelhecida, onde o academismo naturalista ganhava contornos obsessivos começou a dar indícios, por volta de 1921, de que se ia ampliar. Era uma luta que ia para além do academismo. Tratava-se também de uma diferente visão do presente e do mundo, que envolvia aspirações de educação de um público e de uma cultura artística moderna. Quem eram esses Novos? Muito antes

[599] Antoine Compagon, *Op. cit.*, pp. 32-33.

de se desencadear o conflito entre a «nova» e a «velha» geração de pintores naturalistas que ficou conhecida pela «Questão dos Novos», já uma fractura cultural opunha as duas gerações. Eram conhecidos por «futuristas», e não «modernistas», dado que a primeira designação continha um tom pejorativo que subentendia serem «excêntricos» ou pior, «doidos» que pintavam «monos».

Em 1921, o *Diário de Lisboa*, jornal que apoiaria a luta dos «Novos», tentava pedagogicamente definir sociologicamente essa geração que se debatia com as transformações do pós-guerra discutindo a questão no seu editorial:[600]

Cada geração que passa recebe impressões que ficam decisivas na história da sua vida. (...) Os moços de hoje são muito diferentes dos de ontem. A sua alma busca novos rumos, a sua fé demanda outras certezas e o seu entusiasmo estímulos diferentes. Porquê? (...) Porque o mundo varia como um cenário de teatro. (...) A juventude apaixona-se sempre pela novidade, não gostando de seguir à risca as lições dos velhos. (...) Assim os jovens que depois da guerra, principiaram a firmar a sua consciência, constituindo o que vulgarmente se chama uma individualidade, sentem fortes embaraços para organizar o sistema das suas crenças. A paz em que vivemos conserva ainda o aspecto interessante de uma dissolução, duma anarquia social. A alma busca-se e não se encontra em concórdia consigo mesma. Desfaz-se um mundo e reorganiza-se um outro. Esta transformação exige gerações crentes, esforçadas, inteligentes e disciplinadas que não tremam em frente dos sacrifícios necessários. Os velhos não souberam evitar a guerra, cavando a ruína dum vastíssimo património de civilização.(...) Aos novos comete afastar para largo todos os fermentos do ódio. Portugal confia no futuro, porque acredita na intervenção dos novos, quer intelectuais, quer proletários.

Entre 1921 e 1925, essa luta geracional passaria por fracassos, vitórias, acomodações. Seriam introduzidos alguns valores de modernidade, mas como observaremos, à medida que o tempo passa os «novos» foram-se ajustando, sem dar por isso, à rotina e submetendo-se por via das necessidades de emprego nos jornais e revistas. De tal modo que Almada Negreiros, na Conferência sobre o Modernismo, em 1926, atacaria severamente os seus colegas, declarando não haver mais artistas avançados pois tudo era uma paródia ridícula. [601]

Porém, cinco anos antes da Conferência modernista de Almada, vamos encontrar José Pacheko a liderar, com Almada Negreiros e António Ferro, um grupo de pintores,

[600] N/a (Joaquim Manso?), «Os Novos», *Diário de Lisboa*, 20.04.1921.
[601] Ver conferência sobre o «Modernismo» aquando do *Salão de Outono*, in José de Almada Negreiros, *Obras Completas*, Vol. VI, *Op. Cit.*

escultores, arquitectos, músicos, actores, jornalistas e literatos, um movimento que visava criar uma opinião que «desse a mais forte expressividade a todos os aspectos da Arte Nacional» e que, «em vez de lançarem uma nova organização» apresentassem «o seu programa» que «poderia ser discutido e realizado na Sociedade Nacional de Belas Artes, e com o concurso de todos os artistas, novos ou velhos».[602] Esse programa pensado por José Pacheko visava as salas da SNBA onde se podiam «amiudar as exposições, organizar festas, bailes, chás, concertos, representações» e deste modo se pudesse gerar receitas para «fazer arte em todas as suas manifestações». [603] O movimento vinha desde há algum tempo a desenhar-se. A recusa de Eduardo Viana na exposição anual da SNBA em 1921, quando já ali se tinha apresentado por cinco vezes, foi um *leit-motiv* que gerou uma onda de simpatia para com o pintor vindo a colocar na ordem do dia a necessidade de uma reforma urgente daquela instituição mas não só. Tratava-se de ter salas de exposições e promover actividades, conferências. Em suma, criar e transformar hábitos culturais da colectividade e da cidade.

A cidade e a vida moderna

Por essa razão, a crítica de Almada dirigia-se também a um estado de coisas, à própria vida artística no país que não se resolvera desde 1921, abrangendo as cedências dos seus companheiros ao academismo e à velha geração.

Em Lisboa havia um só Museu de Arte Contemporânea, dirigido por Columbano e uma única sala de exposições, na SNBA, onde anualmente se sucediam rotineiramente, com os sócios de sempre onde iam conseguindo expor alguns «novos», como Eduardo Viana. Não havia outras salas de exposição ou galerias dignas desse nome. A falta de alternativas, obrigava a alugar locais pouco adequados. Havia o velho Salão Bobone na Rua Serpa Pinto, a sala da *Ilustração Portuguesa* no edifício do jornal *O Século*, e, por vezes, recorria-se ao *foyer* do Teatro de São Carlos, como Almada ou Emerico Nunes que aí realizou uma *Exposição Luso-Espanhola* em Julho de 20, [604] ou também a lojas de móveis e a clubes privados. Estas salas não serviam, porém, o desejo

[602] Julião Quintinha, «A Sociedade Cacional de Belas-Artes cerra as suas portas aos artistas modernos», *A Batalha*, 25.11. 1921. Daniel Pires e António Braz de Oliveira (org.), *Pacheko, Almada e a Contemporânea*, Lisboa, Centro Nacional de Cultura-Bertrand Editora, 1993.
[603] «Os Sonhos da Geração Nova. A Conquista da Sociedade Nacional de Belas-Artes. O que ouvimos entre duas chávenas de café». *O Século*, Edição da noite, 04.09.1921. In Daniel Pires e António Braz de Oliveira (org.) *Idem, ibidem.*
[604] Expunha-se desenho humorístico, pintura, escultura, cerâmica e arquitectura. *Ilustração Portuguesa*, 11-10-1920.

desses jovens, que pretendiam alargar as suas actividades a concertos, edições e, também, a conferências onde pudessem realizar debates e até esclarecer os persistentes equívocos da imprensa e da crítica sobre os suspeitos artistas «cubistas» e «futuristas». José Pacheco procuraria fundar com Ruy Coelho, com o poeta e advogado Acácio Leitão e o pintor Manuel Jardim uma Sociedade Portuguesa de Arte Moderna para cumprir esse desejo. Em 1919, essas aspirações eram descritas por Ruy Coelho também em entrevista ao *Diário de Notícias*, [605] mas esse projecto acabou por não se concretizar.

Uma das condições da vida moderna é a existência da cidade. Alegoria da sociedade, a cidade transporta o espaço e o tempo socialmente vividos pelos seus habitantes. Paris foi a cidade moderna por excelência e a capital artística da Europa. Objecto de uma gigantesca operação urbanizadora em finais do século XIX por parte de Haussman, que lhe deu o carácter que ainda hoje possui, os pintores impressionistas fizeram dela, em finais e início do século o seu modelo, pintando os símbolos do progresso da vida moderna, as suas ruas e cafés, teatros, óperas, clubes nocturnos, ou a torre Eiffel como Robert Delaunay. Em 1919, no final da guerra, Fernand Léger pintava, porém, já uma outra cidade. [606] *La Ville*, anuncia-nos, através de uma construção colorida geométrica, a cidade moderna e, talvez, o verdadeiro século XX, onde a ilusão do «progresso» deu lugar a um mundo socialmente endurecido pelas divisões e lutas de classes sociais e pela existência de um imenso mundo suburbano, composto por uma nova classe de trabalhadores rurais que passou a servir de mão-de-obra industrial - o proletariado -, como lhe chamou Karl Marx. Mito e realidade, Paris continuava a ser também a cidade com os seus museus, galerias, academias e escolas de arte e *ateliers* de artistas.

Em contrapartida, Lisboa permanecia a capital de um império colonial. Não tendo conhecido semelhantes realizações urbanísticas nem a mesma dimensão de crescimento urbano ou a mesma industrialização, a cidade modernizava-se lentamente, mas modernizava-se apesar de tudo. Em 1920, era diferente da primeira década do que fora em 1910, na sua população, nas ruas e hábitos que se iam alterando e mais rapidamente até 1925, e depois na década de 30. Politicamente, o país tinha conhecido dois regimes no princípio do século, cuja transição fora a mais sangrenta da Europa, com a morte do rei e do seu herdeiro. Em 1918, conheceria de novo outro assassínio, o

[605] (*Diário de Notícias*, 14.08.1919). José-Augusto França, *A Arte em Portugal no séc. XX (1911-1961), Op. Cit.*, p. 97.
[606] Após o final da Primeira Guerra Mundial, Fernand Léger pintou essa enorme tela *A Cidade* (*La Ville).*

de Sidónio Pais. O Portugal dessa época só na aparência, se poderá considerar um país de brandos costumes.

Bairros de classe operária, apinhados de pobres, recheados de uma imigração rural que mantinha os seus hábitos nas quintas e hortas da cidade. Uma pequena e média burguesia que procurava distinguir-se e uma aristocracia que já não era monárquica porque os novos tempos a isso obrigavam, confundia-se com uma classe de «novos-ricos» que se titulava e cuja fama permaneceria pelos anos 30. Havia várias cidades dentro da cidade [607], «novas» áreas como as Avenidas Novas e a zona das Picoas até ao Campo Pequeno, onde os bairros ainda não se tinham constituído. Em 1921, numa crónica do *Diário de Lisboa*, [608] escrevia-se sobre o silêncio das ruas, um «silêncio que não se ouvia, o silêncio de quem não tem nada para dizer». A atmosfera era provinciana, as praças pequenas e desertas e os automóveis eram raros. [609] Noutras zonas como os Anjos e Arroios, no eixo da Avenida Almirante Reis, «parente pobre da Av. da República», havia bairros novos com casas para uma burguesia mais pobre.[610] Só o Chiado é que era a zona da «flânerie», onde se passeavam mulheres envoltas em casacos de pele ou recostadas em automóveis abertos, ou a fazer compras. O Chiado elegante tinha o espírito de uma capital. Dizia-se que não era uma rua, nem uma instituição. Era a elegância, a *blague*, o sorriso, local que os cronistas mundanos veneravam, dando origem até a um semanário. [611] Mas era também o Chiado das varinas de manhã cedo, dos ardinas, das «midinettes» e das carroças de distribuição.[612]

Ainda o Futurismo. O Nacionalismo.

Em 1919, ainda antes de Almada Negreiros regressar a Portugal um outro mais jovem companheiro dos anos «incendiários» chegara a Lisboa vindo de Angola. Era António Ferro que em 18 partira para a então colónia africana, como oficial miliciano.[613] Cumprido o serviço militar voltava a Lisboa, iniciando uma actividade

[607] José-Augusto França, *Os Anos 20 (...), Op. cit.,* p. 74.
[608] Afonso de Bragança, *Diário de Lisboa*, 16-04-1921.
[609] Repórter X, *ABC,* 30-08-1930, citado por JAF, *Os Anos 20 (...),Op. cit.*, p. 77.
[610] José-Augusto França, *Os Anos 20 (...), Idem, ibidem,* p. 77.
[611] Em 1924, João Ameal e Oliveira Guimarães lançaram mesmo um semanário intitulado «O Chiado». Citado por José-Augusto França (*O Chiado*, 21.07.1924), *Os Anos 20 (...), Idem, ibidem,* pp. 80-81.
[612] José-Augusto França, *Idem, ibidem.*
[613] Nomeado ajudante ao serviço do então governador-geral, o comandante Filomeno da Câmara, António Ferro torna-se depois secretário-geral da Província. As suas primeiras crónicas são publicadas em 1918, no jornal *O Século* (edição da noite), com o nome de «Cartas do Martinho». Publica ainda a obra *O Ritmo da Paisagem.* No ano seguinte inicia a actividade de jornalista, colaborando desde o primeiro número no diário *O Jornal-Órgão do Partido Republicano Conservador*, afecto a Sidónio Pais. Em 6 de Novembro

jornalística, de animador cultural e político. Entrando como colaborador para *O Jornal*, o órgão do Partido Republicano Conservador,[614] António Ferro passaria pouco depois a redactor principal e a director desse periódico. Nele publicaria cerca de doze artigos de análise política. Um desses textos, intitulado *Nós*, saído em 2 de Setembro de 1919, apresenta a imagem de um Portugal naufragado que era preciso salvar:

É preciso salvar isto, salvar o futuro, o nosso futuro, o futuro da Pátria. Portugal naufragou, é certo, mas um recurso ainda resta. Com os nossos braços vigorosos onde o sangue corre como a seiva nos troncos, façamos uma jangada, uma jangada imensa onde caibam todos aqueles que têm honra, que têm alma, que têm fé nos destinos da Pátria. Deixemos para trás os indiferentes, os comodistas (...) [615]

O espírito do texto apresenta uma dupla componente: nacionalista na sua ideologia e futurista, no seu espírito, apelando a uma reconstrução da Pátria e à acção contra a letargia. Lembremos que Ferro no Outono de 1920 parte para Fiúme onde inicia as suas primeiras reportagens internacionais como enviado de *O Século.* Também entrevista Gabriel D'Annunzio e fica impressionado. É possível que o título *Nós,* seja uma inspiração do texto *Noi* do escritor italiano, amigo de Marinetti e de outros futuristas italianos, de seu nome Umberto Notari, [616] também ele um vivo e enérgico

---

surge como redactor principal. Os artigos e crónicas que aí publica sairão, mais tarde, compilados em *Batalha de Flores*. Em 1920, feito sair *Árvore de Natal* e *Teoria da Indiferença*. Já tinha publicado em 1912, com 17 anos (em colaboração com Augusto Cunha, seu futuro cunhado) *Missal de Trovas*, livro de quadras ao gosto popular. Em 1913 escreve poesia e teatro, textos que se perderam. É em 1921 que inicia a sua colaboração no jornal *O Século*, com a realização da sua primeira reportagem internacional a Gabriel d'Annunzio, quando este proclama Fiume um estado independente. Faltando aos exames de direito para viajar para a Itália, desistirá do curso de Direito, optando pelo jornalismo. Essas crónicas surgem em 28 de Novembro e prolongam-se até 27 Dezembro, n'*O Século*, num total de oito. De Abril a Março escreve sobre literatura e teatro no *Diário de Lisboa*, integrando também o corpo redactorial. Será provavelmente por esta altura que escreve o manifesto *Nós*. Raquel Pereira Henriques, *António Ferro Estudo e Antologia*, Lisboa, Edições Alfa 1990, pp. 80-81.

[614] Jornal dirigido por Joaquim Madureira (1874-1954), jornalista, crítico de arte, político, escritor, que usou o pseudónimo de Brás Burity. Formado em Direito em Coimbra, durante o Sidonismo dirigiu o jornal republicano *A Voz Publica*, editado no Porto. Em 1926 dirige um número único da revista literária *A Vida Portuguesa*. De Março a Outubro de 1937, dirige *O Diabo*, sucedendo a Rodrigues Lapa. Foi amigo de Abel Salazar.

[615] António Ferro, «Nós», *O Jornal*, nº 33, 02.09.1919.

[616] Umberto Notari (1878 1950), jornalista, escritor e editor italiano, atraiu a atenção de Marinetti, que o convida a publicar na revista *Poesia*. Covive então com os elementos do movimento futurista. Em 1938, Marinetti publica a sua biografia "Notari, scrittore nuovo". Fundou a Casa Editorial Notari (1904) e publica um romance *Quelle Signore- Scene di una grande città moderna*, que trata abertamente do problema da prostituição. Acusado de ofensa ao pudor é processado mas o romance tornou-se um «best-seller» editorial, sucessivamente republicado, com o novo título de *Treno di Lusso*. Anticlericalista escreveu o romance *Dio contro Dio*. Fundou o jornal satírico *Verde e azzurro* e a agência *Le Tre I*, uma agência italiana de publicidade, que comissionou e publicitou os manifestos futuristas. Fundou a revista *La Giovane Italia* (Abril 1909), denominada "Settimanale d'avanguardia" e a"Associazione Italiana di Avanguardia" (1910), para a qual escreve *Noi*. A sua adesão ao fascismo fê-lo fundar o diário *L'Ambrosiano*. Lançou com a mulher a publicação da revista *"La Cucina Italiana"* (1929) que divulgava

jornalista, que foi o editor publicista dos manifestos futuristas; ou, de um escrito colectivo do movimento - *Noi Futuristi –Teorie Essenziali e Chiarificazioni*.

Também Almada, por essa época, se declara ainda futurista. Num texto publicado no *Diário de Lisboa*, [617] e numa entrevista à *Ilustração Portuguesa* em 1921 dizia ainda da sua admiração pelos futuristas. António Ferro em 8 de Outubro de 1921 publica na *Ilustração Portuguesa* o artigo «Marinetti: o Homem mais assobiado do Mundo». A *Contemporânea* em 1923 (nº 3) anunciava um espectáculo futurista a realizar em 1924 e o *ABC* fazia o elogio do Futurismo na Alemanha de Weimar.[618] Em 1925, em Coimbra, publicavam-se ainda manifestos. [619] Mas não estamos perante o mesmo espírito vanguardista de *Orpheu*. É um espírito reformista de que do Futurismo só restará o *pathos.*

Renovar e salvar: o apelo da «geração nova»

Estes exemplos demonstram que depois da Guerra houve ainda um desejo de retomar as pontas dos fios de um novelo que visava um «renascer», que já não podia ser o de um segundo momento futurista, mas um relançar de preocupações que tinham ficado, desde 1918, como que suspensas, e se prendiam com uma cultura nacional e a renovação das suas tradições. Utilizando as palavras dos futuristas italianos em *Noi Futuriste*, [620] tratava-se de combater o passadismo, o academismo, o senilismo, o pessimismo, a nostalgia, o sentimentalismo. Nada que fosse alheio ao programa de Marinetti e dos futuristas para a própria Itália como esclareciam os próprios, em 1917. Mas tratava-se agora de um nacionalismo que metamorfoseava a tradição num presente,

---

receitas de culinária e encorajava a mudança dos hábitos alimentares dos italianos propondo soluções gastronómicas inovadoras. Notari foi um dos signatários do *Manifesto da Raça (*1939), que antecedeu a promulgação das leis raciais, assinando no mesmo ano o documento intitulado *Panegírico da Raça italiana.* Talvez por essa justa razão, Notari se tenha tornado um personagem obscuro e esquecido. O seu romance *I tre Ladri* (1954), foi objecto de um filme de Lionello De Felice, interpretado por TóTó.

[617] «Um Futurista dirige-se a uma Senhora», *Diário de Lisboa*, 02.06.21.

[618] Ver *ABC*, Lisboa, 3-7-1924.

[619] Ver entrevista de Mário Moutinho ao *Diário de Lisboa* de 13-3-1925 e a edição de PETRUS (coord. e org), *Os Modernistas (...)*, 1º vol., *Op. Cit.*

[620] Em 1917, Marinetti e outros futuristas como Boccioni, Carrá, Russolo, Balla, Severini, Pratella, Buzzi, Folgore, Armando Mazza, Cangiullo Jannelli, Sironi, Depero, Settimelli, Bruno Corra, Cniti, Ginna, Mario Carli, Orcar Mara e Nanneti, assinam e publicam um manifesto que intitulam *Noi Futuristi –Teorie Essenziali e Chiarificazioni*, (Milano, Quintieri-Editori), Florença, SPES, 1991, no qual afirmam « il nostro programma immediato è di combattimento accanito contro il passatismo italiano sotto tutte le sur forme repugnanti: archeologia, accademismo, senilismo, quietismo, vigliaccheria, pacifismo, pessimismo,nostalgia, sentimentalismo, ossessione erotica, industria del forestiero, ecc. Il nostro nazionalismo ultra-violento, anticlaricale, antisocialista e antitradizionale si fonda sul vigore inesaurible del sangue italiano e lotta contro il culto degli avi che, bem lungi dal cementare la razza, l'anemizza e l'imputridisce. Ma supereremo questo programma immediato già realizzato (in parte) in sei anni di battaglie incessanti.»

e a união com os «velhos» exigia que a palavra «Futurismo» fosse banida. José Pacheco afirmaria:

Um dos primeiros projectos que o novo grupo apresentará à Assembleia é o de uma exposição da obra de Soares dos Reis e Simões de Almeida! Já vê que ninguém pensa no que se tornou costume chamar-se futurismo!». [621]

E para cimentar os valores portugueses, para que «o povo se eduque» tinham, entre outros, «o projecto de fazer concursos de janelas floridas, vitrines ornamentadas», contando «trazer novamente a Lisboa os Bailados Russos de Diaguileff» e ainda convidar «os artistas estrangeiros a concorrer às nossas exposições». Tudo isto fazia parte de um projecto que permitia a José Pacheco e a Leitão de Barros, escreverem sobre o futuro «ressurgimento», não só da SNBA, mas «da Arte Nacional» assegurando «a todos aqueles que por esse ressurgimento se interessam» que a acção dos novos sócios seria orientada «pelo espírito do mais escrupuloso e mútuo respeito por todas as manifestações de arte».[622]

Dentro deste espírito de «ressurgimento» se pode compreender o *Nós* de António Ferro, [623] que alia um forte significado político e um apelo à luta à sua geração. Esse texto escrito para *O Jornal*, virá a ser apresentado, sob a forma de um manifesto, e distribuído à porta da Brasileira do Chiado em 1921, no auge da crise da «Questão dos Novos», como um apelo à «Grande Guerra na Arte».

Nós, desenvolve-se como um diálogo entre um eu colectivo – «Nós» -, que se representa como uma elite esclarecida e uma «Multidão» anónima, uma espécie de *écran*-panorama ou cenário, onde se projectam as ideias proclamadas pelo «Nós», que é simultaneamente um *Eu*, do autor, um eu não íntimo nem interiorizado, mas um eu exterior, onde cabem todos os que comungam dos mesmos ideais e valores. *Nós* inicia-se com a célebre frase: «- Somos os religiosos da Hora!» Isto significa que o instante, o agora dessa «Hora» é a crença no presente, e essa «Hora, deve ser como um comboio que avança em velocidade para o futuro:

---

[621] José Pacheco, «Novos e Velhos. O que nos disse o arquitecto José Pacheco, «leader» dos «artistas novos», *O Século,* Edição da Noite, 08.09.1921.
[622] José Pacheco, Leitão de Barros, «Os novos sócios das Belas-Artes». *O Século.* Edição da noite, 18.09.1921. In Daniel Pires e António Braz de Oliveira (org.), *Op. cit.*, , 1993, p. 170.
[623] Segundo PETRUS, foi distribuído à porta da Brasileira do Chiado pelo próprio autor em 1921. PETRUS (coord. e org.), *Os Modernistas Portugueses (…), Op. Cit.,* p. 98.

- Um comboio que passa é um século que avança. Os comboios andam mais depressa que os homens. Sejamos comboios, portanto! Ou «*ser de hoje. Ser hoje!!!... Não trazer relógio, nem perguntar que horas são…Somos a hora! Não há que trazer relógios no pulso, nós próprios somos relógios que pulsam…»*

Nega-se também o passado pois o Passado «não existe, é uma calúnia…», é uma «mentira», e, por essa razão, a vida deve ser olhada como um teatro, sem olhar para trás. O passado que se nega não é um passado qualquer, é um passado recente, o passado do liberalismo, que não olha o futuro. Por isso «cheira a Defuntos em Portugal». Essa crítica ao passadismo, a uma vida que nunca tem em conta o movimento do presente:

Não andamos, não andamos, transladamo-nos…É preciso gerar, criar…Os livros são cemitérios de palavras. As letras negras são vermes. As telas dos pintores são pântanos de tinta. O nosso teatro é um museu Grevin. Não há escultores, há ortopédicos!... Que os nossos braços, como espanadores, sacudam a poeira desta sala de visitas que é a nossa Arte. Que as bocas dos Poetas sejam ventres dos seus versos!... Que os dedos dos pintores sejam sexos na tela!...

A *Multidão*, como massa irracional, não ouve nem percebe. Por essa razão, o Eu proclama e exige: «Sejamos rebeldes, revolucionários…proclamemos, a valer, os direitos do Homem e destronemos Deus!» e o tema da Guerra, tão caro das ideias futuristas é então deslocado para a «Grande Guerra na Arte», em que «Dum lado estaremos nós, com a alma ao léu e o coração em berloque, homens livres, homens-livros, homens de ontem, de hoje de amanhã, carregadores do Infinito…».

Invoca-se depois o poeta Gabriel D'Annunzio, os *Ballets Russes*, Nijinsky, Karsavina, «Marinetti-esse boxeur de ideias», «Picasso – uma régua com bocas» e Cocteau, Blaise Cendrars, Picabia, Stravinsky; Baskt, Bernardo Schaw, Colette e mesmo «Anatole – Homem de todas as idades» e «Ramon Gomez de la Serna, palhaço, saltimbanco, cujos dedos são acrobatas na barra da sua pena» e, finalmente, o remate de *Nós*. O final acaba com os gritos da Multidão clamando para os doidos varridos, os insolentes. Do outro lado o *Eu* celebrando um *Nós* [624], declara num desejo de morte:

[624] Também Luis Reis Torgal interpreta de modo semelhante ao afirmar «(…) em 1921, outro modernista, António Ferro, o editor da revista *Orpheu* publicava *Nós*, que poderia significar "Eu", tendo em conta o carácter egotista da escrita modernista e dado tratar-se exactamente de um texto de diálogo entre Eu", António Ferro talvez ou também, e "A Multidão", a "multidão" que os modernistas odiavam ao mesmo tempo que apelavam para uma elite, de que faziam parte. In «O Modernismo Português na formação do Estado Novo de Salazar. António Ferro e a semana de Arte Moderna de São Paulo», in *Estudos de Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos,* Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, p. 1094.

Morram, morram vocês, ó etceteras da Vida!...Viva Eu, Viva EU, viva a hora que passa… Nós somos a Hora oficial do Universo: meio dia em ponto com o sol a prumo.

Esta projecção do Eu num Nós, é pois a expressão de uma ideia do «tempo presente» como fábrica de futuro. Este manifesto completa, assim, de algum modo o ciclo dos manifestos de Almada e de Pessoa, utilizando, por vezes, algumas das suas muitas fórmulas, e fechando um ciclo, e simultaneamente abrindo-se para um novo tempo.

Modernidade e tradição: «Os novos não querem derrubar os velhos»

É que os anos 20 e 30, viverão dessa dialéctica de querer ajustar Modernidade e Tradição. A rivalidade e a polémica entre a «nova» e a «velha» geração protagonizada em 1921, à volta da campanha da Sociedade Nacional de Belas Artes, afastava-se do modernismo «incendiário» de *Orpheu*. É o «regresso à ordem» que toda a Europa iria comungar e vestia então, na arte, as roupagens de «anos loucos» e de modernismo mundano. António Ferro em Setembro de 1921 colocaria a questão:

A Sociedade Nacional de Belas Artes tem sido até agora unicamente aproveitada para uma grande exposição anual das nossas artes e para umas tantas exposições parciais. Excluídos esses isócronos movimentos, a Sociedade hiberna durante largos meses em uma ideia, uma festa ou uma iniciativa. E chama-se àquilo Palácio das Belas-Artes. (...) Os novos não querem derrubar os velhos. Têm-lhes muita consideração pelo seu passado, mas não pelo seu presente. A Sociedade Nacional de Belas-Artes precisa de ter janelas para a rua; precisa ver Paris, olhar mesmo a Rússia artisticamente, senhores; ir até ao Minho: correr o Alentejo, fixar Lisboa. A arte está aqui, ali, em toda a parte menos na Sociedade. (...) Os novos vão entrar. Repete-se não é para destruir os consagrados. Ser consagrado é pertencer a um museu de antiguidades.[625]

Leitão de Barros (1896-1967), [626] pintor e sócio da SNBA, alertava cautelosamente para não ferir as susceptibilidades de uns e outros, para a necessidade de

[625] «Pela Arte. O que pensam fazer os nossos artistas na Sociedade de Belas-artes. Devem entrar para a Sociedade cem sócios. O que tem feito a sua direcção. Não se pretende derrubar os velhos», *O Século*, 05.09.1921. In Daniel Pires e António Braz de Oliveira (org.), *Op.cit.,* p. 162.

[626] José Júlio Marques Leitão de Barros professor, pintor, arquitecto, dramaturgo, cenógrafo e, sobretudo, cineasta. Foi o principal animador da construção dos estúdios da Tobis Portuguesa, concluídos em 1933. Fundador, a partir de 1934, dos cortejos históricos e marchas populares das *Festas da Cidade*, actividade que regularmente manteve durante a década seguinte. Foi também Jornalista. Colaborou, por exemplo,

«modelar a acção dos artistas modernos». Mas, segundo ele, era preciso ser-se prudente para «não melindrar, não fazer blague, não amesquinhar um movimento que além de profundamente digno é muito humano». Assim, interrogava:

Pergunta-se: Há o direito de, embora em nome de intenções excelentes e planos consideráveis, destruir alguma coisa que, não sendo perfeita, foi custosamente realizada, e é, apesar de tudo qualquer coisa? Não o que há é o dever de construir melhor, mas só de construir. As coisas velhas e podres caem por si mesmas. Atacá-las à picareta é perder tempo. Vamos a construir. Senão…Senão haverá certo tempo em que, sem o velho edifício da nova Sociedade, andaremos todos à chuva…novos, velhos, consagrados, conservadores e revolucionários…[627]

No horizonte uma elite salvadora, constituída por essa nova geração, afigurava-se assim como uma solução.

A geração «nova» e a «questão dos Novos»

A exposição de Milly Possoz, [628] Ortigão Burnay, Albert Jourdain e Ruy Vaz em Abril de 21, bem como a exposição individual de Eduardo Viana de Maio do mesmo

---

nos jornais *O Século, A Capital,* e *ABC.* Fundou e dirigiu *Domingo Ilustrado, Notícias Ilustrado,* e *Século Ilustrado*. Foi secretário-geral da *Exposição do Mundo Português* e responsável pela organização da «Feira Popular» de Lisboa (1943). Foi director da *Sociedade Nacional de Belas-Artes.* No cinema é autor de *Malmequer* e *Mal de Espanha* (1918), os seus primeiros filmes. Por influência de Rino Lupo, desenvolveu o conceito de filme pictórico de Louis Feuillade (*Film Esthétique)* e algumas ideias formais do cinema soviético teorizadas por Eisenstein. Com o documentário *Nazaré* (1927), retomou um tema já explorado pelo francês Roger Lion em 1923, registando aspectos plásticos e antropológicos, como no filme *Lisboa, Crónica Anedótica de uma Capital* (1930), em que misturou actores conhecidos com a gente da rua, antecipando assim tendências modernas. No mesmo ano, rodou ainda na Nazaré a *Maria do Mar*. Depois filmou *A Severa* (1931), o primeiro filme sonoro português. *Ala Arriba!* (1942), escrito por Alfredo Cortês, sobre os pescadores da Póvoa de Varzim. A Bienal de Veneza deu-lhe um dos seus prémios. Publicou também *Elementos de História de Arte* e, em livro, *Os Corvos* (crónicas publicadas no jornal *Diário de Notícias*).

[627] Leitão de Barros, («As Belas-Artes, O que vai ser da Sociedade? Quais as consequências da admissão de novos sócios», *O Século*, Edição da noite, 07.09.1921». In Daniel Pires e António Braz de Oliveira (org.), *Pacheko, Almada e a Contemporânea*, Lisboa, Centro Nacional de Cultura-Bertrand Editora, 1993.

[628] Mily Possoz, foi pintora, desenhadora e gravadora. Fez os seus estudos em Paris com René Menard e na Alemanha. Em 1906 frequentou o *atelier* de la Grande Chaumiére. Em 1909 expõe no salão da SNBA e, de novo, em 1913, com Alice Rey Colaço e na *Exposição dos Humoristas.* Residiu em paris de 1922 a 1937 e fez parte do *Groupe de la Jeune Gravure Contemporaine*. Enviou obras para o *1ª Salão de Outono* de 1925 e ao *1º Salão dos Independentes* de 1930. Em Paris ilustrou os *Cahiers* de Valerie Larbaud e *Le Carrosse du Saint Sacrement* de Prosper Mérimée e assina um contrato de cinco anos com o editor Marcel Guyot. Numa exposição de gravura realizada nos Estados Unidos em Cleveland obtém uma medalha de ouro e a sua obra entra no Museu desta cidade. Expõe pinturas, gravuras e desenhos nas exposições colectivas em França, em Portugal e na Alemanha. Ilustrou também livros para sociedades bibliófilas portuguesas, francesas e belgas. Realizou exposições individuais na Galeria Marcel Guyot em Paris, na Biblioteca Nacional de Paris e na Kunstgewerb de Berlim. Recebeu a medalha de ouro na *Exposição Internacional de Paris*, atribuída pelo júri internacional. O Estado português atribui-lhe o Prémio de Pintura Sousa cardoso em 1948, o Prémio de Desenho José Tagarro, e o Prémio de Pintura Columbano em 1951. Obteve outros prémios de outras instituições. Uma exposição das suas obras será

ano antecederam a «Questão dos Novos». O *Diário de Lisboa*, jornal que estaria ao seu lado e os promoveria, concluía então que o modernismo já tinha chegado até nós e finalmente o público começava a entendê-lo e a admirá-lo.[629] Entretanto, Eduardo Viana, que tinha sido recusado na exposição anual da SNBA, ele que expusera ali uns tempos antes, foi motivo para a radicalização das posições.[630] Na *Ilustração Portuguesa*, António Ferro indignava-se:

Eduardo Viana (...) acaba de ter uma grande consagração, a consagração de ter sido recusado, como sócio, pela Sociedade Nacional de Belas Artes. Eu assisti, como espectador, à reunião (...). Há muito tempo que eu não assistia a um espectáculo tão desolador (...) Ali não há artistas, há artífices. O argumento mais vivo da insignificância desses senhores que não são velhos porque não se fazem respeitar, está no pavor, que os sacudiu, ao sentirem iminente a entrada dos novos numa Sociedade que lhes pertence, não obstante a sua ignorância do que sejam Belas-Artes. (...) [631]

Afonso de Bragança, um dos «novos», colocava também o dedo na ferida e apresentava a questão exprimindo o seguinte:

Aquela sociedade de utilidade pública é uma sociedade de utilidade particular. É uma sociedade onde a gente se aborrece. A maioria dos artistas estão divorciados dela.(...) Fazem a sua exposição anual, onde apresentam trabalhos velhos. Quando não são velhos, são maus. As exposições da Sociedade são, há muitos anos, uma vergonha. É preciso falar claro. (...) não é composta, nem muito menos dirigida, como pretendem fazer crer, por consagrados*. (...) A sua obra está à vista. Começa na miserável arquitectura com que têm enchido Lisboa. Está patente nos grotescos monumentos que atravancam as nossas praças. Acaba nessas exposições anuais onde falta tudo, talento e tinta. São os artistas que se acolheram à sombra da Sociedade para beneficiarem da sombra do Estado. São os* pompiers *declarados, os* pompiers *empreiteiros do Estado e da Câmara (...).*[632]

Aquilo a que se refere a crítica de Afonso de Bragança é a ilustração de uma situação que se vinha degradando com a entrada de sócios que não tinham qualquer formação artística e que se tornavam «artesãos» da pintura. Este desconforto sentia-se

---

organizada em Nantes, em 1963. Está representada no Museu de Arte Contemporânea de Lisboa, no de Bruxelas, na National Gallery de Londres, no Museu de Cleveland, USA, na Fundação Calouste Gulbenkian no CAM e em colecções particulares.

[629] S/a, «No salão Bobone», *Diário de Lisboa*, 23.04.1921, p. 4.

[630] A. Rodrigues-Pereira, «A Exposição de Eduardo Viana», *Diário de Lisboa*, 16.05.1921., p. 2.

[631] *Ilustração Portuguesa*, nº 823, 26-11-1921.

[632] Afonso de Bragança, «Um protesto. A Sociedade de Belas-Artes e a geração nova. Os novos têm sido atacados e é necessário que se fale claro», *Diário de Lisboa*, 05.12.1921.

pois desde há muito. Em finais de Setembro de 1921, a polémica que ficaria conhecida pela «Questão dos Novos», começou ocupar continuamente os jornais lisboetas, tal como subiam de tom as críticas negativas aos salões da SNBA, especialmente pela valorização dos valores académicos, as próprias instalações, enfim, o total estado de abandono que tornava ainda mais inexplicável os obstáculos à entrada dos novos artistas na instituição. A situação era assim descrita:

De como fui encontrar aquelas salas não há palavras…Lá em cima, no andar nobre, o encaixilhado do tecto, envelhecido, bolorento, cai aos pedaços. As paredes uma lástima: a respeito de conforto, - uma miséria!...Os senhores dirão que exagero; que não deve ser assim. Pois bem: (…) Sobem a Rua Barata Salgueiro e os vossos olhos que vejam aquele criminoso abandono, para não chamar-lhe desleixo. (…)- Aquelas sumidades (…) que hoje levantam obstáculos à entrada de artistas na Sociedade Nacional de Belas-Artes usaram da maior facilidade na admissão de sócios…artistas de alfaiate, e um até – se não estou em erro – de corte de calçado. [633]

A acção de José Pacheco

José Pacheco, sócio da SNBA, e líder da campanha de agitação da «opinião pública» teve o propósito de fazer entrar na vida associativa «gente nova», pintores e escultores, jornalistas, escritores, médicos, advogados e até o próprio governador civil, [634] de modo a rejuvenescer artística e financeiramente a instituição. [635] A iniciativa de Pacheco viria a fracassar. Depois de várias reuniões e escândalos que ocuparam todo o final do ano de 1921, com proibição de jornalistas na assistência às reúniões, da demissão estratégica da direcção para impedir a entrada dos novos, fez-se um banquete em honra do pintor João Vaz, o único que abandonou a assembleia-geral em sinal de protesto contra a admissão dos novos sócios, e uma importante manifestação-reunião no cinema Chiado Terrasse, onde a intervenção de Almada Negreiros em tom futurista interrogava duramente os companheiros:

---

[633] Silva Tavares, «Mais depoimentos. O que os novos vêm afirmando sobre a Sociedade Nacional de Belas-Artes. O poeta Silva Tavares refere ao «Século» as suas más impressões e conta uma história». O Século. Edição da Noite, 03-12.1921. in Daniel Pires e António Braz de Oliveira (org.), *Op. cit.*, p. 185.

[634] À causa juntaram-se além de António Ferro e Almada Negreiros, também Raul Leal, Leitão de Barros, sócio da SNBA, Afonso de Bragança, Carlos Porfirio, Fernanda Castro, Afonso Lopes Vieira, Leal da Câmara, Julião Quintinha, Tomás Ribeiro Colaço, António de Monsanto, Mário Sáa, Silva Tavares, João Ameal, Aragão Barros, Norberto Araújo, Amílcar de Barros Queiroz, Luís Costa.

[635] Uma iniciativa semelhante à de Pacheco, tinha tomado o pintor Ruy Vaz, filho de mestre João Vaz, que ficaria simpatizante da causa dos «Novos» ao tentar em Março de 1921, e com o apoio de alguns membros da direcção reformar os estatutos e alargar a actividade da SNBA. Os proponentes eram Pacheco, Celestino Soares e Leitão de Barros. Da direcção da SNBA faziam parte Simões de Almeida e o escultor Francisco Santos.

Qu'est-ce-que c'est le nouveau»? Le nouveau ne l'est qu'aujourd'hui – on l'a deviné hier, mais il a fallut le voir aujourd'hui. [636]

Almada criticava não só a geração dos «velhos» mas também a atitude dos novos» por em toda a questão terem «calorosa e facciosamente» feito «a apologia do século XIX», precisamente «o século mais estéril», dizia citando Nietzsche, a quem chamava de «o mais evidente precursor da hora presente».[637] Na verdade, as posições eram inconciliáveis como mais tarde se verificou. No princípio do ano seguinte, com a nova direcção de Luciano Freire e do pintor e caricaturista, Arnaldo Ressano, [638] os «novos» e os seus amigos foram definitivamente impedidos de qualquer pretensão à sua entrada, face à nova emenda aprovada nos estatutos, que estabelecia a diferença entre sócios efectivos - os pintores chamados agora de «técnicos de artes plásticas» -, e sócios titulares, os patrocinadores e amigos.

O retrato nos Salões da Sociedade Nacional de Belas Artes

A fundação da Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA) ocorrera em 1901. Os estatutos e objectivos da Sociedade orientaram-se sempre pelos princípios do paisagismo naturalista e do ar-livrismo do século XIX. Misturando romantismo e realismo esses princípios e valores foram sempre defendidos vigorosamente. É verdade que alguns artistas considerados «modernos» iam ali mostrando as suas obras, pois eram sócios da instituição, mas de um modo geral essa nova geração sentia-se excluída e discordava com o academismo e os métodos ali imperantes. O próprio José de Figueiredo já em 1906 referia as «coisas horríveis» que se encontravam expostas no salão anual. Eduardo Viana expunha na SNBA desde 1905, sendo conhecido do público

---

[636] «A reunião de Ontem no Chiado Terrasse. O Comício dos Novos (…). O discurso futurista do nosso colaborador Almada Negreiros», José de Almada Negreiros, *Obras Completas. Textos de Intervenção*, vol. 6, *Ibidem*, p. 59-61. Almada afirmaria, ainda, no seu discurso no Chiado-Terrasse: *Entre «novos» e «velhos» é uma passagem por onde se vai tão heroicamente de «novos» para «velhos», como de «velhos» para «novos». Mas o que é, é fora de dúvida é que o lugar de um homem é no espaço preenchido pelo seu próprio corpo (...) no centro do Universo - O centro do universo é no espaço preenchido pelo corpo de um homem.*

[637] «A reunião dos Novos – Uma carta de José de Almada Negreiros em que este artista explica a sua atitude no comício do «Chiado Terrasse» e onde se refere ao incidente com Leal da Câmara», (*Diário de Lisboa*, de 21.12.1921); *Obras Completa. Textos de Intervenção*, vol. 6, *Ibidem*, p. 65-66.

[638] A experiência no Porto, no quadro da Sociedade de Belas-Artes, foi diferente. Aí foi possível eleger para a direcção o velho escultor Teixeira Lopes, uma personalidade respeitada por todos. José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX 1911-1961*, *Op. cit.*, p. 95 e 96. Ver também Cristina Azevedo Tavares, «José Pacheko e os «Novos», in Daniel Pires e António Braz de Oliveira (org.), *Op. cit.*, pp. 59-66.

e da crítica e, Milly Possoz, desde 1909. O pintor Abel Manta (1888-1982) a partir de 1913 começa a mostrar a sua obra, tal como Dordio Gomes. Manuel Jardim cuja descoberta de Manet, em 1911, tal como Santa-Rita de quem era amigo, o levou a pintar obras como *Le Déjeuner,* realizado e exposto em Paris nesse ano e só mostrado oito anos mais tarde, em 1919, na SNBA, recebeu as censuras da crítica. Não obstante, essas pinturas mostrarem valores modernizantes, como valores cromáticos e compositivos, próximos de Cézanne, senão mesmo das cores *Fauve*, [639] não abandonavam nunca esse naturalismo modernizado.

«Casa dos Artistas» ou «Palácio das Belas-Artes», chamada assim pelos sócios, as exposições individuais e colectivas da SNBA, realizavam-se anual e rotineiramente. De um modo geral, obtinham a aceitação acrítica de jornalistas não preparados culturalmente, cimentando um gosto burguês que se encantava com as decorativas naturezas-mortas, as paisagens de um mundo rural olhado com nostalgia e os retratos oficiais e mundanos pintados «do natural». Pressupunha-se, por exemplo, que a razão de ser de um retrato consistia em fazer conhecer a aparência física e a personalidade do modelo como identidade fixa, mas também a realidade como «retrato», que designa a imagem de qualquer objecto.

Era a pintura a óleo, nos géneros da paisagem ou pintura de género, que detinha as preferências de pintores, público, e compradores particulares. Os temas, as perspectivas, os enquadramentos compositivos repetiam-se numa assimilação que todos os pintores seguiam copiando-se uns aos outros e reproduzindo as mesmas fórmulas. Pintura acusada de apresentar «fundos escuros», pois o esboço realizado ao ar-livre era transformado numa composição pintada em *atelier*. Na década de 20, eram ainda os pintores da segunda geração de oitocentos como Columbano, José Malhoa, Veloso Salgado e Sousa Pinto, Luciano Freire, **[640]** João Vaz, bem como outros como Carlos Reis, Alves Cardoso e Constantino Fernandes, com a sua estética naturalista que, apesar

---

[639] Cristina de Sousa Azevedo Tavares, «José Pacheko e os «Novos», *Idem, ibidem,* p. 74.

[640] Luciano Freire, concluiu o curso de pintura histórica da Academia Real de Belas-Artes em 1886. Professor da Escola de Belas Artes entre 1896 e 1933. Combinou, segundo Cristina Azevedo Tavares, arte nova e simbolismo, como na *Pintura Perfume dos Campos* (1899), uma espécie de advertência para os perigos do industrialismo». As suas paisagens são contemplativas de iluminação crepuscular e de implicações metafísicas (…). Cristina Azevedo Tavares, *A Sociedade Nacional de Belas-Artes: um século de história e de arte*, Vila Franca de Xira, Fundação Bienal de Vila Nova de Cerveira, 2006, p. 22. Restaurou algumas das pinturas mais importantes dos museus do país, destacando-se o restauro dos painéis de S. Vicente de Fora, em Lisboa, cuja autoria José de Figueiredo atribuirá ao pintor quatrocentista português Nuno Gonçalves. Os seus processos de restaurador foram criticados, tendo-se mesmo afirmado que Nuno Gonçalves seria um pseudónimo de Luciano Freire. Organizou o Museu Nacional dos Coches, que dirigiu a partir de 1911.

de tudo, ainda davam algum prestígio aos salões. Á medida que à sua morte foram desaparecendo, os princípios naturalistas e ar livristas foram fiel e obsessivamente seguidos, principalmente a partir dos anos 30, e assistiu-se a uma maior academização da pintura.[641] As raras contaminações modernistas meramente formais, eram superficiais. Os Salões e as exposições individuais apresentavam sempre um número elevado de pinturas de paisagem: rural, marítima e fluvial, urbana e pitoresca. Mas era a primeira de todas que ocupava o lugar de destaque, através dos discípulos dos primeiros naturalistas Tomás de Anunciação, Cristino da Silva, Marques de Oliveira, ou, sob o exemplo de Malhoa. Os mais fiéis discípulos foram até 1940, os pintores do Grupo *Ar-Live* (1910-1923) e do Grupo Silva Porto (1927-1940), grupos constituídos e incentivados por Carlos Reis, de que este fez parte com os pintores Alves Cardoso, António Saúde, João Reis, Falcão Trigoso e Frederico Aires, que apresentavam os resultados das suas viagens ao longo do país e eram considerados mestres incontestados pelos seus numerosos discípulos e inúmeras exposições. O «amor à terra» determinava a escolha dos temas, dos motivos e as zonas eleitas. Carlos Reis pintou frequentemente a Serra da Lousã; Falcão Trigoso as praias algarvias; Frederico Aires as terras minhotas; António Saúde os campos de Santarém; e Carlos Bonvalot, as paisagens de Sintra e Cascais.[642] Todavia, foi João Vaz [643] quem melhor compreendeu a paisagem marítima e fluvial, praticando igualmente tanto a paisagem urbana e pitoresca a par de Roque Gameiro e Cristino da Silva, sobretudo através da aguarela.

Os elementos e temas pitorescos permanecem e reproduzem-se nessas paisagens, onde o moinho, a azenha, o casario, os pinhais, a lavoura e os produtos da terra, regatos e rios, as colinas verdes e campos floridos, os caminhos sinuosos das aldeias perdidas, as serras e as suas vistas, fixando a luz matinal ou a do entardecer prevaleciam como o

---

[641] Cristina de Sousa Azevedo Tavares, *Naturalismo e Naturalismos na Pintura Portuguesa do Século XX e a Sociedade Nacional de Belas-Artes*, Dissertação submetida à Universidade Nova de Lisboa para obtenção do grau de Doutor em História da Arte, Lisboa, Julho de 1999, pp. 70-73.

[642] Durante os três primeiros decénios os premiados com a primeira medalha da S.N.B.A, são: Ribeiro Júnior, Augusto Ribeiro, Domingos Costa, Navarro da Costa, João Reis, Ortigão Burnay, Domingos Rebelo e Falcão Trigoso. Outros que cultivarão com vigor a pintura paisagística: Maria de Lourdes Melo e Castro, Francisco Gil, Fausto Gonçalves, Higino de Mendonça, Adriano Guimarães, Abel Santos, Júlio Ribeiro da Silva e José Augusto Távora e muitos outros. Cristina de Sousa Azevedo Tavares, *Idem, ibidem*, pp. 73-74.

[643] João José Vaz (Setúbal, 1859-Lisboa, 1931). Pintor e Professor. Matriculou-se em 1872 na Academia das Belas-Artes de Lisboa. Entre outros, teve Silva Porto como professor. Concluiu o curso em 1878 e fez a primeira exposição na Sociedade de Geografia (Lisboa) em 1881. Participou, nas exposições da Sociedade Promotora de Belas-Artes, do Grémio Artístico e da SNBA. Fez parte do Grupo do Leão. Cultivou a pintura de marinhas. Como pintor decorador, contam-se entre outras, pinturas do tecto nos Passos Perdidos da Assembleia da República e os frescos da sala de jantar, ilustrando passagens dos Lusíadas, no Hotel do Buçaco.

rosto de um Portugal nostálgico, ainda não industrializado e que só na imaginação era possível conservar. Esses valores pareciam aparentemente paradoxais com a vida política e a ideologia progressista dos primeiros tempos do republicanismo, que visava libertar o país do analfabetismo e do obscurantismo religioso. No fundo essa contradição, estava arreigada no próprio coração da República que a sublinhou, quando as suas elites se convenceram de que só elas poderiam educar e assegurar a felicidade do país.[644]

O retrato foi uma presença constante nas exposições, [645] desde as primeiras décadas do século XX até meados dos anos 40, embora a atenção dada à paisagem e à pintura de género, continuando a tradição oitocentista, fosse superior. Esta era uma fusão de paisagem e retrato etnográfico, em que a paisagem era um fundo cenográfico e, as figuras isoladas ou em grupo, se enquadravam como retratos anónimos de personagens. A pintura de género, continuava esse gosto do romantismo de meados de Oitocentos, a que Garrett dera um sentido de uma tradição cultural e que as ideias positivistas de Teófilo Braga desenvolveriam. O neo-garretismo promoveria ainda mais radicalmente esse tradicionalismo de uma realidade popular etnográfica. Pintura aprendida desde os tempos de Roquemont, cujos valores e atitudes se mostravam como exemplo moral, festivo, ou sacrificial. Dentro deste registo, José Malhoa que pintara *Volta da Romaria* (1902), *A Descamisada* (1903), *A Procissão* (1905), *Os Bêbados* (1907)[646] e *O Fado* (1910), [647] quadro que se tornou muito popular, e que só foi exposto em 1917, foi adquirido pela Câmara de Lisboa. O tema tratado inspira-se n'*A Severa* (1901) de Julio Dantas. É talvez a Mouraria, um interior sujo e degradado, alibertinagem e o vício. Malhoa utilizou pessoas suas conhecidas, modelos verídicos

[644] A prática das políticas republicanas afirmou-se contrária às intenções regeneradoras e democratizadoras. A sua base era urbana e burguesa. Nunca conseguiu triunfar sobre o mundo rural que era a maioria da população portuguesa. A República acabou por usar o aparelho de Estado para, através do partido Democrático de Afonso Costa, entre 1913 e 1917, sobreviver com medidas de repressão e governos incoerentes. Tiroteios, deportações, perseguições, assaltos a sindicatos, detenções gerais, hostil á direita e à esquerda, sempre em nome da defesa da República, só cedendo à força de golpes militares e conspirações. A Grande Guerra de 1914, seria um óptimo pretexto para face aos adversários unionistas e evolucionistas, os «democráticos» mobilizarem o país na criação de um governo de defesa nacional para se salvarem da derrota das eleições de Novembro de 1914. Rui Ramos, *A Segunda Fundação (1890-1926),* in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, vol.6, Lisboa, Editorial Estampa, 2001.

[645] Os catálogos dão-nos conta de 500 trabalhos expostos até 1920 e 200 na década de trinta. O mesmo se pode dizer da natureza-morta com números aproximados de 370 e 220. Ver José-Augusto França, p. 380. De 1901 a 1945 o número abrange 1060 obras. Cristina de Sousa Azevedo Tavares, *Idem, ibidem,* p. 86.

[646] Apresentado em Paris em 1907, foi mostrado em Lisboa no *Salão* da SNBA em 1910 e, depois no ano seguinte, com um êxito estrondoso.

[647] Malhoa desejava realizar um tríptico onde culminaria com a desgraça da cantadeira o que não conseguiu, acabando por retratar numa única pintura a vida marginal dessas duas figuras lisboetas

que para ele posaram. Outros exemplos de retrato anónimo tomando como base tipos populares são *Velha Fiando* (1905), *Saboreando* (1914), *Acendendo o Cigarro* (1915), *Cigarro* (1916), onde construía uma teatralização de longínqua inspiração flamenga, simulacro de realismo, quase cinematográfico. Talvez por isso mesmo agradasse ao público que, noutras pinturas como *Último Olhar á Aldeia* e *Partida para o Brasil* (ambas de 1918), se revia e exaltava. Malhoa fora premiado em 1901, com a medalha de primeira classe com a pintura *Desgraça* e, em 1913, com um trabalho em pastel. Por quatro vezes obteve a medalha de honra de pintura, em 1903 e 1909. E, em 1926 e 1928 (medalha póstuma) em pastel. Era o pintor mais aclamado e preferido do público e da imprensa.

A estrutura narrativa dos seus quadros era simples e de fácil leitura, caracterizando usos e cenas populares de aspecto realista e impressionável, em que título e tema coincidiam. Nela se distinguiram igualmente os pintores Carlos Reis, Veloso Salgado e Constantino Fernandes, entre outros e, na década de 30, Portela Júnior, João Reis, Joaquim Lopes e Albertino Guimarães. [648]

No retrato, propriamente dito, os Salões cultivavam o retrato de figuras públicas ou das elites: de capitalistas, aristocratas, artistas, políticos, militares, membros do clero, professores, e outros representantes de profissões liberais, mas também o retrato feminino da alta e da média burguesia. [649] Veloso Salgado, que se dedicou ao retrato, apresentou um retrato mundano em 1915, onde se auto-retrata com a família, uma obra que a crítica desprezou. Talvez Carlos Reis (1863-1940),[650] seja o pintor que, depois de Columbano, mais se dedicou à pintura de retrato. Nas imagens oficiais, registe-se o *Retrato do Conde S.* (1905), *do Duque de Palmela* (1915). No mesmo registo, João Reis pintou os retratos do Presidente Manuel Arriaga e do Ministro da Argentina, datados de

[648] Cristina Azevedo Tavares, *Naturalismo e Naturalismos na Pintura Portuguesa do Século XX e a Sociedade Nacional de Belas-Artes*, p. 76.
[649] Cristina de Sousa Azevedo Tavares, *Idem, ibidem*, p. 87.
[650] Carlos Reis (Carlos António Rodrigues dos Reis), nasceu em Torres Novas onde hoje existe um Museu Municipal com o seu nome. Devido às dificuldades económicas, foi obrigado a trabalhar no comércio na sua terra natal. Em 1881 veio para Lisboa onde se inscreveu na Academia de Belas-Artes, tendo sido aluno de Simões de Almeida, Miguel Lupi e Silva Porto. Conclui o curso com o auxílio do rei D. Carlos. Obteve uma bolsa para Paris como pensionista de Estado e estudou com Bonnat. Regressou em 1895. Ocupou o lugar de Silva Porto após a morte deste, ocupando-se do ensino da cadeira de paisagem, entre 1897 e 1912. Foi autor do *Retrato de D. Carlos com o seu Estado Maior* (1904). De inclinações monárquicas. Foi nomeado director do Museu Nacional de Arte Contemporânea em 1911 e destituído em 1914. Foi homenageado pela SNBA em 1925, após ter sido distinguido com a medalha de honra em pintura em 1910 e 1920. Obteve o Grande Prémio no Rio de Janeiro em 1920. Os seus seguidores foram o seu filho João Reis, especializado em pintura de género, Armando Lucena, Adelaide Lima Cruz e José Campas. Cristina Azevedo Tavares, *A Sociedade Nacional de Belas-Artes: um século de história e de arte*, Vila Franca de Xira, Fundação Bienal de Vila Nova de Cerveira, 2006, p. 19-20.

1923. Ortigão Burnay em 1924 retrata o Cardeal Patriarca e, José Campas que estivera bolseiro em Paris como vimos, pintou retratos oficiais: em 1932, pintará o Dr. Alberto Xavier, Director Geral da Fazenda Pública. Como mais tarde veremos, os anos 30, verão aparecer os retratos de Salazar, por Eduardo Malta (1933) ou do Presidente da República, General Carmona, de Henrique Medina (1933) e de militares e de altos dignitários religiosos.

Logicamente, tal como Malhoa, Carlos Reis fundiu cenograficamente o retrato com a pintura de género e a paisagem. Responsável pelo grande protagonismo dos valores naturalistas, foi sempre muito aplaudido pela crítica e considerado, ao lado de Malhoa e Columbano um pintor «genuinamente português». [651] Artificialismo, teatralidade e «estridência cromática», acusações que lhe foram feitas por Fialho de Almeida e que vieram a ser atenuadas, posicionam-no, segundo alguns autores, entre Giovanni Boldini[652] e Antonio de la Gandara .[653] Pintou principalmente uma burguesia em ascensão, «executando bem o retrato mundano de modelos elegantes, como é o exemplo do retrato da sua aluna, Adelaide Lima Cruz (1908), ou o retrato de feição mais psicologizante de sua mãe e do actor Chaby Pinheiro».[654]

A realização de retratos psicológicos ou intimistas rareia. A fidelidade ao modelo ou outros aspectos mundanos e sociais sobrepunham-se à interpretação psicológica e à ideia de que um rosto é uma superfície de comunicação. O retrato psicológico encontra-se representado, principalmente, no princípio do século pelos pintores *António Carneiro* e *Columbano* que os vão mostrando nas exposições ao longo das primeiras décadas, ao lado de retratos de gente anónima. António Carneiro apresentou o retrato do Arquitecto Ventura Terra no Salão de 1906 e Columbano retrataria o maestro Augusto Machado (1911) e o actor Augusto Rosa (1915).

Na década de 10 e 20, são várias as pinturas de retratos de artistas. Alves Cardoso deixou um retrato convencional, o de Adriano Costa (1911), e o de Navarro da Costa, mais expressivo (1917) ou o do actor Carlos Santos (1914) de perfil em pose majestosa. O pintor Ortigão Burnay pintaria um violoncelista argentino, Carlos Olivares, que passou por Portugal, quadro intitulado *Meditação*, em que o músico de

---

[651] Cristina Azevedo Tavares, *A Sociedade Nacional de Belas-Artes (...), Idem, ibidem*, p. 20.
[652] Giovanni Boldini (1842-1931). Pintor italiano que se dedicou ao retrato. Obteve grande sucesso em Londres como retratista. Tornou-se o pintor da moda em Paris, em finais do século XIX, com um modo de pintar que lembra os impressionistas.
[653] Antonio de La Gandara (1861 –1917). Pintor mundano, pastelista e desenhista francês.
[654] Cristina Azevedo Tavares, *A Sociedade Nacional de Belas-Artes (...), Idem, ibidem*, p. 20.

olhar pensativo segura nas mãos um livro. Em 1929, o casapiano, Pedro Guedes pintará o Professor Simões Raposo, responsável pela acção pedagógica na *Voz do Operário*.[655]

No retrato feminino predomina o de busto e de meio corpo, embora também se encontre o de corpo inteiro, mais espectacular, praticado e mostrado nos Salões por Columbano, Malhoa e Carlos Reis de 1904 a 1929, e ainda por pintores como David Melo e Pedro Cruz. Ao contrário de Columbano, Carlos Reis, acentua nesses retratos o gosto burguês, sublinhando nos modelos femininos o lado mundano ao tirar partido das poses convencionais e do vestuário, por exemplo, dos modelos e texturas dos vestidos, como nos retratos da *Sra. D. M. G.* (1916) ou *Margarida* (1931). Os pintores mais académicos como Fernando Santos e Maria Constança Machado ou Ortigão Burnay, apresentam-se nos Salões. Este último em 1923 apresenta o retrato de «olhar provocador» de *Mlle M. F. de O.*, retrato «expressivo» com o qual ganhou a 1ª medalha em pintura. Simão da Veiga e Romano Esteves pintaram as esposas, destacando-se o do primeiro, de 1914. [656] Nos retratos de busto e meio corpo, encontramos entre outros os nomes de Luciano Freire, Varela Aldemira, Joaquim Lopes e Milly Possoz.[657]

Esta descrição, dá-nos uma indicação da dimensão convencional do conteúdo das exposições da SNBA. São todos retratos resultantes da encomenda de instituições ou de particulares. Pouco expressivos, procuram retratar o modelo na pose mais favorável e conveniente de acordo com o que se supunha ser uma boa imagem pública, embora alguns possuam uma boa qualidade plástica e oficinal. Em conclusão, num gosto ainda de fim de século, distinguem-se Malhoa no retrato realístico, Carlos Reis dominando o retrato mundano e na sua continuação mais académica, Alves Cardoso. Outros pintores, menos conhecidos, como Romano Esteves, que participa nos salões desde 1909, João Reis e Mário Augusto a partir, respectivamente, de 1913 e de 1924. Dos anos 20 em diante evidenciam-se Varela Aldemira e Joaquim Lopes, e os que serão retratistas oficiais do regime do Estado Novo - Henrique Medina e Eduardo Malta - que serão sempre muito aplaudidos pela crítica e pelo público. Nos anos 30, os retratos

[655] Cristina de Sousa Azevedo Tavares, *Idem, ibidem.*
[656] Cristina de Sousa Azevedo Tavares, *Idem, ibidem,* p. 90-91.
[657] E ainda os de Almeida e Silva, Alfredo Guedes, Emília Santos Braga, Torquato Pinheiro, Henrique Tavres, Sara Lamarão Bramão, Rolim Santos, Joaquim Costa, Portocarrero de Almeida, Alberto Lacerda, José de Sousa, Alda Machado Santos, Joaquim Lopes, Pedro Guedes e Benvindo Ceia, Cristina de Sousa Azevedo Tavares, *Idem, ibidem,* p. 90.

tornam-se mais convencionais nas suas poses, «o rosto rígido, a falta de expressividade, os maus enquadramentos». [658]

Assinalemos a posição de menoridade que o nú ocupa. Em número escasso e inserido numa pintura de tradição clássica, a alegoria simbólica dá-lhe a dimensão eterna de um mundo imaginário e antigo. De destacar de Veloso Salgado que realizara em 1891, *Amor e Psique*, um nú de corpo inteiro inspirado de Cabanel, que teria como contraponto a *Ilha dos Amores* de Malhoa de 1909. Veloso Salgado pintou ainda *Júpiter e Europa* (1928), *Hino da Natureza* (1930), *Esopo* e *Esfinge* (ambas de 1932). Carlos Reis pintou *Lírios* (1925) em que o nú se identifica às forças da natureza. Ainda dentro desta temática, *Uma Visita de Verão* (1902) de Domingos Costa e *Vaga* de José de Brito, em que a noite e a vaga são simbolizados pelo nú feminino. De Evaristo Catalão, conhece-se o único nu masculino - *Narciso* (1916) -, que visita o mito na figura daquele que se apaixona pela sua própria imagem reflectida nas águas do lago. Fernando Santos realizou uma pintura a óleo columbanesca, nos anos 20 - *Bocage* - para o café Nicola, na Praça do Rossio, em que o poeta se apresenta rodeado de nús, as suas musas inspiradoras**.** Carlos Bonvalot [659] foi um pintor que tratou o género através da aguarela e do pastel. O quadro *Leda e o Cisne* (1921) apresentado no Salão anual de 1923 e *Primavera* em 1926, e mais tarde em 1937, espelha o seu prazer por esta pintura mitológico-alegórica, em que o nú é tratado arrojadamente. [660]

A situação do retrato é consideravelmente distinta da que se verificava na Pintura de História que foi perdendo importância e surge raramente nos salões da SNBA até 1930. O maior número de pinturas foi, todavia, da autoria do pintor discípulo de Veloso Salgado, o acima referido Carlos Bonvalot, que surge nos Salões com cinco trabalhos até 1928, entre as quais um quadro de referência à participação portuguesa na *Guerra, Frente Portuguesa na Flandres* (1923). A verdade é que, face à pintura de paisagem, o tema da história, antiga ou nacional, como as temáticas simbólica e mitológica, e a religiosa, foram perdendo os seus cultores.[661] O mesmo já não se passa

---

[658] Cristina de Sousa Azevedo Tavares, *Naturalismo e Naturalismos na Pintura Portuguesa do Século XX e a Sociedade Nacional de Belas-Artes*, *Idem*, *ibidem*, p. 87.

[659] Carlos Bonvalot (Paço de Arcos, 1893-Cascais, 1934). A sua formação artística fez-se em Paris e Roma. Participou na I Guerra Mundial entre 1918 e 1919. Fixou residência em Cascais, em 1923. Assumiu as funções de conservador do Museu-Biblioteca dos Condes de Castro Guimarães em 1932.

[660] Mário Augusto e Augusto de Sousa foram outros que trabalharam o nú, «por vezes com exemplar mau gosto, como aconteceu com *O Doce* (Mário Augusto), por encomenda do restaurante Vigia e que a crítica aplaudiu. Cristina de Sousa Azevedo Tavares, *Op. cit.*, p. 92.

[661] Veloso Salgado (1864-1945), contemporâneo de Carlos Reis e Roque Gameiro, aparece como o último pintor dedicado à pintura figurativa clássica de História e o mais importante. Presidente da SNBA em

com o género da natureza-morta, que quase todos os pintores praticaram e, talvez por essa razão, ela ocupe um lugar de destaque. A explicação provável reside no carácter decorativo que esta temática pode proporcionar e, por isso, agradava ao público.[662] A pintura de flores foi objecto de atenção especial por parte de pintoras, sobretudo nos anos 40.[663]

A pintura naturalista tornara-se uma pintura «vazia de sentimento» (Fialho de Almeida) e, segundo Humberto Pelágio, crítico da *Seara Nova* em 1922, a propósito da paisagem, sem «finalidade» nem «realidade filosófica no sentido de profundidade».[664] As paisagens eram despidas de figuras, como se o elemento humano tivesse sido esquecido. E os retratos no seu convencionalismo eram como que recortes fotográficos sem atenção psicológica. O pintor devia procurar a fidelidade na reprodução, ser sincero e exacto. Essa concepção era também um ideal de verdade e concepção de beleza. Esta situação traduzia por parte do criador uma passividade, que tinha prolongamentos que vinham do naturalismo empírico e biológico de Tomás da Anunciação. O isolamento da pintura portuguesa em meados de Oitocentos e a falta de cultura dos seus pintores que, nunca superaram a estética de Barbizon, nem conheceram verdadeiramente o realismo, como mais tarde não lhes foi possível conhecer o impressionismo, permitiu que os pintores não fizessem uma interpretação sentida da natureza. Estes naturalistas adaptaram à pintura as suas concepções do mundo e a um ideal imaginado, uma espécie de «pastoralismo». Mas essa «canonização» da natureza que se prolongou pelo século XX fora, não teria sido uma espécie de alheamento da mesma, circunstância que a paisagem desvendava? Margarida Acciaiuoli interroga-se e questiona essa «atenção à natureza e as práticas picturais dela derivadas» que se prolongaram por mais de um século, e como elas «se mostram tão frágeis contra o actual despaisamento»? [665] Eis uma questão à qual não cabe aqui responder.

1913 e 1924. A pintura de temática religiosa foi cultivada por Aires Gouveia, também retratista, e igualmente Carlos Bonvalot e José de Brito. De 1930 em diante, esta temática servirá a pintura academizante. Cristina de Azevedo Tavares, *Idem Ibidem,* p. 94

[662] Logo no *1º Salão da SNBA* em 1901, a medalha de honra (póstuma) é atribuída a Ferreira Chaves.

[663] É o elemento feminino que se destaca e afirma neste tipo de pintura, como Josefa Greno, Milly Possoz, Alda Machado Santos, medalha de honra em 1937, Maria de Lourdes Melo e Castro, Eduarda Lapa (1895-1976), que passa a expor sobretudo a partir dos anos 30, entre muitas outras.

[664] Humberto Pelágio «Da Arte. Os Pleinaristes do Bobone», *Seara Nova,* nº 7, 01.02.1922, pp. 188-190.

[665] Margarida Acciaiuoli, «Arte e Paisagem», Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal, Maria Helena Lisboa, *Arte & Paisagem*, Lisboa IHA-EAC, 2006, p. 33 e ss.

3.3. O retrato, as revistas e os magazines

As revistas literárias e artísticas e as novas iniciativas editoriais

A questão da SNBA estendeu-se por todo o ano de 1922 e ver-se-á prolongada por toda a década. No imediato, o primeiro resultado positivo do activismo desencadeado pelos «Novos» foi o reaparecimento do antigo projecto da revista *Contemporânea* de José Pacheko em Maio de 1922. Este ressurgimento, como aliás o nascimento de outros importantes projectos editoriais ao longo da década, de que a revista *Presença* (1927-1938, 1939-1940) é marco literário final, insere-se numa manifestação mais ampla que é a atenção dada à inovação cultural e a modernas criações artísticas. Assiste-se a iniciativas editoriais, a uma renovação da crítica literária e artística e à produção de novos paradigmas textuais, por exemplo, do «romance curto» como a *Leviana*, de António Ferro[666] que, logo no início da década pretendia com essa novela ser um exemplo da «síntese», o «grande lugar-comum da literatura moderna». Este fenómeno editorial prende-se com a necessidade de criar um espaço de afirmação moderno e, ao mesmo tempo, dentro de uma perspectiva da recepção preencher uma lacuna cultural para dar satisfação à necessidade de divulgação e formação de um público que apoiasse os seus escritores e criadores artísticos.[667] Também o foram *Orpheu* e *Portugal Futurista*. Contudo, num contexto e com características diferentes, no que diz respeito à acção da *Contemporânea*, embora não tão intensamente aberta ao presente e ao futuro. Fernando Pessoa e Álvaro de Campos todavia, continuavam a ter saudades de *Orpheu*. [668]

Para além de «espaço de afirmação colectivo» a revista ou o jornal literário, tal como uma exposição, [669] é também uma espécie de «lançamento» individual, dando a conhecer, promovendo, tornando público e dando ao público os vários sentidos da

---

[666] António Ferro escreve o romance em 1919, e só o publica em 1921. Trata-se como o autor diz da «apologia do romance curto» como um exemplo de «síntese», o «grande lugar-comum da literatura moderna». Ver «Estudo Crítico», in *Leviana - Novela em Fragmentos com um Estudo Crítico do Autor*, Lisboa, Roger Delraux, 4ª edição 1979 (1921).

[667] Ver a este propósito Clara Rocha, «As condições de criação e produção», in *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985, pp. 33-38.

[668] «Venho escrever-lhe para o felicitar pela sua *Contemporânea* (…). Tenho saudades do nosso *Orpheu*. V. continua subrepciamente, e ainda bem. Estamos, afinal, todos no mesmo lugar. Parece que variamos só com a oscilação de quem se equilibra. Repito-lhe que o felicito.», Carta «De Newcastle-on-Tyne, Álvaro de Campos escreve à Contemporânea», 17 Outubro 1922, in *Contemporânea*, Lisboa, Ano 1, Vol. 2º, nº4, (Jornal), p. 4.

[669] Um panfleto, um manifesto ou uma declaração colectiva, tal como uma «performance» ou um «happening», são «manifestações de afirmação colectivas de um grupo literário ou artístico». Clara Rocha, *Op. Cit.*, pp. 38-39.

trajectória e revelação de uma obra. Os seus títulos indicam «o espectro semântico» de cada uma e o sentido de orientação redactorial. [670]

Determinante para o movimento modernista no país no início da década de 20, começamos por destacar o papel da revista *Contemporânea* que, embora dizendo-se literária, desenvolveu uma importante componente e acção artísticas, pondo em funcionamento uma rede de colaborações entre pintores e escultores, divulgando inúmeros desenhos ou pinturas, onde se inclui uma grande maioria de retratos que celebram a amizade e a arte. Lugar de afirmação do grupo dos «Novos», a *Contemporânea*, pretendendo ser uma *Grande Revista Mensal* civilizadora,[671] foi o ponto de encontro de criadores nacionais [672] e estrangeiros, promotor das ideias iberistas, adoptando desde a terceira série, o subtítulo de «Portugal. Ibero-Americanismo. Arte» e apresentando ao longo dos seus números um conjunto importante de autores ligados à modernidade espanhola.[673] Mais contínua no tempo, é considerada como fazendo a ligação entre o primeiro e o segundo modernismos literário e artístico, ou seja entre *Orpheu* e a *Presença*. A par dela, encontramos a *Revista Portuguesa* (1923), dirigida por Vítor Falcão, amigo de José Pacheco e que tinha sido secretário da *Ideia Nacional*, [674] que beneficiou do apoio publicitário nas páginas da *Contemporânea*. Nela aparecem desenhos de António Soares, de Cristiano Cruz, de Diogo de Macedo e de Stuart de Carvalhais. [675] Uma outra revista, a revista nacionalista

[670] Sobre a revista como «lugar de afirmação colectiva» ver Clara Rocha, *Idem, ibidem,* pp pp. 33 38. Clara Rocha cita Roland Barthes sem indicar a fonte.

[671] Como sub-título dizia-se «Revista feita expressamente para gente civilizada – revista feita expressamente para civilizar gente».

[672] Na *Contemporânea*, destacaram-se Almada Negreiros e Fernando Pessoa, além de Mário de Sá-Carneiro postumamente, e Álvaro de Campos, ou António Ferro, António Botto, Raul Leal, Luís de Montalvor ou Judite Teixeira - e até Marinetti -, convivendo com outras estéticas como o simbolismo, o saudosismo e o nacionalismo. Outras colaborações foram as de Afonso Lopes Vieira, Aquilino Ribeiro, Camilo Pessanha, Eugénio de Castro, Leonardo Coimbra, Manuel Ribeiro ou Teófilo de Braga. Nas suas capas, ilustrações e cartazes publicitários ver-se-iam imagens de obras de Almada que fez a capa do primeiro número, e também postumamente de Amadeo, António Carneiro, Bernardo Marques, Columbano, Eduardo Viana, Diogo de Macedo, Eduardo Viana, Ernesto do Canto, Francisco Franco, Jorge Barradas e Stuart de Carvalhais e, ainda, colaborações estrangeiras como Vasquez Diaz, num empreendimento de colaboração e aproximação às letras e artes do país vizinho e até ibero-americana.

[673] Sara Afonso Ferreira, «Almada e Espanha «Os Embaixadores Desconhecidos», in Cat. da exposição *SUROESTE – Relações Literárias e Artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*, 2 vols., Badajoz, MEIAC, 2010, p. 284.

[674] Pretendia ser um semanário de «Literatura, Crítica de Arte, Sport, Teatro, Música, Vida Estrangeira»

[675] Segundo Cecília Barreira, no Prefácio «A "Revista Portuguesa", Tradição e Modernidade», (edição fac-similada de *A Revista Portuguesa*, Lisboa, Ed. Contexto, 1983), a revista conciliava três vectores: latinidade, o Novo, a destruição de ídolos velhos e novos em nome da Modernidade, e a Tradição, acrescentando que este estado de espírito reflecte as próprias dúvidas de um país dividido. São «Modernistas» e também «Tradicionalistas, «Conservadores nunca».

Nação Portuguesa (1914-1938), dirigida por Integralistas amigos de Pacheco, [676] órgão do Integralismo Lusitano, que defende a restauração de uma ordem monárquica e católica. Ou a *Seara Nova*, «revista de doutrina e crítica»,[677] nascida em 1921 de uma cisão da revista *Águia* do Porto (terminada em 1926), publicando regularmente até 1979. Apresentava-se como uma revista literária de feição política ideologicamente interventiva Tinha como objectivo a renovação da mentalidade da élite portuguesa. A sua orientação ideológica conduziu-a mais tarde para o neo-realismo e para uma clara contestação ao futuro Estado Novo. Ou a importante revista *Athena* que apareceria em Lisboa em Outubro de 1924, dirigida por Fernando Pessoa e Ruy Vaz, onde se defenderá uma arte tendente à abstracção, desumanizada e triste, fazendo-se a apologia da Grécia Antiga, pois dela «vê-se o mundo inteiro». [678] Na entrevista que, por essa altura, daria ao *Diário de Lisboa*, aspirava, o poeta, a uma revista literária diferente, que apresentasse um autor ou artista plástico não fragmentariamente, ser uma revista para ler que separasse bem a imagem do texto, e, certamente pensando na *Contemporânea*, acrescentava não querer fazer dela nem um objecto estético enquanto grafismo, nem um porta-voz de um movimento», mas, sobretudo, uma revista «não só com directores mas com uma direcção». [679]Até Fevereiro de 1925 os seus cinco números, constituíram um símbolo estético e literário a que se deve os textos de teorização estética que Pessoa aí realizou. [680] Cabe no entanto já aqui referir a actividade que a *Presença*, revista nascida em Coimbra, que tambéu recebeu chancela de editora, e na qual o pintor Julio reveste a função de ilustrador e artista gráfico. Mas não só pintor e designer gráfico, também poeta com o pseudónimo de Saúl Dias. Da *Presença* falaremos adiante mais detalhadamente.

A revista *Contemporânea* e o retrato

O trabalho desenvolvido por José Pacheko e pelos seus colaboradores na *Contemporânea*, atenuaria de algum modo o malogro a curto prazo da campanha modernista na SNBA. O dinamismo instituído pela revista viria a ser reconhecido

[676] Que a partir da 2.ª série (1922), se designa como "Revista de Cultura Nacionalista". Publicada entre 1914 e 1938 foi dirigida, entre outros, por Alberto Monsaraz, António Sardinha e Manuel Múrias.
[677] Da sua direcção fariam parte, entre outros, Aquilino Ribeiro, Augusto Casimiro, Jaime Cortesão, Câmara Reys, Raul Brandão, Raul Proença, António Sérgio, Sarmento Pimentel, Augusto Abelaira, Rodrigues Lapa.
[678] Revista *Athena*, nº1, p. 8.
[679] S/A, «A revista *Athena* e o que nos afirmou Fernando Pessoa», *Diário de Lisboa*, 03.11.1924.
[680] Ver a este propósito o prefácio de Teresa Sousa de Almeida, «*Athena* ou a encenação necessária», à edição fac-similada, *Athena*, Lisboa, Contexto, 1983.

oficialmente, passados dois anos, com um louvor ao seu editor Agostinho Fernandes.[681] Ligada ao presente, querendo «formar gente culta» o programa da revista abrange vários interesses – Arte, Literatura, Teatro, Sport, Modas, Elegâncias e Sociedade. Não se pensava no Futurismo, mas assumia-se desde o terceiro número o objectivo de se dirigir «expressamente (par)a gente civilizada» e a «civilizar gente», e à vontade cosmopolita de igualar as melhores revistas estrangeiras. A sua leitura deveria ser «uma elegância» e um acto de espontâneo «bom-gosto».[682] De agradável e sóbria qualidade gráfica, conseguiu sobreviver até 1926, apesar do público restrito e dos graves problemas financeiros.[683] Ideologicamente indefinida e esteticamente eclética, acolheu homens como António Sardinha e Homem Cristo Filho ou João Ameal. Afonso de Bragança no editorial do primeiro número falava dessa «contemporaneidade» que a revista propunha, uma qualidade de presente que a maioria dos artistas desejavam para o país. A *Contemporânea* organizou conferências, serões de arte, concursos e concertos, promoveu até uma Universidade Nova, [684] divulgou exposições, como a *Exposição de Arte Belga* em 1920, [685] em Lisboa, através de um texto do pintor belga Alain Jourdain, ou criticou violentamente a participação portuguesa na *Exposição Internacional do Rio de Janeiro*, em 1922. Também noticiou as exposições de Jorge Barradas no Salão Bobone, a de António Soares no Salão de Araújo & Bastos. Organizou e publicou críticas às exposições individuais de Daniel Vásquez Díaz e de Carlos Porfírio, no salão da revista *Ilustração Portuguesa* (em 1923). Publicou as críticas de Victor Falcão e Reynaldo dos Santos, respectivamente às exposições de António Soares e Eduardo Viana na Sociedade Nacional de Belas Artes. [686] E noticiou ainda as de Telles Machado

[681] É no nº 8 da revista *Contemporânea*, em 1923. Pode ler-se o Louvor que concede o Ministro da Instrução Pública, João José da Conceição Camoesas, ao seu director e editor, Agostinho Fernandes, Considerando, pois a revista *tem prestado relevantes serviços à propaganda e difusão da literatura portuguesa.*

[682] Ver Programa editado in Daniel Pires e António Braz de Oliveira Oliveira (coord.), *Op. Cit.*

[683] De início a revista tem o apoio de Agostinho Fernandes, industrial conserveiro e coleccionador, durante os seis primeiros números. Depois passa para a Sociedade de Edições Contemporânea, que a assegura por mais três números, garantindo José Pacheco a décima edição. Gil Vaz será o editor da terceira série.

[684] Onde se organizou uma primeira conferência presidida pelo Presidente da República, com os ministros da Instrução, da Justiça e do Trabalho.

[685] «A propôs d'art et de l'exposition de l'art Belge à Lisbonne en 1920», *Contemporânea,* nº 4 de 1922.

[685] Ver *Contemporânea,* Vitor Falcão, «A Exposição de António Soares», no Nº 7, Janeiro de 1923; e de Reinaldo dos Santos, «A Exposição de Eduardo Viana», nº8, 1923.

[686] Vitor Falcão, «A Exposição de António Soares», Nº 7, Janeiro de 1923; Reinaldo dos Santos, «A Exposição de Eduardo Viana«, nº8, 1923.

no Salão Castanheira e de Eduardo Malta, na *Ilustração Portuguesa,* chegando a organizar um concurso de desenhos, em 1925, em que Roberto Nobre foi premiado. [687]

Na ilustração das suas páginas raramente teve lugar a paisagem, ganhando relevo sim as imagens da figuração do corpo em desenhos e pinturas de retrato ou de esculturas de torsos, destacando-se as de Almada, entre outros, os *Auto-retratos* de 1919, os excelentes *Arlequim* e *Acrobata* de 1921 (nº1: 1921), *O Raid* (1922) e *A Mulher e o Galgo* (1920) (nº2:1921) e 1926 (Junho), bem como o retrato do pianista *Tomás Terán,* [688] seu amigo, que passa grandes temporadas em Lisboa, durante os anos de 1923 e 1925.[689] É um desenho-máscara do músico a lembrar o de Josep Fontvilla de Picasso e, ainda, uma «máscara», um desenho-retrato de mulher. Também se reproduziram duas «silhuetas» de Jorge Barradas: *Maria da Luz* (1922), espécie de figurino de figura feminina; uma *Cabeça* mundana de António Soares (nº 6 *Horstexte*); de Manuel Jardim um virtuoso *Desenho* (nº 7 de 1923), de um retrato a três quartos de uma figura feminina, que faz lembrar o rigor linear de Almada; e um desenho aguarela, de uma figura de menina sentada, (nº 6, *horstexte*), de Milly Possoz, e a *Boneca Russa* de Eduardo Viana.

Muitos destes retratos enaltecem a amizade entre os colaboradores e a direcção da revista. A exposição individual de Daniel Vásquez Díaz (1882-1969)[690] que chega a Lisboa em 1922, numa digressão artística que englobará Coimbra e Porto, foi organizada pela *Contemporânea*. Depois da sua apresentação no *II Salão de Humoristas*, em Julho de 20, o pintor permanece em Portugal, entre 1922 e 1923, tornando-se amigo, entre outros de Almada, José Pacheco e António Ferro. [691]

Dois retratos de Vásquez Díaz assinalam a amizade com Almada. Um será publicado na *Contemporânea* em Janeiro de 1923 a ilustrar a excertos de *A Cena do ódio* (Separata do nº7, em 1923); e, o segundo, acompanhará alguns anos depois em *La Gaceta Literária* o texto «Atlântico. El Alma de Almada», de Ramón Gomez de la Serna, onde este lhe chama «homem desarticulado e serpentino a quem o muito luar

---

[687] José-Augusto França, *Os Anos 20 em Portugal (…),* p.164.

[688] Tomas Teran músico que tocou em Lisboa na Sociedade de Concertos, organizados pela *Contemporânea*, obras de Manuel de Falla, *Dansa del Amor Brujo* e a *Valsa nº 5*, de Granados, «Cronica», in *Contemporânea*, nº 7, 8 e 9 de 1923.

[689] Ver também Sara Afonso Ferreira, *SUROESTE(…), Op. cit.,* p. 284 e nota 9.

[690] Sobre Daniel Vasquez Dias e as relações artísticas e de amizade que manteve com Portugal, ver Ana Berruguete, «Vázquez Díaz e Portugal», *Idem, ibidem*, vol. 2 (Traduções), pp. 144-151.

[691] A comissão de admiradores que organizou o banquete em honra de Vásquez Díaz no Hotel Inglaterra, Lisboa, era composta por António Ferro, João de Castro, José Pacheco, Augusto d'Esaguy e José Osório de Oliveira. *Diário de Lisboa*, 25.01.1925.

rebrandeceute» .[692] Da sua autoria a *Contemporânea* publicará ainda *Mi Mujer* (nº 4:1922), o retrato de sua mulher, a escultora dinamarquesa Eva Aggerholm, uma pintura de uma «madre campesina» vestida tradicionalmente, lembrando um análogo «construtivismo» de formas e planos de referência cubista de Eduardo Viana. De realçar ainda uma água-forte de pendor social, onde a paisagem não serve de fundo, mas se integra e funde formando uma totalidade figurada através da figura de uma mulher transportando um cântaro e de um homem em primeiro plano. (Nº 7, Janeiro de 1923). De Vásquez Díaz, aparece ainda um *Nú* anunciador dos que Mário Eloy fará um pouco mais tarde. Foram ainda reproduzidas esculturas: os *Torsos femeninos*, de Francisco Franco e Diogo de Macedo e, ainda, um de Eva Aggerholm. Também, de Almada Negreiros se publicaria o esquema geométrico da verdadeira disposição dos painéis de São Vicente (nº1, Maio 1926), questão polémica que Almada resolveu.

Os magazines

A par destas revistas literárias e artísticas popularizaram-se os magazines. [693] Estas são revistas ilustradas de actualidades que cumpriam uma função lúdica, através de secções variadas dirigidas a um leque diversificado de leitores. Aí podiam encontrar-se os mais variados temas, desde a moda, a política, o teatro, o cinema, as informações úteis, os eventos desportivos e políticos, as festas de caridade, os chás, a culinária e até os bordados. Contrariamente às revistas literárias, o *magazine* pela maior profusão de imagens, fosse na forma de desenho ou de fotografia, acelerou a transferência do *textual* para o *visual*, superando a tipografia do livro e das revistas literárias. O retrato fotográfico convivia largamente com a ilustração e o texto, fazendo emergir um novo sistema de comunicação gráfica, num registo que expressa uma relação de intercâmbio com o mundo. Era a junção da tipografia, da ilustração e da fotografia cuja difusão, a par do cinema, era cada vez maior.

Ao experimentarem os magazines como novos modos de comunicação gráfica, as capas são eleitas «o rosto» dessa comunicação.[694] Dezenas de capas competem então, tentando cada uma delas atrair a atenção do leitor com as promessas do seu conteúdo.

---

[692] *La Gaceta Literária* de 1 de Fevereiro de 1927, pouco antes da chegada de Almada a Madrid. Sara Afonso Ferreira, «Almada e Espanha «Os Embaixadores Desconhecidos», in Cat. exp. *SUROESTE (...), Op. Cit.*, p. 284.

[693] A palavra *magazine* tem origem na língua árabe significando «armazém». Neste sentido constituem repositórios de informação e de imagens, de artigos e fotografias.

[694] Sobre o fenómeno das capas ver Margarida Acciaiuoli, «As Capas das Revistas e Magazines», in *O Grafismo e a Ilustração nos Anos 20*, Lisboa, FCG-CAM, 1986.

As capas mostram desenhos de mulheres estilizadas, irreais na sua elegância frívola, estereótipo que a moda criara. São rostos esquematicamente desenhados, fantasmas imaginários, silhuetas esvaziadas de emoção. A mulher e o fenómeno da moda têm, evidentemente, um papel decisivo na relação produtor-consumidor do magazine, mas também nos modos específicos de representação. O consumidor do magazine devia deixar-se arrastar emocionalmente pelas imagens e, por essa razão, as capas serão «lugares de figuração intensamente colorida» de «rostos expressivos e maquilhados».[695] O *ABC*, a *Ilustração*, a *Civilização* e a *Europa*, tornaram-se «na codificação dos seus títulos e vocações» «pela primeira vez, nesta década», «uma espécie de estratégia pura ou lógica autónoma e imanente com uma ordem estética e sistemática sem finalidade fora de si mesma». [696] O magazine vem transformar a concepção de «livro». Introduz a velocidade da visão e acrescenta uma nova disponibilidade de leitura dada por um novo modo e velocidade de folhear, de assimilar «instantâneos, títulos, falas, imagens – em suma, «vistas». Já não se «lê». Vê-se e folheia-se.[697]

Gesto e traço, aliados no trabalho gráfico, ou usando a imagem fotográfica como suporte e inspiração, não têm a preocupação de uma figuração fiel da realidade. Por essa razão, encontramos nessa figuração uma intencionalidade, um conteúdo e uma significação simbólica, cuja representação rompe com os retratos do naturalismo descritivo oitocentista.

Os pintores desta geração que fizeram a sua aprendizagem na década de 10, através do desenho humorístico, vão encontrar depois da guerra no *design* gráfico que então emergia não só um meio de sobrevivência, mas sobretudo um meio de se imporem artisticamente como capistas e cartazistas. Os desenhos publicitários e ilustrações de António Soares e Jorge Barradas, ou de um recém-chegado como Bernardo Marques, e ainda os de Roberto Nobre e Almada, ajudaram os anos 20 a comprazer-se com esta explosão gráfica que, com a chegada do suíço Fred Kradolfer em 1927, conhece depois uma dimensão maior nos anos 30 e 40, através das suas produções e do seu atelier *Arta*, que foi a primeira empresa de publicidade do país.[698] Assiste-se, pois, a um movimento gráfico importante que faz parte de uma situação mais

[695] Margarida Acciaiuoli, *Idem, ibidem.*
[696] *Idem, ibidem*
[697] *Idem, ibidem.*
[698] António Rodrigues, «A Publicidade ou um desenho dos anos alfacinhas», *Ibidem.*

ampla que internacionalmente se manifestava em defesa do «ofício» e recusava a diferença entre o artista e o artesão, agregando o labor industrial e a acção artística.

O desenho da figura do corpo, o retrato e os valores modernos

Na verdade, foi precisamente na forma do desenho que os primeiros sinais dos valores modernos se desenharam na vida artística em Portugal na forma de humor e depois da mundanidade, mas também, como temos vindo a assinalar sob a temática do retrato, ou do auto-retrato como forma privilegiada de representação da figura do corpo. A exposição individual de Almada Negreiros em 1913 ofereceu esse primeiro momento, e bem como a acção fugaz mas durável das experiências de Christiano Cruz (1892-1951), que no *I Salão dos Humoristas Portugueses* logo se distinguira, rompendo com a técnica grotesca do humorismo bordaliano, e defendendo um desenho de humor «abstracto» e uma «caricatura impessoal», capaz de exercer uma função de crítica social e de costumes. [699] A penetração dos processos técnico-formais das revistas estrangeiras, não deixou de ser atacada pelos defensores dos «costumes portugueses» e de Bordalo, que criticavam a «desnacionalização da caricatura». A esses ataques António Soares e Jorge Barradas respondiam ao inquérito do *Diário da Tarde* em 1913, repetindo a palavra de ordem de Christiano de guerra aos «bota-de-elástico».[700] A Christiano se deve a referência a uma temática expressionista no desenho de humor que está visível nos primeiros desenhos de Almada, tal como nos de Barradas e nos de Bernardo Marques de 1919-20. Antes de partir para a guerra, entre os anos 15 e 16, Christiano iniciara-se na pintura com telas de pequenas dimensões, onde as temáticas da morte e da destruição aparecem quase obsessivamente. A par dessas interrogações existenciais encontra na plasticidade da cor como linguagem autónoma um meio de afastamento dos códigos gastos da ilustração, ao mesmo tempo que aproveita destes o bastante para se aproximar da pintura, usando a textura do papel e as raspagens para encontrar novos modos de expressão. Os dois auto-retratos, *J'ai pleuré en rêve* e *Auto-retrato,* ambos de 1916 (**Ilustração 16)** mostram pelos contornos negros geometrizados que definem a figura, uma melancolia psicológica e simbólica. As pinturas que fez sobre a tragédia da guerra, **(Ilustração 17)** para onde se alistou voluntariamente, como *Paisagem* (c.1918);

[699] António Rodrigues, *Christiano Cruz–Cenas de Guerra*, Lisboa, Quetzal Editores, 1989, p. 31, citando Christiano Cruz («A caricatura em Portugal», *A Capital*, Lisboa,15.08.1912).
[700] Christiano Cruz, «O senhor Alberto de Sousa e o Traço», Carta ao *Diário da Tarde*, 28.05.1913.

ou *Soldados à mesa do café* e *Archeiro* (c 1917-1918), ou *O Quarto* (c.1918), [701] informam-nos dessa dimensão expressionista e estilizada cujas inovações formais o conduziram a uma via que o distinguiu dos seus colegas humoristas, quer pela novidade do tema da guerra quer pela subjectividade colocada no auto-retrato. Em *Senhoras à mesa dum café* (c. 1919), surgem-nos os elementos que anunciam mais tarde os seus colegas através de um mundanismo elegante e teatralizado. Em 1919, ao partir para Moçambique, abandonaria a prática artística, embora ainda tivesse participado no *3ª Salão dos Humoristas Portugueses* (1920). Para Almada, por exemplo, Christiano constituiria «a primeira pedra da nossa vanguarda da modernidade». [702] Jorge Barradas chamara-lhe, também, «um mestre dos novos». [703] Nestas considerações se resume a modernidade do grafismo da sua pintura que viria a ser recuperada e explorada nos magazines da década de 20. Contudo, a nova linguagem gráfica que se impõe até ao final dos anos 20 receberá muitas concessões do gosto tradicionalista. Concessões que não são exclusivamente nacionais. [704] As revistas, os romances, as poesias e partituras musicais todos se tornam suporte e «imensos laboratórios».[705] Esse grafismo emergente[706] coincide com as novas actividades da publicidade artística que compreendem a criação de cartazes, os anúncios na imprensa e que vêm transformar a tipografia tradicional, abrindo novas relações entre o texto e a imagem.

A *Ilustração Portuguesa* é um bom exemplo de uma revista que aparece no início do século quando se introduzem em Portugal novas fórmulas tipográficas industriais.[707] Nela colaborarão com assiduidade Stuart de Carvalhais, desde 1913, mas

---

[701] António Rodrigues, *Op. Cit.*, p. 58. Em Janeiro de 1917, Christiano partiu para a Guerra. Só voltou a Lisboa, em Novembro de 1918, aquando do armistício, que marcou a derrota das forças germânicas e dos seus aliados pondo fim à Primeira Guerra Mundial. Menos de um ano decorrido partiria para sempre para África como médico-veterinário.

[702] José de Almada Negreiros, *Obras Completas (...)* Vol. 6, *Idem, iIbidem,* p. 191.

[703] «Vejamos…- O que será a exposição dos Humoristas? Falam os próprios expositores, que anunciam, igualmente, um rejuvenescimento da arte - «Abaixo a caricatura política!», *Diário da Tarde*, Lisboa, 26.05.1913.

[704] Também a Itália, mergulhada patriotismo nacionalista extremo encaminhar-se-á para o fascismo. E também ali o «regionalismo» haveria de conferir à produção artística e artesanal um carácter folclórico. Yvonne Brunhammer, «Style 25», *Encyclopaedia Universalis* em linha, acesso em 25.11.2011.

[705] Maria Helena de Freitas, «Imagens e Miragens de uma Década», *O Grafismo e Ilustração nos Anos 20*, Lisboa, FCG-CAM, 1986, tb publicado em *Pacheko, Almada e Contemporânea*, Lisboa, Centro Nacional de Cultura, Bertrand Editora, 1993.

[706] Foi precisamente em 1922, que o ilustrador-tipógrafo e *designer* de livros William Addison Dwiggins cunhou o termo "designer gráfico" para descrever as actividades desenvolvidas à volta da comunicação impressa e de uma profissão que então emergia.

[707] A primeira série inspirou-se na revista francesa *Illustration*. Depois dela, primeira entre 1903 e 1906, surge uma segunda em 1906, «brilhantemente ilustrada «com fotografia, desenho e crónicas, num desejo de «por todos os processos, de tornar flagrante e vivida a história dos costumes portugueses». Sara Afonso Ferreira, *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, p. 346.

também Almada. A revista renovar-se-á e abrirá um salão para conferências, concertos e exposições que na década de 20, apoiará artistas como Mário Eloy ou Diogo de Macedo, e também Carlos Porfírio, Milly Possoz ou Sarah Afonso.

Apesar de todos os constrangimentos culturais de uma burguesia de novos-ricos que enriquecera no curto *boom* económico e artificial, dos negócios fáceis derivados da guerra, entre 1919 e 1921, através das revistas experimentavam-se novos hábitos e costumes. Destaque-se a *Exposição Internacional de Artes Decorativas* em 1925, em Paris, que institui o chamado «Estilo 25»,[708] visitada por alguns dos nossos pintores como foi o caso de António Soares e Abel Manta. A actividade que a colaboração nos magazines permitia, fosse através da ilustração, do grafismo, ou do cartaz publicitário, era um trabalho de recurso para fazer face a um difícil quotidiano e à quase inexistência de um mercado de arte. Desses magazines distinguimos o *ABC* (1920-1932), a *Ilustração Portuguesa*, a *Ilustração* e a *Civilização* (1928-1936). [709] E, ainda, as revistas de moda feminina, como a *Voga* (1927) que contou com a colaboração de Nobre, ou a *Eva* em 1929 onde Botelho também colaborou. Em 1926 seria lançado o *Sempre Fixe*, semanário humorístico onde Francisco Valença apresenta um desenho tradicional de piada fácil e Carlos Botelho que inicia, em 1928, uma crónica humorística na página *Ecos da Semana*, mantinha uma colaboração que durou mais de 22 anos.

Na *Ilustração Portuguesa*, durante os poucos meses à frente da revista, António Ferro quis imprimir-lhe uma nova visualidade. Coube ao pintor António Soares, que nesse ano de 1921, faria um desenho a guache para a capa do seu romance *Leviana*, garantir essa nova imagética com imagens semelhantes de cabeças desenhadas e coloridas com aguada. Sendo um periódico bastante antigo e de leitores fiéis, essa nova visualidade surgiu tão inabitual, que essas inovações seriam rejeitadas passado algum tempo, em prol das habituais imagens pitorescas. Nessas capas de Soares encontramos «uma idealização fantasmática da mulher paralela à das imagens fotográficas das vedetas de cinema, ópera e teatro que nelas alternadamente conviviam». Contudo,

[708] Esta exposição é muitas vezes confundida com aquilo que se chama *Art Déco*, precisamente porque nesta exposição dominou a tendência tradicional decorativa. Mas o estilo 1925 é também o movimento moderno, voltado para a indústria e que se opõe à *Art Déco*. Yvonne Brunhammer, «Style 25», *Encyclopaedia Universalis* em linha, acesso em 25.11.2011.

[709] Podemos também distinguir o *Magazine Bertrand*, que teve uma segunda série, que durou até 1933; o *Notícias Ilustrado*, entre outras revistas, e as de modas femininas como a *Eva* (1925-1928), onde Barradas assinou duas capas e, mais importante e de mais qualidade, a *Voga* (1927-1929) onde colaborou Roberto Nobre. Ambos foram fundidos em 1929. Cotinelli Telmo dirigiu a primeira publicação infantil de 1927 a 1929: o *Abcezinho*. E o *ABC a Rir*, e o *Sempre Fixe* que surge em Maio de 1926. José-Augusto França que inventaria todas estas revistas e colaborações, José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961), Ibidem*, pp. 102-108.

enquanto as imagens fotográficas dessas vedetas eram retratos de pessoas reais, distantes é certo, as silhuetas de Soares, são retratos inverosímeis ou «não-retratos», são fantasmas anacrónicos, invenções inverosímeis de mulheres esguias e elegantes ou imagens desrealizadas de um tempo a precisar de certezas impossíveis.

O *ABC* anuncia o fenómeno do magazine conciliando participações de velhos e novos, espécie de instantâneo fotográfico do país, onde se podia encontrar um pouco de tudo. [710] Nas suas capas podemos encontrar desenhos de caricaturas e capas desenhadas de Stuart, Emmerico e Jorge Barradas, «a alternativa exacta à estilização e sofisticação de Soares» ausente deste periódico. [711] Nele também colaboraram Cottineli Telmo, Milly Possoz e Bernardo Marques.

As melhores capas da *ABC* seriam as de 1927 de Jorge Barradas [712] **(Ilustração 48)** que, nesse ano, através da publicidade ao Bristol bar, consegue o «império gráfico» da revista. Alia então os temas da mulher e da cidade, que aparecem como imagens triunfantes, animadas pelos movimentos do Charleston, cujo traço ousado e linhas de contorno, lembram por vezes os geometrismo de Christiano. Em contrapartida, Emmerico Nunes e Stuart de Carvalhais valorizam o teor anedótico. O primeiro, responsável pela propaganda à Vacuum e à Gilette, utilizará os mesmos estereótipos no título, na história desenhada e no comentário da legenda.

Quanto a Bernardo Marques, ele ocupou o espaço gráfico de *Civilização* (1928-1936), cujo nome representa uma intenção «civilizadora», própria destes anos. As suas capas apresentam várias temáticas desde o «show-music», os arlequins, as amazonas do circo, estilizações de mulheres elegantes e a temática do carnaval [713] Os desenhos de Bernardo Marques descobrem a cidade e as suas ruas. O artista refez ambientes e personagens, em composições que, por vezes, apesar de sentimentais, se afastam dos modelos de fidelidade ao mundo real.

Também Roberto Nobre desenvolve por esta época o ambiente mais despretensioso e pitoresco da cidade, utilizando modelos por vezes «risíveis» e caricaturáveis. É assim que desvendamos nas ilustrações para o *ABC*, que acompanham textos de cronistas como Silvestre Valente ou Ferreira de Castro, os momentos e

[710] Margarida Acciaiuoli, «As capas das Revistas e Magazines», *O Grafismo e Ilustração nos Anos 20*, *Op. Cit.*
[711] Margarida Acciaiuoli, *Idem, ibidem.*
[712] Margarida Acciaiuoli, *Idem, ibidem.*
[713] Margarida Acciaiuoli, *Idem, ibidem.*

espaços mais genuínos da cidade como o andar de eléctrico, a Rua do Ouro ou a da Praça dos Restauradores.

Assinalemos, ainda, o magazine mensal *Europa* (1925), dirigido e idealizado por Judith Teixeira,[714] revista ecléctica abarcando diversas secções de cinema, teatro, moda, desporto, ficção científica e apostando na colaboração literária. Ao lado desta, a revista *Lusitânia*, dirigida por Carolina Michaelis de Vasconcelos, [715] são um fenómeno de afirmação feminina nos anos vinte. A primeira capa é de Jorge Barradas, o tema o do *Jazz-band* e com ele a revista também termina, mas com o pitoresco tema da festa dos santos populares, figurando uma mulher com um manjerico. Segundo Margarida Acciaiuoli foi aqui, no entanto, que melhor se entendeu o papel do magazine, dado não apenas na capa-cobertura, mas na transparência que deixa intuir, espécie de texto que no seu interior se haveria de resolver em imagens literárias habitualmente coladas às composições de Bernardo Marques e Barradas, num entendimento idêntico da triangularidade existente entre a cidade, a mulher e o magazine.[716]

A cidade e a mulher

A cidade e a mulher são os temas por excelência da modernidade dos magazines. Os jornalistas não os podem dispensar. Como então se escrevia, «as colunas dos jornais são autênticos *trottoirs*». Os leitores, habituaram-se a «vir para as esquinas das gazetas, espreitar aquelas que passam, indiferentes majestosas, soberanas». Era Lisboa a passar.[717] O Chiado, era o coração e a razão da modernidade da cidade. Podia ser o Chiado matinal, o das varinas ou, entre as 16h e as 18h, o das horas elegantes, com as suas mulheres mundanas, desocupadas, passeando e fumando. Outros temas a ela ligados eram eleitos, como os cafés, os clubes e os novos cabarets que iam abrindo.

[714] Judith Teixeira (1880-1959). Poetisa modernista portuguesa, colaboradora da revista Contemporânea de José Pacheco. As primeiras publicações aparecem sob pseudónimo e só em 1922, surge com poemas sob o seu nome que darão mais tarde lugar a *Decadência e Castelo de Sombras*. A primeira gerou a perseguição da Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa (LAEL), tal como aconteceu com António Botto e Raul Leal, sendo os livros queimados pelo governo Civil. Em 1923 surge *Decadência*. O seu último livro de poemas, *Nua, Poemas de Bizâncio***,** é impresso em 1926. As críticas masculinas levam-na então a proferir a conferência, *De Mim*, onde expõe o seu pensamento sobre a Vida, a Estética e a Moral, uma crítica à moral imperante. Muitos dos seus escritos permanecerão desconhecidos até bem tarde não estando ainda hoje presente em antologias poéticas, embora já seja mencionada nalguns dicionários e estudos. Nestes últimos vejam-se autores como Cecília Barreira, Dina Piera Di Donato e Alicia Perdomo, e ainda Martim de Gouveia e Sousa. Em 1996, as edições *& Etc.*, dão à estampa os seus *Poemas*.

[715] Da *Europa*, saíram três números em 1925. *Lusitânia*, publicou dez números entre 1924 e 1927. Em 1902, em Lisboa, sai o primeiro número da revista quinzenal *Sociedade Futura* (1902-1904), dirigida por Ana de Castro Osório e Olga de Morais Sarmento da Silveira.

[716] Margarida Acciaiuoli, «As Capas das Revistas e Magazines», *Op. Cit.*

[717] «Notas Mundanas», *Diário de Lisboa*, nº1, 07.04.1921.

Pontos de encontro e locais de sociabilidade, a eles se ligam uma ideia de boémia e de cenas galantes. O cabaret define-se para matar umas horas de tédio, tem de ser bizarro, e surpreender a sensibilidade do frequentador. Define-se pelos exotismos, pelo imprevisto, nele entram «muitas cabeças vencidas pela tristeza, mas ele deve ser um templo de alegria. [718] Decidem-se então vivências existenciais, rompem-se tabus, o corpo explode no *charleston*, ou descobre-se num objecto. O automóvel, o avião ou o mundo do espectáculo, e o jornalismo, cumprem a mesma forma veloz de estar. O tema da velocidade que tinha sido tão caro aos futuristas dos anos 10 realiza-se, porém, a um nível mais imediato na sua relação com o público através do cinema.

O cinema e o culto da vedeta

António Ferro profere no Salão Olímpia, na tarde de 1 de Junho de 1917, a conferência *As Grandes Trágicas do Silêncio*. Dedicada às três maiores artistas italianas do cinema mudo, Francesca Bertini, Pina Menichelli e Lydia Borelli, é a sua primeira conferência e também um marco histórico por ser a primeira palestra pronunciada em Portugal sobre cinema, logo publicada, no mesmo ano, em edição de autor. A transposição para a escrita de um discurso premente e excessivo que era o seu não o poupou à crítica dos literatos que nos jornais o consideraram audacioso e provocatório.[719] Se uns desvalorizaram a conferência, Alfredo de Carvalho no diário *A Luta* (19-1-1919) manifestaria que: «António Ferro, levantando as imagens das três actrizes, ferindo-as com a luz jorrante das suas frases, revela-se um prosador de vastos recursos e um impressionista pouco vulgar.» À data, António Ferro, contava apenas 22 anos.

Vem a propósito examinar o aparecimento da imagem animada e móvel pois um público cinéfilo nascia então. Por essa razão, valerá a pena considerar as imagens da figura do corpo da mulher que são desenhadas ou pintadas e que ilustram esses magazines e a sua caracterização. No desenho, na aguarela ou no guache, e mesmo na fotografia, o que reconhecemos não é nem a caricatura nem o retrato, mas invenções de mulheres, idealizações que as transformam em vedeta. A figura é mera ilustração da moda e dum *prêt à porter* imagético que é encenado. O ícone reconhecível não pertence a ninguém e pertence a todo o mundo. Almada foi, talvez o primeiro a dar-nos um primeiro sinal desse *prêt à porter* quando pintou os painéis para a Alfaiataria Cunha em

[718] S. Valente, «Clubes e cabarets», *ABC*, nº 286, 07.01.1926.
[719] *A Capital*, 5 de Junho de 1917.

1913. Agora durante a década de 20, a essas imagens de gosto artificial e sofisticado ainda do século XIX, sobrepõem-se as experiências que trazem a necessária aparência da mudança. Consumir é uma nova forma de estar que traz essa ilusão. Como diria Pierre Francastel, o culto da vedeta é definido através da imagem móvel e sempre renovada sem cessar pelo cinema.[720] A vedeta do mundo moderno personaliza e representa, assim, os gostos do maior número.

É por estes anos que António Lopes Ribeiro (1908-1995) começou a actividade de crítico de cinema no *Diário de Lisboa*, com a página "Arte Cinematográfica - o claro-escuro animado", que assinava com as iniciais A.R. e o pseudónimo Retardador, cujo primeiro texto foi publicado a 12 de Julho de 1927. A ele se deve também a fundação e direcção das revistas especializadas *Imagem* (1928), *Kino* (1930) e *Animatógrafo* (1933). A *Imagem*, contaria com as ilustrações de Botelho, Bernardo Marques, Olavo d'Eça Leal e de Paulo Ferreira.

Existe uma analogia evidente entre as figuras do corpo simplificadas e esvaziadas e essas silhuetas da vedeta que o cinema sonoro, já então mostra. A vedeta é cada vez mais fabricada por esta arte que, agora, dispõe de meios inteiramente opostos aos da pintura como arte tradicional do retrato e até da fotografia. Citando, de novo, Francastel, detecta-se no início do século XX:

Uma inversão completa dos meios disponíveis para despertar e orientar a atenção do espectador. No passado longínquo, a imagem do homem condensava o aprofundamento de uma experiência pessoal e tratava-se para o espectador, colocado na presença de signos seleccionados, de reconstituir o caminho percorrido pelo artista. Doravante, pelo contrário, o cineasta oferece aos espectadores uma infinidade de signos que resumem a experiência corrente do maior número. Não é certo que cada um de nós veja sobre o écran mágico a mesma coisa que o seu vizinho. [721]

Por esta razão o autor, dando-se conta desta mudança de natureza da imagem, isto é, da passagem da imagem fixa à imagem móvel, conclui pelo declíneo do género do retrato que atesta não só que o homem dotado agora de novos meios de acção, continua a não se situar, como pessoa, de um modo estável relativamente ao universo.[722]

---

[720] Pierre Francastel, «La Dissolution d'un Genre», in Galiènne e Pierre Francastel, *Le Portrait 50 Siècles d'Humanisme en Peinture*, Paris, Hachette, 1969, pp. 202-203.
[721] Pierre Francastel, *Idem, ibidem*, pp. 202-203.
[722] *Idem, ibidem*, p. 203.

Seguindo o raciocínio de Francastel, verificamos que estas silhuetas colocam em causa a noção convencional de retrato e do Humano. Todavia, convem discutir, se estas silhuetas se podem considerar como retratos.

As silhuetas de capas e magazines como «não-retratos»

De acordo com o retrato convencional, aceitamos que o título de uma obra, seja pintura ou escultura, quando explicita que é um «retrato de fulano» ou enuncia os elementos que identificam o personagem figurado, nos certifica que estamos perente um retrato. Mas se um personagem estiver pintado num quadro, sem que saibamos a sua identidade, nome ou biografia, inclinamo-nos a considerar que estamos perante um retrato de alguém. Todavia, se o mesmo personagem for representado numa pintura de história, não podemos declarar que estamos perante um retrato.

É verdade que, em geral, a semelhança é essencial para que haja retrato. Mas um retrato pode não ter necessariamente a ver com a semelhança e a arte contemporânea demontra-o à exaustão. Na história da pintura de retrato houve sempre a oposição entre duas concepções a considerar. Aquela que alguns autores chamam de tendência realista que considera o mais possível a fidelidade ao modelo e a tendência idealista que quer acrescentar ou transcender o modelo, interpretando-o. Esta questão teórica é antiga mas ela orientou as reflexões à volta dos conceitos de *retrahere* e ou *protrahere/imitare*, no século XVII. Os defensores do primeiro propunham copiar o real como o vemos, o retrato devia ser semelhança para ser um retrato «vivo». Os defensores do *imitare* propunham corrigir esse real para o levar à perfeição, de modo a transcender a imagem referencial. As teorias de Lomazzo, pintor e teórico do século XVI, procuraram demonstrar que a idealização, mesmo se ela é uma mentira em si, deve ser valorizada na medida em que responde a um necessário cuidado de conveniência social. Deste ponto de vista, o retrato deverá dar ideia da qualidade do modelo. Embora se tivesse sempre tentado conciliar o ideal com a exigência de natural, a verdade é que essa tensão nunca pôde ser resolvida. A preocupação de semelhança será confrontada sem cessar com a vontade de agradar.

Ora a partir desta reflexão podemos considerar que as silhuetas inventadas destas mulheres inverosímeis e mundanas dos magazines dos anos 20 atingem uma espécie de grau zero das duas posições, isto é, não só não existe fidelidade ao modelo, como ele é totalmente inventado, baseando-se numa forma arquetípica mental ou estrutura geral,

onde se encaixa uma determinada ideia de mulher – uma mulher tipo-a mulher elegante e mundana. [723]

Tomemos como modelo desta ideia a silhueta da cabeça de mulher de António Soares para a *Leviana* **(Ilustração 50)** de António Ferro e comparemos a imagem com as palavras do jovem escritor quando do personagem faz uma descrição física:

O seu rosto era um ângulo agudo, com o ângulo indicado na boca, uma boca exagerada, quase imoral. Os seus olhos eram dois gatos assanhados, de unhas afiadas… O seu olhar por vezes arranhava. O seu nariz – um palhaço a gritar, um palhaço desmanchado, sensaborão, às piruetas, num circo. Os dentes em ossadas, esqueléticos, jaziam, em seus lábios, como em coval remexido. A sua cabeça, mancha de rouge, gotejava sangue no seu corpo, como num prato de oiro…Os seios da leviana, irrequietos, perversos, eram duas dedadas sanguíneas no muro branco so seu peito. As ancas fortes davam aos eu corpo um ritmo vivo, febril. As suas pernas esguias, hécticas, vestidas de seda negra, eram duas pernas descuidadas, levianas, sorridentes, a provocarem…O seu corpo amanhecente: aurora boreal dos meus sentidos!

Na verdade tão inverosímel é a figura que ilustra a capa do livro de Ferro, *Leviana*, de António Soares, uma cabeça cuja única realidade é um chapéu verde, de onde sai uma cabeleira azul e um rosto que não se mostra, em perfil esboçado, como este retrato literário de Ferro, cujas qualidades morais são descritas numa reconstituição caricatural negativa da mulher mundana. Por essa razão, esta «silhueta de mulher» como o autor nos diz escapa-se-lhe entre os dedos. [724] O retrato torna-se mais do que artifício, mais do que uma máscara, visto que todo o rosto num retrato é máscara. É o triunfo completo da «mentira» que estes «não-retratos» dão a ver. São o anverso do naturalismo mostrado nos salões naturalistas das Belas-Artes, mas não deixam de trazer algo da realidade..

Essa iconografia de silhuetas, a que chamámos «não-retratos», num tempo em que a Grande Guerra tinha destruído tantas certezas, era precisamente um modo de apresentar a verdade do ser que não era o de um ser individual, mas de uma realidade social, o da nova mulher mundana. Essa ideia de mundanidade realizava, afinal, a ideia de modernidade de Baudelaire, numa iconografia explorada unicamente pelo desenho

[723] Parece-nos possível utilizar a designação de «arquétipo», do psiquiatra suíço, fundador da psicologia analítica, Carl G. Jung para explicar essa «imagem primordial» colectiva e comum nesta época. Davide Scarso, «Enciclopédia e Hipertexto Fórmulas e arquétipos, Aby Warburg e Carl G. Jung», http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/dscarso/#_ftnref25 acedido em 25.11.2011.

[724] «A sua alma escapa-se-me entre os dedos como outrora o seu corpo», António Ferro, *Leviana-Novela em Fragmentos com um Estudo Crítico do Autor*, Lisboa, Roger Delraux, 4ª edição 1979 (1921), p. 18

ou pela caricatura, cuja ideia que lhe está associada – a de «esboço» ou de «non-finito» - torna essas imagens fantasmáticas.

3.4. O retrato mundano

Mundanidade e «retrato de sociedade»

No registro da pintura, há a considerar paralelamente um tipo de retrato mundano ou «de sociedade» [725] É um tipo de retrato, praticado pelos «novos», que se afasta do registo naturalista dos salões da SNBA, dentro de uma categoria que é ainda a do retrato mundano e «realista», mas que não deixa de indicar as transformações que modernizam o género e até o interrogam. Tradicionalmente o retrato mundano era uma encenação que representava a condição social, o estatuto material ou profissional do personagem. Era um tipo de retrato onde se praticava uma teoria do elogio, onde o tempo parecia suspenso como se se quisesse pintar a eternidade da memória daquele que se representa. As poses eram convencionais e o modelo assumia um papel decorativo, tal como os objectos. Como anos do *rappel à l'ordre*, segundo definição de Jean Cocteau, os anos 20, vêem os artistas que haviam sido os pioneiros da arte moderna dos anos 10, a apresentarem agora um novo desejo, o de conservar e até recuperar, sem renunciar a uma visão e contribuição modernas, a permanência da pintura clássica. O retrato refere, assim, segundo os casos uma maior ou menor semelhança «realista» com o modelo, mas sublinhando não tanto a identidade individual, mas sobretudo o papel desempenhado socialmente, a aparência exterior como meio de avaliação do *status*, a inteligência ou o talento. Concede-se assim um novo realce às realidades sociais e às convenções de comportamento sublinhando-se os emblemas próprios de cada ofício ou profissão, como a do pintor, escritor, arquitecto, músico ou médico. Porém, a consciência da impossibilidade da pintura poder reflectir do mundo moderno uma imagem real, fará com que essa retórica visual realista não seja suficiente para representar o indivíduo. Esse novo «realismo» esconderá, porém, uma certa impostura, ou um elemento distorcido que pode resultar tão subversivo como as ousadias mais vanguardistas. [726]

---

[725] Esta designação de «retrato da Sociedade» aparece como título do texto de Paloma Alarcó, in Catálogo *El Espejo y la Máscara*, Madrid, Fundácion Coléccion Thyssen-Bornemisza e Fundación Caja Madrid,, Kimbell Art Museum, 2007.

[726] Paloma Alarcó, in Catálogo *El Espejo y la Máscara*, *Idem, ibidem.*

Os «Novos» e as suas exposições

Os anos 20, eram anos cada vez mais difíceis e exacerbados para os artistas. O ambiente ideológico era incerto. A governação da República confrontava-se com o agravamento das dificuldades financeiras e sociais. A presidência de António José de Almeida (1919-1923) foi das mais agitadas. Este líder evolucionista, entre dissidências e alianças, daria posse a 17 governos. Já quase nada restava dos ideais do primitivo Partido Republicano. Na Europa nasciam os totalitarismos. A revolução Russa em 1917, a subida ao poder de Mussolini em 1922, em Itália, e a ditadura militar de Primo de Rivera no país vizinho que duraria de 1923 a 1930. Os tempos que medeiam entre 1919 e 1921 são o de um contexto próximo da guerra civil, com a restauração da monarquia no Norte, o regresso ao poder dos Democráticos sem Afonso Costa. A configuração esquerdista do republicanismo haveria de culminar na célebre «noite sangrenta» de má memória. [727]

É nesta configuração política e social que Lisboa foi vendo as exposições estrangeiras de «Arte Moderna Belga», organizada pelo pintor belga Albert Jourdain que vivia em Lisboa, onde se viu Henri Evenepoel (1872-1899) e James Ensor (1860-1949), ou a *Exposição de Arte Catalã* em Novembro de 21 na SNBA, onde se mostravam, entre outros, os trabalhos do escultor Pablo Gargallo, que apresentava um busto de Picasso e as pinturas antecipadoras do «realismo objectivo», [728] do pintor Feliu Elias, que ali profere uma conferência sobre pintura francesa e catalã, afirmando a «avidez de realidade» da pintura catalã e, o retorno ao clássico, ao defender Paris como a Atenas moderna. [729]

Contam-se, também, as individuais de António Soares em 1921 e 22. Neste ano, também tiveram lugar as de Alice Rey-Colaço e Guilherme Filipe (1897-1971). Este último, depois da sua primeira em Coimbra, veio expôr em Lisboa. Guilherme Filipe que vivia em Madrid onde viria a encontrar Almada Negreiros em final da década, tivera nessa exposição de Coimbra [730] a contribuição de Ramón Gomez de la Serna e Correa Calderón que escreveram no catálogo e onde se inclui um retrato do pintor

[727] Em 19 Outubro de 1921. Noite em que foram assassinados entre outros António Granjo, chefe do governo derrubado, e Machado dos Santos um dos fundadores da República, bem como dezenas de republicanos unionistas e evolucionistas, que tinham formado o Partido Republicano Liberal.
[728] Maria Lluisa Borrás (*Les Réalismes en Catalogne: Le Réalisme Objectif*, Paris-Berlim, C. Georges Pompidou-Staatliche Khunsthalle Berlin, 1981, 268-272), citado por Sara Afonso Ferreira, O*p.cit.*, p. 287.
[729] «Arte Francesa e Arte Catalã - o que disse o Pintor Feliu Elias Bracons», *Diário de Lisboa*, 11.11.21, pp. 5- 8.
[730] *Primeira Exposição de Guilherme Filipe em Coimbra*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922.

português do seu amigo José Planes. De Eduardo Viana, que dedicou a sua exposição à memória de Amadeo, amigo e companheiro, houve uma individual em 1921 e depois em 23. Ainda, neste ano mostravam-se Telles Machado e Carlos Porfírio. Mas também o pintor espanhol Daniel Vásquez Díaz, amigo de Pacheco e de Almada, que mostraria obras em Lisboa, Coimbra e Porto.

Os «novos» expunham quer nas Salas da SNBA, ou no Salão Bobone, tal como os pintores naturalistas, mas também no Salão da *Ilustração Portuguesa* do jornal *O Século* onde Mário Eloy, se apresenta pela primeira vez, com Alberto Cardoso. [731] Outros «novos» expõem por esses anos. Em 1924, Milly Possoz, Lino António (1898-1974), Guilherme Filipe (1897-1971) mais uma vez, e Roberto Nobre (1903-1969),[732] tal como o escultor Leopoldo de Almeida (1898-1975). Diogo de Macedo exporá no Porto. No ano seguinte será a vez de Abel Manta e, em 1927, Sousa Lopes; em 1928, José Tagarro; por fim, Sara Afonso e Tomás de Melo (Tom) em 1929. Enquanto vão organizando exposições individuais e colectivas ou aproveitando as raras estrangeiras que vêm a Portugal a maior parte dos artistas vive da ilustração.

Os «Cinco Independentes» de tudo

Até 1925, antes da exposição modernista mais importante que foi *I Salão de Outono*, realizar-se-ia a que reuniu os bolseiros de Paris, dois escultores - Diogo de Macedo e Francisco Franco – e três pintores – Alfredo Miguéis, Dordio Gomes e Henrique Franco. Expuseram colectivamente em Outubro de 1923, auto-denominando-se de *Cinco Independentes*, declarando ser a exposição «clássica nos princípios e revolucionária nos fins».[733] «Independentes» que, contudo, viriam a convidar Almada, Viana e Milly Possoz a expor com eles, numa demarcação ambígua relativamente à vontade aberta de não tomarem partido nem em relação à «Questão dos Novos» nem à sua luta contra o academismo da SNBA. Diogo de Macedo, ao ser-lhe perguntado, se a

[731] Alberto Cardoso (1881-1942) além de pintor foi decorador. Terminou os estudos na Escola de Belas Artes de Lisboa e partiu para Paris. Em 1908 vivia em Montparnasse. Amigo de Amadeo, Franscis Smith, Emmerico, Manuel Bentes e Eduardo Viana. Participou na *Exposição Livre* de 1911 no Salão Bobone. Volta a Paris onde se instala e regressa com a Guerra de 14-18, para em seguida se fixar de novo em Paris durante longos anos, no meio dos quais, volta a Lisboa. Expõe em 1922 e, em 1924 com Mário Eloy. Participa no *Salão de Outono* em 1925. Em 1929, trabalha como decorador nos Ateliers Arsuna, nº 13 da Avenue d'Italie em paris. Em 1933, cria modelos de papéis pintados e imprime tecidos para uma Manufactura de Jersey de seda parisiense. Expõe no *Salão dos Independentes* e trabalha para a *Exposição Internacional de Bruxelas* de 1935. Deixa Paris no momento da ocupação e regressa a Lisboa.

[732] O algarvio Roberto Nobre foi além de pintor, também um crítico de cinema importante e até cineasta, destacando-se a sua actividade no início do cinema sonoro e nos primórdios do cine-clubismo.

[733] José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX (…), Idem, ibidem*, p. 60.

exposição fora organizada pela *Contemporânea*, responderia que «não, nem pela Contemporânea nem por qualquer outra revista», [734] afirmando que eram «Cinco Independentes de tudo, de todos e até da intriga nacional» pois não tinham vindo «guerrear ninguém». Eram independentes dos «novos» e «velhos» que ignoravam «totalmente e em princípio» e que até condenariam por educação.

Os escultores Franco e Diogo de Macedo tinham trabalhado a figura humana que se apresentava em dois torsos de nus lembrando Rodin, mas também apresentavam retratos dos amigos. Eram desenhos de Francisco Franco, um belo desenho de sensibilidade expressionista de Alfredo Miguéis; também de Franco outro desenho de 23, do amigo dos anos parisienses, Diogo de Macedo, e uma pintura de ambos os escultores, de Dordio Gomes onde vemos este sentado de chapéu, com um vago ar boémio, de livro na mão. Francisco Franco fez ainda uma monotipia de Henrique Franco sentado descansando no seu atelier. Dordio [735] expunha *Casas de Mallakof*. O *Auto-Retrato da Natureza-Morta*, **(Ilustração 57)** onde aproveitará como fundo a anterior paisagem, só o realizaria no ano seguinte. Mas expunha o *Auto-retrato* que Henrique Vilhena destacaria como um retrato superior, psicológico e espiritual;[736] um retrato de *Francisco Franco no seu atelier de Paris* que ilustrava o catálogo e apresentava o colega, no qual se podia ver Franco durante o trabalho e em primeiro

[734] «Bellas-Artes, A Exposição dos Cinco Independentes – fala ao *Diário de Lisboa* o escultor Diogo de Macedo», *Diário de Lisboa*, 25.10.1923.

[735] Dordio Gomes (Arraiolos,1890- Porto,1976). Frequenta a Escola de Belas Artes de Lisboa de 1902 a 1910, onde foi aluno de Luciano Freire e Veloso Salgado. Em 1910 vence o concurso para estudos no estrangeiro (legado Valmor) e parte para Paris onde trabalha na Académie Julien (atelier Jean-Paul Laurens). Em 1911 é suspensa a bolsa, e regressa a Portugal. Vive no Alentejo entre 1912 e 1920. Parte novamente para Paris, como bolseiro, onde permanece de 1921 a 1926, e trabalha durante um ano na École Nationale Supérieur des Beaux-Arts (atelier Ferdinand Cormon). Neste período viaja durante 8 meses por Itália, Suiça, Holanda e Espanha. Em 1922 participa no Salon d'Automne de Paris. Ganha uma medalha de ouro na *Exposição Internacional do Rio de Janeiro*. Em 1923 participa na *Exposição dos Cinco Independentes* com Henrique Franco, Alfredo Miguéis, Francisco Franco e Diogo de Macedo. Entre 1926 e 1932 instala-se novamente no Alentejo. Em 1931 participa na *Exposição Colonial de Paris*. Foi, a partir de 1934, professor de Pintura na Escola de Belas Artes do Porto. Participou na *Exposição Internacional de Paris*, em 1937, onde recebeu a medalha de ouro, e na *Exposição Internacional de Nova Iorque* em 1938. Em 1944 executa o seu primeiro grande trabalho de pintura mural, dois painéis, *As artes e A alegria da vida*. Dirige a Missão Estética de Férias, em Évora, em 1945. No ano seguinte, participa na XXV Bienal de Veneza. Em 1951, 53 e 55 está representado *na I, II* e *III Bienal de S. Paulo*. Em 1954 executa o mural *O Mito de Prometeu* na ESBAP. Ganha o 1º prémio de Pintura na I Exposição de Artes Plásticas da Fundação Gulbenkian em 1957. Em 1958 participa na *Exposição Internacional de Bruxelas*. Em 1960 abandona a ESBAP por ter atingido o limite de idade.

[736] Henrique de Vilhena («5 Independentes (…) Notas de Crítica», *Alma Nova*, nº 10-12, Dez.1923, pp. 133-136), citado por Patrícia Esquível, *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1921-1940)*, *Ibidem*, p. 178.

plano a figura de um nu de um dos seus grandes gessos. E ainda *Homem do Harmónio* e um *Nu,* bem como um *Estudo para um Retrato* em gravura. [737]

O certo é que, no conjunto da mostra, a pintura de paisagem dominava. Alfredo Miguéis, além da pintura de paisagens expunha alguns interiores e retratos de familiares,[738] numa pintura algo cézanniana, como reconheceria Aquilino Ribeiro, o qual dedicou uma página inteira do *Diário de Lisboa* a esta exposição.[739] Mas a Alfredo Miguéis apontava o lado «contemplativo» e a admiração por Columbano onde o pintor «fora beber» as fisionomias. O que chamara, porém, à atenção do escritor pois para ele denotava uma intenção e acção diferente no modo de fazer pintura era, segundo sublinhava, que em todos os pintores e mesmo expositores, notara uma «qualidade principal», cuja técnica estava «em simplificar». Aquilino reconhecia nessa simplificação algo de novo, apesar de verificar que Alfredo Miguéis, Dordio e Henrique Franco[740] ainda estarem sujeitos ao desenho e «fiéis à natureza». Mas estavam-no «sem o rigor da cópia, sujeitos ao desenho, mas sem lhes sacrificarem a expressão». Era, dizia, um «expressionismo comedido». A observação de Aquilino Ribeiro sobre a questão da simplificação da pintura e do abandono da estética naturalista denota que os pintores têm uma nova consciência pictórica e que também existe uma nova recepção crítica que voltaremos a reencontrar, por exemplo, aquando do Salão de Outono e das pinturas para a Brasileira do Chiado que trataremos mais à frente. Mas essa recepção crítica estava longe de estar culturalmente actualizada. Por exemplo, Artur Portela no *Diário de Lisboa* encontraria nas *Casas de Malakoff* à primeira vista um lado cenográfico que, contudo, se resolveria num «impressionismo, com telhados bem recortados, desenho forte e um belo céu». O «expressionismo» fauve, cézanniano e construtivo de que Dordio se aproximava era, assim, mal entendido, ou seja compreendido como um «impressionismo».[741]

---

[737] Catálogo *5 Independentes Exposição de Pintura Esculptura, Gravura e Desenho*, Palácio de Bellas-Artes, Lisboa, 1923.

[738] Do catálogo *Avó e Neta* (inacabado), *Minha Mulher* (inacabado), *Mãe e filha, Retrato do Exmo. Sr. J.C.* (Salon de 1914). Catálogo *5 Independentes Exposição de Pintura Esculptura, Gravura e Desenho, Idem.*

[739] Aquilino Ribeiro, «Os Cinco Independentes e a exposição de Belas Artes. Como concebem e como realizam», *Diário de Lisboa,* 10.11.1923, p. 3.

[740] Henrique Franco expunha *Jeune Fille, Retrato ao ar Livre, Retrato do Autor (inacabado), Retrato do Exmo. Sr. Vieira de Castro, Chapéu Preto, Rapariga, Rapaz, Estudante, Estudo para Retrato, Camponesa, Cabeça* (pastel), *Chapéu largo* (gravura), *Romantica* (monotipo).

[741] A. P. (Artur Portela), «O Salão dos Cinco Independentes e uma ligeira apreciação dos trabalhos expostos», *Diário de Lisboa*, 30.10.1923.

As pinturas da Brasileira do Chiado e o *I Salão de Outono* de 1925

Na sua incansável actividade José Pacheco, convenceu o «brasileiro» Adriano Teles, proprietário d' A Brasileira do Chiado a aderir à ideia do jornalista Norberto Araújo de substituir os velhos *panneaux* pelintras que decoravam as paredes do café, por pinturas dos «Novos», o que veio a acontecer depois das obras de remodelação, em finais de 1925. [742] Antes disso, porém, algumas dessas telas foram mostradas na exposição de que Eduardo Viana fora o organizador - o *I Salão de Outono*. Nele o pintor inovara uma nova *acrochage* das obras, que foi de imediato sublinhada pela imprensa que afirmava que ele «cenografou admiravelmente as paredes». [743] Aproveitara-se para homenagear Amadeo Souza-Cardoso, Santa Rita e Manuel Jardim, através da presença de um pequeno grupo de obras. E, pela primeira vez, apresentava-se publicamente um grupo de jovens arquitectos que mostravam trabalhos onde uma linguagem mais funcionalista é abordada. Não havia dúvidas de que este salão era reconhecido como tendo marcado «uma nova fase da vida artística em Portugal» [744] falando-se mesmo em ressurgimento artístico.[745] A verdade é que entre temáticas urbanas se encontram temas rurais, próximos do academismo etnográfico-naturalista que lembrava o da SNBA, o que dava a este convívio estético um sentido confuso do «moderno», um misto de mundanidade mítica, de decorativismo e lirismo folclórico.

Almada pintara um «*Auto-retrato num Grupo*» e uma *Cena de Praia*, representando duas banhistas, era considerado o «grito moderno». António Soares pintara, também, dois quadros com grupos de figuras anónimas, uma *Mesa de café* e a outra representava uma cena privada com senhoras elegantes. Jorge Barradas pintou cenas pitorescas de costumes populares. Bernardo Marques, um friso decorativo de figuras com trajes folclóricos. Eduardo Viana realizou duas paisagens, uma de Sintra» e outra do Algarve, enquanto Stuart de Carvalhais e José Pacheco pintaram motivo

[742] Foram penduradas no local onze pinturas de sete pintores contratados - Viana, Soares, Barradas, Almada, Stuart, Pacheco e Bernardo Marques -, cujas obras ali permaneceram até 1971, data de nova remodelação do edifício e encomenda de novos quadros a outra geração de artistas. José-Augusto França, *Os Quadros de A Brasileira*, Lisboa, Artis, 1973, p.8.
[743] A. P. (Artur Portela), *Idem, ibidem.*
[744] Referindo-se ao *I Salão de Outono*, ver Artur Portela, «A Cidade - A Arte Moderna – O Salão de Outono inaugurou-se hoje na Sociedade Nacional de Belas-Artes», *Diário de Lisboa* de 24-01-1925.
[745] Augusto Ferreira Gomes, «Arte Moderna – O Salão de Outono e a reabilitação da pintura Portuguesa», *Diário de Lisboa*, 3.02.1925, p. 2.

comum, um moinho, numa paisagem, ambas de gosto naturalista e anedótico.[746] Não obstante esta era a afirmação mais séria da arte moderna [747] que um pouco mais tarde se prolongaria nas pinturas para o Bristol Clube. O retrato *Natacha* de António Soares (**Ilustração 51**), era apreciado pela crítica como o mais importante de todos e Mário Eloy recebia os elogios que, finalmente, nele via um «artista que caminha». Era de facto a grande estreia de Eloy face ao público. Os trabalhos que apresentava revestiam uma qualidade superior aos da exposição do ano anterior, [748] e entre retratos de pessoas anónimas como *Alquiladores de Triana*, *A Mulher na Barraca* e *A Velha*, ou os de amigos como *O Poeta Carlos Queiroz* ou *El terrible Perez*, sobressaía o d' *O Arquitecto José Pacheko* (**Ilustração 69**), sobre o qual já teremos ocasião de falar. Eloy, por essa altura havia até de ser o protagonista de um acalmar de ânimos entre «novos» e «velhos» que atingira o auge com o incidente com os quadros do pintor naturalista Falcão Trigoso que apareceram riscados e manchados de tinta. Acusados abertamente os rapazes do Salão de Outono, Eloy viria a público afirmar energicamente que nenhum artista da nova geração «cometeria tamanha grosseria e tão prova de interesse pela obra de um suposto adversário».[749] A conciliação dos valores tradicionalistas fazia-se deste modo, com as sensibilidades modernistas, através de Viana, do jovem Eloy e de Almada.

O *Auto-retrato num Grupo* de Almada Negreiros (1925)

Cabe-nos por enquanto avaliar aquele que foi talvez o mais importante Salão dos anos 20. Vitor Falcão, foi o único crítico que enchendo uma página inteira do *Diário de Lisboa* se ocupou de aprofundar o que estava ali exposto no salão, não deixando de assinalar o «artista genial» ou «estranho artista» que era Almada – a sua «originalidade», «imaginação» e «inteligência». Eduardo Viana, era referido como «o primeiro paisagista da sua época» e Soares era apreciado, mais uma vez, pelo imponente retrato do poeta Motta Cabral, um marialva ribatejano, que fazia dele o sucessor de

[746] Stuart mostra um moinho, no alto de uma colina e uma carroça. E José Pacheco, que não era pintor, pediu a colaboração do pintor Eduardo Malta. Uma paisagem construída em perspectiva aérea onde introduziu o motivo do voo de duas pombas e um moinho ao longe.

[747] Expunham ainda Emerico Nunes e Francis Smith e Alberto Cardoso, o belga Albert Jourdain. Mais jovens, Mário Eloy e Sara Afonso, Maria Clementina Carneiro Moura e Lino António.

[748] Catálogo da Exposição Retrospectiva, *Mário Eloy*, Museu do Chiado, Lisboa, p. 85.

[749] Ver Norberto de Araújo, «Opiniões livres Pagina de Quinta-Feira, «Uma Opinião-Teatro Novo-O atentado», *Diário de Lisboa*, 19-02-1925. Alexandra Reis Gomes diz , também, ter encontrado no espólio de Mário Eloy um artigo de jornal onde se narrava esta notícia, mas sem menção do título e da data. Cfr. da autora a obra citada, p. 21 e 129, nota 21.

Columbano. Na verdade, era um retrato cenográfico e provavelmente inspirado no pintor basco Ignacio Zuloaga que devia ter visto, em 1905, em Paris. Mas importa distinguir o que concluía sobre Almada, pois nas suas palavras transparece algo de análogo ao que Fernando Pessoa escrevera em 1913 e era o seguinte:

Quando um artista como Almada Negreiros, que é essencialmente um grande desenhador, consegue, na pintura a óleo, à primeira tentativa, deslumbrar-nos assim, podemos chamar, como eu lhe chamo, sem hipérbole, um artista genial».

O *Auto-retrato num Grupo* **(Ilustração 49)** deixara-o estupefacto. Considerava a sua concepção inovadora. Era, segundo ele uma obra «inteiramente pessoal», do qual resultava «um primoroso desenho colorido» onde encontrava o mesmo «relevo estupendo que caracterizava todos os seus desenhos.[750]

A representação mostra quatro personagens sentados à mesa de um café elegante. São como silhuetas mudas do cinema, pintadas em gradações de manchas verdes enegrecidas que projectam no ambiente áreas de sombra e luz. Almada, de perfil, senta-se à esquerda. Pensativo, observa um retrato,[751] mas também poderá estar a olhar para a parede oposta onde se vê uma tela encostada. Dória Nazaré, um professor de Coimbra e poeta, à sua direita observa de soslaio um papel branco. À esquerda de Almada, a actriz espanhola Júlia de Aguilar da companhia Velasco e, a seu lado, a figura mundana Aurora Gil, a «caveirinha», assim identificada no desenho humorístico Francisco Valença.

A pintura é um espaço cenográfico, simples e fechado. Poucos elementos decorativos, poucas cores, poucos jogos de tons. As figuras assumem os traços de máscaras e corpos de manequins. Os personagens são fantasmáticos, sem movimentos dramáticos. Assemelham-se a aparições que os faz assumir, também, o carácter de anti-retratos. A superfície da tela apresenta uma «pele» de fina textura de tinta e nela distinguem-se as marcas de preparação e a estrutura subjacente da pintura. Nesse despojamento metafísico construiu Almada a atmosfera espácio-temporal de irrealidade destes personagens sentados, pensativos ou expectantes, cada um consigo, olhando o

[750] Vitor Falcão, «A Obra de Almada Negreiros a propósito do I Salão de Outono», *Diário de Lisboa*, 26.01.1925.

[751] José-Augusto França adianta que é uma caricatura, talvez, do «publicista» Gualdino Gomes, personagem frequentador assíduo d'*A Brasileira*, figura que Almada não apreciava pelo que «simbolizava de espírito contrário ao modernismo». José-Augusto França, *100 Quadros Portugueses no século XX*, Lisboa, Livros Quetzal, 2001, p. 50. Todavia, não podemos ter a certeza de que se trate desta figura lisboeta dado que a representação não tem qualquer rosto.

vago. Criaturas em solidão, estas figuras suspendem-se num instante, cristalizadas, ocupando a futilidade das horas não diferenciadas. Marcadas por uma ausência parecem despossuídas de si próprias. São presenças sem corpo. Figuras desrealizadas, num espaço onde nada ecoa. Ou quem sabe, esperam o que não se cumpre. Retrato de grupo ou da sociedade portuguesa, ele celebra não a paisagem, como o retrato colectivo de João Cristino da Silva, mas um «modus vivendi», o do tempo presente, o tempo de uma geração. Embora evocando uma realidade, menos provincial e mais urbana, a do ambiente boémio e culturalmente sufocante da Lisboa do pós-guerra, lembra um outro retrato de grupo, de quarenta anos antes, de Columbano Bordalo Pinheiro[752]. Porém, contrariamente a esta como à pintura de Cristino não existe na de Almada qualquer menção nem de nostalgia do passado nem de saudades do futuro.

Não admira que Almada fosse visto nesse quadro como um estupendo arlequim.[753] Essa afirmação faz sentido no que Almada significa simbolicamente na sua solidão e que ali se recuperava, no personagem, da *Comedia dell'Arte.* Terá sido José Rodrigues Miguéis, na *Seara Nova*, a aprofundar a estranheza metafísica que se desprende da imagem da pintura. Para Miguéis, Almada transportara para a pintura «os bizarros processos de desenho» e perante ela ninguém pensará em discutir a simetria, as proporções, a perspectiva» pois seria inútil. O que sobressaía naquela «arte estranha» era «alguma coisa de onduloso, de fluido que há nos personagens». O que se sente «é o «subtil conhecimento dos minutos vazios» nos olhos das mulheres, nos próprios olhos do autor fitando um desenho, na fútil atitude do outro comparsa. Tudo, nesse quadro tinha «o sabor dos inúteis minutos deliciosos, em que o melhor prazer é não pensar que se pensa» e «a vazia frivolidade dessas mulheres banais e galantes, está suspensa daquele pano, onde a própria luz parece vogar distraída, a decompor-se, fugindo no fundo, incolor e gasta»[754]. Meses mais tarde, depois de colocados os quadros nas paredes do café, o desenhador humorístico Francisco Valença, n' *O Sempre Fixe*, caricaturaria a pintura e chamaria de «manequins articulados» aos personagens retratados[755].

---

[752] Referimo-nos concretamente à «pintura-manifesto» do paisagismo português de João Cristino da Silva «Cinco Pintores em Sintra» (1855) e ao retrato colectivo d' «O Grupo do Leão (1885) de Columbano Bordalo Pinheiro.

[753] Artur Portela, «A Cidade - A Arte Moderna – O Salão de Outono inaugurou-se hoje na Sociedade Nacional de Belas-Artes», *Diário de Lisboa* de 24-01-1925.

[754] R.M. (Rodrigues Miguéis), 1º Salão de Outono, *Seara Nova*, nº 43, 15 Março 1925.

[755] Caricatura de Francisco Valença reproduzida em *Os Desenhos de Almada n'O Sempre Fixe (1926-1935)*, Departamento de Documentação e Pesquisa, CAM-FCG, Lisboa, 1984. Francisco Valença

Auto-retrato num Grupo foi pois uma das primeiras pinturas a óleo de Almada, encontrando-se nessa via de início e afirmação do gesto pictórico. Como no romance *Nome de Guerra*, escrito entre a realização dos painéis d' *A Brasileira* e as pinturas para o Bristol Clube, o pintor parece ser o único que sabe o seu papel e que controla o presente. Podemos concluir essa indicação na representação do seu perfil e no olhar de «narciso do Egipto», mas também na sua própria observação de um retrato. O que pensa, o que vê? Olhar um retrato é sempre lembrar uma ausência ou a morte. O realismo metafísico da pintura, semelhante no tema e no espírito, devolve-nos a «fatalidade» geográfica e histórica da cidade que é a chave de uma mesma realidade mágica e violenta dos personagens de *Nome de Guerra*. Deste ponto de vista podemos estabelecer uma relação entre a imagem dessa pintura e o texto do romance que parecem chegar a um idêntico lugar, emprestando a ambas as obras o sentido de um *ethos* melancólico que se projecta na imagem dos seres e das coisas aí apresentados.

Na obra de Almada esta recorrência será periódica e os seus desenhos, por exemplo, sugerem frequentemente uma relação autobiográfica com esse universo, seja por aquilo que o próprio revela de existencial, numa transposição da vida como farsa, seja na qualidade da figura do artista e do seu duplo.

Podemos concluir que na pintura ou no romance, Almada se define na observação da realidade à qual o imaginário da *comedia* ajuda a um reordenamento metafísico desse mesmo real. Este retrato, tal como outros que realizou, insere-se na vasta corrente do realismo metafísico. Embora não se desvinculando do real o pintor figurava-o alegoricamente projectando sobre os seres um quase alheamento e uma certa melancolia e animando até com esses sentimentos os objectos.

O *Retrato de José Pacheko* de Mário Eloy (1925)

Esta apropriação dos pintores modernistas por fórmulas do retrato clássico, como é o caso deste retrato mundano que actualizam ao transcenderem a questão da semelhança teve um outro exemplo maior no *Retrato de José Pacheko* por Mário Eloy (**Ilustração 69**). José Pacheco aparece como tendo incorporando a mentalidade modernista e cosmopolita de um empreendedor. Artista e empresário, procurando apoio financeiro e mecenas para os seus projectos a sua acção lembra de algum modo Serge Diaghilev (1872-1929). O retrato que dele fez Mário Eloy em 1925, para o *I Salão de*

---

caricaturaria também «as duas figuras de banhistas» do outro painel pintado por Almada para A Brasileira ao qual chamaria de «sereias ou seresmas».

Outono é, provavelmente, a prova de colagem dessa imagem, em que de pé e de fraque, em pose teatralizada segura a *Contemporânea* na mão. Também Jorge Barradas já o retratara em 1912 e, como vimos, Almada Negreiros em 21. O pintor Daniel Vasquez Diaz, de quem era amigo e que veio a Portugal, por ocasião do banquete «modernista» que lhe foi oferecido pelos colaboradores da revista desenhou um excelente retrato em que aparece, olhar decidido e resoluto, de chapéu, gravata e ar «dandy», e que a revista *De Teatro* [756] publicaria em Janeiro de 1923.

José Pacheko foi o protagonista das principais iniciativas e acções modernistas consequentes no período entre 1914 e 1926. Antes disso, iniciara estudos de arquitectura, que não acabou. [757] Partiu para Paris em inícios de 10. Aí conviveu com Santa-Rita, Francisco Franco, com os pintores José Campas e Carlos Franco, que morreria na Grande Guerra, e com outros portugueses, como Homem Cristo Filho, e o escultor Diogo de Macedo que foi habitante da *Cité Falguière*. Aqui se instalaria no atelier cedido por Amadeo de Souza-Cardoso. Com estadias intermitentes em Paris e em Lisboa, ia frequentando as academias parisienses. Entre 1913 e 1915, executou uma série de desenhos a sanguínea sobre a dançarina Isadora Duncan e dentro de um gosto simbolista, compôs as capas de livros para os livros *Dispersão* e *Céu em Fogo* de Mário de Sá-Carneiro, a capa do nº 1 de *Orpheu*, a do nº 3 da *Contemporânea*; fez ilustrações para a revista *Ocidente* e dirigiu artisticamente, em 1916, o semanário monárquico de direita *A Ideia Nacional*. Co-assinante do manifesto *Os Bailados Russos* em Lisboa (1917), juntamente com Almada e Ruy Coelho, no ano seguinte, realizou um cenário para os bailados de Almada. Regressado de Paris a Lisboa, em 1916, montou a Galeria de Arte Moderna no Salão Bobone ao Chiado, onde Almada realiza a segunda exposição individual, salão cujas exposições, em 1919, continuavam a ser qualificadas de «futuristas». José Pacheco, espírito eclético quis, também, em 1926 constituir, com apoio mundano de banqueiros mecenas, a Sociedade Portuguesa de Arte Moderna. Dois anos antes organizara a encomenda de pinturas para *A Brasileira* do Chiado, e, em 1926, ainda foi da sua iniciativa o *II Salão de Outono*. Iniciativas que se estenderam, ao âmbito das artes do espectáculo tendo colaborado com António Ferro no lançamento de

[756] *De Teatro*, revista que tinha como Director Mário Duarte e redactores principais Leitão de Barros, Victoriano Braga e Garcia Perez.

[757] Estudou arquitectura, primeiro na Academia de Belas-Artes de Lisboa e depois como aluno do curso livre do arquitecto Norte Júnior. Como tal, em 1907, realizou uma *Construção Moderna* reproduzida em *Ilustração Portuguesa* de 25/09/1916; traçou o primeiro projecto de um casino de gosto oitocentesco. Cerca de 1910 colaborou com Francisco Franco num projecto de monumento da Guerra Peninsular para o Porto (*Ocidente* de 30-03-1910).

uma nova iniciativa teatral em 1925 – o Teatro Novo – que visava contribuir, segundo aquele, para «a modernização do gosto» e formação de um público.

Com efeito, nessa pintura que é uma homenagem, Mário Eloy retrata-o de pé, segurando na mão direita o nº 1 da revista *Contemporânea* podendo ver-se a capa ilustrada por Almada (**Ilustração 69).** Com esta composição, Eloy inicia uma série de retratos de corpo inteiro, em posição frontal para o espectador. Encontramos ainda, aqui, nos tons escuros e na atitude psicológica uma evocação de Columbano.[758] Eloy admirava este pintor que conhecera certamente na Escola de Belas-Artes e de quem dizia aos amigos ser o mais moderno e independente dos artistas do seu tempo e, por isso mesmo, o mais incompreendido.[759] O retrato foi para Eloy, tal como para Columbano, um género privilegiado, nas pinturas e desenhos. Forma singular de mostrar a afectividade para com os amigos. Se numa fase inicial procurou aprofundar o lado psicológico, esse lado atenuar-se-á ou desaparecerá como veremos, passando a servir de mero pretexto plástico, para se afirmar numa vertente que acima chamámos de «retrato de sociedade», isto é, a apresentação da identidade individual através do seu estatuto social ou do papel que desempenha na sociedade.

Neste retrato, José Pacheko foi colocado num espaço cenográfico que é reforçado ao fundo do lado esquerdo por uma cortina. O espaço é pintado em cinzas azulados que tornam o ambiente pesado. Um banco em segundo plano de tons vermelhos, enegrecidos por manchas sobrepostas, anima a composição. Alma do modernismo, o rosto de Pacheko apresenta-se expectante. A capa de prestigitador cai-lhe dos ombros e a revista pontua pela cor e chama a nossa atenção. A inscrição "Ao José Pacheko e para a humanidade ver e saber" confirma a intencionalidade da obra. Mais do que uma pintura, Eloy retrata um momento do modernismo português, o retrato de uma época, um verdadeiro documento sociológico. Eloy encenava, talvez inconscientemente o espectáculo do movimento modernista em Portugal, feito de desejos ilusórios de grandeza e mundanidade, ao mesmo tempo superficial e ingénuo, concentrado em figuras individuais, sem força para impôr um verdadeiro movimento de ideias e de acções Das restantes pinturas que apresentou na exposição, por exemplo o *Retrato do Poeta Carlos Queiroz* (1925) (**Ilustração 58**) , ou *A Mulher na Barraca* (1923-25), ou *A Velha* e, ainda, o *El Terrible Perez*, as manchas largas constroem e

[758] José Augusto França, *A Arte em portugal no Século XIX*, Bertrand Editora, Lisboa, p. 280.
[759] Segundo a afirmação de Varela Aldemira. Alexandra Reis Gomes, *Op. Cit.*, p. 28.

modelam os rostos dos personagens e os fundos. O "sentido cubista" [760] tem uma origem cézanniana e até órfica, por exemplo em *A Velha*. Mas nos *Aquiladores de Triana* encontramos, de novo, a influência de Columbano ou de Eduardo Viana.

Outros retratos mundanos: *Natacha* de António Soares e o *Retrato de Mme. Sousa Lopes* de Adriano Sousa Lopes.

No final dos anos 20 encontramos dois retratos mundanos praticamente contemporâneos: o *Retrato de Mme. Sousa Lopes* de 1927 (**Ilustração 54),** de Sousa Lopes (1879-1944) e o da bailarina russa *Natacha*, de António Soares de 1928 (**Ilustração 51).** Auto-didacta de formação, António Soares começou a sua carreira artística com a participação no *II Salão de Humoristas Portugueses*, em 1913 e participação continuada nos restantes *Salões de Humoristas e Modernistas*, incluindo o *Salão dos Fantasistas.* Admirador como os seus companheiros dos *Ballets Russes*, Soares ligou-se desde cedo ao mundo do teatro e da dança, através da realização de decorações e cenários.

Aquando da sua primeira exposição individual em 1922, António Soares já definira aquilo que então numa importante crítica Vitor Falcão classificaria de «intenção decorativa» do pintor no «décor» «luminoso, levemente garrido, originando uma atmosfera translúcida e suave» onde as:

S*ilhuetas desencontradas, dum colorido hipnótico, atraentes, como movimento, desafiando altivamente a luz. Linhas ondulantes, sensuais, femininas, aqui e acolá, mais além multíplices, desembaraçadas, definidas. Vida. Vibração. Claridade. Nada de misterioso nem de satânico.*[761]

A verdade é que se essa vertente se adivinhava nas exposições dos humoristas da década de 10 em que participara, assumia-se então mais claramente ao longo da década de 20 convergindo com a ilustração e o grafismo então desenvolvidos. Essa «intenção decorativa», aliás, não exclusiva de António Soares declarava-se depois, na década de 30, por uma acção de conjunto ao serviço da «Política do Espírito», onde a figura do pintor-decorador assumiria a sua relevância.

Em 1925, visitará a *Exposição Internacional de Artes Decorativas* em Paris, onde se consagrava então o *Estilo 25*. Em 1928, convidado para realizar os trabalhos de

[760] Cat. exp. Mário Eloy, *Catálogo da Exposição Retrospectiva*, Museu do Chiado, Lisboa, p. 85.
[761] Vitor Falcão, *A Exposição de António Soares*, *Contemporânea*, nº 7, Janeiro 1923, pp. 17-19.

decoração no Clube nocturno *Maxim's* conhece, nesse contexto, Natacha, e realiza o retrato da bailarina que, na época, teve sucesso mundano em Lisboa sendo capa da revista *Voga*.

António Soares desenhador humorístico e capista de magazines teria na figura sensual de Natacha o seu melhor retrato e pintura. Podemos dizer que as palavras de Vitor Falcão acima reproduzidas se poderiam aplicar à imagem desta pintura, pois ela integra-se dentro dessa «intenção decorativa» onde um *décor* luminoso transporta a figura para uma atmosfera de sensualidade à flor da pele. É no decorrer dos anos 20 e 30 que a vocação de António Soares, como decorador e *designer* gráfico se aprofundará, áreas que se estenderão, também, na publicidade. A pintura integra-se dentro desse espírito de trabalho mas também no seu interesse pelo teatro e pela cenografia que considerava «um esplêndido meio de propaganda», um modo de incutir e educar o gosto do público. Dizia então em 1930 ter posto de lado o óleo que todos afirmavam ser um material nobre e pintava agora um retrato a tempera para provar o contrário, pelo que as tintas de cenário, acrescentava lhe pareciam maravilhosas para esse género de trabalho.[762] Para a Brasileira do Chiado, pintou duas composições de figuras em ambiente urbano de cafés. *Natacha* insere-se na mesma vertente elegante do seu gesto de desenhista sofisticado. A personagem era uma bailarina russa de passagem pela capital. Retrato de corpo inteiro, Natacha é exaltada como mulher requintada e mundana. Colocada num espaço encenado a figura destaca-se do fundo pelo tratamento columbanesco da luz que lhe acentua a nudez dos braços e do rosto. Pintura artificiosa e decorativa mas de grande poder sedutor não lhe faltam os atributos do galgo, símbolo de agilidade e rapidez e de um pequeno urso polar, elementos que acentuam o lado ilustrativo da pintura. A pintura exposta em 1929 na SNBA seria premiada com uma segunda medalha.

Realizado um ano antes de *Natacha*, o *Retrato de Mme. Sousa Lopes*, foi exposto na individual do pintor realizada na SNBA, em 1927, em Lisboa. Logo depois Sousa Lopes assumiria, por indicação de Columbano, a direcção do Museu Nacional de Arte Contemporânea.

O retrato apresenta a imagem da sua mulher Margerite Gros Pérroux, já retratada c. 1920 em *A Blusa Azul* (**Ilustração 53**). Sete anos medeiam entre uma e outra obra,

[762] Mário Domingues, citado por Patrícia Esquível, («As opiniões dos nossos artistas. O que pensam os grandes pintores: Carlos Reis e António Soares», *Civilização*, nº11, Maio 1929, pp. 62-69), *Op. Cit.*, p. 214.

mas em ambas se apresenta um tratamento plástico que as aproxima do pós-impressionismo. Nelas vemos a imagem de uma época e de uma sociedade. Em *Blusa Azul*, na indistinção programada do fundo, pressente-se uma possível inspiração em Manet. No retrato de 27, o fundo e a figura tendem a desfazer-se e a fundir-se por acção de uma pincelada assumidamente mais solta e dissolvente. Todavia o retrato de Mme. Sousa Lopes, embora mais complexo, não deixa de ser mais convencional no que tem de afectada elegância. A colocação da figura já não é frontal mas colocada em ligeira torsão. O braço que está na sombra confunde-se com o fundo através de pinceladas que o desfazem. A personagem apresenta-se sofisticadamente mundana, cabelo *à garçonne*, o olhar expressivo, acariciando uma pele. O que o pintor ganhou em sábia maturidade, perdeu em inesperada frescura e estranha cromaticidade que existe na *Blusa* Azul, onde o cabelo, o vestido, as luvas ou o colar são detalhes pensados como se se tratasse quase de uma natureza-morta.

Sousa Lopes, [763] que tinha sido bolseiro em Paris, de 1903 a 1908, assumiu uma pintura académica que seria pontuada pelo interesse e conhecimento do impressionismo. Desenhador militar na Primeira Guerra onde esteve, na sua obra viria a emergir uma poética expressionista breve, a que certamente essa experiência não era alheia. Segundo José-Augusto França, neste retrato a imagem da sua esposa oferece uma «rara, ou única imagem do gosto "art-déco" que teria difícil enraizamento em Portugal, mau grado o protesto de António Soares que, sem prática de Paris, dele supunha aproximar-se » [764] Nos anos seguintes como veremos, Sousa Lopes assume uma pintura «pompier» colocada ao serviço das decorações históricas da Assembleia Nacional.

[763] Sousa Lopes era natural de Leiria. Entrou para a Academia de Belas-Artes em 1898. Foi aluno de Veloso Salgado e de Luciano Freire, nas cadeiras de pintura e desenho, respectivamente. Pensionista em Pintura de História, desde 1903. Frequentou a École Nationale des Beaux-Arts e a Académie Julian. Foi discípulo de Fernand Cormon. Expôs no *Salon d'Automne* em 1904, 1905, 1906, 1908, 1909 e 1912. Em 1915, organizou a Secção de Belas Artes do Pavilhão Português à *Exposição Internacional Panamá-Pacífico* em S. Francisco (EUA). Realizou a primeira exposição individual na SNBA em 1917, ano em que parte para a guerra como oficial artista. Viajou pela Europa e Norte de África até cerca de 1927. Sousa Lopes recebeu, ao longo da década de 30, diversas encomendas oficiais: as pinturas decorativas para o Salão Nobre da Assembleia Nacional e para o Museu Militar de Lisboa. Colaborou em projectos de exposições históricas e comemorativas como a de «Arte Portuguesa da Época das Grandes Descobertas ao século XX» (Paris, 1931) ou dos «Primitivos Portugueses» (Lisboa, 1940), fazendo parte com Reynaldo dos Santos e João Couto, da Comissão organizadora.

[764] José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (...), Op. cit.*, p. 171.

3.5. O corpo na paisagem e a paisagem no corpo

Eduardo Viana, Almada Negreiros e as pinturas de nú para o Bristol Clube

Espaço de boémia, o novo Bristol Clube como clube nocturno na vida urbana da Lisboa dos anos 20,[765] significava uma ideia de modernidade que as elites intelectuais e artísticas do Chiado viveram como local de diversão e encontro amoroso.

É preciso que se saiba que as casas de prazer como o Bristol Club são, por si sós, um meio de arte para aqueles que amam na vida moderna a expressão rítmica, sonora, colorida duma estética nova. Pois esse espectáculo das danças modernas, esse ruído modernístico do jazz-band, esse espujar sempre novo do «champagne», esse décor feérico das luzes tudo isso não é a realização fugidia daquilo que buscamos eternizar nos nossos quadros ou nas páginas das nossas novelas e nas cenas do nosso teatro? É já um lugar comum no modernismo dizer que o «music-hall» é o nosso espectáculo preferido.(...) E tudo isto se passa num ambiente da mais pura arte moderna, em salas que são verdadeiras exposições. [766]

A construção plástica que Eduardo Viana imaginou e realizou para esses dois nus traduz esse sentido profundamente libidinoso. O pintor concretizou nesses dois corpos a representação desse lugar onde os hábitos e os gestos mundanos se tornavam mais livres para os prazeres, para a dança ao som da música negra do *jazz-band*, com que António Ferro exaltava a arte moderna, ou do ritmo frenético do *charleston*. O Bristol significava poder imitar o ritmo delirante parisiense do que era conhecido como os «loucos anos vinte». Os corpos que Viana pintou em duas grandes telas são isso mesmo, corpos. O modelo parece ter sido o mesmo em ambas as pinturas. Num deles está deitada de costas, as pernas cruzando-se no ar, pintura que hoje pertence ao Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (**Ilustração 55**). O outro, de costas para o observador, deixa ver umas nádegas fortes e possantes. Ambas as pinturas projectam uma violência carnal que também é pictural no seu cromatismo selvagem. Pintura barroca nas formas e nas cores e por esse gosto do excesso. Trata-se, sem dúvida, de uma visão cenográfica do mundo carnal, onde a referência ao real se traduz pelo gosto do pintor, que assume a pintura, mostrando e expondo, sem subtilezas,

[765] Outros clubes nasceram durante a Guerra: o Ritz em 1915, o Palace e o Majestic ou o Monumental em 1917, que duraram até finais dos anos 20. José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961),* p. 113.
[766] «O Bristol Clube Manifestação de Arte Moderna», in *Contemporânea*, III Série, nº 1, 1926

directa e frontalmente o amor do prazer. O corpo rosteifica-se, torna-se paisagem e natureza-morta, fundindo assim o pintor os três géneros pictóricos. Rasteiros, francos, estes corpos femininos tornam-se completamente rosto. O retrato dá lugar à exposição do corpo, um corpo que assume ser rosto, o rosto do lugar e do prazer.

É nos anos 10 que Eduardo Viana renova a sua linguagem pictural. A exposição de 1907 de Cézanne em Paris associada à de Zuloaga, as viagens que realizou por Inglaterra e Holanda, os anos que viveu em Paris e o contacto com o Orfismo dos Delaunay contribuíram para que inovasse outros processos do fazer pictórico. Verifica-se assim um outro entendimento do plano pictural, do fundo e da figura, das formas e planos fragmentados com que constrói a composição associados a uma cromaticidade de contrastes simultâneos. Esta lição e as experiências com cera ou papéis colados resolvem-se em obras como *Revolta das Bonecas* (1916) que é o exemplo maior dessa época de contaminação órfica, que nacionalizará. Viana reterá essa lição reelaborando-a nos anos seguintes, numa síntese onde entra a lição do Cubismo que será aplicada na elaboração de paisagens cenograficamente pensadas. Mário Domingues, um crítico a destacar nestes anos 20, reconhecera desde sempre as qualidades de Viana, mesmo quando era apelidado de «louco», tal como os seus amigos de *Orpheu*. Aquando da exposição de Viana na Sociedade de Belas Artes em 1923, Mário Domingues recordava:

Há muito que havíamos descoberto em Eduardo Viana qualidades admiráveis de realização. Nesse tempo odiava-se o pintor.(…) E nós, solidários com o doido! E nós, elogiando o igorante! Viana pouca importância deu às bocas do mundo… Trabalhador, persistente (…) caminhou, progrediu, realizou.

Mário Domingues compreendia assim, que a pintura de Viana era uma pintura meditada, era a pintura de um «torturado» que «tem a preocupação da pureza da cor» mas essa técnica que ele possuía tão poderosa era fruto de uma procurada perfeição. Não só dominava a cor e o desenho. Ao dominar a técnica, Viana «domina o assunto» e de tal modo que chegava quase a pintar «a alma das coisas». Por essa razão, a paisagem *Pousada dos Ciganos* (1923) sintetizava uma «originalidade de visão, pureza da cor, descritivo equilibrado, sentimento regional». [767]

[767] Mário Domingues, «Exposições de Arte – A exposição de pintura de Eduardo Vianna», *Revista Portuguesa*, 17.03.1923.

Eduardo Viana, todavia, pouca atenção dará no futuro à pintura de nu. Contam-se somente mais dois nus, em 1931 e 1943, mas nenhum se compara na poderosa sensualidade aos do Bristol Clube.

O grande *Nu* de Almada Negreiros pintado em 1926 é, contrariamente, todo ele de um subtil erotismo e, por isso mesmo, conceptualmente elaborado. Não é um fantasma sem rosto como os de Viana (**Ilustração 56**) .

Longo e reclinado num divã, este grande nu feminino olha-se a um espelho. O cabelo cortado *á garçonne*, a lembrar Louise Brooks, seios pequenos, pernas enormes, esguias e delicados pés que usam umas chinelas vermelhas. Esta pintura esteve colocada no vestiário das senhoras no Clube.

Para José-Augusto França, a comparação entre os nus de Viana e de Almada é importante na definição da pintura nacional a meio da década. De um lado, «a saborosa brutalidade sensual de origem naturalista, modernizada no entendimento plástico de Cézanne». No outro, em Almada, a pintura torna-se «uma operação intelectual em que o desenho sobretudo conta, estranho a qualquer referência do natural. E, nisso a própria proposta dos nus, destinados a uma prática instintiva, ou a mundanas diligências em que os instrumentos de desejo intervêm tanto quanto o corpo», são duas maneiras de consumir e de conhecer a própria imagem…»[768]

Esta análise reenvia-nos para a questão levantada por Georges Didi-Huberman, a propósito de Keneth Clark e do desdobramento que este faz entre a concepção de uma Vénus «celeste» e uma Vénus «natural». Seguindo o raciocínio de Clark, o nú de de Viana representaria a vulgaridade do desejo físico e, o nú de Almada, uma espécie de Venus botticeliana que incarna uma «forma de arte ideal» e inofensiva que o desenho enquadra. Esta ideia desenvolvida pelo historiador da arte inglês, no seu estudo tornado já clássico sobre o nu, distingue assim o nú enquanto «forma de arte ideal» e a «nudez» encarada como uma coisa decididamente incómoda, demasiado enfática e sexual para aceder à esfera «cultivada» da arte enquanto tal.[769]

Se seguíssemos estas premissas, o que não é o caso, diríamos que o nu de Viana se afasta do «ideal» enquanto o de Almada se aproxima. O desenho deste constrói uma figura escultural, uma espécie de baixo-relevo, em que o corpo do modelo parece um

[768] José-Augusto França, *Os Anos 20 em Portugal*, *Op. Cit.*, p. 163.
[769] Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Venus. Nudité, Rêve, Cruauté, Paris,* Gallimard, 1999, pp. 12 a 15.

mármore liso, de uma nudez quase mineral. Didi-Huberman, todavia, recorre ao conceito warburgiano de «empatia», para o enquadrar de outro modo. [770]

Segundo Didi-Huberman, Aby Warburg encarava a empatia como «força» que se podia manifestar por um «corte» ou uma contradição. A empatia não é um processo único e inefável de um mergulho nas coisas e de uma identificação imediata. Para Warburg, a figura de Vénus só é aparentemente pura, perfeita, ideal. Do mesmo modo o nu de Almada não é uma «operação intelectual» nem «é estranho a qualquer referênciao ao natural» como afirma José-Augusto França. Para lá da beleza e da impassibilidade, o *pathos* deste nú não se situa no rosto, nem no corpo ou no olhar. Essa serenidade interior desloca-se para o exterior da figura como na Vénus boticelliana. Olhando melhor a figura reclinada, colocada como num palco, vemos os lençóis meio desalinhados, provocando um desejo táctil; as chinelas no pé quase a caírem; o anel, o brinco e o espelho que não tem qualquer imagem reflectida e o mármore liso lembra pó-de-arroz. São estes pequenos detalhes que animam a figura para o movimento erótico e lhe dão uma «atmosfera psíquica». Da figura desprende-se uma «beleza sonhadora e passiva», uma subjectivação de mundos fantasmáticos e oníricos que toca o observador. Este nu de Almada é uma aparição.

[770] *Idem, ibidem,* pp. 26-29.

CAPÍTULO IV

O INGENUISMO CONSTRUTIVO

4.1. A Teorização do ingenuismo e a revista *Presença* (1927-1940)

Relembrar o passado: modernidade e tradição da revista *Presença*

Como vimos no capítulo anterior, o espírito mundano e eclético da revista literária *Contemporânea* procurara preencher o vazio cultural deixado por *Orpheu*. O ecletismo plástico que apresentava era consequente com as tendências estéticas plurais dos seus colaboradores, que iam de Fernando Pessoa a Almada e Raul Leal, de Teixeira de Pascoais ao integralista António Sardinha. A sua existência não deixava, porém, de provocar saudades a Pessoa que, em 1923, comentava a Armando Corte-Rodrigues: «Tanta saudade – cada vez mais tanta! – daqueles tempos antigos do «Orpheu», do paúlismo, das intersecções e de tudo o mais que se passou!». E perguntava «Você tem visto a *Contemporânea*? É de certo modo a sucessora de *Orpheu*. Mas que diferença! Que diferença!»[771]

Porventura, esse «relembrar o passado» contribuiu para o aparecimento de *Athena* que duraria escassos cinco meses, vindo mais tarde a concorrer fortemente para o pensamento da revista *Presença*, que nasceria fora da capital e do ambiente do Chiado, em Coimbra, a 10 de Março de 1927. Fundada então como jornal quinzenal, pelos jovens José Régio (1901-1969), [772] João Gaspar Simões (1903-1987), [773]

---

[771] Teresa Sousa de Almeida, «*Athena* ou a Encenação Necessária», prefácio à ed. fac-sim. de *Athena*, Lisboa, Contexto, 1983.

[772] José Régio é o pseudónimo de José Maria dos Reis Pereira. Nasceu em Vila do Conde, cidade onde viveu até à adolescência e realizou os primeiros estudos. Em Coimbra, em 1925, licenciou-se em Filologia Românica. Na revista *Presença*, de que foi o principal dinamizador e ideólogo, reflectiu e expôs as suas ideias e teorias estéticas. Além da direcção dessa revista e da criação literária, em que experimentou todos os géneros, colaborou em inúmeros jornais e revistas como crítico e polemista. Entre 1928 e 1967 viveu na cidade de Portalegre onde foi professor liceal, regressando a Vila do Conde onde faleceu.

[773] João Gaspar Simões era natural da Figueira da Foz. Orientado pela família para uma carreira comercial veio a cursar direito em Coimbra, curso que só termina em 1932. Nessa cidade frequenta tertúlias e funda, com Vitorino Nemésio (1901-1978) e Branquinho da Fonseca, entre outras, a revista *Tríptico* (1924). Em 1927, com José Régio e também com Branquinho da Fonseca, lança a revista *Presença*. Afirmar-se-á depois, sobretudo, com a contribuição no *Diário de Lisboa* e, depois, no *Mundo Literário*, no *Átomo*, no *Diário de Notícias*. No domínio do romance, do conto e da novela, deixou obras como *Elói ou Romance numa Cabeça* (1932); *Pântano* (1940); *Amigos Sinceros* (1941); *A Unha Quebrada* (1941) e *Internato* (1946). Deu à psicologia, tal como José Régio, uma importância que até aí ela não tivera. No género biográfico, deixou-nos duas obras de referência: *Eça de Queirós, o Homem e o Artista* (1945) e *Vida e Obra de Fernando Pessoa* (1950).

Branquinho da Fonseca (1905-1974),[774] Edmundo de Bettencourt (1899-1973), Fausto José (1903-1975) [775] e António de Navarro (1902-1980), [776] e de cuja direcção mais tarde participarão Adolfo Casais Monteiro (1908-1972) e Miguel Torga, pseudónimo do médico Adolfo Rocha (1907-1995), tinha a ambição, como o título exprime, de realizar um projecto cultural que instituísse uma «presença».[777] Se a vertente da *Contemporânea*, era fundamentalmente a de uma modernidade em oposição à velha geração, *Presença* queria significar pela sua acção pedagógica uma existência diferente, permanente e assídua, que desejava preencher uma ausência.[778] Esse desejo estava bem vincado nas letras capitais do primeiro número e no subtítulo que formava a segunda linha do cabeçalho, onde se lia «Folha de Arte e Crítica». E a verdade é que a revista soube chamar à atenção para a música contemporânea e iniciou entre nós a crítica de cinema como arte.

Adolfo Casais Monteiro, [779] anos depois, exilado no Brasil, considerava a revista à luz da perspectiva desse afastamento físico e temporal, uma geração

---

[774] António José Branquinho da Fonseca nasceu em Mortágua. Iniciou-se como escritor com o pseudónimo de António Madeira. Dedicou-se a vários géneros literários, elegendo, todavia, o conto. Não deixou de se interessar, também, pela fotografia, algumas das quais vieram a ser publicadas na revista *Presença*.

[775] Fausto José dos Santos Júnior nasceu concelho de Armamar onde veio a ser presidente da Câmara. Foi amigo e colaborador do grupo da *Presença* e escreveu alguns livros de poesia.

[776] O poeta António de Navarro nasceu em Nelas, em Vilar Seco em 1902. Frequentou o curso de Direito da Universidade de Coimbra, terminando os estudos em Lisboa na Escola Superior Colonial. Entre 1939 e 1940, trabalhou em Moçambique, na Junta de Exportação de Algodão Colonial. Colaborou nas revistas literárias *Bysancio, Portucale, Contemporânea, Presença, Cadernos de Poesia, Vértice* ou *O Diabo*. Integrou o grupo da *Presença*, constituindo uma das suas vozes poéticas mais originais apesar de esquecido. Publicou *Poemas de África* e *Coração Insone*. O poema «O Braço do Arlequim» que referimos também no capítulo 3, parece ter ficado como um dos mais conhecidos da poesia presencista.

[777] João Gaspar Simões, *História do Movimento da «Presença», seguida de uma Antologia*, Coimbra, Atlântida, (1955), p. 11.

[778] A ideia da criação da revista partiu de Branquinho da Fonseca e o título foi encontrado por Edmundo de Bettencourt. A redacção ficava na Rua das Flores, em Coimbra. A partir do terceiro número a periodicidade passaria a ser mensal, pelo menos até ao fim do ano de 1927. A história da revista conta com duas séries. A primeira contém 53 números e a segunda, iniciada em 1939, contém dois. Foi ainda publicado um número especial em 1977 comemorando o seu cinquentenário.

[779] Adolfo Casais Monteiro (Porto, 1908-S. Paulo, 1972) formou-se em história, filosofia e pedagogia. Foi professor liceal no Porto até 1937, quando foi afastado por motivos políticos. Colaborador literário na *Presença*, em finais de 1928, com um artigo sobre Eça de Queirós, no nº 17. Estreia-se na poesia no ano seguinte com *Confusão.* Foi director da revista a partir do nº 33. Colaborador da *Águia*, com Leonardo Coimbra e Sant'Anna Dionísio, contribuirá para o aprofundamento do vector polémico da *Presença*. Contrariou o "espírito historicista" e isolacionista que passou a dominar na cultura portuguesa vigente, de que resulta em grande parte, do contacto com a literatura brasileira, que se intensifica na segunda fase da revista, na década de 30, O espírito da *Presença* pretendia-se aberto e contestatário pela falta de autenticidade que contaminava a "literatura livresca" de alguns escritores portugueses. Em 1937, depois de demitido do cargo de professor e preso várias vezes parte para o Brasil. Longe do país, tentou esclarecer o projecto da *Presença* e o carácter plural da revista, respondendo às críticas que foram feitas, nomeadamente às de Eduardo Lourenço no texto referido na nota anterior. Maria João Cantinho, «Adolfo

«descoordenadamente» revelada que, sem repetir as «atitudes revolucionárias» de *Orpheu* e *Portugal Futurista*, tinha sido «contínua a manifestar-se».[780] *Presença* vai apresentar-se com as suas próprias contradições estéticas e éticas, sendo a primeira publicação periódica modernista a alcançar numa acção persistente e relativamente longa (de 1927 a 1940), uma audiência nacional junto de um público interessado em literatura e arte. [781]

O editorial de abertura do primeiro número era assinado por José Régio [782] e intitulava-se «Literatura Viva», espécie de manifesto e tentativa de balanço da literatura e da arte moderna portuguesa. Denunciava-se a retórica, a mediocridade, a falta de originalidade e de sinceridade de artistas e escritores.

Era uma denúncia d'«a indigência das letras portuguesas» e propunha-se um programa. Para João Gaspar Simões, na verdade, falar em «literatura viva» pressupunha, ter diante dos olhos todo o panorama de uma «literatura morta», onde a última manifestação viva das letras portuguesas, nas então quase três décadas do século XX, datava de 1915. [783] Por isso, a *Presença* pretendeu protagonizar um segundo modernismo, para o que tentaria recuperar e «reabilitar publicamente» [784] a herança poética de *Orpheu*, [785] e a memória dos seus membros que tinham sobrevivido até finais dos anos 20, algo «segregados» e ainda vistos por muitos como um punhado de "doidos"» e uma «facção» que não se tinha rendido. [786] Como era possível que estes tivessem permanecido ignorados - eis uma pergunta a que Casais Monteiro responderia. Explicava ele que era porque cultivaram o equívoco, não só pelo que havia em todos de gosto pelo «fingimento», mas até por «uma nobre independência» e, enfim, porque essa geração não tinha tido «os ensaístas nem os críticos que pudessem combater pelos seus

---

Casais Monteiro: o estrangeiro definitivo», *Revista da Cultura*, nº 33, Fortaleza, São Paulo, Março de 2003. Acesso on-line em 11.02.2012.

[780] Adolfo Casais Monteiro, *O que foi e o que não foi o Movimento da Presença*, (prefácio, org. e notas de Fernando J. B. Martinho), Lisboa, IN-CM, 1995.

[781] Adolfo Casais Monteiro, *Idem, ibidem*, pp. 18-19.

[782] Dois anos antes, José Régio estreara-se com o livro *Poemas de Deus e do Diabo* e, pela mesma altura (1925), apresentara a dissertação à Faculdade de Letras de Coimbra, *As Correntes e as Individualidades na Moderna Poesia Portuguesa*, tese de licenciatura em Filologia Românica, que viria a ser publicada em 1941, com o título de *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*. Nela valorizava-se, pela primeira vez, os poetas de *Orpheu*.

[783] João Gaspar Simões, *História do Movimento da «Presença» seguida de uma Antologia*, *Op. Cit.*

[784] João Rui de Sousa fala numa «reabilitação pública de "Orpheu" por parte da "Presença". Ver deste autor, «Evocar João Gaspar Simões», in *Presença de João Gaspar Simões: Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2003.

[785] Por razões metodológicas, referimo-nos genericamente ao grupo de autores/movimento «Orpheu» e «Presença» utilizando a grafia entre aspas, mas manteremos a grafia original em itálico, para nos referirmos às revistas com o mesmo nome.

[786] Adolfo Casais Monteiro, *Op. Cit.*, p. 23.

valores e impô-los ao público».[787] É certo que a «Presença» se dedicaria a esse papel e a fazer surgir «uma nova sensibilidade» e um «novo espírito». Para que isso fosse possível, reconhecer-se-ia a filiação da sua geração na de *Orpheu*. Esse reconhecimento efectua-se logo num dos primeiros números, quando José Régio publica no nº 3 da *Presença*, o texto «Da Geração Modernista».[788]

É importante lembrar que o ambiente que se vivia nas artes era o de uma modernidade que se esbatia, não só porque muitos artistas estavam longe das referências dos movimentos modernos, como os artistas modernistas a eles aderiam superficialmente, através de uma gramática pictórica adquirida na prática da ilustração. Simultaneamente, a tradição naturalista perseverava nos Salões da SNBA, impossibilitada de actos inovadores. Um dos motivos que fazia aceitar essa pintura monótona e repetitiva, acomodando pintores e público, era um verdadeiro culto do «portuguesismo» que vivia através dos valores do «pitoresco» e se propagava para lá dos muros daquela Sociedade. Poucos meses depois do nascimento da *Presença*, dava-se o golpe militar de 28 de Maio de 1926. Sete anos mais tarde, em 1933, depois da aprovação de uma nova Constituição, seriam instituídos a chamada Ditadura Nacional e o Estado Novo. Estes acontecimentos políticos assinalam em Portugal o final dos anos 20, mas também um longo caminho que ficaria conhecido por «Política do Espírito».

Numa sociedade onde era tão forte essa ambivalência entre exigência de modernidade e arreigadas tradições, os escritores da *Presença*, foram os teóricos de uma arte sensível e até de uma «mimese» da realidade interior, afins de artistas plásticos seus amigos e colaboradores. Por isso, convergiram no esforço de se tornarem agentes dinamizadores do *1º Salão dos Independentes*, em 1930, exposição que tentou reviver um novo vanguardismo. Nessa exposição, os pintores apareceram praticando uma espécie de «realismo expressionista» pouco claro, onde se mesclavam poéticas díspares e afins como o Cubismo, o Expressionismo ou mesmo a Nova Objectividade, numa vontade de retorno ao «ofício» da pintura e mesmo aos valores construtivos clássicos.

Realizada na SNBA, a exposição nasceu nesse cruzamento teórico entre os ideais dos presencistas e dos pintores modernistas. Pintores, escultores, arquitectos, desenhadores, decoradores, cartazistas, fotógrafos faziam-se representar segundo uma diversidade de sensibilidades. Na pintura e no desenho manifestam-se valores expressionistas e neo-expressionistas onde o naturalismo espreita mas também se

[787] Adolfo Casais Monteiro, *O que foi e o que não foi o Movimento da Presença*, p. 23.
[788] José Régio, *Presença*, Coimbra, nº3, Abril 1927, p. 2.

consideram nos pressupostos estéticos e teóricos as ideias de «ingenuismo» como palavra de ordem na intenção de «construir».

O Arlequim de *Orpheu* e o Pierrot lírico da *Presença*

Cumpre assinalar que não era, porém, nas formas poéticas ou na sua renovação que se poderia estabelecer de algum modo um paralelo com *Orpheu,* ou mais exactamente, aceitar um «nexo essencial entre esta geração e a precedente».[789] Como assinala Casais Monteiro, não se trata de duas gerações que se sucedem como um fio linear da história, mas de precursores que viveram num passado «presente», dez anos antes. Tal como eles, o movimento da *Presença,* fez a oposição a uma situação de acomodamento, a um «*status quo*» que harmonizava a arte e os gostos do público. Na verdade, a afirmação de liberdade, explosiva e explícita em *Orpheu*, pela «subversão indiscriminada de valores, pela necessidade de opor uma negação absoluta à corrupção da época», dará à «expressão da liberdade» do grupo da *Presença* uma consciência de que eles não são meramente uma geração de criadores, mas eles mesmos são criadores da sua época, desdobrando-se em ensaístas e em críticos, de modo a estabelecerem um «elemento de sociabilidade indispensável à comunicação com o público». [790]

Se é verdade que a proposta da *Presença*, em finais de 20, surgia modernizadora, e se assumia, face à revista *Orpheu,* como sua herdeira mesmo que *Orpheu* tenha sido uma «vanguarda incoerente»,[791] dificilmente poderá classificar-se *Presença* de vanguardista.

Eduardo Lourenço que, em finais dos anos 50, teria ocasião de escrever um ensaio crítico sobre a mitologia da *Presença*,[792] embora reconhecendo o lugar de

[789] Adolfo Casais Monteiro, *O que foi e o que não foi o Movimento da Presença*, *Op. Cit.,* p. 23.
[790] Adolfo Casais Monteiro, *Idem*, p. 22.
[791] Adolfo Casais Monteiro, *Idem*, p. 126.
[792] Eduardo Lourenço, «Presença ou a Contra-revolução do Modernismo Português» saído, pela primeira vez, n'*O Comércio do Porto*, 14.06.1960. O texto foi escrito, na verdade, em 1958. Adolfo Casais Monteiro, a residir no Brasil, tal como na época Eduardo Lourenço iniciará uma onda de reacções que legitimarão um debate que perdura até aos dias de hoje, tornando-se um marco incontornável nos estudos sobre as duas gerações literárias e culturais, associadas às revistas com o mesmo nome, que marcaram a primeira metade do século XX: "Orfeu" e da "Presença". Esse texto conheceria várias versões: uma segunda versão foi publicada em 1961o na *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, nº 23-24, de Julho-Dezembro de 1961. Nesta, o texto é mais fiel ao original, já que a versão publicada em Portugal foi objecto de censura. A terceira versão, publicada no volume *Estrada Larga – 3*, por Costa Barreto, em 1962, pouco difere do texto que saíra no jornal português. Uma outra publicação será editada em *Tempo e Poesia – à Volta da Literatura*, que é um conjunto de ensaios do autor editado em 1974. Ana Cristina Ferreira Assunção Marrucho, *Presença ou a Contra-Revolução do Modernismo Português – a Crítica de um Mito ou o Mito da Crítica?* Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesas, Universidade Aberta, Lisboa, 2008.

destaque e a originalidade de Régio, questiona a relação que, comparativamente a Pessoa, o poeta presencista mantém com o mundo. Observa ele que se o emblema da geração «funambulesca e audaciosa» de «Orfeu» foi o arlequim que «dança sobre a própria cruz, essa dança anímica dá aos poemas de Sá-Carneiro e Pessoa um optimismo trágico, opostamente aos «totem» da «Presença» que são «o bobo-anjo, Job-Cristo». Se, por um lado, estes são mais humanos por outro traduzem «uma perpétua tragicomédia» quando a voz do poeta e a de Job se confundem. O que quer dizer, segundo Lourenço, que o psicologismo da *Presença* define uma ordem lírica, que é a do poeta concebido, através de Julio, como um Pierrot lírico. Será pois nessa «apaziguante presença» que Eduardo Lourenço define o tom «menor, mas bem significativo» da poesia «presencista».[793]

Quiçá, por essa razão, fosse António de Navarro, o colaborador mais «futurista» [794] da geração de Régio, aquele que escolheu a figura do Arlequim para poema que saiu no primeiro número e que arrancou, em Coimbra, «uivos às alcateias de capa e batina»:[795]

E no arraial palhaço
Lá vai o braço…
Lá vai o tal braço
De todos nós
Com sangue de toda a gente,

Seja como for, este poema apontava sobretudo uma determinada imagem de «humanidade», tema que viria a ser polémico e que discutiremos mais à frente a propósito do retrato - uma visão do mundo que pressupõe um desdobramento do eu de tal modo que há um vejo e um vejo-me. No dizer de Eduardo Lourenço, a sua leitura pressupõe que o leitor não seja imediatamente espectador, mas sim «espectáculo» como em Pessoa, [796] ou seja, espectador de si próprio.

[793] Eduardo Lourenço, «*Presença* ou a Contra-revolução do Modernismo Português». A versão utilizada é a da *Revista do Livro,* Rio de Janeiro, nº 23-24, Julho Dezembro, 1961.
[794] Clara Rocha, *Revistas Literárias do Século XX em Portugal, Op. Cit.*, p. 434.
[795] João Gaspar Simões, citado por Clara Rocha, *Idem, ibidem.*
[796] Eduardo Lourenço, *Op. Cit.*, p. 73.

A arte deve ser original e sincera

José Régio inicia o editorial do nº 1 da *Presença* com a sua célebre frase «*Em arte, é vivo tudo o que é original*»,[797] tentando demonstrar que tudo o que é original provém do que há de mais íntimo e verdadeiro num ser. Assim sendo, essa é a primeira condição para realizar uma «obra viva». Originalidade e sinceridade podem viver uma sem a outra mas a sua falta origina falta de criação, invenção e descoberta. Eis a razão, conclui, porque a falta de originalidade e de sinceridade eram os dois vícios maiores da nossa literatura contemporânea. Régio identificava, pois, um exagerado gosto da retórica, que «mordia os temperamentos», e um «pedantismo» que se tornaram uma espécie de «estilo feito, burocrata, erudito, amassado de reminiscências literárias» e de «auto-plágios». Substituíra-se a arte viva pela literatura profissional, os nossos críticos eram, segundo ele, «amadores de antiguidades» face à complexidade da arte moderna, em que o ser «conscientemente ingénuo, simples, directo» podia até tomar aparências de pouca sinceridade.

A arte como «expressão»

À convicção de que a Arte, quanto mais sincera mais humana, podemos dizer que a *Presença* associava a ideia de que é a sinceridade que a individualiza e torna universal. Se «a primeira condição de uma obra viva é pois ter uma personalidade e obedecer-lhe», [798] é a personalidade criadora que faz a obra e, nessa medida, é o fundo psicológico e humano que determina a intenção ou as intenções do criador e, consequentemente, o seu «estilo». Não admira que Dostoievsky seja um exemplo para os presencistas. Gaspar Simões defenderá o «procedimento originalíssimo» do escritor que é o de revelar a «dinâmica do mecanismo psicológico», isto é, o drama interno das consciências e o «externo conflito dos seres». Em arte essa «dinâmica do mecanismo psicológico» ou a análise introspectiva exprime-se pela «expressão». E se «a arte é expressão», deverá exprimir aquilo que se considera ser a «emoção artística», que é uma emoção mediatizada entre o artista, a obra e o público. Contrariamente à emoção artística existe a emoção vital. Esta é o «estilo» do homem e do criador. É o seu «modus vital». Na definição que vem a dar diz:

[797] José Régio, «Literatura Viva», in *Presença*, Coimbra, nº1, Março, 1927, p. 1.
[798] José Régio, «Literatura Viva», *ibidem.*

Estilo é, de facto, a revelação duma maneira peculiar de sofrer a vida. Queremos dizer o modo como o homem se suporta no mundo; a forma como se deixar modelar pelas intempéries materiais e morais. Por isso nesta noção vai implicada a característica diferencial da existência dum indivíduo. (...) A nossa personalidade, o nosso eu profundo de que fala Bergson, existe desde que somos; mas existe soterrado debaixo de tudo quanto não somos. Ora a grande dificuldade está em afastarmos essa camada de personalidade exótica (...) É estilo toda a forma em que se descubra o sinal inconfundível duma personalidade. [799]

Só quando esta se transfigura em emoção estética é que pode ser arte. O outro lado do «estilo» ou do «modus vital», o que o supera no artista será definitivamente a sua transfiguração na expressão artística e, por essa razão, a «Presença» não deixa de considerar um criador, romanticamente, como um *génio*. O criador será sempre um ser de excepção, aquele que tem a capacidade de transformar as suas emoções vitais em emoções estéticas. Esse «génio» é movido por um «fado», e ele será um «Homem extra-ordinário» quando possui os «meios de exteriorização das suas faculdades anormalmente desenvolvidas».[800] Mas ser um grande criador, artista ou poeta, exige pelo menos três coisas: ter consciência do seu individualismo; ter capacidade para aprofundar o seu caso particular para poder ascender ao universal e humano; e, por fim, dispor de dons especiais de expressão artística. [801] Nesta perspectiva, a finalidade da arte é uma «finalidade sem fim» kantiana que é a de nos produzir essa emoção tão misteriosa e complexa que é a emoção estética. Por essa razão, os presencistas falarão da Arte em geral, no sentido em que a Literatura é Arte, tal como a Pintura, a Dança ou a Música.[802]

O elogio da ingenuidade

Individualidade e sinceridade seriam as qualidades essenciais do criador. Dessa íntima relação, o presencismo acabou por defender uma arte cuja expressão é tão natural e tão espontânea que encontra a sua manifestação no ingenuismo infantil. O poeta procura esquecer as aprendizagens do mundo de adulto, regras, sentimentos falsos e tenta reaver a infância, aquele tempo em que ignorava que se encontrava num «estado de pureza» cujas intuições o orientavam. Almada era para Régio o exemplo mais

[799] João Gaspar Simões, «Do Estilo», *Presença*, Coimbra, nº 8, p. 1.
[800] «Lance de Vista», *Presença*, nº 6, p. 5.
[801] José Régio, (*António Botto e o Amor*, Porto, Livraria Progredior, 1927, p. 187), citado por Clara Rocha, *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, p. 398.
[802] *Presença* (Número-Manifesto), nº 9, 09.02.1928.

notável dessa primeira geração quando defende no texto «Da geração modernista» [803] que ele é aquele que reinventa como as crianças coisas já trivializadas por outros. Ora, essas coisas já estafadas tomam, nas mãos das crianças uma penetrante noção de incorrupto sabor de «primitivismo».[804] O «Primitivismo» presencista era assim análogo a esse «fundo infantil» de Almada que seria, segundo Régio, o que lhe inspirava os poemas, «os desenhos mais puros e as suas frases mais *achadas*». Na verdade, a «poética da ingenuidade» de Almada vinha seguindo um trilho que Pessoa desde 1913-14 parecia defender, quando evocava, em *Chuva Oblíqua* (*Orpheu 2*) através da música, a memória do *Rosebud*[805] da sua infância.

> *O maestro sacode a batuta, e lânguida e triste a musica rompe…*
> *Lembra-me a minha infância, aquele dia*
> *Em que eu brincava ao pé d'um muro de quintal*
> *Atirando-lhe com uma bola que tinha d'um lado*
> *O deslizar d'um cão verde, e do outro lado*
> *Um cavalo azul a correr com um jockey amarelo…*

---

[803] José Régio, «Da Geração Modernista», *Presença*, Coimbra, nº3, Abril 1927, p. 2.

[804] Como se sabe a designação de «Arte Primitiva» refere-se às artes tradicionais de África, Oceânia e Norte de África. A ideia de Primitivismo tem a ver em parte com a história da Cultura Ocidental. Não designa um movimento específico de um grupo de artistas, mas antes um conceito que jogou um papel crucial no desenvolvimento da arte do século XX e, em geral, no pensamento moderno. Nas suas várias manifestações, o Primitivismo tem sustentado o pensamento tanto da prática como da teoria da arte de vanguarda, e mesmo da crítica de arte. Quando falamos de «Primitivismo», referimo-nos não só ao uso, por parte dos artistas, das ideias formais das obras dessas culturas ditas «primitivas», como também de uma complexa rede de atitudes, processos, significados, e funções da arte, e acerca da própria cultura. Na verdade, o encontro do colonialismo ocidental com essas sociedades criou um problema contínuo de terminologia para denominar a arte em questão. Chamou-se-lhe de «arte primitiva» durante algumas décadas. Alguns museus, como o Metropolitan Museum de Nova York deixaram, nos anos 70 do século XX, cair a expressão pois tinham dentro da organização um departamento com esse nome (que anteriormente já tinha sido um museu). Substituiram-na, nos anos 90, por Departamento das Artes de África, Oceânia e Américas. Nos anos 70, o termo «primitivo» com tornou-se inerentemente crítico e insultuoso. Foi substituído, durante algum tempo por «arte tribal», que também era problemático, visto que muitas nações se estavam a construir como estados em oposição à noção de tribalidade, além de que era um termo inadequado e condescendente, associado a uma despossessão histórica e cultural. Por razões históricas retemos as palavras «Primitivismo» e «Arte Primitiva», a última das quais em letras capitais, tal como escrevemos Arte Românica», «Gótica» ou da «Renascença». A primeira «Primitivismo» é um conceito cultural que diz claramente o que significa; a segunda é uma designação histórica que embora inclua conotações negativas, é útil pela brevidade e concisão. Não pensamos que a arte desses povos seja «primitiva» no sentido rude e informe. Em França, frequentemente usou-se também «Artes Primeiras» («Primal Arts» em inglês) ou «Arts Primordiaux» («Primordial Arts»), termos também insatisfatórios que exprimem a ideia de que tal arte é parte da «infância» da humanidade. Nesta nota e definição de «Primitivismo» servimo-nos do prefácio do livro de Jack Flam e Miriam Deutch, *Primitivism and Twentieth-century Art A Documentary History*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2003.

[805] «Rosebud», palavra-chave do filme de Orson Welles, *O Mundo a seus Pés* (*Citizen Kane*), que abre o filme. Vê-se, na sequência da morte do protagonista este a pronunciar a palavra. No final, o significado de "rosebud" é revelado: tratava-se de um trenó, um brinquedo de Kane, símbolo dos momentos felizes da infância, os únicos da sua vida.

Almada iniciara o *Elogio da Ingenuidade* muito antes de proferir a conferência assim intitulada em 1935. Podemos considerar dentro desse espírito a *Histoire du Portugal par Coeur* e a *Invenção do Dia Claro* ou o poema *O Menino d'olhos de Gigante* (Sintra, Outubro 1921), feito com a intenção de «poema universal, na linguagem poética da tonteria popular», publicado em *Contemporânea*, nº3, em1922. Não é, pois, coincidência que Régio transformasse esse «elogio da ingenuidade» que já vinha de *Orpheu*, numa outra coisa afinal diferente, numa «teoria do «ingenuismo», uma espécie de fonte do «novo», um mecanismo do génio individual do poeta.

A teoria do ingenuismo

Como, entretanto, se faz essa transição dos sentimentos, das sensações, da inteligência que o homem tem da vida enquanto artista? Primeiro teremos de sublinhar que ela é involuntária e inevitável. O artista recebe a vida como ela é e restitui-a como ela é. A arte seria uma transposição da vida, a sua expressão formal, a devolução das sensações mais íntimas e mais verdadeiras, tal como elas são. Isto leva a uma redução da técnica artística e a uma busca directa das fontes dos sentimentos e das ideias mais espontâneas.

É Gaspar Simões no texto intitulado «O Sentido da Ingenuidade da Arte»[806] de 1929, quem associa o elemento psicológico significativo de uma obra ingénua e define o que entende por «ingenuidade moral». Partindo de conceitos simples, como «inexperiência da matéria técnica» e de «ignorância», ou seja, inexperiência da vida moral, Gaspar Simões aplica-os à obra e ao artista ingénuos para, tal como Bergson, o definir como aquele que se emancipa das etiquetas coladas sobre as coisas, o que penetra mais além da superfície formada pela vida quotidiana, Tirar de si próprio, daquela parte da individualidade não corrupta, um estado de pureza que parece haver no fundo de toda a personalidade artística. Essa inocência é susceptível de ser comunicada através de uma imagem real dela e do mundo. Para isso, é necessário uma nudez de processos e uma ausência de artifícios, que só o artista ingénuo alcança. Em conformidade, uma obra ingénua nada nos recusa, pois foi com a maior candura que o criador nela se nos entregou e revelou, confessando os seus ódios, ternuras, as suas dores e desesperos, as suas alegrias, os seus vícios e as suas virtudes.[807]

[806] João Gaspar Simões, «O Sentido da Ingenuidade na Arte», in *Temas*, Edições Presença, Coimbra, 1929, p. 33.
[807] João Gaspar Simões, «O Sentido da Ingenuidade na Arte», p. 33-35.

Esta abordagem permite-nos compreender o sucesso do filósofo francês Henri Bergson (1859 -1941) [808] na teoria estética presencista com os seus *dados imediatos da consciência*, onde se torna central o conceito de intuição, segundo o qual este é um modo de conhecimento que, contrariamente ao pensamento, capta a realidade verdadeira, a interioridade, a duração do tempo e a continuidade do que se move e do que se faz.

O outro grande interesse dos presencistas dirigiu-se para Freud, interessando-lhes a livre associação de ideias, os sonhos e os erros que adquirem um valor essencial ao conhecimento da personalidade. Gaspar Simões afirmava que nunca como então o artista fora tão livre de usar a sua personalidade viva e nunca, como no Modernismo, a arte fora tão «profundamente realista». Identificámos acima que este realismo se refere, então, a uma realidade íntima, subjectiva e psicológica, e não a uma realidade exterior. Será precisamente essa diferença que oporá presencistas e neo-realistas. Esse psicologismo, segundo Gaspar Simões, tornava a arte sua contemporânea mais humana do que nunca, porque nunca como então o homem se entregara, pela arte, «tão confiada e inteiramente na sua nudez virginal interior». [809] Essa «nudez virginal» era pois a fonte inesgotável da ingenuidade de onde brotava o humano.

O infantilismo como primitivismo

No início do século XX, a arte moderna mostrou interesse pela arte infantil, um dos modos através dos quais propunha devolver o espírito «originário» ou «primitivo». Esta designação foi não só alargada à arte infantil como à arte, chamada dos «loucos», referindo-se a uma expressão sem mediações, instintiva e directa. Esse «infantilismo» passaria a fazer parte de uma «poética da ingenuidade» que o presencismo defendeu e que foi assimilada e integrada de modos diferentes, segundo os casos particulares, pelos pintores portugueses que a ela aderiram.

[808] O filósofo francês Henri Bergson foi o autor de *Ensaios sobre os Dados imediatos da Consciência* (1889), *Matéria e Memória (*1896*)*, O Riso (1900), *A Evolução Criadora* (1907), *Duração e Simultaneidade* (1922) e *As duas Fontes da Moral e da Religião* (1932), aos quais se juntam importantes artigos recolhidos nas obras *A Energia Espiritual* (1919), e *O Pensamento e o Movente* (1934). Professor no Colégio de França (1900), membro da Academia das Ciências Morais e Políticas (1901), da Academia Francesa (1914), assim como de numerosas Academias estrangeiras foi-lhe atribuído o Prémio Nobel da Literatura em 1927.

[809] João Gaspar Simões, «Modernismo», *Presença*, Coimbra, nº 14 e 15, Julho 1928.

O poeta presencista Afonso Duarte,[810] publicaria num dos seus números,[811] um extenso texto sobre o desenho infantil onde defendia o desenho livre contra a cópia e o caderno quadriculado que espartilha a imaginação e coarcta a liberdade da criança falando de uma nova didáctica do desenho. Sustentava que o desenho das crianças, como documento psicológico, é pois um problema dos mais interessantes da nova educação e que, por esses novos métodos, a criança deixou de pertencer ao educador. É, pelo contrário, o educador que deve pertencer-lhe. Isso significa que pertencer à criança é descobrir o seu modo de ser, a sua fisionomia espiritual. Neste sentido, o meio mais adequado é pois o desenho, preferido também a qualquer outra manifestação intelectual, pois é a linguagem que mais perto está da infância. O ingénuo «realismo» da criança confessa o que sabe e como o sabe. Assim, é dada uma importância e um reconhecimento à criança que se projecta na própria arte, que é então vista como um jogo. A passagem mais interessante e que nos faz compreender como, por detrás da defesa do ingenuismo na arte encontramos um «anti-realismo fotográfico» é quando Afonso Duarte nos diz, tomando como exemplo um retrato:

Quando (...) dizemos dum retrato que ele parece vivo ou dum quadro de paisagem que ele parece natural, num e noutro caso, implicitamente admitimos um cânon ou lugar-comum para o belo e formulamos um juízo estético que de todo nos incapacita para a incompreensão da arte das crianças. Estar parecido, parecer natural, ser uma estampa…, são os termos equívocos dum juízo estético que se criou no vulgo um ideal de perfeição mecânica que se traduz na técnica artística pelo conceito de habilidade e de figura por uma actividade meramente imitativa.

A crítica ao ensino do desenho através da cópia e a defesa de novos métodos pedagógicos convergem para uma outra concepção da arte, que rejeita o formalismo convencional limitativo dos meios de expressão a uma imitação fiel da natureza. Como veremos, o pintor Julio servir-se-á eficazmente do mesmo modo de utilização directa

[810] Afonso Duarte (1884-1958). Formado em Ciências Físico-Naturais em Coimbra, exerceu funções docentes até ser aposentado de forma compulsiva pelo regime salazarista, em 1932, data a partir da qual se dedicou quase exclusivamente à obra literária e de investigação nos domínios da pedagogia e da etnografia. Fundou com António de Sousa, Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões e Vitorino Nemésio, a revista coimbrã *Tríptico* (1924), colaborou ainda em várias publicações periódicas, como *A Águia, Contemporânea, Presença, Manifesto, Portucale, Notícias do Bloqueio, Cadernos de Poesia* ou *Litoral*. Sob a chancela da Presença publicou as suas primeiras colectâneas poéticas, em 1929, no volume *Os Sete Poemas Líricos*. A publicação de *Ossadas*, em 1947, reuniu poesia dos anos 20 até à década de 40. Afonso Duarte viria a ter um papel importante junto dos autores da jovem geração neo-realista, como Carlos de Oliveira. A este autor e a João José Cochofel se deve a edição da *Obra Poética* de Afonso Duarte, em 1956.

[811] Afonso Duarte, "Algumas notas pedagógicas", in *Presença*, Coimbra, nº36, Novembro 1932, pp.1-3.

das cores e da «destruição» da figura do corpo para o esquematizar e simplificar. Os desenhos das crianças incarnam os mesmos valores de pureza e ingenuidade correspondente aos outros objectos das artes primitivas, mas cremos que de modo diferente. Por essa razão, mais do que Primitivismo, que se refere a objectos de ritos mágicos de simbolismo e significado religioso a que se associam os espíritos dos antepassados, trata-se de um «Infantilismo» como «Primitivismo».

Compreende-se assim, que aos presencistas lhes interesse o culto de valores e formas consideradas como originárias ou «artes primeiras» A «arte das crianças» entra nesta grande categoria da arte ditas «primitiva» de um ponto de vista formal, visto que a *mimesis* está ausente. Poderia assim ser um modo de emancipação de uma arte académica e mesmo de um contexto social opressivo. Mas, reclamando-se da herança de *Orpheu* parece estranho que os presencistas embora não desdenhem, segundo eles, as outras artes ditas primitivas, elejam exclusivamente a arte infantil. Como exemplo, registamos a notícia que saiu no nº 74 do *Notícias Ilustrado*, de 1929, onde sobressaem as fotografias de alguns objectos de arte dos povos africanos das colónias portuguesas apenas com breves apontamentos e legendas. Significativamente, o texto intitula-se de «Arte Decorativa Índigena» podendo ler-se que «a infantilidade – para nós «civilizados» - da arte decorativa índigena nada deve, na sua concepção religiosa, às grandes obras da arte contemporânea».

A inexistência de qualquer conhecimento sobre o imaginário das produções plásticas africanas não só é total, como é levado para o campo do «decorativo» e da religião e nessa ignorância desconhece-se o que a arte moderna deve às estatuetas e máscaras e ao seu imaginário. E embora mais à frente se afirme que os objectos que se reproduzem irão figurar nas salas da Sociedade de Geografia de Lisboa, e merecem «pela singeleza das suas linhas, pela concepção subjectiva do artista indígena que os trabalhou e muito pelo simbolismo do seu objectivo» uma cuidadosa observação contemplativa, «a admiração dos artistas modernos», nem por isso se deixa de considerar, em legenda, que estamos perante um «jazz-band selvagem».

Na verdade, está por estudar o facto de os artistas portugueses não se terem confrontado com a estética da arte africana, que afinal deviam e podiam ter conhecido. Salvo as raras excepções de um Santa-Rita e de um Amadeo, cujo conhecimento delas afinal só foi feito em Paris, nem mesmo Almada Negreiros, de origem São Tomense, e cujo pai pretendeu organizar em Paris um Museu Colonial e escreveu na

Contemporânea um belíssimo texto sobre a situação degradante da escravatura negra em África, trouxe para a arte em Portugal o contributo que esse primitivismo, e não outro, podia ter dado para romper de vez com o naturalismo. E quando, finalmente, por via da *Presença*, se podia ter tido essa oportunidade, ela foi desviada para o Infantilismo como Primitivismo.

Não que esteja aqui em causa diminuir a importância do desenho infantil ou da «arte das crianças», tal como da arte dos loucos, mas parece-nos que os artistas de vanguarda em Paris, no início do século, souberam ou puderam combinar a importância da arte africana e das artes do Pacífico, reconhecendo nelas as possibilidades não-miméticas da representação e as distorções com o propósito expressivo. Foi essa compreensão que ajudou romper com os cânones da pintura ocidental, quer na pintura quer na escultura, em inícios do século XX. Em Portugal, a forte consciência colonial, que se veio a extremar com o *Ultimatum* de 1890 e, durante a República, impossibilitou, certamente, uma outra visão das artes ditas primitivas, fazendo com que esses povos fossem sempre apresentados como selvagens e num estado inferior que adorava os seus ídolos e manipanços. Mas não só, a excessiva familiaridade com que o português olhava essas artes, uma «familiaridade equívoca» teve certamente a ver com esse não reconhecimento.[812] Neste sentido, era mais fácil a deslocação para um imaginário infantil, ao qual o público mais espontaneamente daria a sua adesão.

Nesta ordem de ideias como é possível falar de Expressionismo na pintura em Portugal? Será sempre uma designação abusiva e, se é utilizada no nosso texto, há que sublinhar que este expressionismo é frequentemente um expressionismo mediatizado, apreendido em segunda mão, por interposto aprendizado do olhar em obras de criadores estrangeiros em Paris ou na Alemanha. Eduardo Viana não parece ter-se interessado pela artes primitivas, nem Dordio Gomes, ou Abel Manta, ou Alvarez ou Julio. Talvez Mário Eloy, sim, mas evitou confessá-lo. Jorge Barradas visitou São Tomé e ainda realizou algumas pinturas inspiradas numa natureza tropical e exótica.

---

[812] Alfredo Margarido, em *A Impossibilidade Portuguesa de Reconhecer a Importância Estética das Máscaras e das Esculturas Africanas* Paris, *Latitudes*, nº13, Dezembro, 2002), coloca a questão dos portugueses, como o título do texto indica reconhecerem a importância estética das máscaras e das Esculturas Africanas. Se isso é verdade, as explicações que adianta têm de ser aprofundadas por uma investigação histórica mais consequente. Todavia, a teoria de Manuel Villaverde Cabral com quem conversámos acrescenta algo mais a essa «impossibilidade» que é, segundo ele, a de «uma famililiariadade equívoca», isto é, os portugueses pela sua longa convivência colonial de séculos estavam tão familiarizados com esses objectos que não os podiam «ver», dificilmente os poderiam reconhecer, dado que para reconhecer algo ou o outro é necessário um afastamento.

O *I Salão dos Independentes* e as contradições de uma exposição «construtiva»

Fundamentalmente, a oposição ao academismo naturalista só podia ter pela frente uma estética que não tivesse um modo fotográfico de olhar o mundo. O modelo das exposições da Sociedade Nacional de Belas Artes ou das do «Grupo Silva Porto» continuavam uma tradição que parecia existir fora do tempo e cujo registo se propunha ser mimético da realidade.

É verdade que a história da pintura portuguesa, desenhada em meados de oitocentos, viria a ter em Malhoa aquele olhar que fixara a sua atenção em certos tipos da sociedade portuguesa. Malhoa que se tinha concentrado na figura humana tinha tido a capacidade de os interpretar. Mas seria essa interpretação correspondente à realidade? Porque razão Malhoa, tal como outros pintores do seu tempo, decidiram registar os costumes através dos quais a pátria se expressava? [813] O pintor de *Clara* (**Ilustração 12**) tinha feito da pintura de costumes um paradigma. Em 1928, dois anos antes do *Salão dos Independentes* realizara-se uma grande exposição em sua de homenagem na SNBA, em que «os contempladores demorados eram como moscas atraídas por uma doçura». O seu significado, como aponta José-Augusto França, não é tanto o que representam pinturas como *Os Bêbados* (1907) ou *O Fado* (1910), mas o apreço em que é levado o espectador, o eco social que jamais obra alguma teve entre nós, estes são dois quadros que «resumem um processo de sentimento e de mentalidade». [814]

Defender uma outra visão pictural surgia então como uma necessidade que se tornava urgente mostrar em alternativa, o que só uma exposição em força o podia fazer. Tomou corpo, então, a organização de um salão dentro de um programa de renovação artística e intelectual anunciando-se na imprensa e divulgando-se em entrevistas. [815]

Por estranho que pareça, a verdade é que depois de todas as controvérsias e polémicas que tinham oposto os «Novos» aos dirigentes da Sociedade Nacional de Belas Artes e aos princípios estéticos ali estabelecidos, se iria escolher precisamente a SNBA para afirmar uma independência em relação a qualquer escola e um novo modo,

---

[813] Esta interrogação de Margarida Acciaiuoli é formulada em relação ao tempo da chegada de Roquemont. Contudo a autora constata o prolongamento desse interesse pela pintura de costumes, que tenta explicar. «A Pintura de Costumes e a Representação do Amor», in Margarida Acciaiuoli, Bruno Marques (coord.) *Arte & Erotismo*, Lisboa, IHA-EAC, 2012, pp. 181-191.

[814] José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Vol. II, Lisboa, Bertrand Editora, 3º edição, 1990, p. 295.

[815] Ver José-Augusto França, «Há cinquenta anos os Independentes de 1930», *Colóquio-Artes*, Lisboa, 2ª série, nº 46, Setembro 1980, p. 20

individual e original, de interpretar a Natureza. Diziam-se modernos e escolhiam o local errado. Declaravam-se legítimos herdeiros do primeiro modernismo de *Orpheu* e de *Portugal Futurista*, apresentando uma «Breve Resenha do Movimento Moderno em Portugal», e faziam uma aliança com os académicos que tinham combatido.

O manifesto de António Pedro, então distribuído é, no seu final, com uma espécie de parábola do «filho pródigo» às avessas:

*Tens pois português indiferente e atrasado na marcha célere da Europa um motivo de regozijo. Aquele filho brincalhão e atrevido que era o mais inteligente da tu*a família *e a quem expulsaste porque te incomodava, é hoje um homem que te abre sereno, as portas da sua casa: - Tira o Chapéu e entra.* [816]

Sem força nem agressividade como grupo, o equívoco da sua reivindicada modernidade construía-se numa visível consciência indefinida do que tal significava. O entendimento de que o artista moderno é um «entendedor sensível» e até a consciência de um certo cansaço do combate permitia afirmar:

Hoje já não é preciso dar pontapés na barriga do «burguês». O burguês de hoje encolhe a barriga para nos deixar passar. Chegámos portanto à altura de construir. Nós não precisamos destruir coisa nenhuma, o que tinha de ser destruído já anda a cair de podre.[817]

Tínhamos chegado a uma época «construtiva». Nas ideias, nas palavras e nas acções. Nem uma evidente marca de sensibilidade expressionista, que inspirava alguns dos expositores, seria por si só suficiente para superar as contradições. Afinal de contas, eram o resultado de uma clara falta de teorização estética, que a própria resenha do modernismo português, apresentada no catálogo da exposição, também deixava entrever. Mas esse desejo de construção não era inédito. António Pedro, que fora o organizador da exposição em colaboração com o escultor Diogo de Macedo, ao exprimi-la, dava continuidade à ideia já declarada no *Manifesto dos Cinco Independentes* de 1923, onde se afirmava:

[816] António Pedro, «Manifesto do I Salão dos Independentes», in José-Augusto França, «Há cinquenta anos os Independentes de 1930», *Colóquio-Artes*, Lisboa, 2ª série, nº 46, Setembro 1980, p. 34.
[817] António Pedro, *Idem, ibidem.*

Somos hoje cinco, amanhã cinquenta e depois quinhentos, Independentes sempre, mas jamais egoístas (…) Construtivos e expressionistas, não fazemos escola; fazemos escolha. Nenhum de nós é igual mas seremos todos irmãos.[818]

«Construção» é uma das palavras mais frequentes. Ser «construtivo» era, de certa forma, uma exigência porque, sendo uma ideia directriz na época em toda a Europa, [819] mais do que um credo artístico, impunha-se ser-se prático, inovador e realizador, assimilar novos meios e técnicas e construir uma sociedade ideal, afinal nada que fosse estranho à própria ideia de modernidade. Pretendeu-se, assim, mais uma vez organizar uma Sociedade Portuguesa Contemporânea, mas ao abrirem o seu Salão em Maio de 1930, fizeram-no nas salas do academismo que criticavam, na Sociedade de Belas-Artes.

A coabitação era, portanto, alargada a diversas sensibilidades estéticas e políticas: membros de *Orpheu*, como Almada, que se encontrava presente pois viera de Madrid, Luis de Montalvor, Raul Leal e também Fernando Pessoa (Álvaro de Campos e Mário Vaz); colaboradores das revistas desde a *Contemporânea* à *Athena*, como Mário Saa e António Botto; os mais novos que chegavam, como António Pedro; os presencistas José Régio, Gaspar Simões, Carlos Queirós [820] foram convidados a associar-se.[821] Também estiveram presentes o jornalista António Ferro e o escritor Ferreira de Castro. A eles juntaram-se pintores, escultores e, pela primeira vez, aparecia

[818] Dordio Gomes, Henrique Franco, Alfredo Miguéis, Francisco Franco e Diogo de Macedo, «Cinco Independentes», Lisboa, Outubro de 1923, in Petrus, *Os Modernistas Portugueses-Escritos Públicos, Proclamações e Manifestos*, Textos Universais C.E.P., Porto, pp. 5-8.

[819] Pensamos que teria sido introduzida por via indirecta, adquirindo o significado mais simples. A ideia talvez tenha chegado através do princípio do «funcional» na arquitectura. O «Constructivismo» representava uma nova forma de pensamento na arte moderna que a partir dos anos 20 inspirou a arquitectura, a escultura e as artes aplicadas, mas só de modo ocasional a pintura. Estava ligado a uma nova concepção estética, a da forma utilitária. O Construtivismo favoreceu o desenvolvimento do «design», da tipografia moderna e da técnica da fotomontagem. Foi uma reacção ao esteticismo filosófico da primeira abstracção (1910-1915), e caracterizou-se por uma oposição «materialista» às teorias metafísicas do «espiritual» na arte de Kandisnky, do misticismo de Malevitch e da teosofia de Mondrian. Ao Construtivismo ficaram ligados os nomes de escultores russos como Vladimir Tatlin (1885-1953) e Naum Gabo, entre outros.

[820] José Carlos Queirós Nunes Ribeiro, conhecido por Carlos Queirós, (Lisboa, 1907-Paris, 1949), foi poeta e colaborador da revista *Presença*. Foi um elemento importante na ligação que estabelece entre Fernando Pessoa e a revista Coimbrã. Era sobrinho de Ofélia Queirós e a ele se deve a primeira publicação das cartas de Fernando Pessoa à tia nas páginas da *Presença*.

[821] João Gaspar Simões, em «Fernando Pessoa na perspectiva da Presença» (Separata XIII dos Arquivos do Centro Cultural Português, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978), conta que fora encarregado de realizar na sala onde expunham os Independentes, «uma conferência sobre a poesia moderna – do *Orpheu* à *Presença* -, poesia essa documentada com a publicação, na emergência, de um Cancioneiro – conferência que se intitulava *Tendências e Individualidades da Moderna Poesia Portuguesa*», tendo sido promovido um encontro, através do correspondente presencista em Lisboa, Carlos Queirós, com o próprio, José Régio e Fernando Pessoa, que este conheceria pessoalmente pela primeira vez.

a arquitectura. [822] Essa primeira exibição ambicionava juntar todos sob a mesma bandeira, a do Modernismo e todos se propunham lutar por uma renovação das artes plásticas portuguesas. A comissão executiva do salão era formada por Diogo de Macedo, o grande animador, que levava à exposição *Busto Antigo* (pedra), e ainda por António Ferro e Luís Teixeira. Fora formada uma outra comissão de propaganda onde se encontravam Artur Portela, Leitão de Barros e Ferreira de Castro.

Esses «Independentes» eram, não só os jovens pintores que nos anos seguintes vieram a definir a sua obra pictórica como Mário Eloy, Julio, Sara Afonso, Carlos Botelho e José Tagarro, ou ainda António Pedro e Maria Helena Vieira da Silva; como também artistas mais velhos, como Almada, Dordio Gomes, Abel Manta, Milly Possoz ou Jorge Barradas, e até o escultor Francisco Franco, que em 28 tinha exposto na Avenida da Liberdade uma estátua de Gonçalves Zarco destinada ao Funchal, inspirada na então comentada pintura atribuída a Nuno Gonçalves, «protótipo» de uma estatuária comemorativa e nacionalista que o novo regime haveria de promover durante mais de trinta anos.[823] Também se mostravam cartazes, de Carlos Botelho e Fred Kradolfer e as fotografias de Mário Novais (1899-1989), e ainda de Edmundo Bettencourt (1899-1973) e Branquinho da Fonseca (1905-1974). [824] O aparecimento da fotografia neste salão foi uma oportunidade para Novais, fotógrafo profissional e para os dois últimos, «escritores/fotógrafos amadores, que em Janeiro de 1930 tinham feito aparecer nas páginas do nº 24 da *Presença*, as suas *Fotografias de Composição Vivas*, numa verdadeira utilização moderna da imagem com a «reutilização estética de visões quotidianas e banais para alusões míticas» em *Aparição* e *Ressurreição de Cristo*, experiência efémera não continuada porquanto Bettencourt e Branquinho da Fonseca com Miguel Torga haveriam de enviar uma carta-aberta de dissidência aos directores da Presença, em Junho desse ano de 1930. [825]

Por enquanto, os «Independentes» afirmavam-se como tal e, também, como o fizeram o grupo dos «Cinco» em 23 - a sua independência em relação a qualquer escola -, mas acrescentavam agora ter um modo individual e original de interpretar a natureza. Diziam-se modernos porque se declaravam legítimos herdeiros do primeiro modernismo

---

[822] Ver *Catálogo do I Salão dos Independentes Ilustrado com Desenhos e Comentários dos Artistas e Escritores Modernistas & uma Breve Resenha do Movimento Moderno em Portugal*, Lisboa, Maio, 1930.
[823] José-Augusto França, *Os Anos Vinte em Portugal, Op. Cit.*, p. 365.
[824] Ver Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo, 1939-1940*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998, p. 27.
[825] António Sena, *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, Porto, Porto Editora, 1998, pp. 237-238.

de *Orpheu* e *Portugal Futurista,* mas em evidente aliança com artistas da primeira geração que tinham combatido e que aí também expunham. Houve um catálogo especialmente cuidado com ilustrações. À parte Vitorino Nemésio na *Seara Nova*, José Régio na *Presença* e António Ferro no *Diário de Notícias,* os últimos dos quais, estavam comprometidos com a organização do salão, a leitura da exposição surgia jocosa. Houve acusações de pintura «mal feita», de «divertida», de pintura de «tresloucados», ou de «falsos modernistas». Grande parte da crítica colocou em causa o conceito de «Independentes», pois era óbvio que essa independência tinha sido comprometida ao aliarem-se com a velha geração académica como se depreende da crónica de António Ferro no *Diário de Notícias.*[826]

António Ferro e o «Espírito Moderno»

De certa forma, só ele parecia ter vislumbrado que tudo não passava de um grande cenário, conforme tinha escrito no catálogo da exposição:

O espírito cria o cenário e o cenário cria o espírito, pois não há casa sem fachada, não há livro sem capa, não há ideia sem frase. «Personagens bizarras, «progressos mecânicos», «prestígios cenográficos» não são elementos para desprezar na construção de uma obra literária ou de uma obra de arte. Essa matéria faz parte do espírito de uma época e é espírito, portanto.

Tenhamos em atenção esta ideia de António Ferro: o espírito de uma época faz-se com imagens que constroem cenários e estes criam o espírito.

António Ferro tinha iniciado a sua actividade como jornalista em 1919. Logo em 1917 a sua paixão pelo cinema fizera-o publicar *As Grandes Trágicas do Silêncio*, o primeiro ensaio português sobre a sétima arte, que fora o texto de uma conferência. A Arte era para ele a «mentira» e, por conseguinte, a «mentira (é) a única verdade dos artistas».[827] Daí que entendesse que o cinema era a arte mais perfeita e, por conseguinte, quanto uma imagem pode ter de simulacro. Ferro irá ter oportunidade de aprofundar no futuro estas ideias colocando-as ao serviço de um órgão de propaganda. Por enquanto, a sua estratégia centra-se na divulgação das suas ideias de arte moderna. Por exemplo, logo no início do ano de 1929 o *Notícias Ilustrado*, por sua iniciativa, dedicará um número especial aos modernistas, publicando páginas com retratos fotográficos desde a

[826] António Ferro, «Espírito Moderno», *Diário de Notícias*, 5 de Junho de 1930.
[827] Luís Reis Torgal, «O Modernismo Português na Formação do Estado Novo de Salazar. António Ferro e a Semana de Arte Moderna de São Paulo», *Op. cit.*, p. 1096.

Exposição dos Humoristas de 1912, passando pela geração de *Orpheu*. Poetas, pintores, escultores, arquitectos, dramaturgos e fotógrafos, todos eles eram contemplados, mas sobretudo era a «história do movimento moderno», onde a imagem de Fernando Pessoa se repetia. Ele e alguns dos outros percursores. O facto é que Ferro distinguia três idades no nosso modernismo, reivindicando para si a «Idade da Pedra Polida», isto é, o estádio mais avançado, que correspondia ao período do seu projecto do Teatro Novo.[828] E deixava bem claro que nessa genealogia «toda essa mocidade que anda aí pelos jornais, pelas capas dos livros, pela fisionomia gráfica das revistas, pela pintura, pelos cartazes, pelas montagens de certas peças ligeiras» deverá saber que tudo isso «é obra nossa, é o nosso influxo, a nossa respiração, é o braço de Sá-Carneiro a dançar nos salões do vice-rei…».[829]

António Ferro referia-se, certamente, a todo o trabalho desenvolvido nos últimos anos por gráficos e pintores no qual o impulso e a participação dadas por Fred Kradolfer e o seu *atelier* ARTA desde 1927 se tinham constituído num fenómeno cultural.

Talvez a realização das últimas Exposições onde se incluiria no final desse ano de 1929 o *I Salão de Outono de Elegância Feminina e Artes Decorativas*, tivesse dado a Ferro a consciência de que era necessário reivindicar essa genealogia. A verdade é que, cada vez mais a pintura era confundida com decoração, equívoco esse que os trabalhos nos *stands* permitiram. Por exemplo, esse *Salão de Outono da Elegância Feminina* fora promovido pela revista *Voga*, na Sociedade Nacional de Belas Artes. O espaço da «casa das Artes» foi então totalmente transformado de acordo com o projecto idealizado pelo Arquitecto Paulino Montês (1897-1988), que já em 1927 fora o responsável pelo projecto do pavilhão da Feira Comercial das Caldas da Rainha que constituíra um retumbante êxito.

Esse Salão decorreu durante «20 dias de festas de luxo e elegância e em que os artigos da especialidade são expostos pelas casas mais categorizadas de Portugal, Espanha e França». Nele podiam comprar-se *toilettes*, chapéus de senhora, peles,

---

[828] António Ferro referia-se à «Idade da pedra lascada» que era *Orpheu*, da «pedra polida» que era a *Contemporânea* e reivindincava para o Teatro Novo a terceira idade no que associava o nome ao decorador Leitão de Barros. Ver José-Augusto França, *Os Anos Vinte em Portugal, Op. Cit.*,p. 369.

[829] Ver *O Notícias Ilustrado*, 24-02-1929. José-Augusto França também chama a atenção deste texto organizado por António Ferro, quando era director do magazine Leitão de Barros. Citava-se Amadeo, Santa-Rita, Eduardo Viana. Mostravam-se retratos e pinturas. Lembranças do recente Pavilhão de Sevilha, onde colaboraram Jorge Barradas, Manta e Lino António, dos painéis da Brasileira, do Bristol. Reproduções de Almada, Soares, Canto da Maia, de Bernardo Marques; a menção aos arquitectos, entre eles, Raul Lino, Carlos Ramos e Cotinelli; ou poetas como António Botto, Santa-Rita, dramaturgos como Vitoriano Braga, o fotógrafo Mário Novais. São imagens do tempo de *Orpheu* e de *Portugal Futurista*.

calçado, malinhas, automóveis, pianos, gramofones, perfumarias e artigos de beleza e «frivolidades de Paris» como «imitação de jóias», «vibradores-massagistas» e até tintura indelével dos cabelos, a par de aparelhos das melhores marcas nacionais e estrangeiras. Tendo aberto a 3 de Novembro publicitavam-se em folhetos e chamava-se-lhe equivocamente *I Salão de Outono*. Uma orquestra-jazz tocaria continuamente, a chamada «Voga Melody Band» no salão de Chá que era decorado pelos «reis dos decoradores lisboetas», a Casa Francisco António Moreira Ltda. responsável pelas pinturas a Duco e decorações. O presidente da República inauguraria o certame e os bailarinos Francis Graça e a russa Natacha, de que já falámos a propósito do retrato mundano de António Soares, fariam as suas actuações.

A verdade é que, no ano seguinte, na sequência da defesa que fizera do «Espírito Moderno», Ferro foi um dos defensores e organizadores da exposição dos «Independentes». Às acusações e críticas então dirigidas à exposição e aos expositores, Ferro responderia procurando justificações num discurso onde a ideia do ritmo cinético da vida moderna mostrava já o «realizador». O salão para ele fora uma «exposição equilibrada, serena», a tonalidade de uma época de transição. Precisamente, aquilo que hoje vemos de contraditório, era do seu ponto de vista aquilo que ele elogiava no espírito do movimento moderno, o não ter «gritos excessivos». Ora, tinha sido isso que talvez, segundo ele, tivesse desorientado o público. O salão, declarava, fora importante. O Estado tinha adquirido duas ou três obras e tinha sido também o momento de fazer justiça ao sr. Luciano Freire. Este visitara demoradamente a exposição e teve para com ela, simpáticas palavras de justiça. José de Figueiredo, pelo seu lado, numa conversa particular, garantira-lhe que não via, há muito, em Lisboa, uma exposição tão original e tão reveladora dentro do movimento moderno. Estava já à vista que esta conciliação de Ferro com os pintores académicos era uma visão particular do «espírito moderno».

Régio, entretanto, juntando-se a Ferro, Vitorino Nemésio e Manuel Mendes, também defendia a exposição nas páginas da *Presença* salientando que o valor das obras está na personalidade dos autores. Para Régio existia uma espécie de «retrato ideal do homem independente e moderno», que se integra num conceito que ele chamava de de «modernismo a-temporal e de suprema independência». Independente porque o seu génio devia obedecer espontânea e ingenuamente a uma vontade que é como que superior a si próprio e realizando a sua síntese mais completa. Régio define «génio» como uma vontade que age no indivíduo como que superior a ele próprio, e realizando a

sua síntese mais completa. Esse artista moderno em qualquer tempo, só se submete a modelos, regras, preceitos, dogmas, quando eles participem do seu génio, isto é, quando o seu génio os aceitar espontaneamente, antes da sua razão e da sua vontade. Fra Angelico, Rubens, Greco, Rembrandt, Goya, Delacroix, foram modernos e modernistas. A força do seu génio obrigou-os à independência, fossem quais fossem os modelos, regras ou dogmas que julgassem impor-se ou de facto se impusessem. Por isso, há artistas modernos em qualquer tempo. [830]

O retrato e a crítica nesse salão

Foram os princípios teorizados pelos presencistas, de total independência e sinceridade, que o Salão quis defender. Um pintor como Julio, próximo das ideias da *Presença,* foi considerado incompreensível e chegou mesmo a ser polémico junto dos seus colegas. Expunha vários quadros e, talvez pela segunda vez depois de Amadeo, os géneros clássicos apareciam subvertidos numa exposição em Portugal. Não eram nem retrato, nem paisagem, nem natureza-morta. Tinham figuras e objectos cujos fundos se povoavam de paisagens inverosímeis fundindo-se num caos de formas e cores berrantes. Era essa decisiva subversão que fazia com que o pintor fosse tão claramente incompreendido e ridicularizado, ou então ignorado.[831] As imagens foram conotadas com o imaginário colorido do mundo das feiras ou das barracas do Parque Mayer, lembrando-se um jornalista de lhe chamar de «Julio das farturas».[832] Eram poeticamente intituladas *Sinfonia da tarde (1924)*, *A Dádiva da Noite (1925)*; *O Passeio à Tarde*, *A Música sobre a Vila (1929)*, ou *Comediantes (1928)*, além de mais três desenhos. Por vezes são imagens de fealdade e disformidade, embora surjam notas poéticas de amorosa ternura como *Música sobre a Vila.* Mas podemos apreciar o modo como os rostos das figuras se transformam em máscaras e como o pintor joga com a incongruência formal. Aparentemente, as figuras organizam-se caoticamente e as composições estruturam-se internamente por uma organização triangular, onde o pintor parece proceder a uma «montagem», inscrevendo perspectivas e formas que ordena ao sabor de uma viva imaginação, justapondo objectos discordantes ou invertendo-os para

[830] José Régio, «Divagação À Roda do Primeiro Salão dos Independentes», *Presença, Folha de Arte e Crítica,* Coimbra, nº 27, Junho-Julho, 1930, p.6.
[831] Veja-se Vitorino Nemésio, «1º Salão dos Independentes, Escultura-Pintura-Desenho», *Seara Nova,* nº 208, 10 Abril 1930, pp. 246-250.
[832] Ver José-Augusto França, (Augusto Pinto no *Diário de Notícias,* 14.05.1930), *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961),* Lisboa, p. 285, nota 378.

desse modo criar a surpresa. Corpos voando e pairando no ar, figuras invertidas e inverosímeis, habitam, assim, um universo simultaneamente maravilhoso e grotesco.

Adolfo Casais Monteiro dirá que ninguém percebeu então o significado desta pintura, de tal modo era diferente e se afastava da que se praticava mesmo no meio dos «modernistas».[833] Pintura crítica e satírica nos temas do burguês e da prostituta, claramente inspirados em Grosz, mas também em Chagall, com os personagens voando pelos céus da cidade, as suas cores de amarelos berrantes e tratamento de formas de cartazista ingénuo.

Também Mário Eloy (1900-1951) [834] expunha *Retrato do Bailarino Francis* (1930) (**Ilustração 71**), *Retrato do Poeta António Pedro* ou *Donzela*, e a paisagem *O Comboio* (1930). Em desenho, mostrava mais dois retratos, o *Retrato de Manuel Mendes* (**Ilustração 70**) e *Retrato de José Pacheco*. Tal como em 28, quando se apresenta no Sindicato dos Profissionais da Imprensa (Casa da Imprensa) com os desenhos que enviara de Berlim, Eloy mostrava que assimilara valores expressionistas misturados com tendências classizantes. A sua pintura foi apreciada de um modo geral, apesar de algumas críticas negativas, que o consideravam um «desastre» ou o «pior que o movimento modernista apresentava».[835] Era já uma pintura marcadamente expressionista, mas ela não se mostrava tão radical quanto a de Julio. No depoimento do catálogo do salão, lamentava não ter pincéis na cabeça para melhor poder expressar a «síntese da forma» que procurava. Por exemplo, o crítico do *Diário de Notícias (*Augusto Pinto) embora tendo condenado Julio, Altberg e Olavo, assim como Vieira da Silva, que expunha um auto-retrato, via muita sinceridade em Eloy e elegia o retrato do bailarino Francis. Régio foi quem mais atenção lhe dedicou. Jaime Brasil, que o tinha criticado anteriormente, [836] destacava dois bons retratos da sua autoria: tratava-se do *Retrato de António Pedro* (destruído num incêndio em casa do próprio anos depois) e do *Retrato do Bailarino Francis*, sobre o qual nos debruçaremos em pormenor mais à frente. Mas Eloy veria ainda os rasgados elogios do crítico alemão Dietrich serem

[833] José-Augusto França citando Adolfo Casais Monteiro (*Prisma*, nº3, Março, 1937), *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, p. 285, Nota 379.
[834] Mário Eloy, filho e neto de ourives, que eram amadores de teatro. Destinado a ser bancário, Eloy cortou essas perspectivas à família. Frequentou a Escola de Belas-Artes e ainda se entregou à representação teatral. A sua formação em pintura foi breve, no atelier de pintura do cenógrafo Augusto Pina, no Teatro D. Maria II. Foi essencialmente um autodidacta. Realizou diversas viagens a Madrid, Paris e a Berlim onde viveu. Seria internado no Telhal, em 1945, onde morreria.
[835] Eduardo Frias, citado por Patrícia Esquível («O I Salão dos Independentes foi uma bela revelação dos valores novos que expõem, *Gazeta*, Lisboa, 14.05.1930, p. 8) ver se o França cita
[836] *O Século*, Lisboa, 14 Maio 1930, p. 4.

publicados, por essa altura, no *Diário de Lisboa.* [837] Os excertos desse texto divulgados na revista *Der Kreis,* aquando da exposição na Galeria A. E. UTSCH, em Berlim, foram extremamente lisonjeiros para Eloy, colocando-o a par de Picasso que expunha os seus desenhos no Lutzufer dessa cidade. Dietrich referia-se a esse português natural de Lisboa, um nome novo, que aparecia numa pequena Galeria de Motzstrasse, que perturbava involuntariamente «pelo expressionismo objectivo das obras que aí se viam». As suas cores tinham o colorido de Domenico Theocopuli (Domenikos Theotokopoulos ou El Greco), ou a severidade das formas de Cézanne.

Contudo, confrontada com a pintura de Mario Eloy e de Julio, a generalidade da crítica preferira os retratos de Dordio Gomes e de Abel Manta,[838] o que se percebe pois a sua pintura surge compreensível nos seus valores naturalistas actualizados por valores expressionistas e cézanianos. Entende-se que Vitorino Nemésio, por exemplo, na *Seara Nova,* tecesse rasgados elogios a Dordio. Apesar de expor o seu *Grande Auto-Retrato com Natureza-Morta* (1924) **(Ilustração 57),** é às *Éguas da Manada* (1929) que concede a maior liberdade do pintor. Porventura, é naquele auto-retrato que Dordio aproveita, embora convencionalmente, os três géneros da paisagem, do retrato e da natureza-morta, numa obra conseguida, onde resume toda a aprendizagem num atelier pobre de Paris. Aí sonhou uma carreira de pintor e é precisamente essa afirmação que neste auto-retrato se pretende. O modo como a composição foi estruturada no seu recorte e jogo de diagonais, entre as casas e um ponto de fuga exagerado de perspectiva alongada pela janela transmite, como chama a atenção José-Augusto França, o «motor dinâmico ao quadro».[839]

É uma pintura que comprova a compreensão e o estudo afincado de Cézanne com algumas marcações de sentido cubista e expressionista mas que não foi mais além. A pintura é uma janela sucessiva aberta para o exterior, com as *Casas de Malakoff*, bairro excêntrico e popular da cidade, como fundo, quadro e janela. Umas casas antigas, a curva de uma rua e o céu. No primeiro plano vemos a natureza-morta, o cesto de maçãs em homenagem ao pintor Cézanne. O pintor está de pé, quase em corpo inteiro; a

---

[837] S/A, «Um Artigo de Dietrich, um Pintor Português que merece os Louvores da Crítica Estrangeira», *Diário de Lisboa,* 1 de Julho 1930, p. 7.

[838] Dordio Gomes e Abel Manta são colocados em paralelo por José-Augusto França, em *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961,* p. 169. Pintores da «primeira geração», segundo este autor, ambos foram amigos em Paris onde estiveram na mesma altura, Dordio em 21 e Manta em 19 regressando pela mesma altura, em 1925. Ambos expuseram a par em 1965, sendo essa a única vez que Abel Manta expôs individualmente em 1925. Também a ambos foi conferido o 1º Prémio de Pintura da Fundação Calouste Gulbenkian em 1957.

[839] José-Augusto França, *100 Quadros Portugueses no Século XX,* Lisboa, Quetzal Editores, 2001, p. 42.

tela encontra-se de costas preparada para o acto de pintar, e olha o espelho ou «olha-nos». Toda a pintura está envolvida por uma espécie de sombra em que os tons de cinzas, ocres, terras e azuis, que se fundem na paleta emprestam um retardamento da interpretação do que se passa. Não conseguimos descortinar o que há no olhar do pintor que sabemos olhar o espelho à sua frente. O espelho, intermediário entre o observador e o retratado é ilidido. O pintor propõe-nos como que a antiga inscrição: «O retrato do Pintor por ele próprio», isto é, dá-nos a visão da sua vida num atelier frio de Paris, as dificuldades da sua arte e de uma geração, mas também a coragem e a vontade de transformar todas essas sombras de melancolia na «expressão» singular de um espaço de quase manifesto pictural em que transforma esta composição.

Dordio que frequentaria a Academia de Belas Artes em Lisboa até 1910, onde foi aluno de Luciano Freire e Veloso Salgado, nunca deixou de revelar a admiração que sentia por Columbano, com os seus tons sombrios. Na Academia Julian em Paris, recebeu as aulas de Jean-Paul Laurens. Esta estadia foi interrompida em 1911. Vivendo em Arraiolos, de onde era natural seguiu uma via tradicional até a segunda etapa parisiense de 1921 a 1926 se tornar decisiva. Nestes cinco anos frequentou Escola Nacional de Belas Artes de Paris e o atelier de Fernand Cormon, contactando com as novas correntes internacionais que deram uma marca moderna e actualizada à sua obra. Mas Dordio não deixará nunca, tal como Manta, de ser um pintor naturalista, embora tenhamos que lhes reconhecer uma qualidade narrativa e expressiva cuja densidade apreendeu o expressionismo e o cubismo cézanniano. Assim se compreende que Abel Manta [840] chame a atenção de Nemésio por essas qualidades formais e por aquilo que, segundo ele, Manta supera o que «no retrato português é só semelhança». Nemésio afirmava que esses retratos - *O Violinista René Bohet* (1930) (**Ilustração 66),** *o Retrato do Poeta Mário Saa* e um auto-retrato do pintor, *Fumador de Cachimbo* (c. 1928) (**Ilustração 65)** - eram como género, retratos de «vigorosas interpretações», mas na verdade só do ponto de vista formal, pois não encontramos neles a tal «súmula de

[840]Abel Manta nasceu em Gouveia. Com a ajuda da Condessa de Vinhó e Almedina vem para Libsoa em 1904 para frequentar a Escola de Belas Artes cujo curso de Pintura termina em 1916. Em 1919 vai para Paris, participa nos Salons, conhece os pintores impressionistas e a obra de Cézanne. Em 1926 regressa a Portugal e torna-se professor no ensino Técnico de desenho na Escola de Artes Decorativas António Arroio. Desde 1913 que participou nas exposições da SNBA e desde 1935 nos *Salões de Arte Moderna* do SPN/SNI, onde em 1942 lhe foi atribuído o Prémio Silva Porto. Participou, ainda, na *I* e *II Exposição de Artes Plástica*s da Fundação Calouste Gulbenkian, onde lhe foi conferido o Prémio de Pintura, em 1957. Nos seus trabalhos para o Estado destacam-se as intervenções para as *Exposições de Sevilha* (1929), a *Exposição Colonial de Paris* (1931), a *Exposição de Artes e Técnicas da Vida Moderna* (1937), e os cartões de vitrais para a nave lateral da Igreja dos Jerónimos (1935) e para o Instituto Nacional de Estatística (1933).

estímulos» que ele via atormentarem os retratados, esse «ritmo vital» que transcende o que há de precário e efémero na pose. O retrato pressupunha, em Manta, um tipo de figura «abstracta», isto é, um personagem onde se podia encontrar «uma ideia que pode ser devassada», como era o caso, do violinista cuja atitude no momento de tocar o instrumento pode ser captada, ou então, o seu amigo Mário Saa, um homem que vivia rodeado de atributos e no qual os acessórios como a mesa do café ou o açucareiro, ganham sentido quando é surpreendido num lance visual.

Diogo de Macedo também, alguns anos mais tarde, haveria de considerar elogiosamente *O Violinista*. Reconhecia que Manta era «senhor de uma técnica sensacional. Larga de efeitos e enriquecida pelos paralelos de cor». Esse retrato do René Bohet, «de linhas arquitecturais e claro-escuro particularmente estudado, segundo direcção predilecta do pintor», era para o escultor uma obra característica da sua concepção de retratista.[841]

Vejamos agora *Auto-retrato ou o Fumador de Cachimbo* de Manta .Trata-se de uma interpretação com carácter na melhor tradição naturalista clássica. José-Augusto França elege-o como um dos seus «*100 Quadros*», afirmando-o como um alto momento do género pictórico em Portugal. O pintor superou o fotográfico pela expressão humana, quase perfeita, que se adivinha no personagem e pelo que deixou de unicamente esboçado. De boina basca e cachimbo, Manta soube atribuir-se subtilmente no rosto e na mão fechada um jogo de luz e sombras, criando uma expressividade que transmite quase a ilusão de um rosto que pode falar. [842]

Não obstante, é *Partida de Damas* (1924) (**Ilustração 64**), que foi adquirido pelo Museu de Arte Contemporânea onde Sousa Lopes tinha recentemente substituído Columbano, que ocupa um lugar especial. É uma pintura que acusa uma óbvia lembrança da lição cézaneana, cujo tema é retomado. Vitorino Nemésio encontrou-lhe um forte vitalismo, reconhecendo nele a densidade expressiva da figura feminina colocada em pé de igualdade com o seu par. Com efeito, trata-se da mulher do pintor, Maria Clementina Carneiro de Moura[843] também pintora, que vemos sentada à sua frente. A composição é-nos dada em leve *plongé,* com um determinado ponto de vista como se se tratasse de um recorte fotográfico. A figura masculina sofre um corte o que

[841] Diogo de Macedo (apres.), *Algumas obras de arte Portuguesa*, Álbum nº1, Ext. de Ocidente, Lisboa, 1940, p. 16.
[842] José- Augusto França, *100 Quadros Portugueses no Século XX*, *Op. Cit.,*, p. 58.
[843] Clementina Carneiro de Moura (1898-1992) também pintora, casou em 1927 com Abel Manta de quem teve um filho, o arquitecto, pintor, *designer* e cartoonista João Abel Manta.

produz o efeito de voyeurismo da cena íntima do jogo que ali se desenrola. Neste cenário, vive-se um momento de grande concentração. A jogadora está prestes a fazer o seu lance. Nemésio percebeu a alteração do estatuto feminino nessa forma de olhar o outro como parceiro e adversário seu igual. Talvez por esse motivo diga que se sente ali o espírito da mulher moderna num «jogo íntimo» que é uma espécie de «armistício».[844] Em relação a um retrato de casal, da mesma época, da autoria de Columbano, podemos verificar como esse estatuto é tratado de modo diferente. No *Retrato de Raul Brandão e de sua Mulher* (1928) vemos duas figuras melancólicas, vivendo uma espécie de irrealidadade. À sua volta nada existe, os dois são como fantasmas isolados. A figura feminina fita um ponto vago. [845] Não lhe é atribuída qualquer dimensão psicológica, a não ser a de mero acessório social. O verdadeiro retratado é, na verdade, Raul Brandão que nos olha de frente.

Para concluir, Régio talvez não aceitando o naturalismo de Manta fez-lhe uma simples citação, aliás como faria ao retrato que José Tagarro apresentava do escultor Ruy Roque Gameiro **(Ilustração 82)** de quem afirmava «ser uma magnífica esperança».[846] Infelizmente, a pintura de José Tagarro não poderia progredir pois o desenhista e pintor morreria no ano seguinte.

O psicologismo naturalista de José Tagarro [847] merece que lhe dediquemos alguma atenção. Em Abril 1928, José Tagarro (1902-1931) realizaria uma exposição individual que mereceria uma crítica de José Rodrigues Miguéis na *Seara Nova* [848] onde este era colaborador assíduo. Miguéis via nele um retratista psicológico que mostrava a vida interior dos que retratava. O pintor, dizia Miguéis, antes de ser pintor era poeta e por essa razão, antes de ver as coisas sentia-as e só depois condensava as formas e

[844] Vitorino Nemésio, «1º Salão dos Independentes Escultura-Pintura-Desenho», *Seara Nova*, nº 208, 10 Abril 1930, pp. 246-250.
[845] José-Augusto França, *100 Quadros Portugueses no Século XX*, *Op. Cit.*, p. 60
[846] José Régio, «Divagação À Roda do Primeiro Salão dos Independentes», *Presença, Folha de Arte e Crítica*, Coimbra, nº 27, Junho-Julho, 1930, p.6.
[847] José Tagarro (Cartaxo, 1902-1931). Frequenta entre 1920 e 1927 a Escola de Belas-Artes de Lisboa, onde foi discípulo de Columbano e de Carlos Reis. Em 1929, visita Paris. José Tagarro revelou-se sobretudo como desenhista de retrato. Dedicou-se, também, à ilustração de livros e revistas, entre as quais a *Ilustração*, *Civilização* e *Magazine Bertrand*. Aquela em que colaborou com maior assiduidade por com ela se identificar ideologicamente foi a *Seara Nova*. José Tagarro faz parte da 2ª geração de modernistas e colabora activamente nas manifestações artísticas do seu tempo. Concorre às exposições anuais da SNBA (1927, 1929,1939), apresenta desenhos no *II Salão de Outono*, organizado pela revista *Contemporânea* na SNBA (1926) e faz parte da organização dos *I* e *II Salões Independentes* (1930 e 1931). Realiza, ainda, exposições individuais em Lisboa (1928 e 1929) e uma no Porto (1930), na Galeria da Santa Casa da Misericórdia. Depois da sua morte, um grupo de amigos promove uma exposição das suas obras na SNBA (1932) e o SNI institui um prémio de desenho e aguarela com o seu nome (1944).
[848] José Rodrigues Miguéis, «A Exposição de José Tagarro», *Seara Nova*, nº117, 12 de Abril 1928, p. 419.

pensamento. Tagarro conseguia compreender «o que está lá dentro», para além dos contornos e cores. Nesta explicação encontrava a razão para a sobriedade dos processos e do número de obras de Tagarro. Miguéis contrapunha, também, as pinturas do Grupo Silva Porto à pintura de Tagarro cujo psicologismo naturalista, onde o pensamento e a percepção convergem, era distinto das figuras silenciosamente em pose do banal naturalismo da pintura daqueles pintores. Em Dezembro de 1929, a exposição conjunta com Sarah Afonso tinha merecido uma grande consideração da crítica. Tagarro era evidenciado, sobretudo, como desenhador, pelo humanismo e presença das suas figuras[849] e pela sua «paixão pela verdade». [850]

O *Auto-Retrato* de Tagarro de 1929 **(Ilustração 83)** é uma figuração desse momento coincidente entre ver-se e representar-se. A disposição simétrica do rosto pintado e do rosto desenhado, «sem desvio», opera neste auto-retrato como «elogio factual do desenho como definidor da forma e fundamento convencional da pintura»[851] de acordo com a sua prática artística naturalista.

Sarah Afonso que defendia publicamente a **«***emoção» e a sinceridade» quando pintava,* [852] expunha um *Auto-retrato,* bem como o *Retrato de Manuel Mendes,* e ainda *Meninas* (**Ilustração 68**) que estivera exposto no Salon d'Automne em Paris. [853] A crítica era atraída pelo seu preciosismo ingénuo. Vitorino Nemésio, afirmaria no vocabulário «impressionista» da época que ela era um «nada feminino, um trémulo de ternura recatada». Sarah dizia não só a verdade, como dava uma «nota portuguesa nesta exposição universal» que lhe fazia lembrar a poesia de João de Deus.[854] Régio, porém, numa especial referência a Sarah Afonso, integrava o seu universo no infantilismo afirmando que ela aproveitava artisticamente essa infantilidade, pois a atmosfera de «inocência» e pudor com que inundava os quadros era um dom espontâneo de sinceridade. Era assim que às «cores frescas, definidas, pacificadoras» das «meninas» e das «Flores» de Sara, ou do seu *Auto-retrato* e do de Manuel Mendes, se opunham os «tons corruptos» de Eloy.

---

[849] Manuel Mendes, («Exposição de Sarah Afonso e José Tagarro», *Seara Nova,* nº 191, 12 Dez. 1929, p. 365) citado por Patrícia Esquível, *Op. Cit.*, p. 198.
[850] A.P. (Artur Portela), «A Exposição de pintura inaugurada hoje», *Diário de Lisboa,* 4 Dez. 1929, p. 4.
[851] António Rodrigues, *O Rosto e a Máscara: Auto-representação na Arte Portuguesa,* Lisboa, , Fundação das Descobertas-CCB, 1994, p. 39.
[852] Ver *Catálogo do I Salão dos Independentes Ilustrado com Desenhos e Comentários dos Artistas e Escritores Modernistas & uma Breve Resenha do Movimento Moderno em Portugal*, Lisboa, Maio, 1930.
[853] Expunha ainda *Flores* e *Pintura.*
[854] Vitorino Nemésio, «1º Salão dos Independentes Escultura-Pintura-Desenho», *Seara Nova,* nº 208, 10 Abril 1930

O pintor russo-germânico de origem judaica Emanuel Altberg, [855] que viria a radicar-se definitivamente no Rio de Janeiro, também expunha, segundo identificámos, dois retratos: um *Auto-retrato* (1928) e um *Retrato de sua mulher*, e outras pinturas onde é possível que estivesse representada a figura humana como *Alma Judia*, *Taberna*, *Juventude Rústica*, *Coração de Oiro*, *Saudade*, e uma *Natureza-morta*.[856] Os seus quadros de «colorido berrante» [857] aproximavam-se esteticamente dos de Julio. Nemésio sentia ali uma visão russa do mundo e uma pintura «incisiva» e não convencional. Quanto a Jorge Barradas expunha duas *Cabeças de Mulher*, um *Retrato de um Velho*, *Flores* e *Paisagens* e Carlos Botelho dois retratos, um deles um *Auto-retrato*, bem como uma *Natureza-morta*, a quem a crítica conferiu pouca importância e Maria HelenaVieira da Silva, partida há dois anos para Paris, das três pinturas que mostrava expunha um *Auto-retrato*. Expunham ainda o artista gráfico e cartazista suíço instalado em Portugal, Fred Kradolfer, algumas paisagens, tal como os pintores Albert Jourdain e Jaime de Figueiredo; Lino António apresentava temáticas do trabalho e pintura de costumes como *Descarga de Carvão*, *Pátio dos Burros* ou *Peixinheiras da Nazaré*, o brasileiro Waldemar da Costa *Naturezas-mortas* e *Paisagens*; Sotto-Mayor, mostrava o *Retrato de Mademoiselle M.J.P.B.* e *Vestido Encarnado*, João Carlos expunha um *Auto-retrato;* Olavo d'Eça Leal, *Um Retrato* e *Paisagens*, Maria Clementina Carneiro de Moura expunha o retrato *Meu filho e eu e Estudos de Crianças*, entre outras pinturas.

De salientar que na escultura também se apresentavam retratos nas cabeças do poeta António de Navarro pelo jovem António Duarte, do Arquitecto Carlos Ramos por Leopoldo de Almeida e a expressiva cabeça de Tagarro, da autoria de Barata-Feyo.

---

[855] Emanuel Altberg, (1902- 190) nasceu na Rússia, de onde saiu antes da Revolução Bolchevista indo com os pais para Berlim. As dificuldades que a família começou aí a sentir, em meados dos anos 20, devido à sua origem judaica, nomeadamente Alexander Altberg seu tio então jovem arquitecto na Bauhaus, fez com que através dos contactos comerciais que a família detinha entre Lisboa e o Brasil a família se decidisse a deixar a Alemanha, ainda podendo transferir os seus bens para o Rio de Janeiro. Emanuel Altberg casaria com Maria Angela Melo Rocha Altberg de origem italiana e portuguesa de quem teve vários filhos, um deles o cineasta brasileiro Marco Altberg, cuja biografia faz referência a seu pai, o pintor Emanuel Altberg. Tudo leva a crer que a perseguição aos judeus, levaria Emanuel Altberg a deixar definitivamente a Europa e a radicar-se definitivamente no Rio de Janeiro. Marco Altberg, *Muitos Cinemas*, Roberta Canuto, São Paulo, 2010 (acesso online em 15.02.2012) e Pedro Moreira, «Alexandre Altberg e a Arquitetura Nova no Rio de Janeiro», *Revista Vitruvius (Arquitextos)*, Ano 5, Março, 2005, (acesso online em 15.02.2012).

[856] Não foi possível obter qualquer imagem destas pinturas.

[857] Eduardo Frias, *Gazeta*, 14 de Maio de 1930.

Almada Negreiros no *I Salão dos Independentes*

Seria António Ferro que, no *Diário de Notícias*, se mostraria o maior admirador de Almada, ao sublinhar o enorme êxito que ele alcançara em Madrid. Almada expunha nos Independentes, nada mais do que onze desenhos que enviara da capital espanhola, entre eles, algumas figuras de nús femininos desenhados no seu claro-escuro de sábio modelado clássico. Então teve ocasião de justificar essa sua dedicação ao desenho:

Duas épocas tem o Desenho: a primeira época da atenção respeitando o instinto, a outra, a da correcção do instinto procurando a harmonia. Passa da sinceridade primária ou romântica à impassibilidade construtiva ou clássica, naquele mesmo sentido em que Ingres definiu a obra clássica: a que não faz rir nem chorar.

Uma época não é uma questão de tempo, mas essencialmente uma questão do novo no eterno. Tão pouco a novidade é uma impressão recebida do exterior – mas é o próprio fundo da lama que faz a sua aparição do sol.

Isto de ser moderno é como ser elegante: não é uma maneira de vestir, mas sim uma maneira de ser. [858]

Almada queria assim significar que trazia dentro de si a sua própria razão e a sua atitude moral. No clássico encontrava o eterno, mas antes deste estava o instinto do novo que para ser eterno tinha de se tornar clássico e para ser clássico tinha de aspirar à perfeição.

Talvez seja o momento para considerar algo que ao longo da década de 20, vem ganhando notariedade quer como tema para pintores e escultores quer para gráficos e fotógrafos de jornais e revistas. É a figura do corpo que se tornava suporte, registo, médium e tema a explorar por exemplo, através das poses e jogos de luz, que o imaginário cinematográfico aprofundava e cuja contaminação atravessava pintores e escultores modernistas. Não admira que fosse o auto-retrato, o retrato e o nú, o discurso visual dominante do *I Salão dos Independentes*.

Outros salões e exposições

Todavia, se no retrato se concentravam então as premissas de novos caminhos, o certo é que nos anos seguintes a sucessão de colectivas de menor dimensão, como o *II Salão dos Independentes* de 31, o *Salão de Inverno* de 1932-33, e de novo em 1933 e 1934, não haviam de trazer qualquer sinal de renovação estética, nem mesmo um *Primeiro Salão Nacional de Fotografia* em 1931. O dinamismo da exposição de 30

[858] Ver *Catálogo do I Salão dos Independentes(...), Op. Cit.*

apesar da novidade da pintura de um Julio, não deixara de se fixar nos géneros tradicionais, como foi o caso do retrato que aí teve uma triunfante aparição, mas era um retrato que na sua maioria, talvez à excepção de Eloy nada trazia de novo, e fazia o compromisso com a tradição, do mesmo modo que a paisagem.

Os anos 20 terminam no Porto com duas exposições, em 1929, do grupo de jovens da Escola de Belas-Artes, do Grupo *Mais Além*, de que já falámos, a propósito da exposição de 1929 e de Alvarez, repetindo uma outra em 1931, onde também os nomes de Augusto Gomes e Guilherme Camarinha aparecem.

No *II Salão dos Independentes* organizado por António Pedro, Carlos Ramos e Diogo de Macedo e onde os artistas só participariam por convite, Régio insurgia-se na *Presença* contra uns Independentes que censuravam outros Independentes. Julio não estaria presente pois não fora convidado. O *Diário de Lisboa* assinalaria o naturalismo de boa pintura do casal "inglês" Leyden. Jorge Barradas seria chamado o «nosso Malhoa 1930», pois o pintor, regressando à pintura de costumes resolvera expor um *Marujo*, - «borracho de vinho e de volúpia». Havia também Lino António a expor o mesmo tipo de pintura. Nem a pintura de Sarah Afonso ou de Dordio, ou os desenhos de Bernardo Marques e Tagarro eram suficientes para que a exposição tivesse sucesso. Os jornais assinalaram que a exposição estava uma «Uma tristeza! Não vai ninguém às Belas Artes!». Mais tarde haveriam de ser acrescentados à exposição outras pinturas, como por exemplo, um *Retrato de Waldemar da Costa* que Eduardo Viana, entretanto, enviara e um *Nú* de Abel Manta.[859]

O retrato que tinha assinalado o *I Salão dos Independentes* parecia desaparecer no *1º Salão de Inverno*, [860] que se realizaria em 1932. Abel Manta seria um dos poucos a continuar fiel ao género e a apresentar *O Retrato de Mestre Gameiro* e uma *Natureza-Morta* (*O Cação*), bem como Dordio Gomes que mostrava *Minha mulher e Meu Filho*.

O problema encontrava-se, porém, no academismo que teimosamente alguns destes pintores prosseguiam, confundindo o retorno ao clássico com os velhos esquemas da pintura académica naturalista.

Sobre Manta, Cristóvão (pseudónimo de António Pedro) que no jornal nacional-sindicalista de *Revolução* de Rolão Preto, inaugurara uma série de textos de crítica de

[859] Mário Eloy, Milly Possoz e o casal Szènez tinham enviado também obras não especificadas.
[860] O *Salão de Inverno* que se iniciou na SNBA em 1932, tinha nessa palavra sem sentido como única característica corresponder ao da Primavera e ser também oficial.

arte, e onde Almada também chegaria a colaborar com ilustrações,[861] escrevia não sem razão que Abel Manta fora levado «a um academismo de expressão que desconsola».[862] A riqueza plástica do motivo cede passo a uma busca de efeitos que resulta em prejuízo pictural. Acabaria por concluir que o pintor aparece mais como «um interessantíssimo caso profissional» e uma «admirável lição de técnica». Quanto a Dordio, Cristóvão diria que o pintor se desviara da sua rota habitual, «da sua construtiva e fortíssima maneira» em seu prejuízo, mas apresentava «uma segurança excepcional de técnica» que é o seu poder de expressão na paisagem no quadro *Mulheres Alentejanas*, onde figura e paisagem se confundiam no seu isolamento com as árvores e com a terra, como elementos da mesma paisagem, em que todo o sentido de distância e de nostalgia a desumaniza. Eduardo Viana expunha os esbocetos do Bristol e de nús, e uma natureza-morta, Altberg também não expunha retratos nem Fred Kradolfer, só Clementina Carneiro Moura que vivendo a mesma atmosfera estética do marido, Abel Manta expunha *Menino* e também uma *Natureza-morta*. Era, porém, Carlos Botelho que Cristóvão (António Pedro) distinguia e que esta exposição confirmava como sendo a «revelação notabilíssima que foi a sua exposição (individual) de pintura». Considerava-o um pintor «sério» no seu processo, sem habilidades e seguro da finalidade que quer e há-de atingir, mas sobretudo, porque havia na sua pintura, segundo ele, um elemento raro em pintores portugueses, que era o «elemento poético e musical que não depende do motivo ou da anedota, mas do próprio ambiente pictural dos seus quadros». Era, pois o carácter poético e musical que o crítico destacava, bem como o modo indirecto e independente como o pintor tratava os «assuntos» pois, segundo constatava, neles existia uma intenção «para a forma pura e simples».

Os artistas e a crise económica em finais da década

Do que temos vindo a assinalar, se o *Salão dos Independentes* de 1930 corresponde a um tempo de viragem, também equivale a uma espécie de clarificação sobre o que se vinha passando. O clima geral de «regresso à ordem», comum a toda a Europa, ia-se instituindo. A colagem do modernismo à política estava aí já fixada pelo namoro que os «novos» vinham fazendo ao Estado Novo. Portugal encontrava-se, então, no grau «zero» de qualquer política para as artes. Os artistas confrontavam-se no

[861] Ver «Desenho Natal de 1932», *Revolução*, n. 244, Lisboa, 24.12.1932.
[862] Cristóvão (António Pedro), «Abriu ontem na Sociedade Nacional de Belas Artes 1º Salão de Inverno», *Revolução*, 21.12.1932, p.4.

início da década, com inúmeras dificuldades: a falta de alternativa às salas de exposição da S.N.B.A. e de uma reforma do ensino artístico, a ignorância e incompreensão do público e da crítica. O Estado era demissionário no que diz respeito às artes e não existia um mercado que lhes permitisse sobreviver.

A situação agravara-se com crise económica de 1929 na Europa e arrastar-se-ia até inícios dos anos 30. Publicavam-se na imprensa inquéritos aos artistas e estes interrogavam-se se valia a pena ser pintor, escultor e arquitecto em Portugal. [863] Respondiam ao inquérito tanto os velhos pintores naturalistas, como Carlos Reis, José Malhoa e Roque Gameiro, como os modernistas António Soares, Diogo de Macedo e Varela Aldemira. Constatava-se uma unanimidade de pontos de vista nos interrogados e o jornalista verificava que:

Os artistas portugueses – talvez por não estarem habituados a períodos de «vacas gordas» no cultivo da arte a que se dedicam – não colocam o espírito mercantil acima do espírito de criação artística.

Por outro lado, o que acrescentava dá-nos a dimensão da sua visão da arte e do mundo artístico, ao acrescentar que, quem tem dinheiro não tem «curiosidades intelectuais» nem tem «emoções em arte». Quando muito, encomenda retratos «de mau modelo de unhas roídas e fácies adiposo» ou a «estátua ou medalhão de comendador que doou um chafariz à terra natal (…)». É com essas parcas encomendas que o artista se vai equilibrando, tendo simultaneamente esperança no futuro, tenacidade e dedicação à Arte.

Os desejos e afirmações de inovação dos artistas no salão de 30 iriam aquietar-se e os academismos polarizarem-se. De um lado a Sociedade Nacional de Belas Artes, de outro, todos os expositores de 30, que paralelamente iriam dar continuidade a uma *Política do Espírito,* com algumas raras excepções. Por exemplo, seria o caso isolado de Julio.

4.2. O realismo mágico de Julio

O pintor-poeta

Julio dos Reis Pereira, pintor e desenhista, que adoptou o nome artístico de Julio, tal como o pseudónimo Saúl Dias como poeta, associou deste modo duas práticas

[863] «Os Artistas e a falta de Dinheiro. Vale a pena ser pintor ou escultor?», *Notícias Ilustrado,* 27.12.1931.

artísticas que conviveram intimamente na obra do artista.[864] Contudo, tanto a intervenção estética de Julio – pintor -, ou de Saúl Dias – Poeta -, só se completam, inicialmente pelo menos, na sua relação com a *Presença,* cujas páginas o acolheram e promoveram.

O texto de Régio, que acompanhou a edição do catálogo da exposição retrospectiva em 1979/1980 ao qual foi dado o título «Algumas palavras sobre a arte de Julio»,[865] é bem significativo desse particular, vindo de alguém que melhor do que ninguém conheceu a obra de Julio pois possibilita um ponto de partida para a discussão ,da sua obra e a sua relação com o retrato.[866] Na realidade, a pintura de Julio, como regime figurativo nega o género introduzindo no seu singular tratamento da figura humana, por vezes, uma desfiguração paradoxal ou uma trans-figuração dos rostos e dos corpos, pela sua coisificação, através da fealdade ou do grotesco. Mas logo essa fealdade ou grotesco eram amenizados pelo lado extremamente caricatural dos personagens e situações. Era essa dimensão que introduzia um lado risível e incompreensível para o público.

Lirismo e auto-representação

Julio realizaria a sua primeira e única exposição individual em 1935, na SNBA, ano em que precisamente por razões de saúde abandonaria a pintura a óleo para se passar a dedicar ao desenho. Desde as suas primeiras tentativas ensaiara diversos caminhos e meios de que a série dos «Poetas» ficou como uma das mais conhecidas. Contudo, esse poeta que aparece e reaparece com a sua guitarra, a sua indumentária característica e a sua música, ao mesmo tempo humana e etérea, não é, como nos diz Régio, o único poeta da obra de Julio. Como poetas, existem também os músicos, alguns dos seus pobres, certos velhos, ou o menino que contempla uma ave ou uma borboleta, ou os seus pintores diante de quem desabrocha o modelo como uma flor viva,

[864] Julio dos Reis Pereira, irmão de José Régio, começou a pintar a óleo por volta dos 21 anos, enquanto os seus estudos se iam encaminhando para a engenharia civil, cujo curso terminaria em 1928. Ainda se matriculou, como voluntário, na Escola de Belas-Artes do Porto, mas desistiu dois anos. Quando visita os museus e exposições de Paris em 1933, conhece então ao vivo a chamada Escola de Paris.
[865] Publicado em manuscrito no álbum *30 Desenhos da série «Poeta», Lisboa,* IN-CN, em 1983,
[866] Efectivamente, cremos que Julio só se terá auto-representado a si e à sua família na pintura 1928-1932, *Família.*

ou resplandece como uma aparição sobrenatural. O que significa que, segundo Régio, é a ternura do poeta que envolverá toda a sua fauna humana.[867]

Encontramos nas pinturas da série dos «Músicos», como *Sinfonia da Tarde* (1924), *Música e Mulheres no Espaço* (1926) (**Ilustração 60**), *Música sobre a Vila* (1929) e *O Músico* (1930); ou nas do «Circo», como *Comediantes* (1928), *Menina e Palhaço* (1931), *A Família do Saltimbanco* (1931), e *Circo* (1931), temas onde o lirismo parece reconciliar o mundo. É o maravilhoso do circo, onde o «palhaço» ou o «comediante» são também o «poeta» que reorganiza o mundo, deixando o pintor à imaginação do observador essa possibilidade de interpretação como um resgate possível. O mesmo se passa com o mundo dos músicos. Na verdade Régio, no texto ao qual temos vindo a aludir, insiste no que há de auto-retrato no figurante principal de Julio – o Poeta. O músico-poeta, o comediante-poeta, o palhaço-poeta, o saltimbanco-poeta, ele Julio, pintor-poeta-músico, incarna com a sua flauta o deslumbramento que sente pelo mundo, transfigurando-se nesses actores e, por vezes, também na figura de uma criança. Esta fantasia de si mesmo coloca o artista no caminho da auto-representação, pois em vez de auto-retratos dá-nos Julio representações encenadas de si. Digamos que o mundo de Julio está dividido entre o mundo não corrompido onde encontramos o lirismo dessas auto-representações e o mundo corrompido, dos «feios, porcos e maus» pois a eles é-lhes conferida um carácter deformante e «feio», de um lirismo repelente. Encontramos essas deformidades, por exemplo, nas figuras do burguês em *Epitalâmio* ou *O Burguês e a Menina*, ambos de 1931 (**Ilustração 62**), que transformam o facto físico numa qualidade perturbadora. E embora saibamos que nenhuma face é semelhante, acabamos por ver essa deformação não como uma coisa física mas como uma coisa mental [868] e até moral.

[867] Utilizámos a versão manuscrita de um texto que se apresenta sem título, incçuído em *30 Desenhos da série «Poeta»*, Lisboa, IN-CM, 1983.
[868] Ver T. J. Clark e o exemplo do inchaço da face representada no auto-retrato do pintor Jacques-Louis David no texto «Grotesco David com a bochecha inchada: um Ensaio sobre o Auto-retrato», in Sônia Salzstein (org.), *Modernismos*, S. Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 219.

O «realismo» de Julio

O escândalo da pintura de Julio no *I Salão dos Independentes*, onde pela primeira vez se mostrara, explica-se pelas características que temos vindo a apontar na sua obra, que podem constituir elementos formais de «sensibilidade expressionista»,[869] mas onde se misturam também elementos realistas ou «i-rrealistas», onde as formas não se objectivam pelo olhar de uma realidade exterior, mas são «formas-signos» [870] que saem das referências da memória do pintor já «des-realizados»: tornados símbolos tomam significações e percepções novas transfiguradas.

Com efeito, é nessa fauna de personagens que se incluem, como diz Régio, também aqueles contra quem o poeta se revolta: os materialistas prontos a abusarem da miséria e «da inocência decaída», que incarnam a figura do burguês e a da prostituta como *Nocturno* (1927) (**Ilustração 61**) e *O Burguês e a Menina* (**Ilustração** 62) ou *Epitalâmio*, ambos de 1931. Imagens grotescas de homens sinistros aprisionando jovens. O burguês é desfigurado pois essa deformação permite significar simbolicamente o vulgar e a sociedade corrupta. [871]

Dir-se-á que Julio eleva o «feio» à dignidade da arte, definindo uma linguagem em que formas e conteúdos se equivalem através das cores estridentes e da anormal desproporção das figuras, do jogo de escalas e perspectivas, dos inúmeros símbolos que insere como cenário, como colunas gregas, cortinas, flores que se justapõem sobre as figuras, numa espécie de caos cujo efeito imediato se compreende ser a surpresa, o choque e a «representação» de um mundo que se quer dar a ver mais real que a realidade.

Outros aspectos para os quais Régio chama a atenção na pintura de Julio são o subjectivismo e o lirismo e o papel que incarna uma das suas figurantes mais frequentes que é, na verdade, a mulher. Mas essa mulher a que Régio alude surge-nos boneca ou prostituta, deserotizada na sua figura, desarticulada e coisificada, por vezes, ganhando em lirismo mas raramente abandonando uma profunda melancolia. Afinal, esse lirismo

---

[869] A expressão «sensibilidade expressionista», também empregue por Bernardo Pinto de Almeida no importante ensaio sobre Julio, in Bernardo Pinto de Almeida, *Julio ou o Expressionismo em Portugal*, Vila do Conde, Câmara Municipal de Vila do Conde, 2008, não deixa de levantar problemas sobre a existência ou não de um «expressionismo» na pintura ou na arte em Portugal, discussão sobre a qual nos parece mais adequado afirmar que existiram várias sensibilidades e diferentes entendimentos do «expressionismo».

[870] Ver a este propósito Fernando Rosa Dias, «Julio: O Expressionismo como Lirismo», in *Ecos Expressionistas na Pintura Portuguesa (1910-1940), Ibidem,* pp. 145-172, e em especial as pp. 150-156.

[871] Adolfo Casais Monteiro escreveu sobre a oposição dessas duas figuras na obra de Julio - a do burguês e da prostituta - no seu texto «Julio», *Prisma*, Porto, nº 3, Março, 1937, p. 158. Também citado por Fernando Dias, p. 159.

e subjectivismo, «tão portugueses, como a cristalina sentimentalidade que os acompanha» não bastam, como diz Régio, para definir a obra de Julio. Ou, por outras palavras, não a fecham.

A sua primeira exposição individual foi organizada pela *Presença* na SNBA e, embora esta abrisse antes foi praticamente simultânea à do I Salão de Arte Moderna de António Ferro. Gaspar Simões pronunciaria nessa ocasião a célebre conferência sobre «Deformação, Génese de toda a Arte».[872] Entre uma e outra exposição, marcavam-se as distâncias entre um feroz individualismo e uma «adaptação» do modernismo. O interesse do texto de Régio, cujo discurso temos vindo a pontuar, reside sobretudo no facto de chamar à atenção para algumas das afluências subterrâneas que passaram a ser reconhecidas no trabalho de Julio e que vão do realismo mágico de um Chagall à violência patética de Grosz, ou ainda de Matisse e Picasso a Dufy, a que também anotamos Rouault.[873]

Mas não aponta apenas estes mestres como os eleitos de Julio. Régio, afirma que, não obstante, a sua obra ter amadurecido por completo através dos desenhos, o que não foi o caso da pintura onde isso não foi possível, ele percorreu no breve tempo em que a praticou, manifestações tão diversas como um «expressionismo violento» de «tendência caricatural dramática e satírica»; uma espécie de dadaísmo muito pessoal (ou ultrarrealismo), gerado num instinto e na consciência da arte infantil ou popular; um «realismo mágico» transfigurador da realidade através de um decorativismo fundado na cor e na construção integra; ou, ainda, um classicismo moderno banhado no lirismo congénito como parece ser o caso das suas últimas produções picturais.

Contudo, o que é de assinalar na reflexão de Régio é o reconhecimento mais constante de um «expressionismo» lírico ou de um «realismo» que caracteriza do seguinte modo:

Erro seria julgar que tanto dos desenhos mais confusos como dos mais límpidos e «poéticos», o realismo esteja ausente da obra de Julio. Fragmentariamente, embora, muitas vezes, - na apreensão de um movimento, de um gesto, de uma expressão, de uma atitude, - se denuncia a tendência realista que directamente se manifestara já nos seus principais desenhos. Por exemplo nos que surpreendem tipos de pobres ou breves quadros de miséria. Também para Julio o mundo exterior existe. [874]

---

[872] João Gaspar Simões, «Deformação. Génese de toda Arte. Conferência lida na exposição de Julio, organizada no salão da Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa, Março 1935, *Presença*, Coimbra, nº 45, Junho, 1935, pp. 7-11.

[873] Fernando Paulo Leitão Simões Rosa Dias, *Op. Cit.*

[874] José Régio, In *30 Desenhos da série «Poeta»*, Lisboa, IN-CM, 1983.

Na verdade, sabe-se como a *Presença* defendeu nas suas páginas a poética expressionista. Assim sendo resulta que devemos dar um sentido particular a estas palavras. Por um lado Régio dá a entender que Julio passou de um expressionismo violento para um «dadaismo» ou «ultrarealismo» ou «realismo mágico», que, porventura associará a algum surrealismo. Contudo, logo de seguida, afirma que também para Julio «o mundo exterior existe» e do qual revela personagens-tipo, como os pobres ou quadros de miséria, tentando apresentar o interior desse mundo. Trata-se certamente de um realismo psicológico e subjectivista que não deixava de ter por vezes uma preocupação de denúncia e virulenta compaixão. Por essa razão, Bernardo Pinto de Almeida o aponta como um precursor neo-realista,[875] o que só por si indica que a obra de Julio é bem mais complexa. Também Fernando Cabral Martins nos chama a atenção para o entendimento que Gaspar Simões faz a partir do poema *Autopsicografia* de Fernando Pessoa (publicado na *Presença* em 1932) e se inicia com a expressão «o poeta é um fingidor», vindo a concluir que «arte e imitação são antónimos», o que significa que se finge imitando qualquer coisa fora de si e, nesse caso, se pode então refutar ou não levar a sério, a tese aristotélica da imitação da natureza. [876] Pela afirmação de que tudo passa por um espaço subjectivo e de que nessa passagem tudo se revela e se transforma,[877] não só Gaspar Simões como Julio chegariam a conclusões originais. Com efeito, o pintor não só terá encontrado a via próxima de uma sensibilidade expressionista, como também, mais tarde, a de um Surrealismo e até a de uma original abstracção, de que teria sido pioneiro entre nós, em virtude do seu sentimento «agudamente expressionista que não se cansava de explorar em sucessivas reinterpretações».[878] Contudo, parece-nos que no qualificativo «Realismo Mágico»[879] poderão convergir todos esses aspectos que Julio explorou e que simbolicamente definem o seu trabalho pictórico e o seu regime figurativo.

---

[875] Bernardo Pinto de Almeida, *Julio ou o Expressionismo em Portugal*, Câmara Municipal de Vila do Conde, Centro da Memória, p. 5.
[876] Fernando Cabral Martins, «Julio e a Imagem Surrealista», António Gonçalves e Perfecto Cuadrado, *Por toda a parte Julio*, Vila Nova de Famalicão, Fundação Cupertino de Miranda - Centro de Estudos do Surrealismo, 2010, p. 12.
[877] Fernando Cabral Martins, *Idem, ibidem*, p. 13.
[878] Bernardo Pinto de Almeida, *Julio ou o Expressionismo em Portugal*, *Ibidem*, p. 5.
[879] Fernando Cabral Martins, no seu livro sobre *Julio*, publicado pela Editora Caminho em 2006, acrescentará como sub-título a designação de *Realismo Mágico*, o que vem ao encontro da nossa ideia e reflexão.

«Realismo mágico» e mitologia pessoal

De facto, o trabalho de investigação, dirigido por Jean Weisgerber, e publicado em 1987, pelo «Centre d´´Etudes des Avant-Gardes Litéraires de l'Université de Bruxelles»[880] sobre o «realismo mágico», alerta-nos para os vários aspectos que revestiu este durante o século XX, sob o ponto de vista cronológico e geográfico, marcando a literatura, o ensaio, a poesia, o teatro, o cinema, mas também a pintura. Como indica o substantivo da própria locução, o «realismo» mágico continua ligado à *mimesis* e, consequentemente, a uma narratividade, a uma especificidade de temas, imagens e técnicas. O que é reconhecido como paradoxal pelos autores do estudo é concluírem que não se trata de nenhum movimento revolucionário, pois não teve manifestos inflamados, não teve chefes, nem preconizou mudanças radicais na sociedade nem na arte. Bem pelo contrário, na maior parte dos casos teve um *deficit* de elementos subversivos. As declarações foram estritamente individuais e o recurso à tradição foi abundante. Não houve nenhuma tentativa de re-equacionar a arte e a vida, porque a escrita era uma actividade solitária, autónoma, ou melhor, aristocrática. Talvez no máximo se possa falar de uma corrente que se exprimiu esporadicamente, no decurso do século XX, numa série de domínios linguísticos. Mas se o realismo mágico se destaca das vanguardas, não é menos verdade que teve relações estreitas com elas, nomeadamente com o expressionismo e com o surrealismo, como teria sido o caso das afinidades encontradas em Julio.[881] Marginal ou clássico, o certo é que Julio toca tangencialmente essas poéticas de que outros farão posteriores desenvolvimentos. Mas Julio também parece recuperar um ideal romântico individualista transformando a imagem tradicional do artista numa espécie de herói visionário, à margem da sociedade como realmente acabaria por ficar, numa rigorosa exigência ética, contra as normas estabelecidas. Todavia, em vez do destino trágico, temos agora o destino do Poeta que pode recorrer a

[880] Ver *Cahiers des Avant-Gardes, Le Réalisme Magique Roman, Peinture, Cinéma,* Bruxelles, Centre d´Etudes des Avant-Gardes Litéraires de l'Université de Bruxelles», Bruxelles, Éditions L'Âge de L'Homme, 1987.

[881] Na Alemanha o *Expressionismo* encontra duas vias que se irão definir: uma que é o *Verismo* de Otto Dix e Grosz, isto é a *Neue Sachlickeit* ou *Nova Objectividade*, uma espécie de ala esquerda do *Expressionismo*, segundo alguns autores como Gustav Friedrich Hartlaub, que propõe essa classificação logo em 1923; e uma via classicista ou neo-classicista, orientada para a descoberta do objecto no seu valor intemporal. Mais tarde Franz Roh baptizou a primeira de *Magischer Realismus*. Nos anos 60, a crítica de arte alemã preferiu reservar o nome de *Nova Objectividade* somente para o *Verismo*, que se opõe ao *Expressionismo* mas que o prolonga, (Grosz, Dix, etc.) e *Realismo Mágico* para a segunda tendência, sendo esta por vezes relacionada com o neo-classicismo nazi. Como se hesitou durante algum tempo a exumar esta denominação ela reapareceu de novo, sendo contemporânea, por exemplo, dos *Novos Realistas* (1960). Ver Jean Weisgerber, «La Locution et le Concept», in *Cahiers des Avant-Gardes, Le Réalisme Magique Roman, Peinture, Cinéma, Idem, ibidem.*

outras máscaras para oferecer uma interpretação subjectiva do seu próprio dilema existencial e dar validez à sua proposta estética e artística.

Assim, Julio irá construir uma mitologia pessoal, auto-representando-se não mimeticamente mas simbolicamente encarnando o seu ou seus personagens poeta ou poeta-músico, com nobreza e doçura personificando assim o seu tipo de artista moderno.

Pensemos num efeito de *zoom* que há na pintura de Julio, quando ele aproxima as figuras com a textura das suas epidermes amarelas ou ocres, por vezes esquematizadas ou viradas de pernas para o ar, frequentemente, com ar de mascaradas. O carácter estranho pode existir através da luz, mas a marca decorativa da pintura de Julio apaga a luz para restar uma luz baça, suja dos seus negros que modelam as figuras. O certo é que o realismo mágico, diferente do fantástico ou do surreal, é um «realismo do estranho». Em Julio, por vezes, aparece uma ambiguidade e talvez nela resida em algumas pinturas um resvalar para uma surrealidade, pois a estranheza que no realismo mágico se esconde até o observador descobrir os elementos insólitos ou fabricar o estranho, já lá existe dado e criado para o olhar. Todavia, outros elementos se sobrepõem, como o de um expressionismo lírico que continua agarrado a uma forma antiga de realismo. Vejamos, agora, a pintura que mais se aproxima de um retrato e que é a representação da própria família de Julio.

O retrato *A Família*

*A Família (*1928-1932) (**Ilustração 63**) encena-se a si própria numa dimensão lúdica em que todos se divertem. José-Augusto França elege esta pintura de uma família burguesa e portuguesa ao fim dos anos 20, que tenta o equilíbrio necessário à sociedade nacional, no meio dos seus abalos quotidianos. Pintura onde a crítica social se assume de um modo indirecto, por antítese, segundo aquele autor. A rua sórdida da cidade resgata-se numa verdade interior por si própria protegida, na inocência dos gestos deste quadro. O pai, a mãe e o menino - cada um faz aquilo que lhe compete. O Pintor pinta, a mãe talvez arrume a casa pois vem de flores ou frutos debaixo do braço, ou talvez vigie a sua família, ou o menino que toca sons estridentes numa corneta. É uma visão ingénua de uma família provinciana, talvez em precário equilíbrio. O pintor com a paleta na mão, pincel na outra, prestes a pintar, está quase a cair da sua cadeira. Lá fora está a cidade. Neste espaço todos estão a salvo, mas não deixa de existir uma dimensão de

insegurança, até pelo modo insólito como os corpos e o espaço se estruturam. Juntos mas em solidão, Mais melancólicos do que divertidos, esta família parece alheada do mundo, imersa num universo onde o maravilhoso, o sonho e o pesadelo espreitam e coabitam.

Desprezando a técnica, Julio conseguia transformar o banal e o quotidiano numa coisa terrificante mas também irreal ou maravilhosa. Não há sentimentalidade, embora haja lirismo. Julio entrega-se, confessando sem artifícios as suas ternuras e os seus ódios, desprendendo-se naturalmente do senso comum, para evidenciar um determinado espírito pois só este lhe permitiria transmitir uma imagem que agiria sobre a realidade e, deste modo, como diria João Gaspar Simões, ser um artista «ingénuo».[882]

4.3. Dominguez Alvarez: a paisagem como retrato e o retrato como paisagem

O grupo *Mais Além*

O pintor António Dacosta (1914-1990), nas suas críticas no *Diário Popular*, nos anos 40, interrogou-se sobre «que mortífero subjectivismo ardia neste pintor, espécie de revolucionário ao contrário?», [883] que era o pintor Dominguez Alvarez (1906-1942).

Uma das explicações que adiantava era a de que Alvarez vivera uma impressionante experiência artística, enquanto homem estigmatizado, pois à sua grande liberdade de invenção correspondia uma obsessão da morte que o aniquilava. Porque a morte era uma entidade bem presente nos seus primeiros quadros. Por exemplo, nessa luz de limbo que mortifica todos os objectos. Alvarez pressente a paisagem como um corpo inorgânico e falta-lhe, contudo, a força de uma atitude metamórfica para com ele mesmo. Dacosta concluía que Alvarez, «sendo um autêntico pintor», não receara contudo que «o seu drama de homem se infiltrasse na sua pintura».

A pintura de Dominguez Alvarez [884] desenvolveu-se entre a segunda metade dos anos 20 e a sua morte prematura em 1942. Realizou uma única exposição individual em

---

[882] João Gaspar Simões, «O Sentido da Ingenuidade na Arte», In *Temas*, Edições Presença, Coimbra, 1929.

[883] António Dacosta, «Três Exposições», in *Dacosta em Paris -Textos de António Dacosta*, (pref. José-Augusto França), Lisboa, Assírio e Alvim, 1999, p. 22-23.

[884] José Cândido Dominguez Alvarez (Porto, 1906-1942), filho de pais galegos só em meados dos anos 30 escolheu finalmente a nacionalidade portuguesa face ao conflito da Guerra Civil Espanhola. Depois dos estudos secundários no Porto e em Pontevedra, matricula-se em Arquitectura, em 1926, na Escola de Belas-Artes do Porto. Em 1928, muda para o curso de Pintura que conclui apenas em 1940, com um trabalho classificado com 20 valores e intitulado *Paisagem com Animais*. Membro fundador do grupo *Mais Além*, no Porto, em 1929, tornou-se um dos subscritores do manifesto "Em Defesa da Arte".

1936 e várias colectivas e depois fizeram-se mais tarde algumas póstumas. Este pintor não esteve presente no *I Salão dos Independentes* de 30, embora no ano anterior tivesse participado no Porto no enorme escândalo que constituiu o Grupo «Mais Além». Tratou-se de uma manifestação de inconformismo por parte de um grupo de estudantes de Belas-Artes daquela cidade, contra a homenagem que seria prestada ao pintor Marques de Oliveira pela Academia e pela autarquia. De Lisboa estiveram presentes os naturalistas mais importantes do Grupo Silva Porto, como o pintor Carlos Reis, e também António Saúde, Alves Cardoso, Falcão Trigoso, Frederico Aires e João Reis. Inaugurou-se, na ocasião, um busto de Soares dos Reis no Jardim de São Lázaro e preparou-se uma exposição póstuma do pintor no Ateneu Comercial daquela cidade.

Depois da homenagem, no dia 26 de Abril de 1929, aparece distribuído pelas ruas do Porto e publicado na imprensa um manifesto, em papel de embrulho de cor esverdeada que se intitulava *Em Defesa da Arte*. Era lançado pelo «Grupo + Além» [885] e assinavam-no Adalberto Sampaio, Américo Soares Braga, Artur Justino Alves, Fernando da Cunha-Leão, Fortunato Cabral, Luís dos Reis Teixeira, Ventura Porfírio e José Dominguez Alvarez. [886] Contestavam o ensino artístico tradicionalista da Escola de Belas-Artes portuense, onde aquele mestre ensinava. [887] O discurso era violento e colocava em causa a pintura exposta no Ateneu Comercial do Porto, mas nada disso podia ser o bastante para mudar aquilo que precisava de ser mudado: um ensino, uma visão e uma cultura artísticas. Consequentemente, interrogavam-se:

Chamam àquilo (...) a obra de um grande artista? Haverá direito de se enganar assim o público de uma cidade inteira? (...) Até onde descerá o sentido sublime da palavra – arte – em Portugal mesmo, se classificarmos Marques de Oliveira como um dos seus maiores expoentes? Não! Que o artista falecido desculpe o vermo-nos obrigados a perturbar a sua memória no descanso sagrado da morte! Que ele receba mesmo os protestos da nossa admiração como homem e até como professor (...) mas como artista não! [888]

[885] A designação do grupo pretendia significar uma superação de uma realidade e inspirava-se num grupo nacionalista cultural galego - *Mais Alá* -, fundado em 1922, de designação semelhante.
[886] O grupo *Mais Além* formou-se a partir de uma tertúlia de estudantes no café Suisso, que se situava na esquina da Praça da Liberdade, um café de tradições já frequentado por Guerra Junqueiro. Ver Petrus, *Os Modernistas Portugueses*, C.E.P., Porto, s/d, pp. 48 e 49.
[887] Os iniciadores do movimento realizaram então uma exposição colectiva no *Salão Silva Porto* e, mais tarde, em 1931, a segunda no Ateneu Comercial do Porto, onde já novos elementos se juntavam ao grupo como Augusto Gomes, Guilherme Camarinha, Januário Godinho e Laura Costa.
[888] Petrus, *Os Modernistas Portugueses*, *Idem, ibidem*, p. 41.

Insurgiam -se contra um naturalismo «parado», contra «sensações atrofiadas» que o pintor não conseguira, segundo diziam, transmitir à tela. Mas a profundidade do problema não estava só ali no modo como julgavam poder substituir a fidelidade de um olhar exterior ou contornar as dificuldades técnicas, por uma emoção sincera que na alma lhes perpassasse. Tinham, é certo, a percepção de que a «arte tem como fim produzir emoção nos espíritos que a observam», contrariamente ao pintor naturalista, que apenas mostrava um grande esforço de observação e de visão, quasi fotográfico, mas que colocava na pintura, segundo diziam, como que um tampão à frente da emoção, deixando-nos somente a habilidade, a técnica, a convencionalidade. O facto é que no manifesto concluíam que a arte é outra coisa bem diferente pois ela «é qualquer coisa que grita, que nos contorce, que nos abre a sensibilidade», isto é «um brado de sinceridade».[889]

A paisagem como retrato

O período inicial da obra de Alvarez corresponde ao da sua frequência do curso de Arquitectura na Escola de Belas Artes do Porto em 1926, que abandona pelo de Pintura. Os estudos e provas escolares que datam desse período nada assinalam pelo seu academismo, mas o núcleo de experiências onde a paisagem começa a sobressair, por volta de 1928 e mais tarde, indica aspectos particulares marcados por estruturas espaciais, às quais não será alheia a aprendizagem da arquitectura: enquadramentos e ângulos bem marcados, cortes verticais de paredes em primeiro plano; alinhamentos espaciais; torres ou chaminés verticais, aparecendo como fantasmas solitários, mas sabiamente colocadas na paisagem e marcando o espaço.

As suas temáticas inspiraram-se frequentemente na cultura literária espanhola como o *D. Quixote* ou na pintura como em El Greco. A Galiza serviu-lhe igualmente para muitas paisagens como *Bairro de Pescadores (Galiza)* (1934), construção de tipos humanos como *Homem Compostelano* (1934) (**Ilustração 80**), mas também Castela como *Toledo* (s/d) ou *Segóvia* (1932). Veja-se por exemplo: *Paisagem*, 1929 (col. CAM-FCG), *Fábrica* (1929) e *Chaminé de Fábrica* (1930). Frequentemente o pintor distribui as cores quentes, de tons avermelhados,[890] como por exemplo em *Sé do Porto*

[889] Petrus, *Os Modernistas Portugueses*, *Idem, ibidem*, pp. 46-46.

[890] O pintor Fernando Lanhas, um dos organizadores da *Exposição Retrospectiva* do Pintor em 1951, realizaria um diagrama sobre a pintura de Alvarez, no que diz respeito ao tratamento da cor e variações cromáticas, integrando o estudo da utilização da tinta, pincelada, espessura da tinta, etc., aspectos materiais e formais sobre cerca de 400 a 500 quadros, o que lhe permitiu encontrar três períodos de

(1929), jogando com esses elementos construtivos da composição pictural. Essas pinturas das ruas do Porto adquirem um sentido ingénuo e popular, como se as figuras se transformassem em fantoches de si próprias, homenzinhos insignificantes quase sempre apoiados em bengalas ou muletas, como *Homem das Muletas* (n/d) **(Ilustração 77**) ou *Rua da Cerca*. Parecem figuras de um mundo doente ou são uma perspectiva de si próprio, mais do que do mundo, uma consciência deformada e deformante que se abandonou ao sofrimento, como na pintura onde um homem bêbado vomita. É precisamente pela importância, por exemplo, deste assunto que se coloca a questão do retrato e da paisagem simultaneamente. É porque estas figuras humanas parecem expulsas dos seus territórios e vagueiam sem destino. Por isso, são pequenas, insignificantes, anónimas, mostrando-se só para nós no quadro da verdadeira representação da natureza que surge então aos nossos olhos como não humana. As paisagens e retratos adquirem assim a qualidade de visões, respectivamente verso e anverso de si próprias. Alvarez é exemplar desse modo de considerar a paisagem como retrato (ou auto-retrato) e este como paisagem.

Vejamos, por exemplo, as paisagens das cidades espanholas e o modo como se transformam em pesadelos de pedra entrevistos ao longe, na bruma e na escuridão, no meio dos raios e das tempestades, isoladas em cima de uma montanha distante para o seu contemplador. Seja na vista de *Segóvia*, *Consuegra*, *Paisagem de Castela*, *Villaluenga* (**Ilustração 78**), *Paisagem com Castelo* ou *Toledo*, o observador parece colocado como o homem que caminha e se encontra no cimo de uma montanha, como já falámos, a propósito de Rilke. Aí ele olha até onde a vista alcança, dando-nos a sensação quase física de nos colocar lá, a nós, também a olhar, com ele. Ou melhor, nós sabemos que o pintor está lá, apesar de não estar visível. A paisagem desenrola-se em baixo ou à frente ou muito ao longe. O pintor transforma-se numa espécie de *voyeur* de si próprio no silêncio cósmico de sons inalcançáveis, continuando, deste modo, dentro de si próprio, com a sua visão. São paisagens interiores, mais naturalistas quando se referem à sua realidade imediata, que eram as ruas do Porto, onde se ironiza com «legendas» dentro da própria pintura: «a adega do galo, vinhos tintos e brancos», «café», ou ainda com o «pitoresco» a espreitar através dos elementos rurais que desdizem uma urbanidade que ainda não o é: as carroças, a roupa à varanda, as mulheres sempre vestidas de preto e de xaile, a figura tosca do bêbado a vomitar na rua.

---

trabalho. Ver Fernando Lanhas, «Diagrama de Alvarez», in Revista *Prelo*, nº 8, Lisboa, Julho-Setembro, 1985, pp. 24-26.

Mas quando Alvarez se afasta desses restos de naturalismo, como em *Casario* (n/d) ou *Casario e Figuras de Sonho* (n/d), impondo uma visão mais metafísica, como nas suas paisagens lunares ou desenraizadas de uma Espanha sonhada e amada, como que perdida para sempre, descobrimos o delírio e a unidade sublime da cor e da linha na paisagem inverosímil da «janela aberta para o mundo» que, como diz Margarida Acciaiuoli, ele devolve à representação esse estatuto fundamental. Através da «coexistência violenta dessas duas realidades (natureza e imagem), que são por sua vez a sua própria alteridade (o outro que ele constrói) e com a qual se identifica numa intimidade tumultuosa são mais intuídas que observadas».[891] Paisagem e retrato ou fundo e figura, duas questões intimamente ligadas na história da pintura, o pintor revisita-as num jogo que só ele compreende.

O retrato como paisagem

Talvez, por essa razão, o esforço pictural ganha no retrato outra grandeza cenográfica. Quem são estes homens que se erguem medonhos na paisagem como «aparições»[892] *O Bispo, 1933 D. Quixote* (**Ilustração 79**), O *Homem da Cartola* (1934) **(Ilustração 81)** ou *O Louco*, (1934) **(Ilustração 81)**. Quatro retratos ou não serão eles verdadeiros auto-retratos do pintor ou de uma sociedade? O primeiro, símbolo do inquisidor que Miguel Torga deixaria registado num verso seu:

Foi o pintor Alvarez
que me pintou tal e qual:
inquisidor castelhano/
a fazer um entremez
mais humano.
em Portugal.[893]

D. Quixote (1934) **(Ilustração 79)** é, segundo José-Augusto França, «mais triste que qualquer outra – nua e esquálida, a testa cheia de sonhos, a barba sem fim, que lhe divide o peito lívido, o olhar de viés para os males e as armadilhas deste mundo de confusão. E a luz que lhe rodeia os ossos, espécie de sombra branca, é como um rasgão na noite eterna». O historiador elege-o como um dos «100 Quadros Portugueses do

[891] Margarida Acciaiuoli, «Paisagens e outras Memórias» in Revista *Prelo*, nº 8, Lisboa, Julho-Setembro, 1985, pp. 39-42.
[892] *Idem, ibidem.*
[893] Isabel Oliveira e Silva, *A Pintura dos Fantasmas Modernistas*, in Revista *Prelo*, Lisboa, Julho-Setembro, 1985, p. 53.

Século XX». Talvez porque, diz, se pudéssemos ter em Portugal um D. Quixote seria este o seu retrato, mas a nossa mitologia elegeu D. Sebastião.[894] Quanto ao *Homem de Cartola*, poderia ser uma sátira ao "dandy" baudelauriano, o homem que dá uma especial atenção à linguagem, aos *hobbies*, à sua aparência e ao seu vestuário, em suma ao culto do eu, precisamente coisas em que Alvarez não se sentia minimamente interessado. Consequentemente, estas aparições surgem como *travestis* de si próprio ou do país. *O Louco* e o *Homem da Cartola* aparentam-se, evidentemente, porque são uma espécie de cópia uma da outra. Duas pinturas retrabalhadas de modo diferente, que se autonomizam, mas cujo modelo e objectos são os mesmos, re-arranjados nos seus ângulos. O facto é que as duas pinturas permitem reequacionar o método de trabalho do pintor, dado que encontramos em *O Bispo* (1933) e *Dom Quixote* (1934) o mesmo paralelismo. São as mesmas figuras cenograficamante compostas. Atrevemo-nos a dizer que *Dom Quixote* é um "pastiche" de *O Bispo* tal como o *Homem da Cartola* (1934) um "pastiche" de *O Louco* (1934), sendo portanto esta pintura anterior àquela.

O auto-retrato d' *O homem compostelano* e outros retratos na sua obra

Vejamos agora o *Auto-retrato* (**Ilustração 76**), não datado, e o *Homem Compostelano*. É provável que o segundo tenha sido feito a partir do primeiro. Mas, enquanto naquele há a preocupação naturalista do espelho, a imagem do próprio que se olha a si mesmo, na outra pintura Alvarez serve-se da sua imagem para construir um homem anónimo, o homem compostelano, que é afinal, ele próprio, um homem desenraizado. O dramatismo desta figura parada, os tons cinza, o negro e os acastanhados contrastando com os apontamentos brancos da camisa, a boina, a testa alta, o nariz adunco de Alvarez, tudo converge para que nesta monocromia metafísica e abstracta, original para a época, despertasse o horror dos seus contemporâneos. Esta pintura, foi exposta na *4ª Exposição do Secretariado de Propaganda Nacional* (S.P.N.) em 1939, conjuntamente com o *Bispo*, pinturas escolhidas por Dordio Gomes e, segundo parece, colocadas em local discreto o que teria agastado aquele e Joaquim Lopes e o próprio Alvarez. [895] Bernardo Pinto de Almeida afirmou que «todos os

[894] José-Augusto França, *100 Quadros Portugueses no Século XX*, Lisboa, Quetzal Editores, 2001, p. 72.
[895] Isabel Oliveira e Silva, *A Pintura dos Fantasmas Modernistas*, Ibidem, p. 52.

retratos que pintou foram auto-retratos».[896] O inquisitorial *Bispo* ou o *D. Quixote*, de imagem alongada, em alucinação de absinto devolvida por um espelho deformante, segundo aquele autor, ou do *Homem Compostelano* ao louco *Homem da Cartola* ou até aos pequenos homens que sem rosto povoam as paisagens de neve, ou os bêbados tristes pelas ruas do Porto, todos são figuras de solidão, mas onde se sente que é a própria pintura que Alvarez interroga ou, metaforicamente, acentua a fragilidade da própria imagem. Como um retrato da Renascença, a paisagem ao fundo dá profundidade, a tela recorta-se do lado inferior esquerdo e o pintor, à direita, de olhar meio interrogativo, parece apreensivo ao olhar-se no espelho ou a olhar o próprio tempo.

Concluindo: tudo aponta para o facto de aquilo que era ingénuo em Alvarez era espontâneo e tomava o sentido poético de uma «expressão», e não de um «expressionismo», pois a sua sinceridade sofrida era a sua própria alma. Os seus olhos foram certamente contaminados pelas imagens da *Nova Objectividade* alemã, talvez por algumas imagens de auto-retratos de De Chirico, que tivesse folheado ou lendo revistas. Paisagens e figuras alucinadas transformam estas cenografias delirantes em puro trágico, escapando o pintor também ao naturalismo e mesmo ao «realismo mágico» que foi o de Julio. E mesmo quando Alvarez, já no final da vida, talvez, cansado de tanta luta, se adaptou finalmente à Escola de Belas-Artes aceitando terminar, enfim, o curso depois de doze anos de desinteresse algo tinha acontecido, talvez a certeza face à morte próxima. [897]

4.4. Máscara e retrato psicológico em Mário Eloy

Mário Eloy e a experiência do Teatro Novo

No capítulo anterior tratámos do «Retrato como Cenário e Ilustração». O prolongamento de componentes cenográficas que então assinalámos na prática pictórica dos pintores portugueses não se esgotará. Pelo contrário, o jovem Mário Eloy, que nesse tempo se iniciava na pintura, virá a explorá-las com notável habilidade no decorativismo cromático das primeiras pinturas e retratos mundanos, e mesmo depois como veremos quando opta por um neo-classicismo de formas construídas.

---

[896] Bernardo Pinto de Almeida, *As Imagens e as Coisas*, Porto, Campo das Letras, 2002, p. 133.Texto também publicado em *O Rosto e a Máscara*: *auto-representação na Arte Portuguesa* (António Rodrigues (coord.) Lisboa, CCB, 1994).

[897] Veja-se a correspondência inserida na revista *Prelo*, nº 8, Lisboa, Julho-Setembro, 1985.

Foi por volta dos 19 anos, depois de afastada a hipótese de uma carreira de bancário, que não servia a sua personalidade e talentos que o teatro lhe apareceu como um caminho profissional e artístico. Protagonizara, entretanto, uma fuga e estadia em Madrid, Sevilha e, provavelmente, Marrocos e o Algarve. Na capital espanhola visitara o Prado e conheceria os pintores El Greco e Goya, que influenciaram o seu dramatismo pictórico. Quando regressa a Lisboa frequenta as aulas de cenografia de Augusto Pina,[898] antigo discípulo do cenógrafo italiano radicado em Portugal, Luigi Manini (1848-1936) que ensinava pintura cenográfica naturalista a um grupo de jovens pintores no seu atelier no Teatro Nacional. Eloy tinha amizades com jovens intelectuais e artistas que se encontravam nos cafés e frequentava reuniões literárias, onde se liam em voz alta poesias ou peças de teatro, algumas das quais o próprio Eloy escreveu e que, provavelmente, se perderam na Alemanha. Elegante, simpático e sociável, um pouco excêntrico, inquieto e melancólico,[899] eis a figura que sugeriu a personagem do pintor boémio da novela, assim intitulada, do escritor Augusto d'Esaguy. Na sequência do trabalho com Augusto Pina, Eloy integra a Companhia de Robles Monteiro/Rei Colaço no início de 1923, fazendo parte do elenco das peças que no início desse ano a companhia levaria à cena.[900] Não foi, pois, mera coincidência a dedicatória que o pintor faria a Amélia Rey Colaço, segundo ele a «iluminada de Deus» [901] que então dirigia aquela companhia, dedicando-lhe a sua primeira exposição, realizada no *Salão da Ilustração Portuguesa* em 24.

Enquanto Eloy fazia as suas experiências como actor, José Pacheko e António Ferro propunham-se realizar um Teatro da Arte. António Ferro, que já tinha levado à cena a peça *Mar Alto* que criou escândalo e acabou por ser proibida, entrevistara em Paris o célebre director e fundador do Teatro Livre (1887), o actor e cineasta André

[898] Augusto Pina (1872-1938), foi discípulo de Silva Porto e Luigi Manini. Fez uma breve passagem na Academia Julian em Paris, onde vivia o seu irmão, o jornalista e crítico Mariano de Pina. Augusto de Pina veio a substituir Manini, a partir de 1894, na Companhia Rosas & Brasão. Foi também Professor no Conservatório Nacional. Como pintor naturalista e cenógrafo trabalhou, sobretudo, em aguarela. Encontra-se representado no Museu do Teatro com alguns trabalhos que o relacionam com Manini.

[899] Varela Aldemira, *Memorial da Berlenga*, Lisboa, ed. Soc. Industrial de Tipografia, 1956.

[900] Estreou-se, sob o nome de Mário Eloy Pereira, na peça *Mamã Colibri* de Henri Bataille, estreada em 1 de Janeiro no Teatro Politeama, uma comédia de costumes. Outras peças em que participou: *A Ribeirinha* de Francisco Lage e João Correia de Oliveira, que lhe valeu grandes elogios; *A Luva de Ricardina*, um drama em três actos de Ricardo Durão; a *Ordem de Marcha*, uma comédia do francês Laurient Doillet.

[901] A dedicatória no catálogo diz: «Dedico a minha Obra Simples à memória de meu Pai, ao ilustre artista Augusto Pina, o grande Amigo. A Amélia Rey Colaço, Iluminada de Deus. A Robles Monteiro, Artista Síntese da Sobriedade». Alexandra Reis Gomes, *Mário Eloy e o Modernismo*, *Op. cit.*, 1986, Nota 13, p. 127.

Antoine.[902] Nela, Ferro aproveitou para apresentar o panorama do teatro em Portugal como «um arquivo de peças velhas» e os cenários como «cromos de boas-festas». O seu «sonho de um teatro íntimo» e os conselhos e sugestões de Antoine, segundo uma entrevista que viria a dar ao *Diário de Lisboa*, parecem ter estado na origem do projecto do Teatro Novo, onde Eloy será chamado a colaborar em 1925. [903] O local anunciado era o Teatro Tivoli. A sala comprida e estreita, de deficientes condições espaciais e sonoras, assemelhava-se a um corredor e fora adaptada e decorada por José Pacheco.[904] O pano de boca era pintado por Eloy, o qual apresentava manchas abstractas de cor «género bailado russo».[905]

Este curto excurso vem a propósito da linguagem cenográfica que divisamos em muitas das composições pictóricas de Eloy: na utilização dos seus símbolos, por exemplo, a máscara; na estruturação do espaço e das figuras, e até no modo como sabe organizar a luz. Foi nas aulas de Augusto Pinto e no Teatro Novo que Eloy fez a sua aprendizagem artística e exerceu uma certa liberdade de concepção visual e plástica. Posteriormente, a poética de um «novo realismo» aprendido na Alemanha permitiu ampliar consideravelmente os seus horizontes culturais e plásticos que aplicou à estruturação da pintura como um espaço cénico - um lugar específico, onde a figura do corpo e os restantes elementos visuais se projectam e constroem como um todo entre um primeiro e segundo planos. Dos retratos que realizou nesse tempo mostrou, em 1928, no Sindicato dos Profissionais da Imprensa, o desenho a grafite do *Retrato de António Ferro* (1925) (**Ilustração 114**). Elegante, na sua camisa e casaco, a cabeça, do então ainda jornalista, destaca-se de um fundo negro. O rosto de traços bem marcados apresenta um olhar mefistofélico, que se desvia apesar da posição frontal. Ferro, numa carta ao Arquitecto Jorge Segurado, muitos anos mais tarde, referindo-se a este retrato, diria que o ajudou a conhecer-se a si próprio enquanto documento psicológico. Na realidade Eloy parecia exercitar-se na iniciação da velha ciência da fisiognomia para

---

[902] A entrevista só sairia à estampa em 1929, no seu livro *Praça da Concórdia*', Lisboa, Empresa do Anuário Comercial, 1929.

[903] S/A, «Renovação. O Teatro Novo não declara guerra às cenas existentes e propõe-se representar peças de todos os géneros e épocas», *Diário de Lisboa*, 18.02.1925, p. 5.

[904] O Teatro Novo contava com o apoio financeiro dos empresários Lino Ferreira e Ricardo Jorge, o apoio dos críticos Artur Portela e Jorge de Faria, do jornalista Eduardo Schwalbach, a quem se deve o nome do Teatro Novo e ainda de Joaquim Manso, director do *Diário de Lisboa*, entre outros. A direcção artística estava entregue a António Ferro. S/A, «Renovação. O Teatro Novo não declara guerra às cenas existentes e propõe-se representar peças de todos os géneros e épocas», *Diário de Lisboa*, 18.02.1925, p. 5.

[905] Na estreia foi escolhida a peça de Jules Romans, *Knock ou a vitória da Medicina*, que dois anos antes tinha tido enorme êxito em França e alguns dos cenários foram concebidos por Leitão de Barros. Orsini de Miranda «Resenha de Teatro», *De Teatro*, nº 33, 1925, Junho.

revelar o carácter do retratado através dos traços do rosto. Mencionemos um outro desenho, também do mesmo ano, o *Retrato de Homem Cristo Filho,* que Eloy apresentará na Galeria U.P. em 1934. A figura em ligeira torsão olha em frente, mas o olhar está focado, dando a ideia de que vê algo ou tem um objectivo que vai cumprir.

Retrato psicológico e expressão fisionómica

Foi depois da exposição no *Salão da Ilustração Portuguesa* em Lisboa em 1924, ao lado do pintor Alberto Cardoso, um dos expositores Livres de 1911, que Mário Eloy opta definitivamente pela pintura. O sentido de penetração psicológica e a sinceridade que lhe eram apontados em quase todos retratos, que eram a maioria dos trabalhos, chamaram a atenção da crítica. [906] Tratava-se de representações de amigos e conhecidos do meio teatral, onde o pintor se movia e tinha o à vontade de quem partilha valores e afectos. Retrataria não só os actores Matos Reis, Clemente Pinto, Ribeiro Lopes, mas também escritores como Assis Esperança ou Gastão de Bettencourt, e os poetas como Gil Vaz ou Herculano Levy.[907] A exposição mostrava um dos primeiros trabalhos de Eloy, o retrato de seu pai, que Eloy pintou, a partir de uma fotografia, em 1922, algum tempo após este falecer, mas neste exercício afectivo de rememoração face à morte, resulta um trabalho sem grandes consequências, onde talvez paire a sombra de Columbano na pincelada que modela o volume e nos tons negros e secos que revelam lembranças da pintura espanhola. O facto é que esta pintura se situa como um prenúncio da sua predilecção pelo género do retrato. Nela se exibem os sinais de um gosto pelo espectral, que o aproxima de um expressionismo, alcançado pelo cromatismo de mancha larga e cores escuras justapostas. A vontade romântica de interpretação psicológica do personagem leva-o a concentrar no olhar a ideia da experiência da idade, contemplando o longe, e também na expressão dos lábios apertados da figura. Diferentemente, no *Retrato de Assis Esperança* (1924), aproxima o rosto do escritor para o primeiro plano, como a pose habitual dos retratos fotográficos. A figura, constrói-se então em gradações cromáticas, sem desenho, tendo em atenção a

[906] Artur Portela, «Pintores Modernistas no salão da "Ilustração Portuguesa"», *Diário de Lisboa*, 18 de Março 1924, p. 5.

[907] Os títulos que constam no catálogo são os seguintes:
Meu pai; O Pintor Alberto Cardoso; O Poeta Gil Vaz; Minha Mãe; O Escritor Gastão de Bettencourt; *O escritor Assis Esperança*; *Francisco M. Barbosa*; *O Actor Clemente Pinto*: *O Actor* Matos *Reis*; *O Actor Ribeiro Lopes*; (desenho); *António*; *Carlos Guerra*; *Namy*; *A Dina*; *Morcego no Cais*; *Varinas* (*estudo*); *Maria do Céu*; *Impressão*; *Volta do Enterro*; *Mercado*; *A Freira* (estudo): *António Condeça* (desenho); *O Poeta Herculano Levy* (desenho); *Raúl Lampreia* (desenho); *Cristo* (desenho); *Impressão* (desenho-4); *Nú* (desenho); *Pochade* (óleo).

caracterização do olhar no sentido de lhe acrescentar veracidade psicológica. Aplica idêntico processo ao retrato *Minha Mãe* (c. 1923-24) (**Ilustração 58**) que também ali expôs, mas no qual, mais convencionalmente, introduz em fundo uma nota decorativa através de um pequenino quadro, onde aparece uma figura oriental, em lembranças impressionistas.

A propósito do psicologismo dos seus retratos e da linguagem cada vez mais próxima do absurdo, o poeta Raul Leal (Henoch) escreveria que «tous les tableaux de Mario Eloy semblent forgés dans les enfers, hallucinations sinistres d'un Au-delà féerique, guidé par Satan».[908] Mário Eloy levava até às últimas consequências racionais a análise do tema do retrato na perspectiva de um psicologismo. Segundo o poeta, o pintor, tenta mostrar por dentro as pessoas que retrata: «son auto-portrait le fait surgir bien comme suprême évocateur d'incubes et succubes en spasmes délirants de luxure astrale».

O mito da representação de uma "essência" do carácter, para lá de uma superficial apreensão dos traços fisionómicos, teve uma larga tradição na pintura ocidental e foi objecto de inúmeros estudos e tratados. Um dos mais importantes foi o estudo das paixões da alma e o modo como elas modificam o rosto, ciência que deu pelo nome de Pathognomia. [909] As obras de Charles le Brun ou de Lavater, no século XVIII, são exemplos da importância da relação entre a mímica e o gesto na expressão das emoções. Os signos do rosto, o olhar, os traços móveis ou em repouso revelariam a vida moral, os afectos e as paixões. Existia, portanto, toda uma teoria que fazia corresponder a harmonia entre a beleza física e a beleza moral na qual podemos integrar o discurso de Raul Leal, embora neste caso, essa beleza se transformasse numa espécie de «satanismo». Em todo o caso, as convenções fisionómicas utilizadas por Eloy visavam fazer «falar» os personagens dos seus retratos.

[908] Raul Leal, «Mario Eloy le grand évocateur d'incubes», *Presença*, nº 16, 1928.
[909] O Tratado de Descartes aparecido em 1647 ou a obra Charactères des Passions (1640-1662) em cinco volumes foram as obras fundamentais. Mas como não eram ilustradas, Chales le Brun empreendeu a publicação das suas conferências ilustradas de desenhos publicados em várias edições.

Em Paris, a experiência do retrato mundano

Paris fora sempre o sonho de todos os jovens aspirantes a artistas. Em 1924, Eloy, o poeta Mário Saa e Carlos Queiroz projectaram uma viajem juntos numa aventurosa carroça acompanhados de uma guitarra, assumindo desse modo valores que levavam a independência, a brincadeira e o absurdo às últimas consequências dos símbolos típicos de uma sociedade atrasada face à grande metrópole. O escultor Diogo de Macedo publicaria em finais dos anos 20 o «*14 Cité Falguière*», onde conta a sua própria experiência e a de alguns companheiros, descrevendo a vida dos jovens artistas naquela cidade, entre a partilha de ateliers e a boémia. Eram, na altura, recordações muito importantes, se nos lembrarmos que a obra de Amadeo estava esquecida, apesar da viúva, em 1925, ter realizado uma exposição retrospectiva em sua memória em Paris, à qual a correspondente em Paris, Irene de Vasconcelos, no *Diário de Lisboa* deu alguma visibilidade. [910]

Em Paris, Eloy encontrara uma cidade que surge como uma comunidade artística autenticamente moderna e urbana, cujos traços mais característicos das grandes cidades eram a abertura de espírito, o acolhimento favorável de novos membros, a independência, a vida efervescente, o dinamismo, a confiança no futuro. Mais tarde, em Berlim, Eloy concluiria que aqui os parâmetros da vida artística eram diferentes do clima mundano parisiense. Diria ele que, enquanto em Berlim «não se nomeiam» chefes da arte», pois «as *coteries* nunca fizeram artistas, em Paris, pelo contrário», «fazem hoje os artistas à S.V.P., o que mostra a decadência da arte em França».[911]

O que Eloy tinha deixado no seu país era a sociedade fechada e hierarquizada dos pintores académicos, com a sua veneração da história, que tinham imposto uma longa aprendizagem de imitação servil dos mestres e do sistema de concursos, além da dependência dos salões anuais e dos preços por eles estabelecidos. A crítica de Eloy ao mercado artístico parisiense tinha a ver com o enorme desenvolvimento deste e com papel que as galerias e os «marchands» tinham passado a desempenhar. Os artistas haviam-se deslocado durante esses anos para Montparnasse, que se tornara o centro da comunidade artística. Rapidamente essas galerias e «marchands» substituiram a função dos salões na promoção e no comércio da arte. As galerias Bernheim-Jeune, Georges

[910] Irene de Vasconcelos, «Carta de Paris. A Exposição Retrospectiva de Amadeo de Sousa Cardoso», *Diário de Lisboa*, 10 de Junho 1925, p. 5.
[911] «Os nossos Artistas - O Pintor Mário Eloy comunica-nos as suas impressões da França e da Alemanha de hoje», *Diário de Lisboa*, 3 Setembro 1928, p.4.

Bernheim e Léonce Rosenberg passam então a assinar contratos de exclusividade com os artistas, a quem compram os quadros e com quem estabelecem estreitas relações. O mercado em plena expansão desenvolve-se e torna-se fácil aos artistas realizar exposições individuais. Há uma nova prosperidade para todos, com festas, atracções e noites mágicas, enfim uma vida única pela atmosfera geral de disponibilidade em que os artistas de todas as nacionalidades se encontram diariamente lançando-se em longas conversas e amizades e acabando por criar aquilo a que Marcel Duchamp chamou a «primeira comunidade de artistas verdadeiramente internacional».[912]

Mário Eloy apercebe-se da importância de tudo quanto vê e ouve. De tal forma que afirmará que a sua cabeça se separou do corpo e viajou pelas galerias. Depois de um ano de estudo e de a cabeça se ter salvo milagrosamente de qualquer atropelamento, procurou apoio nos ombros e foi então que compreendeu o que era a pintura. Com algum sucesso mundano, Mário Eloy expunha (de 19 Abril a 3 de Maio) na Galeria Au Sacré du Printemps, onde era apresentado e apoiado por Homem-Cristo Filho. A seu lado expunham a artista russa Hélène Puciatieka e o austríaco Erwin Singer. Algum tempo depois repete, a título individual, a mesma exposição na galeria-salão de chá *Chez Fast*, Rue Royal, 13, e seria nessas duas exposições, através dos retratos, que atrairia de novo as atenções.

O retrato de José Pacheko que, entretanto, tinha apresentado em Lisboa no *I Salão de Outono* (1925) e do qual tivemos ocasião de falar em anterior capítulo, serviria a Eloy como modelo para outros retratos mundanos de corpo inteiro, que viria a fazer em Paris. Expunha, entre outros,[913] o *Retrato de Homem Cristo-Filho* (1926), cuja figura política Almada também já desenhara e que seria, talvez, a pintura mais importante. Mostrava ainda o *Retrato do Marquês Bonni de Castellane* (1927), que receberia o comentário do próprio: «O senhor pintou-me como eu não quero ser, mas talvez como eu sou».[914]

Todos são retratos de corpo inteiro, as figuras são quase hieráticas comportam-se como uma espécie de *totems* fixos no centro de uma arena. Na verdade, essa é a descrição do palco primitivo pré-histórico: «uma área aberta de terra batida, com os equipamentos de palco que podem incluir um totem fixo no centro, um feixe de lanças

[912] Billy Klüver e Julie Martin, Paris, la Ville des Artistes», in Jean Clair (dir.), *Les Années 20, L'Âge des Métropoles*, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1991.
[913] E ainda *Le Fado de Lisbonne* (1927).
[914] Jorge Segurado, *Mário Eloy, Pinturas e Desenhos*, Vila da Maia, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, p. 10-11.

espetadas no chão, um animal abatido, um monte de trigo, milho, arroz ou cana-de - açúcar». [915] O espaço cénico pré-histórico parece, assim, ter nascido num campo definido pelo público que se posicionava em torno do centro da experiência xamânica, o local onde se desenrolava o espectáculo, onde se criava a atmosfera colectiva e se assumia uma outra realidade, afinal o desenvolvimento do drama como o conhecemos hoje. Ora, estas figuras também parecem desempenhar o papel do totem, do altar ou do sagrado. Saltando no tempo, é como se a «cena primitiva» se tivesse democratizado em inúmeros retratos de corpo inteiro, mundanos, onde a figura se torna o centro do olhar, fazendo recentrar a psicologia sobre o modelo.

A posição é frontal ou ligeiramente em torção para induzir vida e movimento à figura. De capa estava Pacheko, de farda Homem Cristo-Filho , elegantemente mundano Castellane e, mais tarde em Berlim, o do Ministro naquela cidade, António Costa Cabral (1931). Sinais de distinção em retratos onde o espaço cenográfico se mostra abertamente explorado através da mundanidade ou da classe social dos personagens, numa atenção entre a eternidade do poder que dantes era o atributo do retrato do soberano e que agora se encarnava no humano.

Segundo António Ferro, a pintura de Eloy teria, também, suscitado o comentário «trop habile» [916]do pintor colorista holandês do grupo fauve, Van Dongen (1877-1968). Van Dongen, que era o retratista do «tout Paris» e pertencera ao grupo «fauve», evoluíra das grandes manchas de cor para as misturas ópticas de tons que lhe permitiam obter efeitos mais conseguidos nos seus retratos mundanos de mulheres provocantes. Mas a expressão que ele teria eventualmente aplicado a Eloy, a ser assim, talvez encerrasse simultaneamente o elogio e uma subtil crítica ao modo demasiado fácil com que o pintor teria resolvido uma pintura ainda fiel ao real, convencional na sua representação natural dos personagens. Na verdade, a estrutura compositiva dos retratos mencionados tem demasiados efeitos decorativos, através de planos cenográficos utilizados como fundo. As figuras parecem adquirir pelas suas expressões individualizadas algo que as aproxima de uma psicologia, embora por mais que as olhemos não consigamos arrancar-lhes qualquer segredo. Este existe somente nos sinais e artifícios com que o pintor procurou dar realismo à personagem ou atribuir-lhe a altivez do seu posto, a superioridade da sua classe, ou a força da ideologia e das ideias. Eloy alcançou um

[915] Margot Berthold, *História Mundial do Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 2001, p. 4.
[916] António Ferro, «Na Casa da Imprensa. O que é a exposição e Mário Eloy, *Diário de Lisboa*, 08.12.1928, p. 2.

sucesso fácil em Paris. Os seus quadros foram apreciados por uma sociedade urbana e mundana, onde o desenho e a pintura entre amigos e conhecidos era uma prática que estava na moda.

A criação plástica do espaço: o *Retrato do Bailarino Francis*

Essa prática de os pintores tomarem como modelos os amigos e conhecidos, no fundo, os seus pares, poetas, escultores, escritores ou arquitectos, hábito popularizado pelos artistas de vanguarda no início do século XX, conhecia também uma grande divulgação em Portugal. Os modelos eram aqueles em relação aos quais se sentiam em íntima afinidade, pois partilhavam os mesmos valores. Alguns eram, também, os jornalistas e críticos dos jornais e revistas que faziam a divulgação das suas obras.

No retrato que iremos analisar, Francis foi o personagem retratado, o bailarino com quem Eloy convivera durante a experiência do Teatro Novo. Nesse retrato [917] de 1930, **(Ilustração 71)** surge uma clara ruptura com o passado. Eloy transforma o palco ou «arena», onde habitualmente colocava as figuras, num espaço cénico perspectivado em planos de cor verdes fragmentados, que aplica como resolução do fundo, criando, não um espaço naturalista, mas uma visão que se define pelas luzes e cores contrastantes. Esse espaço onde o bailarino se senta é subtilmente circular, mas concebido como um palco moderno, em que o personagem é «puxado» para a frente. O corpo, de proporções desequilibradas, em relação à cabeça, produz um efeito psicológico de distorção e insere-se claramente numa dimensão de tempo e espaço, mas também de acção. Na construção da figura sentada, o pintor desloca o rosto e o corpo para um lado e as pernas, em oposição, para o outro. A figura está, assim, naturalmente entre nós. A luz deixou de ser fragmentada, contrariamente ao retrato de José Pacheco, ao de Homem Cristo-Filho e ao de Castellane, para ser lisa e gélida, banhando o retratado e ajudando a construir plasticamente todo o espaço cénico. Não há subjectivismo, mas, sim a presença de um corpo acentuada por uma luz fria que lhe dá a máxima concretude.

[917] Segundo estudos de António João Cruz, "Imagens perdidas, imagens achadas: pinturas reveladas pelos raios X no Instituto José de Figueiredo" in *100 Anos da Descoberta dos Raios X. A radiação X no desenvolvimento científico e na sociedade*, Lisboa, Universidade Nova, 1995, esta pintura que veio a ser doada pelo bailarino em 1952 ao Museu Nacional de Arte Contemporânea, apresenta depois dos estudos efectuados em Raios x cerca de menos 30 cm em toda a volta, verificando-se que foi cortada. A imagem constante no livro de Jorge Segurado, (Mário Eloy: Pinturas e Desenhos, Vila da Maia, IN-CM, 1982), parece que corresponde à realidade da pintura. Este texto encontra-se disponível on-line em http://ciarte.no.sapo.pt/textos/html/199603/199603.html#t5 e foi acedido *on-line* em 1.03.2012.

Vem a propósito citar um texto que Mário Eloy escreve, a propósito de Francis, chamando-lhe «O Criador Plástico do Espaço» e que podemos aplicar ao próprio Eloy. O pintor descreve o ambiente de um momento musical schubertiano quando o bailarino irrompe no espaço desenhando a forma perfeita:

Num ambiente incensado e de tapeçarias árabes, o pianista vibrou o Momento Musical de *Schubert; riscou o espaço a forma perfeita do bailarino, que em ritmos iluminados cadenciava, alegre, fugidias atitudes de Estela, no despertar adolescente, dessa voluptuosa página de Schubert, que teve um Creador Plástico. Sendo pintor, invejo este iluminado, que no Espaço, cinzela formas, constrói com harmonia, rica do Corpo, esmaltado de marfim velho, doirado, uma Estatuária, movimentada de volúpia, de embriagantes, ondulações de fogo, de ritmos sintéticos. Ele é o elegante amoroso que em curvas harmoniosas, dominadoras, conquista o Espaço e nele desenha, com a rapidez do relâmpago, uma sobriedade transcendente, espiritualizado, as mais Belas Obras de Arte. O poder de abstracção, é tão grande, que o torna irreal. O andamento musical ia esmorecendo e o Bailarino embriagado com a própria Vida, finalizou a interpretação, a alegria adolescente, uma atitude adormecida, cansada de viver; e naquele ambiente incensado e de tapessarias árabes, a sensibilidade requintada dum Artista, consagrou Florencio, O Bailarino Creador Plástico, do Espaço.* [918]

Este retrato mostrado no *I Salão dos Independentes* de 1930, traz a marca de uma certa pintura que Eloy conhecera na Alemanha e que podemos indicar através do modo como apresenta o «universo Francis»: uma atitude de espírito diremos como que resignada face ao mundo, silenciosa, estática e enigmática A dimensão psicologista dos retratos iniciais desaparecera por uma nova disposição pictórica que recupera a tradição clássica num processo que em seguida discutiremos.

Em Berlim: «essência» clássica e *Nova Objectividade*

Aproveitando a exposição que ia produzir na Galeria A. E. UTSCH, em Berlim no mês de Dezembro de 1927, Mário Eloy deixa Paris. A Alemanha vivia então o curto período histórico que seria a República de Weimar (1919-1933) um período em que o velho nascia e o novo não podia nascer. Era uma época de interregno, marcada por uma grande turbulência política e por uma crise que uma curta e ilusória estabilidade em 1924 veio a ser destruída pela crise económica mundial de 29, decisiva para a ascensão dos fascismos na Europa e de Hitler ao poder na Alemanha. Entre 1924 e 1929 situam-se os anos cruciais da chamada *Neue Sachlichkeit* ou Nova Objectividade, em que

[918] Mário Eloy, «Um Bailarino- O creador Plastico do Espaço», *Diário de Lisboa*, 12.05.1925.

participou grande parte da *intelligensia* alemã, senão grande parte da população naquilo que foi chamado a «existência experimental entre duas guerras». [919]

O termo de «Nova Objectividade» ou «Nova Sobriedade» foi cunhado por Gustave Friedrich Hartlaub, o director do Kunsthalle de Mannheim, onde se realizou por sua iniciativa uma exposição de pintura figurativa por um grupo de pintores alemães, inicialmente prevista para 1923, mas que tomou lugar em Junho a Setembro de 1925.[920] Hartlaub definiu então a Nova Objectividade como o trabalho governado pela «lealdade a uma realidade positivamente tangível». Esta nova tendência em direcção a um realismo na pintura alemã era acompanhada por outras posições semelhantes como por exemplo a de Franz Roh que já mencionámos que publicou então *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus* (*Pós-Expressionismo: O Realismo Mágico*), inventando portanto o seu próprio termo de Realismo Mágico, prevalecendo todavia o termo de Nova Objectividade de Hartlaub. O retrato esteve no centro do cruzamento das diferentes concepções estéticas que atravessaram a Nova Objectividade alemã onde o dadaísmo e a própria pintura metafísica italiana tiveram a sua quota-parte,[921] tal como o recurso à fotografia e á caricatura.

Em Berlim, Eloy não só tomaria contacto com essa nova corrente estética como tomaria consciência crítica do mundanismo parisiense e compreenderia a «essência clássica» que servia de construção às figuras que pintava e à própria natureza clássica do cubismo. Ali concluíra que devia procurar o compromisso entre «o sentimento consciente» e «a emoção abstracta».[922] Estas palavras lúcidas que recordam Pessoa, ficariam inscritas para sempre na entrevista que então deu ao *Diário de Lisboa,* três meses antes da exposição no Sindicato dos Profissionais da Imprensa, à Rua do Loreto, 13, em 1928, onde mostraria o que pintara na capital alemã.

---

[919] Ver a entrada «1925b Neue Sachlichkeit painting», in Hal Foster, Rosalind Krauss *et al. Art since 1900 Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames & Hudson (2004), reimpressão de 2007, p. 202.

[920] Incluiu trabalhos de Max Beckmann (1884-1950), Otto Dix (1891-1969), George Grosz, Alexander Kanoldt (1881-1939), Carlo Mense (1886-1965), Kay H.Nebel (1888-1953), Georg Scholz (1890-1945), e Georg Schrimpf (1889-1938).

[921] Como já atrás se referiu reconheceu-se logo desde o início que a Nova Objectividade estava profundamente dividida. O Próprio Hartlaub escreveu sobre a ala direita dos neo-classicistas como Picasso e a ala esquerda dos pintores veristas como Beckmann, Grosz, Dix, isto é, a oposição entre o Ingrismo e o Verismo (realismo), tendo este como ponto de partida o Expressionismo e Dada e o cruzamento com os precedentes italianos da «pittura metafisica» de Giorgio de Chirico, Carlo Carrà e Giorgio Morandi. Ver «1925b Neue Sachlichkeit painting», in Hal Foster, Rosalind Krauss *et al. Art since 1900 Modernism, Antimodernism, Postmodernism, Op. Cit.*, pp. 202- 203.

[922] «Os nossos Artistas - O Pintor Mário Eloy comunica-nos as suas impressões da França e da Alemanha de hoje», *Diário de Lisboa*, 3 de Setembro de 1928, p. 4.

Nessa entrevista explicaria que em Paris compreendera a pintura através de Greco, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, e depois Picasso, Matisse, Vlaminck, Modigliani, Friesz e Lhote. Estudara-os humildemente e depois começara a pintar à sua maneira. Isto significava que pintava «tumultuariamente, universalmente, procurando o equilíbrio, a sobriedade». Citava então o mestre do expressionismo, Kokoschka, que dizia admirar e era, segundo ele, o «maior pintor alemão».[923] Eloy mostrava, desse modo, estar culturalmente informado. Em Berlim ficaria cinco anos, até a situação política, com a subida dos nazis ao poder, se tornar insustentável para o pintor e para a sua família, cuja esposa Theodora Severin, provavelmente de origem judaica, foi mais tarde, obrigada a fugir para a Holanda.[924]

Até lá, Eloy viria com frequência a Lisboa, expondo aqui em diversas ocasiões. Esta exposição na Casa da Imprensa era uma delas. Seria então apadrinhado por António Ferro, autor de um pequeno prefácio incluído no modestíssimo folheto da exposição.[925] Ferro foi, assim, o primeiro crítico de Eloy, cuja amizade terá sido solicitada e retribuída por diversas vezes. As observações que realiza sobre a sua pintura revelam a proximidade íntima com o pintor e o sentido que dá à sua orientação estética, onde reconhece que o drama que atravessa as suas telas é, por vezes, quase um acto de comedia. Nessa medida, elas revelam-se em contrastes de lágrimas e gargalhadas, em humanismo, ou em sol e núvens, ou em sonho e verdade, ou em sol e lixo. Os seus nús eram de facto nús, «completamente nús», com a apoteose e com a miséria da carne, sem se parecerem com os nus oficiais, académicos, os nús dos *salons* que são afinal «naturezas-mortas», «nús de *parade* com uma epiderme tecido» e as paisagens são como «confidências, recantos da cidade ou segredos». Nestas metáforas, Ferro compreendia o quanto Eloy se afastara da fidelidade ao modelo, mas também o carácter autobiográfico dos seus retratos. Porque, dizia, os seus retratos «são seus, bem seus, porque Mário Eloy fica em todos os retratos que pinta. Embora afirmasse: «Não se

[923] «Os nossos Artistas (…), *Idem, ibidem*, p.4.

[924] Nas várias obras que consultámos não existe qualquer referência a essa origem mas não se compreende que Theodora, aliás nome de origem hebraica, tenha fugido de Berlim para a Checoslováquia e que, posteriormente, após a invasão do país pelos nacionais-socialistas se venha a refugiar na Holanda. Embora também este país tenha estado sob domínio nazi não há qualquer informação posterior sobre esses anos na vida de Theodora e o seu filho que, também pintor virá, em 1975 a falecer tragicamente num incêndio na sua própria casa nesse país, onde se encontrava doente com a mesma doença do pai, a doença de Hutington.

[925] Ver António Ferro, «Na casa da Imprensa. O que é a Exposição de Mário Eloy», *Diário de Lisboa*, 8 Dezembro 1928, p.2.O texto do catálogo veio reproduzido integralmente.

parece…Não se parece… » ou «Que me importa que o modelo não seja parecido? O pintor está como é e isso é o importante».[926]

No âmbito do retrato de amigos, mostrava o *Retrato de António Ferro* de que já falamos, tal como o de Homem Cristo-Filho e o *Retrato do Poeta António Navarro* (1928-1929), a quem o pintor o dedicava no verso ao «António Poeta (…) eleito do meu Espírito». António Navarro, poeta da *Presença*, também lhe dirigiu poemas nas páginas da revista. Com esta exposição, Eloy mostrava no conjunto um expressionismo oferecido neste «ciclo verde», que a crítica classificava como um mundo diabólico. Na verdade, as pinturas *Mulher Grávida, Menino e Varina* (**Ilustração 116**) e o *Meu Retrato* todos desse ano de 28 (**Ilustração** 72), não podiam deixar de causar espanto pela sua violenta agressividade no morno ambiente lisboeta. O que se via ali na Casa da Imprensa era qualquer coisa nova de uma veemência sentida que exaltava a figura humana e simultaneamente a destruía.

Mulher Grávida referia-se pela primeira vez na arte em Portugal a um momento na história da vida feminina. Embora não seja um retrato, a figura femenina parece ter sido inspirada na sua companheira Theodora Severin. Encontramo-nos não frente a uma pose de modelo mas à intimidade de uma mulher, que pode ser uma qualquer mulher, cujo rosto nos é dado numa máscara sintética. O corpo arredondado, picassianamente simplificado mas expressivo nos seus tons esverdeados, destaca-se do fundo cinza. Era, segundo a violenta acusação de um crítico, uma «mulher grávida (de um) verde de podridão com manchas roxas de gangrena». [927] Também, *Menino e Varina* assume uma deformação da figura. A face verde da personagem central é a máscara de um rosto angustiado e apavorado. As duas figuras são incongruentes na sua relação e nas proporções, o que causa no observador uma sensação de estranheza. O cenário é de pesadelo, distorcido pela luz e pela relação de escala entre o primeiro plano e o fundo. Esse modo de construção de todo o espaço cenográfico onde os personagens actuam, é a visão de uma atmosfera que é decidida pela luz, pelas cores contrastantes e violentas. Não sabemos se a figura feminina foge de uma ameaça de guerra ou se grita. Talvez se possa ver nela as personagens angustiantes de Kokoschka ou as paisagens visionárias do

[926] *Idem, ibidem.*
[927] Jaime Brasil, citado por M.A.S., entrada «Mulher Grávida, catálogo exp. retrospectiva *Mário Eloy* (*O Século*, 10-12-1928)

pintor Ludwig Meidner [928] ou, até, de alguns desenhos e gravuras de Otto Dix sobre o tema da destruição posteriores à primeira guerra. Todavia, como tem sido apontado, é possível que Eloy tivesse incorporado certo expressionismo lírico e mesmo o primitivismo de Karl Hofer, um dos artistas que expunham na Galeria Flechtheim e de quem em 1928 se fizera uma enorme exposição para a Berliner Secession.[929]

O trabalho de desfiguração e a máscara

De facto, na exposição da Casa da Imprensa, Eloy aproxima-se como nunca de um primitivismo expressionista. Quem é a figura dificilmente reconhecível do pintor em O *Meu Retrato* (1928) (**Ilustração** 72). Além de uma violenta destruição do género, nas formas agressivas, nas cores hostis de cinzas e verdes, e nas linhas aceradas, esta imagem violenta de si mesmo, que mimetiza Van Gogh na orelha cortada, surge num processo de desfiguramento e apagamento dos traços verdadeiros numa verdadeira metamorfose do retrato da «bela figura». É como se o pintor tivesse atingido nesse trabalho de desfiguração a máxima desocultação do rosto, como lugar infinitamente manipulável. Neste sentido, ele aparece como um «campo de conflitos» [930] que se presta a todas as gramáticas, desde a gramática fisionómica de Lavater, que Eloy tinha experimentado no retrato de Ferro, ao trabalho de desfiguração e de alteridade deste perturbante auto-retrato. A exposição de «arte degenerada» em 1937, que apresentava este tipo de pinturas levadas a cabo pelos pintores da vanguarda alemã e onde se podiam ver obras de Kokoschka, Dix e Hofer, foram apresentados pelos nazis como obras que destruíam o rosto e o cânon da «boa figura» da humanidade triunfante. Por essa razão, o *Meu Retrato* de Eloy, torna-se uma visão premonitória do futuro da Europa.

Contudo, além dessa desfiguração que destrói o retrato e oculta o rosto, existe nele uma capacidade fantasmática que advém do deslocamento que o pintor lhe atribui, através de um outro rosto, que é o da máscara. A interpretação do papel de actor ajudou-o, sem dúvida, a compreender as possibilidades da máscara, enquanto instrumento teatral e meio de romper o naturalismo pictórico, no que se refereà imitação de uma realidade exterior. Embora surjam indícios de máscara africana, o rosto-máscara

---

928 Fernando Paulo Leitão Simões Rosa Dias, *Op. Cit*, p. 179. Ludwig Meidner (1884-1966) pintor expressionista alemão que em Paris foi amigo de Amedeo Modigliani. Em 1912, inicia uma série de pinturas as «Paisagens apocalípticas».

929 Ver Helena Vasconcelos, *Mário Eloy o Astro do Desassossego*, Lisboa, Ed. Caminho, 2005, p. 26.

930 Georges Didi-Huberman, «La Grammaire, le Chahut, le Silence pour une anthropologie du Visage», in *À Visage Découvert*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour L'Art Contemporain, 1992, p. 39.

apresentado é a de uma espécie de carbonizado de um bombardeamento da guerra. Diferentemente, o *Auto-retrato*, (c. 1930-1931) (**Ilustração 72**) adquire formas classizantes que o aproximam da *Nova Objectividade*. Atravessa-o como que uma profunda melancolia e resignação. O rosto transformou-se numa máscara escultural e o olhar é cego e expectante, sem futuro. Estamos aqui no cruzamento de duas máscaras, a máscara africana e a do *manichino* (manequim) da pintura metafísica que veio a ser, como sabemos, retomado pela Nova Objectividade alemã. Parece-nos pois que Eloy conserva uma ambiguidade nesta figura. Uma figura híbrida entre a máscara africana cujo poder serve para exorcizar algo ameaçador [931] e o manequim, uma espécie de robot, cuja nova identidade é a do «empregado servil».

Não que Eloy se afaste da «exterioridade», da coisa, do referente em si. Mas a relação com o exterior modificou-se.[932] O que engendra agora a representação é um desfigurar para construir outra coisa. A desfiguração do primeiro auto-retrato ou a máscara deste segundo, eram então dois modos convergentes de não se abandonar ao acto mimético do olhar narcísico e de optar não por ter um «retrato», mas sim um rosto de desesperante objectividade, isto é, «o pathos de uma incerteza» em que o seu auto-retrato não é de uma pessoa mas está cheio de pessoas, «dos outros que ele próprio era, os outros nos quais imaginava transformar-se numa terrível exterioridade na qual toda a representação cessa».[933]

Quando expõe no *I Salão dos Independentes*, Mário Eloy tinha iniciado uma invejável carreira internacional que só poderia comparar-se à de Amadeo. Entretanto, colaboraria como ilustrador na revista *Der Querschnitt* de 1929 a 1930, ao lado de Grosz, Cocteau e Picasso. No ano seguinte à exposição no Sindicato dos Profissionais da Imprensa, estava em Berlim. Na célebre e controversa Galeria Flechtheim, do coleccionador e negociante de arte Alfred Flechtheim, de quem Otto Dix realizara um retrato satírico em 1926, iria então expor. Essa mostra deu-lhe confiança e animou-o.

[931] Foi essa a lição de Picasso e do seu retrato de Gertrud Stein, quando o pintor compreendeu o poder da máscara, uma história em que ela é não só um disfarce, um símbolo que esconde a identidade e transfigura, como representa outros «espíritos» de outra natureza e os presentifica a fim de ter o poder de exorcizar os fantasmas. Metaforizando: a máscara protegia Eloy da dominação que sobre ele exercia o fascínio da sua própria imagem e que, narcisicamente podia representar a ilusão de uma falsa identidade que surgia no espelho.

[932] Ver José Gil, «Mondrian, A Paisagem e o Ritmo» em que o filósofo explica, no que diz respeito à arte abstracta de Mondrian, como os pintores não eliminaram a relação com o exterior que estava na imagem naturalista, apesar de terem liquidado o mimetismo. O que se modificou radicalmente foi o tipo de relação com esse exterior. In *Sem Título Escritos sobre Arte e Artistas*, Lisboa, Relógio d'Água, *Op. cit.*, p. 115.

[933] T. J. Clark, «Grotesco David com a bochecha inchada: um Ensaio sobre o Auto-retrato», in Sônia Salzstein (org.), *Modernismos*, S. Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 239.

Era uma exposição de homenagem a Cézanne, intitulada *Cézanne in Paris* (Novembro-Dezembro 1929), [934] onde expunham nomes como Kokoschka que tanto admirava, Picasso, Chirico, Friesz, Grommaire, Lurçat e Segonzac, entre outros, e foi divulgada em Portugal pelo *Diário de Lisboa* e *Diário de Notícias.* [935]

Não admira que em finais de 1931 venha de novo a participar numa importante exposição alemã, a *Exposição dos Artistas Independentes* ou *Allgemeine Unabhangige Austellung,* realizada em Berlim. Em princípios de 1932, Eloy escrevia a Ferro o seguinte:

(…) é a primeira vez que na Allgemeine Unabhängige Ausstellung figuram trabalhos de um português, ahi vão os títulos dos quadros, «Frau mitten Rotten Fischen» e «Halberakst», no dia da inauguração que foi no dia 20, assistiu o nosso ministro aqui, secretário etc. (Eloy desenhou ironicamente ao lado uma perna com meia, uma bota e nela uma cruz). *Peço-lhe cher Antonio para você ter paciência de escrever qualquer coisa no seu jornal (parece-me que merece a pena)… Trabalhei estes dois quadros muitos meses, mas penso que em cada um d'elles aparte o primitivismo inicial duma factura rica de côres, sombrias e sólidas, consegui dentro da própria geometria da forma, dar forma clássica. Junto a isto que nos dois quadros, não há tema de especulação visual, o tema absolutamente plástico, é abstracto. Se me encarregassem de fazer* panneau *da guerra, pintaria soldados nus, e inspirava-me nos frisos da Grécia (…)».*[936]

Destas palavras se depreende a importância da *Exposição Geral dos Artistas Independentes,* organizada pela *Sociedade de Artistas Plásticos* (*Verieinigung Bildender Kunstler*). Eloy tinha então optado por um classicismo para o qual o retrato de Francis já apontara na exposição dos Independentes de 30.

Em *Mulher com peixes vermelhos (a Frau Mitten Rotten Fischen)* ou *Lissäbon,* Mário Eloy serve-se do tema da varina abstractizando-o, pois ele é um mero pretexto pictural. A varina surge nua, liberta fisicamente do naturalismo da sua vida profissional para o corpo passar a ser entendido como um mero objecto plástico. Corpo e paisagem formam um todo. A pesquisa pictórica centra-se na forma mais do que numa deformação expressionista que anos antes livrescamente aprendera. A monumentalidade

[934] Expunham o homenageado póstumo e também Cézanne, Renoir, Chagal, Derain, Picasso, Juan Gris,Matisse, Vlaminck, Seurat, Monet, Jacob, Maillol, Bourdelle.
[935] *Diário de Lisboa,* 19.05.1931 e *Diário de Notícias*, Lisboa, 22.05.1931.
[936] Carta de Mário Eloy a António Ferro, Berlim, 1932, Espólio António Ferro, Fundação António Quadros, Caixa 0012, PT/FAQ/AFC/001/0155/00004 correspondência AFC-AF. Também citada por Fernando Dias, *Op. Cit*, p. 181 com referência ao *Diário Popular* e às cartas aí publicadas por António Quadros, 21.02.1974.

do Picasso neo-clássico insinuava-se no modo como tratava os volumes. A impassibilidade fria dessa figurabilidade clássica, talvez helénica, convergia para o desejo da emoção abstracta e das formas construídas do realismo da *Nova Objectividade*. Porém, algo de estranhamente pitoresco se insinua, algo que não foi resolvido na pintura de Eloy, ou supostamente deveria estar, mas talvez fosse antes algo profundo e inconsciente. Era a marca de um ingenuismo que se declara no chapéu da varina colocado desnecessariamente na cabeça ou nos elementos cenográficos do fundo, onde um barquinho flutua no Tejo com as suas velas, e se vê «a outra banda». Nostalgia de Lisboa ou uma concessão ao gosto fácil? Ou as duas razões? Nessa difícil resolução da figura-fundo, afinal encontrada dentro de um imaginário que se quis e quer ver «português» conciliado com o clássico, se transforma esta pintura tal como *Lisboa (Varina)*, [937] exemplos de uma paradoxal dificuldade que espreita e espreitaria a pintura de Eloy e a restante pintura em Portugal.

Contudo, essa dificuldade já era exemplarmente resolvida em *Torso* ou *Nú*, que Mário Eloy também expõe no Salão de Inverno de Dezembro 1932, em Lisboa; ou no *Retrato do Pintor Altberg e Mulher* (**Ilustração 74**), o jovem casal por ele retratado e que faria parte dessa vaga de judeus alemães que procuraram abrigo em Portugal até poderem atravessar o Atlântico.[938] Segundo o jovem crítico «Cristóvão», pseudónimo de António Pedro, essas pinturas eram a grande afirmação desse salão. Em dois anos de caminho, Eloy andara muito. A sua pintura, dizia, ganhara em forma e em riqueza o que perdera em expressão emocional, mas não em pujança de volumes e arquitectura. Não existia nesses quadros nenhuma «fria preocupação formal», mas sim o que se poderia chamar «o seu encantamento». Para António Pedro, no *Retrato do Pintor Altberg e Mulher*, tudo, até a própria luz, tem o seu lugar arquitectónico no espaço e uma unidade da composição, da matéria e da forma, cujo resultado não é uma *coisa a ver*, mas uma coisa *a viver com os olhos.* Quanto ao *Nú*, **(Ilustração 84)** a expressão pictural e a

[937] Veio a ser destruída no incêndio da Galeria Nacional de Belém.

[938] Ver as memórias do neto, o cineasta brasileiro Marco Altberg, *Muitos Cinemas*, Roberta Canuto, São Paulo, 2010 (acesso online em 15.02.2012). Ainda permaneceram no país por algum tempo devido às relações comerciais há muito estabelecidas pela sua família com Portugal, acabando por se radicar no Rio de Janeiro. Emmanuel Altberg viria a abandonar a pintura. (http://www.google.pt/search?q=marco+altberg&hl=pt-PT&tbo=d&qscrl=1&rlz=1T4TSEH_pt-PTPT359PT362&site=webhp&source=lnms&sa=X&ei=uAAaUfGnDJCzhAe7z4HYBw&ved=0CAkQ_AUoAA&biw=1366&bih=525#sclient=psy-ab&hl=pt-PT&tbo=d&qscrl=1&rlz=1T4TSEH_pt-PTPT359PT362&site=webhp&q=emanuel+altberg&oq=emanuel+altberg&gs_l=serp.3..0i30.155655.161498.0.161940.15.9.0.5.5.0.349.1840.0j6j1j2.9.0...0.0...1c.1.2.serp.jrG3JZrP83o&pbx=1&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.&bvm=bv.42261806,d.ZG4&fp=17383e8f0a3f56d5&biw=1366&bih=525). Acesso online em 15.02.2012).

expressão sensível adaptam-se e confundem-se.[939] A verdade é que Eloy constrói as figuras a partir da matéria pictórica, estruturando-as e modelando através da cor (e não do desenho), até atingir as formas esculturais que lhe dão vida, contrariamente, como veremos, ao método de Almada desenhista. Talvez tenha sido essa compreensão, das formas esculturais nas formas pictóricas que o tenha levado a admirar a escultura do alemão Hein Semke (1899-1995), com quem conviveu em Lisboa, ou de Francisco Franco, pela conceptualização abstracta e formal que lhes encontrava.[940]

O regresso em 1933: classicismo e ingenuismo

Eloy regressa definitivamente a Lisboa, em data incerta, entre 1932 e 1933. Ainda pensava voltar à Alemanha, desejando que o regresso fosse temporário, o que não aconteceu. Nunca mais verá a mulher e o filho. Hitler ascendera ao poder, entretanto, como chanceler em Janeiro de 1933. Em Julho a Alemanha declarava o governo de partido único. Começavam então as perseguições sistemáticas aos judeus e a todos os adversários políticos do regime nacional-socialista.

Em Portugal, Eloy tinha na bagagem o último *Auto-retrato* (c. 1930-1931) inacabado, trabalho que deve ter retomado e prosseguido várias vezes. O facto é que essa pintura aparece na exposição individual na Galeria UP de António Pedro, [941] em inícios de 34, juntamente com um quadro já referido, o *Torso* ou *Nú,* e duas novas pinturas: uma original *Natureza-Morta* (**Ilustração 86**) e a estranha pintura de costumes *Lisboa (Varina)* (**Ilustração 115**), a que nos referimos acima.

Até aí, a obra de Eloy tinha adquirido novas certezas. O elemento psicológico tinha dado lugar a preocupações clássicas em pinturas como *Retrato do Pintor Altberg e Mulher,* que terão continuidade em pinturas como o *Retrato de Ruth Walden* (c. 1932-33) ou *O Livro Azul* (c. 1933), e mesmo *Jeune Homme/Retrato de Paulo Ferreira* (c. 1934) (**Ilustração 75**). Nelas se observa a contaminação das assimilações do modelo escultural, do qual falaremos mais à frente, das estátuas da antiguidade do Picasso clássico e da Nova Objectividade alemã. Eloy dissipara o psicologismo sentimentalista inicial e criara já não um espaço cenográfico mas um espaço plástico conceptualizado como uma estruturação de formas e cores, já iniciado com o retrato do bailarino Francis.

---

[939] Cristóvão (António Pedro), «O 1º Salão de Inverno – Os Pintores», *Revolução,* Lisboa, 26-12-1932.
[940] Fernando Rosa Dias, *Ecos Expressionistas (…), Op. cit.*, p. 183.
[941] Exposição que decorreu de 28 de Fevereiro a 7 de Março de 1934, na Galeria UP, que foi projectada pelo Arquitecto Jorge Segurado. Jorge Segurado, *Mário Eloy: Pinturas e Desenhos*, Vila da Maia, IN-CM, 1982, p. 59.

Os rostos perderam então a individualização psicologista para adquirirem o tom universal e humano essencial de uma máscara esculpida. A figura do corpo tornou-se não uma fria e monumental estátua clássica, mas não perdendo esse sabor classicizante, adquire a consistência expressiva do gosto matérico e da vida das formas. Essa tactilidade matérica com o seu modo de pintar o granulado textural, que define uma violenta expressividade com que expõe, e se expõe, dão total sentido a essa «sensibilidade viril» [942] e, mais do que a ela, a uma pintura em tumulto contínuo «para a frente», numa entrega profunda à pintura, à sua arte.

Nesta exposição surgiam, porém, elementos contraditórios, como a seguir observaremos. Uma grande maturidade clássica que *Komposição* ou *Natureza-Morta* **(Ilustração 86)** apresentava no seu estudado cubismo; o retrato deixou de ser uma fisionomia, um retrato psicológico ou um registo ou uma desfiguração do rosto. Agora, numa mesa, vemos o seu cachimbo sobre um livro que se fechara sobre uma história vivida. O copo esvaziara-se. Num prato, duas maçãs juntas, mas separadas pela luz e pela sombra. Ao fundo, o recorte de um caixilho vazio sem qualquer pintura. Era, na verdade, um auto-retrato da sua própria tragédia, de uma consciência que não pode fugir a si próprio como destino, àquele lugar, aquela condição. Compreendemos que temos perante nós um outro auto-retrato de Eloy, mais subtil e meditado, sem modelo «do dentro e fora», mas um retrato que se desenvolve a partir de uma outra premissa, a de que o eu pode ser pensado enquanto objecto.

Não obstante, havia ali um outro elemento que vinha pôr em causa o labor da pintura classizante que convergia para uma *Nova Objectividade* aprendida e vista em Berlim, junto das fontes directas da melhor pintura europeia. Esse elemento perturbador estava ali numa pintura que não era nem retrato nem paisagem, mas talvez uma pintura de costumes, a figura de uma anónima varina, uma figura popular daquele tempo na paisagem lisboeta. Por essa razão, esta pintura era também a percepção de um país à qual Eloy emprestava um gosto clássico. Mas *Lisboa (Varina)* fazia recordar outras pinturas; talvez Malhoa com o seu *Fado* ou mesmo *A Clara* (**Ilustração 12)** e o carácter «etnográfico que se confere à pintura de Malhoa, que esconde outras realidades para além daquelas que frequentemente se sublinham».[943] Esconde por exemplo o erotismo,

[942] Expressão de Homem Cristo Filho. «Exposition du Peintre portugais Mario Eloy (Invitation). Ver cat. Exp. *Mário Eloy, Exposição retrospectiva*, Lisboa, Museu do Chiado, *Op. cit.*, p. 395.
[943] Margarida Acciaiuoli, «A pintura de Costumes e a representação do Amor», *Arte & Erotismo, Op.cit.,*

como nesta pintura de Eloy se esconde uma profunda melancolia e um profundo amor à cidade.

O tema da «varina» era um tema que Almada já tinha tratado poeticamente n'*A Cena do Ódio* («E vós varinas que sabeis a sal/ e que trazeis o Mar no vosso avental») e que será recuperado na *Histoire du Portugal par Coeur.*[944] Tema de um poema de 1926 onde escreve:

«Por ela/ fiz dois versos a todas as varinas: E vós varinas que sabeis a sal/ e trazeis o mar no vosso avental! Acho parecidos estes versos/ com as varinas de Portugal.

Foi também um tema de um figurino desenhado por Almada para uma «bluette» *X.P.T.O.*, estreada em 25 de Fevereiro de 1927, por ocasião do Carnaval, para a Companhia de Rey Colaço Robles Monteiro.

A verdade é que *Lisboa (Varina)* foi encomendada, sem precisão de tema, por António Ferro [945] que, entretanto, se encontrava já à frente do Secretariado de Propaganda Nacional e sobre a qual continuaremos a falar a propósito dos Prémios de pintura deste organismo.

Realizada a partir de três modelos, como nos conta Jorge Segurado, [946] esta pintura que resvala para um naturalismo de bilhete-postal, é uma excepção, à ruptura formal atingida por Eloy nos últimos anos. Todavia, a figura da varina é escultural no seu perfil de estátua grega e no modo como a luz constrói o corpo, mais conseguida do que na *Mulher com Peixes Vermelhos*.

Ao primitivismo aprendido com as formas das máscaras africanas que provavelmente conhecera em Paris e Berlim, um outro primitivismo, o ingenuismo espreitava agora na figura escultural dessa mulher varina que chamou de Lisboa, numa melancolia disfarçada que na sua futura pintura *Bailarico no Bairro* (c. 1936-37) vem a transformar-se, na sua imensa ironia, num profundo desencanto.

---

[944] João Rui de Sousa, «Almada Negreiros ou a lúcida Ingenuidade», Manuela Rêgo (coord.), *Almada o Escritor o Ilustrador*, Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993, p.14 e Nota 13.
[945] Jorge Segurado, *Mário Eloy: Pinturas e Desenhos*, Vila da Maia, IN-CM, 1982, p. 58.
[946] Ver a história contada por Jorge Segurado, *Idem, ibidem*, p. 58.

4.5. O classicismo moderno de Almada Negreiros

Os fundamentos do classicismo em Mário Eloy e Almada Negreiros

Enquanto a pintura cenográfica e naturalista de Malhoa era aceite e venerada pela maioria da crítica e do público, que nela viam um «portuguesismo» exemplar, sendo o pintor objecto de enorme homenagem em 1928, tanto Eloy como Almada perseguiam o modelo de uma arte moderna, que tinha um igual desejo de liberdade artística e um mesmo fundo romântico, próprios de um projecto modernista, embora apaziguado pelo espírito da época.

Mário Eloy, entre Classicismo e Expressionismo, procurou a «síntese da forma». Mas essa síntese parece só ter sido decidida através da Nova Objectividade alemã. Como vimos em capítulos anteriores, Almada Negreiros, por sua vez, tinha o Futurismo como pano de fundo estético que lhe permitiu pensar o retrato e o rosto e o Cubismo como horizonte de um realismo ao qual irá voltar. Vimos, depois, na aproximação que fizemos entre Almada e Picasso, no Capítulo 3, como ambos repensaram a pintura através de temas clássicos, um deles o *da comedia dell'arte*. Entretanto, em finais de 20, aproximava-se, quiçá, de uma *italianità* e *romanità*, defendendo uma meredionalidade, através da qual os artistas modernos portugueses pudessem evitem a cópia dos «germanos e anglo-saxões». [947] Meredionalidade ou latinidade que se enraíza na compreensão da pintura de Cézanne, «pintor latino e católico», inspirador do Cubismo.[948] Enquanto Almada submetia sem hesitações a expressão da sensibilidade à inteligência do desenho, Eloy, pelo contrário, tinha por detrás a componente pictórica do primitivismo expressionista que, através da exuberância da cor, configurava a sua pintura e, sobretudo, os seus auto-retratos. Se o expressionismo foi problemático para Eloy, devido à componente expressivo-irracionalista dessa estética, a verdade é que a síntese que buscou só seria, como vimos, cabalmente atingida com a solidez escultural do pós-expressionismo conservador da Nova Objectividade, quando o processo pictórico em vez de destruir ou dissolver a figura se objectiva, como no *Retrato de Paulo Ferreira*, numa busca da «pureza» das coisas e da sua representação realista.

---

[947] Novais Teixeira, «Artistas portugueses no estrangeiro. José de Almada Negreiros triunfa em Espanha, suas colaborações, projectos e ideias», *Ilustração*, nº 96, 16 Dezembro 1929, pp. 41-44.

[948] Ver Patrícia Esquível, *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1921-1940)* (Lisboa, Edições Colibri, 2007*), Op. cit.*, p. 195, citando Almada Negreiros, «Modernismo» (*Textos de Intervenção*), pp. 53-68. Almada neste texto de 1926, chama a atenção para o equívoco em que os académicos tinham caído ao considerarem, pela sua estranheza formal o Cubismo como uma «revolta dos bárbaros», isto é, dos alemães, enquanto os latinos foram os seus inimigos.

Almada, mais velho, vem do «período heróico do modernismo»[949] de *Orpheu*, «soma e síntese de todos os movimentos literários modernos» onde se encontram inúmeras referências à cultura clássica, a começar pelo título da revista e onde Álvaro de Campos se definiu, segundo Pessoa, «como sendo um Walt Whitman com um poeta grego lá dentro».[950]

O substantivo ou o adjectivo «clássico» designa efectivamente uma preferência pela Antiguidade grega ou romana por parte de escritores que tiveram um ideal estético comum.[951] Contudo, há que esclarecer o termo «Classicismo», empresa que coloca desafios, como nos diz Giulio Carlo Argan, sobretudo quando a cultura moderna se encontra de facto «centrada na relação dialéctica, quando não de antítese» entre os dois conceitos de «clássico», ligado à arte do mundo antigo, greco-romano, e ao seu «renascimento» na cultura humanista dos sécs. XV e XVI; e «romântico», referindo-se á arte da Idade Média e ao Românico e ao Gótico que lhe correspondem.[952] Assim, vemos um período que se estende aproximadamente, entre a segunda metade do século XVIII e a primeira do século XIX, numa permanente tensão entre essas duas componentes, coincidindo o Neo-classicismo com a Revolução Francesa e o império napoleónico ou até podendo aparecer poéticas do «sublime», definidas como proto-românticas que adoptam como modelos as formas neo-clássicas (Blake e Füssli), constituindo componentes fundamentais do Neo-classicismo. Diz-nos, ainda, Argan, que sendo a «arte clássica dada como arquétipo da arte, os artistas não a representam academicamente mas aspiram à sua perfeição com uma tensão nitidamente romântica». Nessa medida, o Neo-Classismo histórico é apenas uma fase do processo de formação da concepção romântica; aquela segundo a qual a arte não nasce da natureza, mas da própria arte, e não somente implica um pensamento da arte, mas é um pensar por imagens não menos legítimo que o pensamento por puros conceitos. [953]

---

[949] João Gaspar Simões, («Nós a Presença»), in Maria Aliette Galhoz (peparação do texto e introdução), *Orpheu 2*, Lisboa, Edições Ática, 1976, pp. XXXVIII-IX.
[950] Fernando Pessoa, (texto em inglês de Fernando Pessoa, traduzido por Thomas Kim, saído em 1952, na revista *Tricórnio*), citado por Maria Aliette Galhoz, *Ibidem*, pp. XXXII e XXXIII.
[951] Giulio Carlo Argan, *Arte Moderna*, , S. Paulo, Companhia das Letras, 5ª reimpressão 1998 (1ª ed. original italiana 1988), p. 12.
[952] Trata-se, segundo Argan, de um termo que se torna genérico e vago e que designa uma época literária e artística, um ideal estético e um agrupamento de homens que perseguem um objectivo semelhante. Há clássicos em todas as literaturas e em todas as literaturas da Europa. Mas o termo Classicismo, implicando um grupo de escritores ou de artistas que tiveram uma consciência de possuir um ideal comum e designavam doutrinas estéticas tal como obras, só convém à França da segunda metade do século XVII. Giulio Carlo Argan, *Idem, ibidem*, p. 11.
[953] Ver Giulio Carlo Argan, *Idem, ibidem*, pp. 11 e 12.

Em 1918, a revista *Valori Plastici*, dirigida por Mario Broglio, lançou em Itália um enorme debate sobre o Classicismo. A controvérsia e o seu eco não devem ter sido estranhos a alguém como Fernando Pessoa e, por sua vez, a Almada Negreiros. Nele tomaram parte um bom número de futuristas entre os quais, Carlo Carrà, que pouco tempo depois abandona o futurismo, bem como Gino Severini e outros protagonistas que, na altura, viviam em Paris como Alberto Savinio, De Chirico e o também pintor Filippo de Pisis.[954] Gino Severini publicará em 1921 reflexões teóricas sobre o tema na obra *De Cubisme au Classicisme. Esthétique du Compas et du Nombre.* Também, neste pintor os temas da *Comedia dell'Arte* cruzar-se-iam com o realismo clássico da forma levando-o a conhecer, como mais tarde acontecerá a Almada, à pintura mural a fresco, adoptando esse classicismo congelado ou a «acção parada», à maneira dos primitivos do século XVI, aos quais, imprime por vezes, acentos fantásticos retirados do realismo mágico.[955]

Quando o pintor De Chirico (1888-1978), durante o período de Roma e Florença (1919-1924), declara «Pictor Classicum Sum» e o pintor Alberto Savinio (1891-1952) escreve nas páginas de *Valori Plastici* sobre as «Finalidades da Arte» (1921), ambos têm o mesmo ideal. Savinio diz-nos:

O dever chama-nos a aperfeiçoar a arte, chama-nos para levantá-lo e conduzi-lo aos destinos que se determinaram: ao classicismo. Classicismo que não é o voltar às formas precedentes. Pré-estabelecidas e consagradas por uma época que já passou, mas porventura à forma mais apta para a realização de um pensamento e de uma vontade artísticas».[956]

A «realização de um pensamento e de uma vontade artísticas» exigirão a estes pintores, voltar aos métodos de trabalho e modelos antigos. Durante o período de Paris (1926-1930), De Chirico vai desenvolver uma pintura inquietante com referência a esses modelos que entusiasmará André Breton e os surrealistas, e Savinio torna-se um pintor surrealista.

---

[954] Filippo de Pisis (1896-1956) é pseudónimo de Luigi Tibertelli. Pintor e poeta italiano, colaborador da revista *Valori Plastici.*

[955] Ver «La Vocation Classique», in cat. exp. Gabriela Belli e Daniela Fonti (org.), *Gino Severine (1833-1966) Futuriste et Néoclassique*, Milão, Silvana Editoriale; Paris, Musée d'Orsay, 2011, p. 176-178.

[956] Germano Celant e Ida Gianelli, *Memoria del Futuro, Arte Italiano desde las primeras vanguardias a la Posguerra*, Madrid, Bompiani, Centro de Arte Reina Sofía, 1990, p. 68.

De Chirico utilizará o método renascentista de preparação do quadro pelo desenho quadriculado, tal como, tanto ele como Savinio usarão os manuais de arqueologia da época cujos desenhos decalcarão ou servir-se-ão de fotografias que copiam para que o contraste do claro-escuro produza uma «redução da natureza», isto é, para obterem a artificialidade de uma «dupla imagem», aquela que pode suscitar o enigma metafísico da pintura metafísica. Mas também mergulham nas ilustrações dos livros da sua infância pretendendo demonstrar que a infância do homem se aparenta ao nascimento do mundo.[957]

O «espírito do tempo» atravessa pois toda a arte europeia. As afinidades com o futurismo e o cubismo continuarão a guiar Almada Negreiros, que se afirma ainda futurista nos escritos, nas declarações públicas e em trabalhos futuros. O certo é que em 1924, ano da publicação da revista *Athena*, em paralelo com Pessoa, Almada opta claramente por um classicismo moderno que se aproximará do realismo metafísico italiano, como deixámos claro ao falar do *Auto-retrato num Grupo*. Deste modo também se definirá em relação ao Surrealismo triunfante em França.

Em suma, a «necessidade» clássica de Almada, mas também de Eloy, constituem talvez os melhores exemplos na arte portuguesa de uma mesma busca que se desenhara em toda a arte europeia, que se tornou a contrapartida de uma outra perspectiva mais pragmática, que se enquadrava no quadro geral de aquietação dos desejos vanguardistas do início do século XX.

Almada, como outros futuristas europeus, seguirá o «classicismo mediterrânico», [958] a regra e os princípios matemáticos que terão, por exemplo, no número de ouro e na perspectiva a referência aos mestres antigos numa investigação da forma-símbolo de interpretação pitagórica que terminará no seu mural *Começar*.

O papel da revista *Athena* de Fernando Pessoa

Almada Negreiros parece ter seguido um impulso paralelo ao de Pessoa quer em relação à opção clássica, tal como em relação à «referência patriótica» e à «exaltação de Portugal, dos seus feitos históricos, das suas figuras emblemáticas, em suma, do seu

[957] Ver Germano Celant e Ida Gianelli, *Idem, ibidem,* pp. 68-69.

[958] Giulio Carlo Argan esclarece-nos quanto a essa diferença «geográfica» proposta por Worringer: o mundo clássico seria o mundo mediterrânico, onde a relação dos homens com a natureza é clara e positiva. O mundo nórdico, romântico, seria um mundo onde a natureza é misteriosa e hostil, duas concepções diferentes do mundo e da vida, associadas a duas mitologias diversas que tendem a opor-se e a integrar-se á medida que as ideologias da Revolução Francesa e as guerras napoleónicas olham para a Europa como uma possível unidade cultural e política. Ver Giulio Carlo Argan, *Op. Cit.*, p. 11.

destino, [959] um pensamento que, durante os anos 20 e, sobretudo nos anos 30, se aprofunda.

Mário Vaz, o crítico de *Athena*, a propósito dos desenhos e do auto-retrato que acompanham a peça de teatro *Pierrot e Arlequim*, classificou-o um «artista moderno» que sentia e compreendia a sua própria época e todas as épocas, sublinhando entre outras qualidades clássicas, o poder de evocação e o ideal estético, mas também a inteligência e a simplicidade aparente da sua técnica.[960]

O carácter dessa crítica ajusta-se à teorização que o director da revista, Fernando Pessoa, então sustentava. O texto «Athena», da sua autoria, que abre a introdução à publicação da revista fala-nos da beleza clássica e da «subjectividade da emoção e a objectividade do entendimento». E, embora através dos heterónimos e em textos da mesma revista defenda posições teóricas divergentes, a referência ao mundo clássico mantém-se quando Álvaro de Campos, por exemplo, sustenta ser a estética não-aristotélica a que encontra na mitologia grega de Apolo a sensibilidade dionisíaca e nietzschiana da força.

Através dos dois pensamentos, o de Pessoa e o de Campos, ou seja, dos dois polos geradores da mitologia grega que ambos representavam - Athena e Apolo –, a revista *Athena* fazia o apelo de um retorno ao «clássico». [961]

---

[959] João Rui de Sousa chama a atenção para este paralelismo entre Almada Negreiros e Fernando Pessoa que nos parece sumamente importante sublinhar. Enquanto Almada publicava a «Histoire du Portugal par Coeur» na *Contemporânea* (Maio, 1922) Fernando Pessoa publicaria meses mais tarde também na mesma revista e sob o título geral «Mar Português» vários poemas que em 1934 incluiria na «Mensagem». Cfr. João Rui de Sousa, «Almada Negreiros ou a lúcida Ingenuidade», in Manuela Rêgo (coord.), *Almada o Escritor o Ilustrador*, Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993, p.14.

[960] *Athena*, nº 2, Novembro de 1924, pp. 74-76.

[961] Fernando Pessoa recorre à mitologia grega para tentar demonstrar que arte e ciência se confundem. Do mesmo modo, coloca a questão dos fundamentos subjectivos das nossas sensações e a conformidade com que compreendemos com elas o mundo. Apolo, representa a produção da arte, onde a sensibilidade e o entendimento se ligam originando a beleza; *Athena*, une a arte e a ciência, em que ambas têm origem. Quanto à poesia, é princípio divino que anima todas as artes. Pessoa defende o equilíbrio entre o entendimento e a sensibilidade. Esta conduz à acção, aquele à contemplação. Quando estes dois elementos se fundem, a arte torna-se uma «contemplação activa, uma acção parada». Pessoa vai ainda mais longe ao sustentar a abstracção nas artes, em particular, de algumas artes: a música, a literatura e a filosofia, a que chama as artes superiores abstractas. Através dessa abstracção é possível um aperfeiçoamento permanente do homem e a sua elevação. Esta é o fim da arte suprema, uma arte que não entretém, nem dá alegria, pois se assim fosse seria uma arte inferior. A arte que eleva é triste. Elevar, segundo o poeta, é desumanizar; o homem não se sente feliz onde não se sente já homem. A arte aponta constantemente a nossa imperfeição, pois não sendo ela perfeita é o sinal da imperfeição que somos. Ver Fernando Pessoa, «Athena», in *Athena*, nº1, Outubro 1924.

O classicismo moderno do tema da c*omedia dell'erte*

Os efeitos cénicos da pintura académica foram colocados em causa pela arte vanguardista de inícios do século XX. Porém, se houve um tema na arte europeia, que sobreviveu como válido para os pintores modernos, foi o da *comedia dell'arte*, [962] de que já falámos. Picasso tratou-o exaustivamente tal como Almada Negreiros, como já tivemos ocasião de mostrar. Era um assunto suficientemente não-naturalista que podia ser um veículo moderno e alimentar a imaginação. Utilizava elementos clássicos do teatro como a máscara e, também, os temas do circo e do desporto com os quais se confundia e que se podiam cruzar com os mitos antigos. [963] Em 1941, ao realizar-se no SPN, uma grande exposição dos seus desenhos o interesse pelo tema na sua obra ao longo do tempo ficará amplamente demonstrado.

Almada continuaria pois a perseverar no tema da *Comedia dell'arte*. O desenho que ilustra a publicação daquela peça teatral na revista Athena, apresenta as figuras de Arlequim e Columbina, que retiraram as máscaras e, amorosamente, se mostram meditativos e ausentes do mundo. Em 1933, por ocasião da sua ligação afectiva a Sara Afonso, desenha as figuras de um par amoroso e de um cavalo branco que dedica «à Sarah Affonso com a minha maior admiração». Contam-se desenhos importantes como o *Arlequim com viola* de 1938; a *Bailarina e Arlequim* de 1940; um outro desenho de um Arlequim sentado e meditativo de c. 1940; e, ainda destes anos, um óleo sobre tela de um busto de Arlequim ou palhaço e, mais tarde, o *Retrato Clássico de Arlequim* de 1941 (**Ilustração** 47), provavelmente a sua obra mais importante de todo o conjunto sobre este tema. É um arlequim, talvez o seu próprio auto-retrato, o da nostalgia e solidão. O personagem no seu traje de losangos e barrete na cabeça encontra-se sentado e apoiado a uma mesa, onde repousa um livro aberto, olhando em frente pensativo.

A causa dos Painéis de Nuno Gonçalves

O gosto de Almada pelo género do retrato insere-se, assim, numa complexa rede de interesses, gostos e relações de amizade que o levam a múltiplas actividades, dentro das quais o registo retratístico acaba por ser uma espécie de indicador auto-biográfico. Durante a década de 20, Almada irá dedicar-se não só ao desenho, mas igualmente à

[962] Ver Silver, Kenneth E., «The Dark Nignt of Classicism: Actors, Athletes, and Warriors» in cat. exp. Kenneth E. Silver (org.), *Chaos & Classicism, Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*, Nova Iorque, The Solomon R. Guggenheim Museum, 2010, pp. 43-44.

[963] Valores depois aproveitados para performatizar o corpo como um elemento do espectáculo moderno, mas também a ideia de raça na Alemanha. Ver Kenneth E. Silver, *Idem, ibidem*, pp. 43-44.

ilustração, à concepção de cartazes com os quais ganha prémios, sendo actor no cinema, ou realizando figurinos para o teatro. Simultaneamente escreve sobre arte, profere conferências e dedica vários textos ao mundo da dança, ao qual neste caso, dirigiu a atenção a artistas estrangeiras como Vera Sergine, La Goya, Angeles Ottein ou Clara Milani, mas também La Argentinita ou Encarnacion Lopes, publicados páginas do *Diário de Lisboa*, onde colaborava. Dentro dessas múltiplas actividades se insere a sua contribuição na revista *Contemporânea*, na *Presença* e em *Athena* que nos têm interessado. Essas colaborações proporcionaram também um estreitar de relações e troca de ideias com artistas espanhóis que, como veremos, irão ser determinantes no futuro.

Foi, talvez, na revista *Athena* que Almada mostraria claramente que as suas certezas clássicas estavam amadurecidas. Mas a verdade é que o interesse pela cultura clássica surgiu na sua vida bem cedo e muito antes da colaboração em *Athena*. Logo, em 1922, quando Daniel Vásquez Dias vem a Lisboa preparar uma exposição e retrata Almada para a capa d' *A Cena do Ódio* que se publicaria em separata da *Contemporânea*, Almada leva o pintor andaluz ao Museu das Janelas Verdes.[964]

Tratava-se de mostrar os famosos Painéis de Nuno Gonçalves que tomaram o nome do pintor, mas que também ficaram conhecidos como os Painéis da Igreja de S. Vicente de Fora, porque aí foram descobertos em 1882, integrados no retábulo do Altar.[965]

O interesse por essa pintura reforçou, certamente, o gosto de Almada Negreiros pelo género do retrato. Mas o que tinha despertado curiosidade, tornou-se uma causa. Tudo começou por volta de 1916, quando Almada, Amadeo de Souza-Cardoso e Guilherme de Santa-Rita, interessados numa dimensão iniciática de releitura da Antiguidade, admiraram no Museu de Arte Antiga a pintura *Ecce Homo,* cujo tema clássico representa Cristo em sofrimento, antes da Crucificação, com uma coroa de

[964] Ver Luís Manuel Gaspar, «Cronologia Literária e Artística», p.426. *Suroeste 1. Relações Literárias y artísticas entre Portugal y España (1890-1936)/ Relações Literárias e Artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*, Badajoz, MEIAC, 2010, p. 1922, p. 426.

[965] Pensa-se que originalmente pertenciam à capela-mor da Sé de Lisboa (c. 1470). Várias foram as propostas de identificação dos personagens, como as que aconteceram em 1910 e 1925 por José de Figueiredo e J. Saraiva, tendo prosseguido as polémicas pelo século XX. Ver sobre este assunto José-Augusto França, *O Retrato na Arte Portuguesa, Op. cit.*, pp. 16-20.

espinhos e as mãos presas. Metáfora universal da iniquidade, esta imagem teve ecos de representação nas obras de Amadeo [966] e, como indicámos, no próprio Almada.

Essa pintura, atribuída ao pintor quatrocentista, Nuno Gonçalves, [967] em virtude de semelhanças formais e estéticas que então eram reconhecidas entre o *Ecce Homo* e os famosos Painéis.[968] Desde então houve uma longa discussão iconográfica sobre as figuras neles representados bem como elas próprias acabaram por ser objecto instrumentalização histórica, como veremos no capítulo seguinte. De tal modo que as identificações propostas chegaram, segundo José-Augusto França ao «absurdo da via iconográfica», quando as contradições que de tese para tese se descobriram apontam, não para a necessidade de identificação das figuras, mas da interrogação directa da imagem, «fulcro dinâmico e único da informação a construir» em relação a esta série de «retratos de desconhecidos». [969]

Retratos, máscaras enigmáticas, de um classicismo congelado, cujo mistério da sua concepção impressionou aqueles jovens. Ali mesmo se comprometeram a estudar essa pintura quatrocentista, cujas explicações míticas da história nacional os intrigava. Os três raparam o cabelo à navalha por causa do juramento. Algum tempo depois Amadeo e Santa-Rita zangavam-se; mais tarde desapareceriam precocemente. Como Almada diria, «desfazia-se o pacto dos painéis mas não a causa do pacto: saber onde, quando e como o firme da pintura passou aqui português, ou melhor, na afinidade portuguesa».[970]

Restava-lhe a tarefa solitária a que dedicou toda a vida, a de continuar a interrogar essa composição pictórica quatrocentista e a sua linguagem universal, na qual e manifesta uma «geometria simbólica», de que afinal foi o principal e único pesquisador.

---

[966] Por exemplo, na pintura *Zinc* (c. 1917), col. Ilídio Pinho, Porto. Ver Maria Helena de Freitas, *Catálogo Raisonné Amadeo de Souza-Cardoso*, Lisboa, FCG-Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 2008, p. 355.

[967] As seis pinturas atribuídas a Nuno Gonçalves, pintor régio de D. Afonso V (1432-1481), foram redescobertas em 1882 no Paço Patriarcal de São Vicente de Fora. Em 1909, José de Figueiredo atribuiu as designações de painel dos Frades, dos Pescadores, do Infante, do Arcebispo, dos Cavaleiros e da Relíquia, que acabaram por ficar como identificação de cada painel.

[968] Com as novas investigações trazidas pela grande exposição dedicada aos *Primitivos Portugueses (1460-1560)*, realizada em 2011, no Museu Nacional de Arte Antiga, verifica-se que essa pintura só pode ter sido pintada depois de 1560 e não cem anos antes, podendo ser até uma cópia, mas nunca um original. Esta descoberta deve-se ao trabalho realizado em conjunto com o Centro Hércules da Universidade de Évora, que permitiu estudar com recurso às novas tecnologias as obras deste período, fornecendo datas para as madeiras das pinturas e lançar novas luzes.

[969] José-Augusto França, *O Retrato na Arte Portuguesa*, p. 17

[970] Almada Negreiros, *Orpheu 1915-1965*, Lisboa, Ática, 1965, p. 13.

Agrupados em torno da dupla figuração de São Vicente, os cinquenta e oito personagens figurados num conjunto de seis pinturas retabulares datáveis do período da dinastia de Avis, de cerca de 1470-1480, mostram um momento da história e um colectivo nacional. Apresentam-se como os vários estados da sociedade portuguesa da época e a sua hierarquia - cavaleiros, igreja, povo - uma assembleia solene representativa da Corte, venerando o santo patrono da expansão militar quatrocentista no Norte de África. O seu mundo está em transição. É um mundo gótico, porém, já afirmativamente humanista. Toda essa cerimónia é uma encenação expressiva que tem uma forte caracterização simbólica. Até o requinte dos trajes e dos adereços parece encerrar uma mensagem para o presente e para o futuro. Identificam-se guerreiros e mendigos, princípes e pescadores, judeus e santos. Estes retratos anónimos acabaram por ficar a ilustrar a História de Portugal e a despertar mitos e enigmas sobre a sua identidade, tornando-se como que fantasmas suspensos que transcendem o tempo e nos interrogam actualizando assim a nossa história presente.

Retrato colectivo e momento fundador da cultura clássica nacional

Compreende-se, assim, que o tríptico tenha vindo a representar, no século XV, o momento a partir do qual se procura o entendimento de toda a pintura e da arte em Portugal. E também que tivesse sido em invocação a Nuno Gonçalves que Pacheko e Manuel Jardim se tivessem proposto constituir uma fracassada Sociedade Portuguesa de Arte Contemporânea, como resultado do *I Salão dos Independentes*.[971]

Simultaneamente, Pintura de História e Retrato, notando-se ainda a sua dependência da pintura religiosa gótica, como é o caso da figura de S. Vicente de Fora,. Mas ao integrar-se, porém, num contexto grupal representativo de uma sociedade apresentada retratada em homens particulares, o conjunto iconográfico afasta-se da representação religiosa tradicional, para ganhar uma dimensão terrena e histórica e até ideológica através de uma caracterização solene. O ar respeitoso contrasta com o ar ausente. Porém, é o carácter individualizado, as atitudes e os traços físicos fortemente particularizados que os diferenciam bem como os pequenos detalhes dos trajes. Retrato nacional de um colectivo e, simultaneamente, retratos individualizados.

[971] José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (...), Op. Cit.*, p. 194.

De resto esta pintura ganharia um ascendente tal no jovem Almada e nos seus companheiros, que os ensinamentos morfológicos mas também simbólicos dela compreendidos podem, neste caso, ser referidos ao modo sólido de construir a figura humana, ao papel da luz, à na força do traço do desenho na definição das atitudes e das expressões que, desde o rei ao santo e até aos que representam a nação, estão representados no fundo da composição como gente anónima. O espaço fechado definido pelos ladrilhos coloca os personagens nas suas hierarquias simbólicas e classes sociais, mas mais do que isso perspectiva para o longe e traz esse longe para o perto. Volumes, cor, arquitectura acordam-se na análise sintética do conjunto dando da realidade uma verdade sensível e profunda desses seres que olham e nos olham.

A descoberta da disposição dos Painéis de Nuno Gonçalves

Ora, é neste contexto de admiração profunda e curiosidade estética por essa obra da cultura clássica que Almada Negreiros descobre que estava errada a disposição dos painéis expostos na sala do Museu de Arte Antiga, sendo que só dezasseis anos mais tarde lhe viriam a dar razão e só nessa altura ficariam ordenados, na forma exacta por ele apontada.

Um ano antes de partir para Madrid, em 1926, Almada deslocou-se ao Museu de Arte Antiga, com o crítico e amador de arte José de Bragança [972] e o Arquitecto José Pacheco, porque o primeiro pretendia que a então disposição dos painéis de Nuno Gonçalves ficaria correcta se se colocasse o conhecido painel das «relíquias» no lugar do dos «cavaleiros». Na ocasião, Almada Negreiros verificou que a disposição acertada não seria essa, mas a que disporia os painéis segundo a perspectiva dos ladrilhos do chão. Apropriando-se da ideia, [973] que se verificava correcta, José de Bragança veio a fazer uma conferência sobre o assunto e a divulgar junto de amigos e conhecidos que tinha sido ele o autor exclusivo da descoberta. Tais factos originaram acesas discussões e grande polémica na imprensa com o próprio Almada, que viria a publicar nos jornais

[972] José de Bragança (1892-1982). Historiador e crítico amador de arte, estudou na Sorbonne, leccionou no College Saint-Barbe e colaborou na *Revue de France*, no *Temps*, e na *Illustration*. Foi ainda Professor Auxiliar na Faculdade de Letras do Porto.

[973] *Diário de Notícias* de 18.02.1926, citado por José-Augusto França (*Os Anos Vinte em Portugal*, *Op. Cit.*), p. 166.

vários textos explicativos que nesse mesmo ano reuniu, coligiu, e publicou em edição de autor. [974]

Também a *Contemporânea* no seu último número publicaria uma imagem dos painéis e relançaria numa vertente nacionalista o assunto, desempenhando nesse campo um papel importante. [975]

Mas a descoberta de Almada veio a ser fundamental para compreender como, de acordo com ela, todo o conjunto se articula e se estrutura. Se os ladrilhos definem o pavimento, o friso de cabeças, na parte superior, unifica a composição, cuja estrutura passou então a ser ordenada naquela que se supõe ser a sequência primitiva da disposição dos painéis.[976]

O exemplo do objectivismo do modelo escultural clássico

Além dos valores das máscaras e dos valores espaciais, os corpos das figuras dos painéis são rígidos e escultóricos, e «parecem provir», segundo José-Augusto França, «de jacentes tumulares». Olhando as figuras ajoelhadas, «os frades e os cavaleiros lembram também estátuas de túmulos que o renascimento assim oferece». [977] Ao realismo social e psicológico apontado por aquele autor, junta-se pois a característica escultórica dos corpos que para um artista como Almada nela vai encontrar um modelo escultural para desenhar ou pintar a figura do corpo, à semelhança da vaga «clássica», logo nos anos imediatos do pós-guerra, que ocorre na arte europeia e que, por exemplo, a obra de Picasso oferece.

O campo da escultura parece então dar aos artistas europeus a possibilidade de encontrar o objectivismo d' «a modernidade no passado». O historiador Keneth Silver chama a atenção para o papel que a escultura desempenhou, enquanto vestígio

---

[974] Tal publicação intitula-se *A Questão dos Painéis – História do Acaso de uma Importante Descoberta e do seu Autor*, Lisboa, s/ed., 1926.

[975] José-Augusto França, *Os Anos Vinte em Portugal*, *Op. Cit.* pp. 155-156.

[976] Embora permaneça problemático, na ausência de testemunhos coetâneos à sua criação, o pleno entendimento da intenção e significado da obra, ela deve estar assim associada a uma dupla função, votiva e evocativa, dos triunfos guerreiros da dinastia de Avis no norte de África. A interpretação e identificação iconográficas têm alimentado uma polémica já secular e até ao momento inconclusiva.
Ver o site do Museu de Arte Antiga e a informação disponível sobre o assunto em: http://www.mnarteantiga-ipmuseus.pt/pt-PT/exposicao%20permanente/obras%20referencia/ContentDetail.aspx?id=213 (consultado em 23.04.2012).

[977] Ver José-Augusto França, *O Retrato na Arte Portuguesa*, *Op. cit*, p. 19. Segundo ainda este autor lembram também figurações de tapeçarias, tendo sido apontado, as de «Pastrana, que têm por tema as tomadas de Arzila e Tânger, obras flamengas com paralelo em frescos de idêntico sistema compositivo e gráfico.

tridimensional do humanismo grego clássico no discurso artístico entre as guerras, tanto na França, como na Alemanha e em Itália:

Sculpture, the three-dimensional vestige of classical humanity in its least abstract, most tangible form, played an important role in art discourse between the wars. As both the symbol of an ancient heritage and the correction for unreliable, contingent, perishable life, sculpture became a touchstone for the arts. This kind of visual comparison between enduring art and fleeting life became a staple of painted portraits in the interwar years (...).[978]

Um desses modelos foi a escultura do francês Aristide Maillol que, em meados dos anos 20, estava no auge da sua reputação como escultor. Por essa altura, produziu uma sequência de estátuas clássicas em tamanho natural, entre as quais *Ile-de-France* (1925), que na Alemanha teve um enorme crédito junto dos jovens escultores e cujo trabalho foi exibido, coleccionado e discutido até ao final da Segunda Grande Guerra. Mas é, talvez, Giorgio de Chirico, o precedente maior; aquele que exorta veementemente nos seus escritos, entre 1918 e meados dos anos 30, as formas solidamente arredondadas e bem demarcadas das estátuas clássicas pois elas oferecem uma solidez e uma certeza ao eu individual e colectivo aniquilado pela guerra.[979] Na revista *Valore Plastici* encoraja os pintores ao «retorno ao ofício» [980] e «a voltar às estátuas»:

We…summon those painters who have been or can be redeemed (...) to go to the statues. Yes, to the statues, to learn the nobility and the religion of drawing, to the statues to dehumanize you a little, you who in spite of all your puerile devilries were still too human. If you lack the time and the means to go and copy in the sculpture museums…buy a plaster copy… and then in the silence of your room copy it tem, twenty, a hundred times. [981]

Tanto em Mário Eloy como em Almada podemos encontrar esse interesse pelo modelo escultural. O retrato de *Jeune Homme- Paulo Ferreira,* como o *Retrato do Pintor Altberg e Mulher* e o *Retrato de Ruth Walden* ou o *Torso* ou *Nú* já aludidos atrás que deixam vislumbrar essa apetência da época pelo modelo escultural clássico. Em

[978] Kenneth E. Silver, «A more durable self», in cat. exp. *Chaos & Classicism. Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*, Nova Iorque, The Solomon Guggenheim Museum, 2010, pp. 15-51.
[979] Ver Kenneth E. Silver, *Idem, ibidem.*
[980] Giorgio de Chirico («The Return to the Craft» (1919), in *Art in Theory, 1900-2000: an Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison and Paul Wood, Oxford, Blackwell, 1993, p. 237), citado por Kenneth Silver, *Idem, ibidem*, pp. 16-17.
[981] *Idem, ibidem.*

Almada ele revela-se também nos desenhos de nús esculturais que apresentou no *I Salão dos Independentes*.

A propósito será nesta exposição que se vai revelar um modelo de escultura clássica cuja imagética fundada na celebração do passado nacional, será inspiradora da arte nacionalista oficial na década de 30. [982] Falamos de Francisco Franco (1885-1955),[983] e da sua estátua de Gonçalves Zarco. Franco, premiado no *Salon National de Beaux-Arts* com a sua escultura *Rapariga Francesa* e que se verá recusado numa exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes, virá a ser considerado pela crítica de «Nuno Gonçalves do cinzel».[984] Essa estátua será tanto mais importante quanto a ela se deve a imagem de uma latinidade mítica portuguesa que serviria para ser glosada. Críticos tão diferentes como Artur Portela ou Manuel Mendes, e ainda escritores como Vitorino Nemésio, não hesitaram em ver no baixo-relevo para o monumento nesse *I Salão dos Independentes*, uma obra escultórica assinalável pelo seu carácter étnico e português.[985] Mais tarde, com o seu busto de Salazar na *Exposição de Arte Moderna* do S.P.N. em 1935 e na representação portuguesa na *Exposição de Paris* em 1937 será visto como o primeiro dos escultores portugueses.[986] Outros exemplos ilustrarão as preocupações comemorativas e propagandísticas do novo regime através de baixos-relevos e frisos escultóricos, concentrando desse modo «a visualização na escultura», [987] que parecia ganhar fôlego, como seria o caso da atenção dada a esse registo na Exposição do Ano X em 1936, legitimando assim o enfraquecimento da prática da pintura [988] como veremos em próximos capítulos.

---

[982] Ver Patrícia Esquível, *Teoria e Crítica (...), Op. cit.*, p. 210-211.

[983] Na sua passagem pela Escola de Belas-Artes de Lisboa foi discípulo de Condeixa e Simões de Almeida (tio). Parte para Paris em 1910, depois de obter prémio Valmor. Em Paris é aluno de A. Mercier. Com o desencadear da Guerra, em 1914, volta à Ilha da Madeira onde realizou bustos e monumentos. Regressa a Paris em 1921. Expõe pela primeira vez no Salon D'Automne e na Société Nationale. Nesta segunda estadia parisiense executa *Rapariga Francesa, Polaca, Torso de Mulher, Busto de Manuel Jardim, Semeador*, alguns esbocetos e uma grande quantidade de estudos, desenhos e aguarelas, apontamentos de viagem a Itália e ao Sul de França. Em 1923, expõe em Lisboa com Dordio Gomes, Diogo de Macedo, Alfredo Miguéis e Henrique Franco, seu irmão, na exposição *5 Independentes*. Em 1918 inicia os primeiros estudos para a estátua Gonçalves Zarco, desenvolvendo para o pedestal quatro baixos-relevos. Mas só em 1927, depois do regresso de Paris é que realiza, na Madeira, a grande escultura a Gonçalves Zarco. Entre 1925 e 1927 expõe em Nova Iorque, no Rio de Janeiro e em Boston; nesta cidade expôs individualmente e, também, com Mayol, Louvencen e Picasso.

[984] A.P. (Artur Portela), «O Salão dos Independentes na S.N.B.A.», *Diário de Lisboa*, 15 de Maio de 1930, pp- 9-16.

[985] Ver Patrícia Esquível , *Op. Cit.*, pp. 211.

[986] Ver Patrícia Esquível, *Ibidem*, pp. 234 e 264.

[987] Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998, p. 24.

[988] Margarida Acciaiuoli, *Idem, ibidem.*

O «retrato do pintor por ele próprio»: o discurso identitário, auto-biográfico ou uma encenação do «eu»

Em 1864, no *Diccionário da Academia das Belas Artes* francesa, não figurava a designação de auto-retrato. A verdade é que um retrato de artista não tinha o mesmo estatuto que um retrato de alguém, independentemente do retratado e do seu grupo ou classe social. É que o carácter reflexivo do auto-retrato e os seus modos específicos de elaboração davam-lhe um carácter particular no mercado da arte, que se opõe ao carácter do retrato que pode ser objecto de uma encomenda, de sessões de pose e de uma diferente recepção por parte do público.[989] Mas os pintores nunca deixaram de se pintar a si próprios numa ambição e exigência de auto-conhecimento. Mas será isso possível?

Almada veio desde inícios dos anos 20 a constituir significativamente um discurso sobre o «eu», uma auto-consciência que se revela nos inúmeros auto-retratos.[990]

Como se sabe a reflexão de uma auto-imagem numa superfície reflectora[991] é a origem do auto-retrato, o lugar especular a partir do qual o pintor enfrenta a sua identidade; contrariamente a um retrato, onde o pintor se confronta com o retratado e trata de desvendar o enigma do outro que está à sua frente. No auto-retrato, finalizado o quadro, este suscita ao ser contemplado um intercâmbio de olhares entre o artista e a sua imagem reflectida ou entre o espectador e o artista que lhe devolve o olhar. Como num espelho, o o olhar cruza-se com o «outro» e interpela. Quem sou eu? Ou «Conhece-te a ti mesmo».

Caravaggio deu o nome de *Narciso* (c. 1597-1599), a um dos seus primeiros auto-retratos pintando o momento imediatamente anterior ao engano, pois ao ver-se reflectido na água do lago Eco, apaixonara-se pela sua própria imagem. Eros e Tanatos ligados pois o perigo situa-se nesse conhecimento e compreensão de si. [992]

---

[989] Sobre o assunto ver Pascale Dubus, *Qu'est-ce qu'un portrait?,* Paris, Éditions l'insolite, 2006, p. 11.

[990] É um facto assinalado por alguns autores a «semelhança de família» entre a actividade do auto-retrato e a auto-consciência, tornada relevante desde o século XVI. T. J. Klark, «Grotesco David com a bochecha inchada: um Ensaio sobre o Auto-retrato», in Sônia Salzstein (org.), *Modernismos*, S. Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 74.

[991] Falamos em superfície reflectora porque terá sido a superfície da água a inspiradora do primeiro espelho. Foi nas margens do rio Nilo, 5000 A.C., que os arqueólogos descobriram os primeiros espelhos de cobre. Os espelhos de vidro, tal como hoje os conhecemos, parece ter surgido só no início do século XIV, em Veneza. Eram constituídos por uma mistura de estanho e mercúrio aplicada sobre um vidro plano que formava uma fina camada reflectora. Só no século 19 se descobriram outras formas de espelhar o vidro com prata, portanto, sem a necessidade do mercúrio que era altamente poluente.

[992] Cfr. Joëlle Moulin, *L'Autoportrait au XXème siècle*, Paris, ed. Adam Biro, 1999, p. 8.

Um retrato provoca interrogações e recusa respostas ou «só tolera hipóteses» [993] Através de uma outra identidade, podemos talvez falar de um encontro com o nosso próprio reflexo que, através da nossa projecção psicológica no outro, acaba por ser também o nosso próprio auto-retrato por semelhança projectiva. Por essa razão, a «negação e o desafio pertencem no retrato à «gemelidade», porque o retrato, o modelo e o espelho iludido que eles implicam «assemelham-se perfeitamente sem que seja possível a ninguém dizer a quem pertence a semelhança». [994] Esta metáfora do quadro como espelho pode não ter fim, já que, «estes olhares que são por sua vez olhados, estes espelhos experimentados por espelhos, conduzem a uma confusão através de uma *mise-en-abîme* que se abre ao infinito. [995]

Almada Negreiros é um artista obcecado «pela necessidade em indagar a sua experiência vital» ou a metamorfose dos seus próprios estados anímicos, dominando as formas e o seu próprio ser. Mas auto-retratar-se não é suficiente. O pintor sabe que essa imagem que vai «re-» e a-presentando de si é aparentemente objectiva, pois qualquer retrato não deixa de ser uma máscara. Daí a necessidade de as arrancar e de recorrer a outras, como nos desenhos dos Arlequins.

A propósito, é necessário referir Mário Eloy, também ele exemplar no uso e na compreensão do papel da máscara e do rosto enquanto máscara. Ambos os pintores nos oferecem, através desse dispositivo cénico, uma interpretação subjectiva do respectivo dilema existencial e da validez às suas inovadoras propostas.

Podemos dizer que a fotografia ampliou em muito as possibilidades de auto-representação e trouxe a consciência da alteridade à ideia de retrato e, portanto, de teatralidade e encenação do eu que nele pode existir. Não admira que, no caso de Almada - bem como no de Eloy -, ambos a tenham utilizado como uma ferramenta para ultrapassar os limites do espelho. É difícil, claro, afirmar com certezas em que pinturas isso acontece. Essa investigação não é o nosso objectivo. Porventura, o auto-retrato de 1919, realizado em Paris, inspira-se na figura, sentada e absorta perante um dilema, d'*O Pensador* (1880-1902) de Auguste Rodin; outros auto-retratos subsequentes não se fundamentarão no ponto de vista tradicional originário que era o do espelho, que teve longa tradição ocidental desde a Renascença, mas em reproduções fotográficas que

[993] Pascal Bounafoux, «Paratonerre», in *Les Peintres et l'Autoportrait*, Genève, 1984, p. 7.
[994] Pascal Bounafoux, citando Paracelso (*Liber Paramirum*, Traduction Grillot de Givry, Paris, 1913), *Ibidem.*
[995] Pascal Bonafoux, *Idem, ibidem.*

circulavam e eram conhecidas dos pintores. Amadeo no seu *Auto-Retrato* de 1913 (**Ilustração 32**), auto-representa-se numa imagem inspirada certamente numa reprodução do *Auto-retrato* (1500) de Albrecht Dürer, que se encontra na Pinacoteca de Munique.

As várias auto-representações que Almada vai realizar ao longo do tempo correspondem a uma viagem mais ou menos biográfica e identificatória com pintores que admira, documentando de certo modo também os vários momentos da sua trajectória artística. São encenações e «imagens publicitárias de si próprio».[996] Vestido de operário em 1917, lembrando artistas russos como Tatlin, ou tenista atlético mundano nos anos 20; mas também lendo ou desenhando ou apenas mostrando-se com boina de artista; ou dissimulando-se por detrás da máscara de Arlequim e Pierrot; ou apresentando-se com os seus olhos de gigante e a sua determinação de ver ao longe; ou em rosto de arame como no *Auto-retrato* de 1940 (**Ilustração 94**); ou «écran de máximas universais» como no *Auto-retrato* de 1948 (**Ilustração 147**); ou apenas «olhos articuláveis pelos eixos do definitivo» como no desenho a tinta-da-china de 1949. Mesmo buscando e declarando uma identidade autoral, é sempre uma encenação da imagem do eu, através do corpo, que Almada prossegue.

O estatuto do pintor e o auto-retrato

Um dos processos convencionais de o artista se auto-representar é acompanhado dos seus instrumentos de trabalho: a paleta, os pincéis e a tela, ou a prancheta de desenho e o lápis, como é o caso do *Auto-retrato com prancheta* um grande desenho a grafite de 1926.[997] **(Ilustração 90)** Almada representa-se em meio corpo e olha-se ao espelho. Afirmação pública e convicção do destino traçado, o pintor expõe um corpo que se exibe para ver e ser visto, olhar e ser olhado, eis o voyeurismo do auto-retrato especular e de toda a auto-representação.[998] Mas ele é suficientemente ambíguo para nos deixar com incertezas. Pressente-se a ficção da sua identidade. A semelhança está subvertida por algo que nos escapa. Talvez nos olhos enormes desmesurados, na testa quase deformada, nas vestes clássicas do pintor e da orientação esquerdina. Imagem

[996] António Rodrigues, *O Rosto e a Máscara (...), Op. cit.,* pp. 40-41.

[997] Este auto-retrato aparece referido em várias obras como *Auto-retrato com Paleta* (José-Augusto França, Amadeo o Português à Força, *Op. Cit.*). Estamos em crer que se trata de uma prancheta de desenho pois Almada segura um lápis.

[998] Ver José Gil, «A Auto-representação», José Gil, in António Rodrigues (org.), *O Rosto e a Máscara: (...),Op. cit.,* p. 44. Também publicado em *Sem Título» Escritos sobre Arte e Artistas*, Lisboa, Relógio d'Água, pp. 46-52.

simultaneamente clássica e contemporânea, do seu tempo. Algo lembra o *Auto-retrato à la palette* de Picasso de 1906.

No *Auto-retrato* desenhado de 1928 já não é a prancheta de desenho mas a tela e o pincel que se tornaram os instrumentos de trabalho. De olhos baixos, Almada não se olha nem nos olha. Está meditando pensativo e o gesto apresenta-se como se fosse iniciar a pintura. Recorda Diego Vélasquez auto-retratando-se num momento semelhante quando se incluiu na célebre pintura *Las Niñas* (1656), momento maior da pintura aquele em que pela primeira vez isso acontece e aqui talvez com Almada também.

Se o auto-retrato definiu, segundo Vasari, a arte da pintura ele torna-se com Rembrandt e, mais tarde no século XIX, mais do que isso. Segundo Joëlle Moulin, pintores como Dürer e Rembrandt revelaram «os mistérios da anatomia e da psicologia do homem», mas Van Gogh associou também ao auto-retrato «a do manifesto da sua pintura, fazendo com que na sua éfigie e sobre a tela se encontrassem as preocupações do homem e do pintor». Van Gogh torna-se modelo e objecto com os seus tormentos pessoais, o que significa que a partir daí o pintor cruzará na tela as suas preocupações do homem e do pintor.[999]

É verdade que os pintores, desde o século XVI, se serviram da sua éfigie para afirmar a vocação do artista, a aspiração a um reconhecimento espiritual e intelectual e, mais tarde, para se interrogarem sobre a história da pintura ou para citar ou homenagear os mestres. Os seus auto-retratos provêm, em suma, segundo aquela autora, de tudo o que diz respeito à pintura dentro da pintura. Deste modo, mostram-se no seu local de trabalho, entre os utensílios do pintor, a paleta ou o pincel na mão. Ou igualmente inseriam o auto-retrato numa *mise-en-scène* religiosa misturando ao sagrado o valor profano mas altamente inspirado da sua arte. [1000] No séc. XVII, o auto-retrato torna-se a alegoria da pintura e celebra a glória do artista, como o auto-retrato (1650) de Poussin, em que este enverga uma toga e tem ao lado uma figura feminina personificando a pintura; ou o *Atelier (Alégorie de la Peinture)* (1666) de Vermeer, em que o pintor está de costas, apagando-se com orgulho por detrás da obra; ou enfim na pintura já

[999] Ver Joëlle Moulin, *L'Autoportrait au XXème siècle*, Paris, 1999, ed. Adam Biro, p. 9.

[1000] Joëlle Moulin cita, neste caso, entre outros Roger van der Weyden e Martin van Heeemskerk que dão ao rosto de São Lucas os seus próprios traços pessoais como em S*aint Luc peignant la Vierge*, ou noutros casos em que transpõem a Anunciação do Cristo na da sua própria criação. Enquanto, por exemplo, «Giotto, Masaccio, Botticcelli, Dürer e Rafael, se misturam na multidão e, voltados para nós, nos convidam, igualmente, a olhar a obra mas também a tomar nota na sua qualidade de autores, do seu saber-fazer considerado ao mesmo nível do dos matemáticos ou dos filósofos». Joëlle Moulin, *Idem, ibidem.*

mencionada *Las Niñas*, de Vélasquez. A partir do séc. XVIII e, sobretudo, no séc. XIX, o auto-retrato celebra o poder messiânico do artista. Jean-Baptiste-Simeon Chardin, com *Les Attributs des Arts* (1766) e Courbet com *L' Atelier du Peintre* (1855), «que dá a ver o que ninguém poderia ver sem a sua intervenção». Neste sentido, diz Joëlle Moulin, «a criação artística torna-se o fundamento da realidade». É então que o auto-retrato deixa de ser o elogio da pintura «para ser a própria arte do pintor, a apologia corajosa da sua própria paleta», do seu estatuto. Lembremos pois o *Autoportrait à la Palette* (1890) de Cézanne e depois o *Portrait par l'artiste par lui-même au chevalet* (1898-1990) representando-se tal como se vêem, absorvidos pela realização do quadro, procurando surpreender uma luz, uma sombra ou uma cor sobre eles próprios ou sobre os objectos que os rodeiam. É assim, neste distanciamento, que segundo Moulin, os pintores abrem a via à reflexão especular dos auto-retratos de *atelier*, bem exemplificada na pintura *Le Peintre et son Modèle* (1917) de Matisse; ou os auto-retratos de Picasso, como por exemplo os de 1906, comentando as suas próprias pesquisas. Matisse colocando-se atrás dele próprio para se representar, esquematizando e simplificando livremente as anatomias dos corpos e repetindo-as na tela e no cavalete representados. E Picasso explorando todos as situações que a sua mão e o seu olhar lhe indicam e inspirando-se nos mestres do passado, como Greco, Vélasquez, Delacroix ou Manet. Se nos inícios do século XX o auto-retrato pictural designa simultaneamente as manifestações de auto-satisfação do artista e as suas especulações estéticas, ou as liberdades que, por exemplo, fauvistas e expressionistas interpretaram, o certo é que o movimento das várias vanguardas irá eliminar as duas principais razões do auto-retrato e do retrato: o movimento morfológico e psicológico. [1001]

Nestes dois auto-retratos, declara-se a realidade identitária do artista, a sua autoridade e o ofício de pintor. O estatuto profissional é reafirmado nas vestes do *Auto-retrato* de 1926, tal como o fez Amadeo, ou na assinatura aposta na parte de trás da tela desenhada na imagem do auto-retrato de 1928, como o faziam os pintores antigos, e mesmo Poussin, no seu *Auto-retrato* de 1650. O auto-retrato é a própria arte do pintor, o elogio da sua paleta.

[1001] Ver Joëlle Moulin, *Idem, Ibidem*, p. 10.

«Os olhos são para ver» e o desenho para saber

Nos desenhos de inícios dos anos 10 e 20, surge um elemento, uma forma-símbolo – um olho - semelhante a um hieróglifo egípcio, que lembra o hieróglifo de Alberti, nas medalhas e bronzes onde este se auto-representa e se converte na sua *impresa* e uma interrogação o acompanha: «*Quid Tum*? («E a seguir?»), [1002] como se este se interrogasse sobre o seu futuro.

Os desenhos de auto-retratos, publicados em livros, jornais e revistas, alguns desenhados por Almada Negreiros a partir dos anos 20 são desenhos de onde desapareceu o propósito satírico mas não a simplificação caricatural, onde a linha depurada que desenha a fisionomia sublinha uma serenidade clássica, como no desenho incluído n'*A Invenção do Dia Claro* (1921) **(Ilustração 87)** ou no que publicou em 1924 na revista *Athena*. Ambos os exemplos, indicam essa importância dada à visão. E se há expressão neste retratar ela surge na inquietação significada pela forma original que adquirem os olhos. No primeiro, sublinha-se o olhar desmesurado que salienta o que se proclama:

Foi-me fácil compreender que o universo era precisamente o resultado de haver quem tivesse olhos na cara.[1003]

No *Auto-retrato* de 1924 (**Ilustração 87)** que vem a desenhar para o nº 2 da revista *Athena* (que em Madrid redataria), [1004] os olhos são como dois buracos vazios.

A abstracção desse olhar e/ou o seu esvaziamento apontam o processo de uma crise. Podemos pensar então no desafio e na dificuldade que o pintor sente em obter uma imagem de si, individualizada, quando esta reúne uma soma de alteridades em que a identidade do pintor se tornou. [1005] Talvez isso explique que em desenho anterior,

---

[1002] Leon Battista Alberti, *La Statue, suivi de La Vie de L. B. Alberti par Lui-Même* (Édition d'Oskar Bätschmann et Dan Arbib avec la collaboration d'Aude-Marie Certin), Paris, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École Normale Supérieure–Musée du Quai Branly, 201, pp. 16-18.

[1003] José de Almada Negreiros (*A Invenção do Dia Claro*) também citado por João Rui de Sousa que sublinha igualmente a importância dos olhos e do olhar na obra de Almada. Cfr. João Rui de Sousa, «Almada Negreiros ou a lúcida Ingenuidade», *Op. cit.*, p. 18.

[1004] Redatado pelo artista em 20.05.1928.Ver cat. *Almada A Cena do Corpo, Ibidem*,p. 78.

[1005] Joelle Moulin fazendo uma ponte com os mestres do passado cita por exemplo um dos primeiros auto-retratos de Caravaggio, *Narciso*. Segundo ela o título da pintura confunde-se com o próprio pintor, em que Eros e Tanatos se ligam. Entretanto, bem depressa os pintores abandonam por algum tempo este «tête-a-tête» com eles próprios diante do espelho, fazendo entrar o modelo no *atelier*, como se fosse mais fácil conhecer este do que eles próprios. Porque, como diz a autora, a questão do auto-retrato é também este conhecimento, esta compreensão de si: um exercício perigoso no qual o pintor se equivale ao médico ou ao pesquisador. Como, interroga a autora, se pode dar de si uma imagem que responda à própria identidade, quando esta, mais do que em qualquer outro modelo, reúne uma soma de alteridades que

publicado no *Diário de Lisboa*, (02.06.1921) que ilustrou o texto «Um Futurista dirige-se a uma senhora», esvazie o olho direito, tornando os olhos assimétricos bem como a arcada supraciliar, num comentário ao género do retrato que se assemelha aos auto-retratos de Picasso de 1906. Ao proclamar-se ainda futurista expressa pois a destruição do significado idealista de uma representação do olhar enquanto «janela da alma» e a própria ideia de retrato. Porém, não podemos deixar de recordar os seguintes versos de Almada sobre Luís de Camões: «Na guerra andou/ a guerrear/ e perde um olho/ por Portugal. Livre da morte/ pôs-se a contar/ o que sabia/ de Portugal.»[1006]

A ascendência africana é evocada através do cabelo frisado, desenhado em finas e pequeníssimas linhas encaracoladas. Só à primeira vista a capacidade visual parece ser primordial para Almada. Ele sabe que o «o dia claro» só pode emergir da obscuridade se «reaver a inocência» e por essa razão ele fez desse mote o seu *ex-libris*. [1007]

Por serem grandes, os seus olhos passaram desde muito cedo a constituir um traço fisionómico pessoal que explorou como poeta e como artista plástico e até para se afirmar com «olhos de Europeu»:

Já repararam nos meus olhos? Reparem, bem nos meus olhos, não são meus, são os olhos do nosso século!

Os olhos que furam por detrás de tudo.

Estes meus grande olhos de Europeu, cheios de todos os antecedentes; com o passado, o presente e o futuro numa única linha de cor, escrita aqui na palma da minha mão esquerda.[1008]

No retrato que acompanha a *A Invenção do Dia Claro*, e no poema «O menino d'Olhos de Gigante» indicia-se, segundo o poeta João Rui de Sousa, «uma identificação entre aquele «menino» e a sua própria pessoa: «Dizem que sou eu, o Menino d'Olhos de Gigante; e eu juro, pela minha boa sorte que não sou só eu!». [1009]

Certos desenhos parecem mesmo dizer-nos através do desvio do olhar ou de um olhar desfocado e cego que a capacidade visual não é suficiente. Se nos lembrarmos do

---

variam com o instante, com a luz, mas também com os movimentos, os humores e as experiências do homem e do pintor? Diante desta inevitável complexidade, poucos pintores aceitaram o desafio ao longo da sua vida. Somente Dürer e Rembrandt produziram regularmente auto-retratos isolados, voltados frequentemente a três quartos, mostrando o artista a olhar-se no espelho.Joelle Moulin, *L'Autoportrait au XX Siécle, Op. cit.*, 1999, p. 8.

[1006] Cfr. «Luís, o poeta salva a nado o poema» escrito em Madrid em 1931. José de Almada Negreiros, *Obras Completas-Poesia*, vol. 4, *Ibidem*, pp. 189-190.

[1007] Cfr. João Rui de Sousa, «Almada Negreiros ou a lúcida Ingenuidade», *Op. cit.*, p. 15.

[1008] «A Conferência nº 1», *Diário de Lisboa*, 9 de Julho de 1921 (escrita em Maio de 20).

[1009] Cfr. João Rui de Sousa, *Op. cit.*,, p. 18.

desenho que parece colocar uns óculos para enquadrar melhor a visão, um desenho a tinta-da-china em papel e não datado, asseguramo-nos de que a sua reflexão através do desenho toma rumos inesperados e que Almada coloca em causa o princípio clássico de Leonardo da Vinci de que "O olho é a janela da alma, o espelho do mundo".

No *Auto-Retrato* de 1926 (**Ilustração 90**), na dedicatória ao seu amigo Mário Ribeiro, Almada inscreve no desenho a seguinte declaração:

Os olhos são para ver e o que os olhos vêem só o desenho o sabe.

A visão ou o corpo que vê o mundo

Picasso, nas pinturas ou desenhos dos primeiros auto-retratos, como a pintura *Yo, Picasso* (1901) e outros que foi realizando, mesmo o de Gertrud Stein, sublinhou sempre a importância do órgão da visão onde o tema da cegueira é, por exemplo, várias vezes retomado. Observemos o *Retrato de Celestina* (1904), onde vemos uma idosa solitária e cega. Os olhos parecem testemunhar a perturbação desse início do século. Mas não será essa cegueira a impossibilidade de ver o invisível de um rosto como o é todo o retrato? O invisível que se esconde para lá de todos os orifícios que se olham, sobretudo nesses dois buracos que são os olhos. Esses olhos que choram, que riem e que exprimem os mais ínfimos sentimentos. Como representar o olhar ou os outros órgãos que abrigam os sentidos? Todos eles se acordam com o circuito da visão e tornam o rosto um lugar de afectos constantemente instável à nossa percepção. Por essa razão, o rosto torna-se um «devir-invisível» constante, uma «esquiva» que o pintor nunca vencerá, mas que se torna um permanente desafio.

Se o que os olhos vêem só o desenho o sabe é porque o corpo se envolve com este e os outros sentidos no jogo através da mão que segura o lápis ao desenhar e se aprende a controlar. Mas é através da visão que o corpo se envolve porque nela se infiltra o corpo que vê o mundo. Maurice Merleau-Ponty, citando Robert Delaunay, escreveu que só a visão «nos ensina que seres diferentes, «exteriores», estrangeiros uns em relação aos outros, estão no entanto absolutamente juntos, a «simultaneidade» - mistério que os psicólogos manobram como uma criança o faz com explosivos» ou ainda Paul Klee que o diz de outro modo:

A visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do ser.[1010]

[1010] Maurice Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, s/l, Editorial Vega, 2006, pp. 66 e 68.

O epigrama: dar vida pela palavra

Esse «retrato que me olha», essa reciprocidade que se instala na troca de olhares em que ambos afinal participamos e em que eu, observador da pintura, tomo parte através do desenho, e que um dia «a galeria refaz» com outros olhares, instaura uma perturbação, algo que, segundo Pascal Bonafoux se torna da ordem do fantástico. O circuito da visão que se estabelece numa espécie de simetria através destes olhares trocados, em que cada um se torna o outro, foi a mesma que, durante o trabalho da pintura, sofreu o próprio artista tornado o outro do retrato. [1011] Assinala este autor que o que se dá a ver é o próprio olhar, mas o que ele diz é da ordem do silêncio, pois os lábios do retratado estão selados.[1012] Talvez, por essa razão, Almada acrescente inscrições, divisas ou declarações que seguindo o princípio clássico de dar vida pela palavra ao seu modelo assumem aquilo que também se exprime através do desenho do olho hieroglifado. Assim, no *Auto-Retrato* de 1926 (**Ilustração 90**), os olhos vêem mas só o desenho mostra. Os outros auto-retratos desenhados a lápis que contêm inscrições são outras tantas frases a meditar, espécie de epigramas à maneira greco-latina. Este tipo de inscrições eram originalmente tumulares ou encontravam-se em legendas de estátuas, em moedas ou medalhas, em forma de breves poemas que serviam para o artista fazer falar o modelo dando-lhe assim, como referimos, o sopro vital através da palavra e, simultaneamente uma declaração para o futuro como o célebre desenho, o *Auto-retrato* de 1943 (**Ilustração 147**), de que falaremos mais detalhadamente à frente, onde Homero representa a perseguição de uma lusitanidade mítica, que proclama publicamente na conferência no ano seguinte intitulada «Eu descobri a personalidade de Homero».

O olhar sempre perscrutador, a certeza de saber a actividade que ama verdadeiramente. Afinal o que é que os olhos vêem? O que vê Almada?

O desenho *Auto-retrato* de 1926 (**Ilustração 91**), em que ostenta uma boina, talvez de artista, na cabeça em pose de artista urbano, moderno, veste sobretudo e usa gravata. A expressão do rosto é melancólica. O olhar dirige-se a um ponto indefinido e vazio. Nele inscreveu à mão a seguinte máxima: «Pouco importa que eles não me compreendam: o importante é que eu os compreenda».

O auto-retrato a óleo que fez provavelmente a partir desse desenho, em Madrid, apresentaria a mesma atitude (**Ilustração 91**). Essa dupla realização afirma a sua

[1011] Pascal Bonafoux, *Les Peintres et l'Autoportrait,* Genève, Editions D'Art Albert Skira, pp. 14-15.
[1012] Pascal Bonafoux, *Idem, ibidem.*

importância. O sentido das palavras parece encerrar uma revelação particular para a comunidade, uma divisa ética de conotações ascéticas e quase religiosas. Para Almada, importa compreender o país onde vive. Não tinha ele descoberto em Paris que «a arte não vive sem a pátria do artista»? Não tinha ele, aquando do *II Salão de Outono*, exortado os seus companheiros como pintores avançados a imitar o exemplo de Amadeo e de Santa-Rita? Não tinha ele afirmado que dava o exemplo e a vida pela «nossa ideia»? [1013]

Um outro desenho, o de uma cabeça, um *Auto-retrato* de 1926 (**Ilustração 89**), apresenta-se frontal. O rosto é uma máscara, os olhos são dois buracos, os lábios apertados, o queixo voluntarioso. O olhar não transmite qualquer subjectividade ou psicologia. Há uma ausência de expressão no olhar, mas o desenho marcado do queixo acaba por transmitir um ar voluntarioso. Mas o que chama a atenção é a epígrafe escrita numa espécie de pedra imitando um rolo de papel como um um epitáfio. Retrato de um morto ou de um vivente? Nele lemos: «Nem pessimista nem optimista eu não tenho mal entendidos entre mim e a vida».

Há como que um duplo reenvio interno do olhar dentro do quadro. Aquele desloca-se da figura para o texto e do texto à figura, numa circularidade de significantes vazios que só a palavra ilumina a ausência do corpo. Em baixo a assinatura de Almada estabelece um terceiro nível autográfico. O auto-retrato torna-se assim um suporte que ajuda o criador a exteriorizar as suas aspirações mesmo quando, como neste caso, não há intenção psicológica, e uma certa deformação do rosto não afecta a semelhança. [1014]

O «irrepresentável» que escapa aos signos deste auto-retratar-se é, como diria, Louis Marin, um «infigurável que é o lugar onde se enraíza o sujeito singular de qualquer representação a que chamamos o Eu», mas também «o sujeito dos discursos e das figuras de si por si e para os outros». É esse «irrepresentável», o lugar onde deveria operar-se a conversão do verdadeiro retratar» [1015] que nos escapa.

A epígrafe: lugar da memória e da passagem do tempo

Diversamente às inscrições anteriormente consideradas onde expressa reflexões e pensamentos de um sujeito erudito, do seu olhar sobre a obra, o lugar do receptor ou

[1013] Almada Negreiros, «Modernismo», escrito em Novembro de 1926, para a Conferência pronunciada na festa de encerramento do *II Salão de Outono*, in «Folha do Sado» em 5, 12, 19, 25 de Dezembro de 1926 e 9 e 16 de Janeiro de 1927.
[1014] Galiènne Francastel, «Portrait», in *Enciclopédia Universalis on-line*, acesso em 20.05.2012.
[1015] Louis Marin, «Le Portrait, le Masque et la Mort», *Art Press*, nº 177 (Fev.) 1993, p. 31.

do universo do artista, a inscrição que escreverá, em 1935, sobre o aniversário de *Orpheu* no *Diário de Lisboa*, [1016] apresenta outros sentidos. A acompanhar o texto vemos o desenho de uma lápide, uma espécie de rolo, onde apresenta em lista os nomes dos amigos vivos e mortos. Retratos «irrepresentáveis» mas que são efectivamente discursos, silenciosos uns e o de um vivente cujas inscrições exorcizam a morte e são eles próprios sujeito de todos os nossos possíveis discursos.

Mas todas essas inscrições revestem-se de um carácter testamentário, traço vincado da *autoritas* do auto-retrato. É a palavra que permanece, os nomes e as inscrições dizem de si e superam a barreira do tempo, constroem a imagem do seu autor, completam-na, e dizem do caminho percorrido juntos, das «fidelidades conservadas» e da importância da memória afectiva. Constituem, assim, «evocações autobiográficas» e presentificam os autores que Almada conheceu. «O afecto e a memória estabelecem os laços» e a aliança entre o que ele testemunhou e a sua actividade de desenhador e pintor.[1017]

Almada em Madrid: o contacto com o modernismo luso-hispânico

Desde muito cedo, o pintor encetou relações de amizade com os artistas espanhóis, nomeadamente através das colaborações destes na revista *Contemporânea*, laços que estreitou durante toda a década de 20. Logo em 1924, quando Almada e Rogério Garcia Perez vão a Madrid, as suas fotografias aparecem no livro de Rámon Gómez de la Serna, *La Sagrada Cripta del Pombo.*

Antes de partir definitivamente para Madrid em 27, ainda viaja à *Exposição de Sevilha* e dá uma entrevista à *Ideia Nacional.* Publica também dois artigos na *Folha do Sado* sobre o *II Salão de Outono.* De Madrid faz publicar neste mesmo jornal o seu texto «O Desenho», reflexão que nos dá a dimensão do seu processo criativo.[1018]

Algum tempo depois da chegada a Madrid, por iniciativa da revista *La Gaceta Literária*,[1019] onde já colaborava regularmente, realizava uma exposição nos Salões da

[1016] José de Almada Negreiros, «Um aniversário "ORPHEU". Quais as características dessa revista literária que tão profundamente influiu no pensamento português», *Diário de Lisboa (Suplemento Literário)*, nº 4418, 08.03.1935, pp. 1-7.
[1017] Cfr. Ana Sofia Calado, *Auto-representação em David Mourão-Ferreira*, Departamento de Literaturas Românicas, FLUL, 2004, pp. 36-37.
[1018] José de Almada Negreiros, «O Desenho», (escrito em Madrid em Junho de 1927, publicado na *Ideia Nacional* 09.07.1927). Ver *Obras Completas, -Ensaios I*, vol. 5, Lisboa, Ed. Estampa, 1971.
[1019] Este quinzenário recentemente iniciado em Janeiro do mesmo ano, com a direcção de Gimenez Caballero, contava com diversos colaboradores importantes como o poeta Ortega y Gasset ou Gomez de la Serna que se tornara conhecido dos homens da *Contemporânea*, e nomeadamente de Almada, que o

Union Ibero-Americana, Calle Recoletos. [1020] *La Gaceta Literária* era dirigida por Giménez Caballero que nessa revista teorizava um «Fascismo hispânico», [1021] e um Iberismo. É dentro dessa ideia de uma cultura ibérica que se estreitarão as relações entre os intelectuais e artistas dos dois países.[1022] Na *Gaceta* encontramos, nas suas páginas, nomes tão importantes como Frederico García Lorca e Salvador Dalí.

Esta exposição seria a primeira de uma «série ibérica» com a qual se pensava iniciar um conjunto de manifestações semelhantes, como a organização em Dezembro de 1927 de uma exposição do livro catalão e, em princípios de 1928, uma do livro português, que vieram a ter lugar em Madrid.[1023] Em 15 de Fevereiro, Marinetti que visitava Madrid é entrevistado por Giménez Caballero, cujo texto é publicado na *Gaceta*. [1024] É neste quadro cultural que se moverá Almada que chega a expor numa mostra colectiva na Galeria Delmau em Barcelona. E não só ele. Os pintores Vásquez Diaz, amigo de Guilherme Filipe e Modesto Cadenas (1899-1936) [1025] executado durante a Guerra Civil, que vêm a Lisboa e aqui expõem. Rui Coelho faz concertos em Madrid. Fidelino de Figueiredo escreve sobre Espanha. Ramón Gomez de la Serna faz construir uma casa no Estoril onde vive com Carmen Burgos. Traduzem-se livros de ambos os lados e publicam-se autores portugueses em Espanha e vice-versa. António Ferro visitaria Madrid por exemplo antes do *I Salão dos Independentes* para convidar Almada e conviviria com este círculo intelectual. Na verdade co-dirigirá com o escritor Ferreira de Castro a «Página Portuguesa» da *Gaceta Literária* de Caballero.

---

tinham homenageado em 1925. *La Gaceta* tinha um conjunto notável de redactores, uns ligados ao cinema outros ligados às letras. Gomez de la Serna, um intelectual de esquerda, esteve ligado ao primeiro cine-clube fundado em Madrid, onde se exibiu o *Potemkine*. Luis Buñuel era redactor da revista onde escreviam também Rafael Alberti, de Frederico Garcia Lorca e Luis Cernuda.

[1020] Em Madrid, Almada colaborou em inúmeras outras publicações, entre as quais, no «ABC», no «Blanco Y Negro», nas edições «Prensa Grafica: la Esfera», «Nuevo Mundo», «Mundo Gráfico» e «Crónica», na «Revista de Ocidente» e nas capas das colecções «La Novela de Hoy» e «La Novela Mundial»; e, ainda, em «La Farsa», e na ilustração de peças teatrais. Ver a este propósito José-Augusto França, p. 305.

[1021] Nomeadamente o seu artigo na *Gaceta* em 15 Fevereiro de 1929. Cfr. Douglas W. Foard, «The Forgotten Falangist: Ernesto Gimenez Caballero», http://www.jstor.org/discover/10.2307/260135?searchUrl=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dgimenez%2Bcaballero%26acc%3Doff%26wc%3Don&Search=yes&uid=3738880&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101154257057, acedido em 18.08.2012.

[1022] A este propósito ver o importante catálogo editado por ocasião da exposição em Badajoz em 2010, *Suroeste 1e 2. Relações Literárias y artísticas entre Portugal y España (1890-1936)/ Relações Literárias e Artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*, Badajoz, MEIAC, 2010.

[1023] Cfr. Luís Manuel Gaspar, «Cronologia Literária e Artística», *Suroeste 1, Ibidem,* p.426.

[1024] Juntamente com reportagens intituladas: «El fascismo y los escritores italianos» e «El comunismo y los escritores rusos».

[1025] Este pintor expõe em Lisboa em 1927.

Em finais da década, quando passa por Lisboa, Almada já tem em Madrid uma actividade digna de nota, como sublinha Novais Teixeira, ao mencionar a revista *Ocidente*, fundada em 1923 por Ortega y Gasset, onde Almada durante dois anos desenha as suas capas, ou faz outras colaborações, por exemplo, para a popular empresa Prensa Gráfica, através das revistas *Esfera*, *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico* e *Crónica*, ou ainda a revista teatral *La Farsa*, e para o importante diário madrileno *El Sol*, onde desenhava a página cinematográfica e colaborava em «historietas com os mais considerados artistas espanhóis no género: Bagaria, Lopez Rubio, Sancha, Tono, etc.». Almada que acabara, por essa altura os *panneaux*, em relevos de estuque, para o Cine São Carlos trabalhava simultaneamente para a maior editora do país vizinho, a Compañia Ibero Americana de Publicaciones, e detinha também o exclusivo de publicidade da empresa industrial da Cementos-Kosmos. [1026]

La Gaceta Literária e a *Exposição nos Salões da Union Ibero-Americana* em 1927

A convivência com o círculo intelectual de *La Gaceta Literária*, explica certamente que Almada Negreiros tenha dedicado a exposição «à memória» daqueles com quem convivia: «Juan Gris, a Picasso, Sunyer, Vasquez Diaz e a Solana». Desse íntimo convívio e colaboração com os maiores nomes da chamada *Geração de 27* [1027] espanhola e da restante intelectualidade madrilena, resultou um reconhecimento que ficou bem expresso nos desenhos e poemas de Almada publicados na revista.

Logo no primeiro número comemorativo do primeiro aniversário a *Gaceta* publica o *Auto-retrato* de Almada de 1919 e sucedem-se depois outros desenhos, retratos que o pintor faz dos seus amigos em 1927 e 1928, como por exemplo, de

[1026] Novais Teixeira, «Artistas portugueses no estrangeiro. José de Almada Negreiros triunfa em Espanha, suas colaborações, projectos e ideias», *Ilustração*, nº 96, 16 Dezembro 1929, pp. 41-44.

[1027] A «Geração de 27» foi a designação dada a um grupo de poetas espanhóis dos anos 20, que tinha como ideal uma nova arte. Cultivavam a amizade literária e as mesmas preocupações estéticas de renovação lírica. Liam os clássicos e consideravam-nos como contemporâneos. Esse grupo destacou-se pela sua actividade literária entre os anos 20 e 30. O acontecimento mais importante que contribuiu para a união do grupo foi a celebração no ano de 1927, do terceiro centenário da morte de Luis de Gôngora, celebrada em 23 de Maio. Os seus nomes eram Jorge Guillén, Pedro Salinas, Geraldo Diego, Federico Garcia Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, vindo mais tarde a fazer parte Manuel Altolaguirre e Emilio Prados.

Giménez Caballero ou do basco, poeta, escritor e diplomata que morrerá em 1928, Rámon de Basterra y Zabala (1888-1928).[1028]

Antonio Espina, redactor da *Gaceta,* haveria de escrever um texto crítico, talvez «o melhor que a obra de Almada desenhador alguma vez provocou»,[1029] no qual chamava à atenção para a riqueza do léxico do «vocabulário gráfico» do desenhador» de onde se desprendia «essa claridade» que cativava pela «simplicidade infantil do olhar» e de cuja «pupila ingénua» a vida renascia. Nem mesmo, segundo ele, o facto de encontrar alguns «traços perversos» eram suficientes para, entre «o lírico e o pecador», fazer esquecer algo que dizia ser, contudo, «tão humano e real» como voluptuoso. Essa «voluptuosidade» que Espina reputava de escondida e candidamente aparente, era na realidade profundamente cerebral. O crítico assinalava-a sobretudo no nu, onde encontrava em dupla síntese ideal, o corpóreo e o espiritual dando as mãos no sentido da beleza e da sabedoria.[1030] Se a voluptuosidade carnal desses nus chamaram à atenção na exposição, encontravam-se também desenhos de cenas de costumes, de varinas e marinheiros, destacando-se um dos melhores retratos de Almada, um enorme desenho, de 1927, intitulado o *Retrato da Família Novais Teixeira*.

O *Retrato da Família Novais Teixeira* e a geometrização do espaço

Não seria a primeira vez que Novais Teixeira seria retratado pelo pintor. Por exemplo, em 1930, o jornalista seria objecto de um desenho onde, com uma grande simplificação linear, é retratado em corpo inteiro. [1031]

Joaquim Novais Teixeira, foi jornalista, escritor, crítico literário e cinéfilo. [1032] No retrato de família encabeça um triângulo onde D. Julia, sua esposa se inclui, sentada

---

[1028] De Giménez Caballero em *La Gaceta Literária* na série 1(nº 17), 1 Setembro 1927, p. 5 e 2 (35), 1 Junho 1928, p. 1. De Rámon de Basterra na série 1 (nº21), 1 Novembro 1927, p. 1. Ver Manuela Rêgo (coord.), *Almada o escritor o ilustrador*, Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, p. 184.

[1029] José-Augusto França, *Amadeo de Souza-Cardoso o Português à Força* (3ª edição refundida) e *Almada Negreiros o Português sem Mestre* (…), p. 301.

[1030] António Espiña, «Almada Negreiros», in Margarida Acciaiuoli (coord.) *Almada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian-CAM, 1985.

[1031] Ver a imagem in Margarida Acciaiuoli (coord.), *Almada, op. cit.*

[1032] Joaquim Novais Teixeira (Guimarães, 1899-1972). Republicano e activista político. Em 1919 vai para Madrid. Foi colaborador de jornais madrilenos e correspondente de jornais portugueses, como o *Comércio do Porto*, o *Diário de Notícias* e colaborador literário da *Ilustração* e do *Magazine Bertrand*. Conviveu com figuras da cultura e intelectualidade espanhola, como Miguel de Unamuno, Pio Baroja, Valle-Inclán e com o cineasta Luís Buñuel. Desempenhou altos cargos durante a república espanhola e a Guerra Civil. Foi conselheiro de Largo Caballero e viveu os episódios militares da retirada de Valência, Barcelona e Figueras. Em 1938, refugiou-se em França. Passou a apoiar a oposição portuguesa ao Estado Novo. Durante a 2ª Guerra parte para o Rio de Janeiro, onde dirige a Interamericana, importante serviço de propaganda dos Aliados. Em 1948, regressa a França, onde desenvolveu grande actividade jornalística

segurando o filho pequeno, ao colo. O que sobressai é a estruturação da composição e a sua unidade definida, na parte inferior, pelos ladrilhos do chão. Os três personagens foram colocados de modo a parecer que foram objecto de um flagrante fotográfico. Não há individualização psicológica. A mãe parece esboçar um leve sorriso, mas todas as figuras parecem ausentes e alheadas umas das outras. A teatralização de todo espaço é conseguida no modo como ele é geometrizado e estabelecido verticalmente. Só o cadeirão e corpo de D. Julia nele sentado desenha um arabesco que corta adoça a neutralidade decorativa. Para José-Augusto França, Almada atingira então com este retrato o «profundo entendimento das exigências duma composição figurativa tratada economicamente, com discreta modernização dos valores clássicos, estabelecidos pela modulação de Ingres». [1033]

A ideia de utilizar os ladrilhos para perspectivar toda esta cena de interior e as figuras recorda-nos que foi Almada Negreiros o autor da descoberta, a partir da perspectiva dos ladrilhos, da disposição acertada dos painéis de Nuno Gonçalves, de que atrás falámos em pormenor. Esse achado foi fundamental para Almada. Dois anos mais tarde, em Madrid, Almada Negreiros descobriria em duas obras de arte da antiguidade grega e persa, num elemento do Tesouro de Delfos e na composição e um vaso de Susa, a relação 9/10. Esta descoberta, completaria a sua convicção. Não há dúvida que na vida e na obra de Almada Negreiros os Painéis de Nuno Gonçalves são um elemento inegável de ligação entre vida e obra. Almada irá dedicar-se então ao estudo e às teorias desenvolvidas por Leonardo da Vinci e com ela relacionadas, e a tudo o que se referiria a esse interesse antigo pelos Painéis de Nuno Gonçalves.

---

e cultural, sobretudo na divulgação dos novos movimentos cinematográficos brasileiro e português. Foi amigo de Vieira da Silva/Arpad Szenes, José-Augusto França e do pintor António Dacosta, seu amigo íntimo. Faleceu em Paris em 1972. In *Notícias de Guimarães*, n.º 2132, 11 de Novembro de 1972 e *Diário do Minho*, 15 de Setembro de 2004 Disponível em http://araduca.blogspot.pt/ (consultado em 27.03.2012).

[1033] José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1932), Op. Cit.*, p. 133.

CAPÍTULO V
O RETRATO COMO «PAISAGEM» DA HISTÓRIA

5.1. A aliança do Estado com os artistas

O regresso de Almada a Lisboa

Almada era um dos artistas que achou ser impossível viver em Portugal. Obrigado a emigrar para Espanha, em 1927, regressa de Madrid passados cinco anos, a seguir à proclamação da República espanhola, em Abril de 1932. Um pouco mais tarde será a vez de Mário Eloy, vindo da Alemanha. Para ambos a situação política nesses países tornara a sua permanência insustentável. Certamente que as lutas políticas fratricidas que em Espanha se desenhavam convenceram Almada de que não era ali o seu lugar. A renovada certeza, que em Paris formara de que um artista pertence à sua colectividade, bem como outras convicções, revelou-as logo no mês de Julho na conferência «Direcção Única». [1034] No ano seguinte, de novo uma outra conferência - «Arte e Artistas» -, expressaria dessa vez uma crítica feroz à situação de degradação a que chegara o campo artístico e o ofício de artista em Portugal. Se, em «Direcção Única», apontava para a importância da colaboração leal entre o indivíduo e a comunidade, colocando o destino de cada indivíduo «por cima do seu próprio caso pessoal», sem que isso significasse uma necessária referência de aprovação ao Estado Novo, [1035] nesta conferência fazia um diagnóstico negro da situação artística vivida em Portugal. No seu pensamento estavam certamente presentes as antigas reivindicações dos «Novos», onde se incluiu, e dos seus companheiros, quando alguns anos antes se batiam por uma nova ordem estética, em geral, e na SNBA, em particular. Por essa razão, os artistas, «aqueles a quem a vida apontou uma consciência», não podiam abandonar o país. Estes deviam ficar. Quando os artistas partiam seria para poderem valorizar Portugal, valorizando-se a eles próprios, ao aprenderem lá fora o sentimento nacionalista, numa conjugação de nacionalismo com cosmopolitismo. Cabral Martins explica esse possível paradoxo que Almada viveu, um

[1034] Realizada a convite de Amélia Rey Colaço, em Lisboa, em Julho de 1932, no Teatro Almeida Garrett (hoje D. Maria I) repetida em Coimbra a convite da revista «Presença», e que dedicaria ao arquiteto seu amigo José Luís Durán de Cottes. Seria editada pelas oficinas da UP em Lisboa. Ver José de Almada Negreiros, «Direcção Única», in *Obras Completas. Textos de Intervenção*, vol. 6, *Op. Cit.* p. 73.

[1035] Fernando Cabral Martins em «A Cidade Mágica Portuguesa», *Marginálias* (Lisboa, Bedeteca de Lisboa e Assírio & Alvim, 2005, p. 15), chama à atenção para esse facto e lembra que já na conferência pronunciada no final de 1927, na festa de encerramento do *II Salão de Outono*, Almada afirmaria: «A Arte não vive sem a Pátria do artista» e, reforçando esse pensamento, afirmara «aprendi eu isto para sempre no estrangeiro». Essa ideia trouxera-a de Paris, onde escreveu e desenhou a composição *Histoire du Portugal par Coeur*, «um dos poemas culminantes do Modernismo português».

double bind, uma espécie de desavença entre o homem e o artista, que o leva a sair de Portugal quando sabe que não pode viver longe dele. [1036]

Que Modernismo encontrava ele então em 32, quando fora precisamente esse o tema com que se despedira zangado com os «novos», seus companheiros, antes de rumar para Madrid em 27? Por esta altura já tinha decerto reconhecido que a afirmação modernista como projecto fracassara. O Modernismo era «afirmado apesar de impossível».[1037]

A crise económica e a «crise do Espírito»

E era impossível porque pouco ou nenhum apoio era dedicado às artes por parte do Estado, de mecenas ou de entidades privadas. Em finais de 20, a situação no país que já era de permanente *deficit*, fora, como no resto da Europa, agravada pela crise económica de 29 e pela falência política do liberalismo europeu. A Europa caminhava inexoravelmente nos anos 30 para uma desagregação das democracias parlamentares, onde, sob formas diferentes em cada país, se constituíam Estados de regimes autoritários ou totalitários.[1038] No centro da grande crise que abrangeu todos os aspectos da vida, o político e o económico, o social e o estético, encontravam-se os valores da razão e do humanismo em prol da crença no progresso e na modernidade. A arte e a vida colocavam-se, então, como um problema candente. À esquerda e à direita falava-se de uma «crise do espírito», do «fim da Europa» e da necessidade de construção de um «Homem Novo».

Portugal atravessava uma situação semelhante, com uma mais grave situação financeira e o completo descrédito interno do parlamentarismo republicano. Apesar da velha aliança com a Inglaterra, a situação de bancarrota do país era tal que os banqueiros ingleses recusaram um empréstimo a Portugal. Salazar que fora chamado para ministro das Finanças desde Abril de 1928, irá pedir sacrifícios para superar o défice crónico, imporá graves restrições orçamentais que se traduzem numa reforma e numa ditadura

[1036] Ver Fernando Cabral Martins, citando a entrevista de Almada Negreiros ao jornal *Ideia Nacional* de 31 Março de 1927, *Idem, ibidem,* p. 15-16.
[1037] Fernando Cabral Martins, *Idem, ibidem,* p. 16.
[1038] Surgiram quer à direita quer à esquerda do espectro político levando a Europa e o mundo no caminho da Segunda Guerra Mundial. Tudo se inicia com o incumprimento do Tratado de Versalhes depois da Primeira Guerra Mundial. Posteriormente, entre outros acontecimentos deu-se a ascensão do Partido nazi ao poder em 1933; a invasão da Etiópia por Mussolini, a Guerra Civil de Espanha em 1936, a invasão da China pelo Japão em 1937, o pacto germano-soviético, a anexação da Áustria pela Alemanha e a invasão da Checoslováquia em 1938; a ocupação da Albânia e a invasão da Polónia, começando em 1939 a guerra europeia generalizada.

financeira concentrando em si a execução do orçamento e impondo o princípio da unidade orçamental. Da ditadura militar em 1926, passa-se à ditadura financeira em 1929.[1039] Quando aquele é empossado como Presidente do Conselho em Julho de 1932, enfrenta internamente outras dificuldades,[1040] que lhe permitem aplicar um regime cada vez mais autoritário. Com habilidade impõe-se à esquerda, à corrente do partido Democrático republicano, aquele que mais tempo ficara no poder durante a I República; e enfrenta a direita, as forças políticas que englobavam os monárquicos, os integralistas e os nacionais-sindicalistas de Rolão Preto,[1041] que neutraliza e vêm a integrar-se na União Nacional, bem como aqueles que tinham também um projecto de ditadura autoritário e fascizante e, até, de restauração da monarquia. [1042]

Quando o *Notícias Ilustrado*, em 1931, publicou um inquérito ao qual responderam os velhos pintores naturalistas como Malhoa, Carlos Reis e Roque Gameiro, e alguns modernos como António Soares e Diogo de Macedo, [1043] todos se lamentavam de não terem encomendas do Estado, de serem mal compreendidos ou ignorados pelo público, de não terem dinheiro e passarem mal. Era uma crise económica onde o Estado era demissionário no que dizia respeito às artes. Não existindo também um mercado que permitisse aos artistas sobreviver, os desejos vanguardistas do *I Salão dos Independentes* esmoreceram. Igualmente, poucas ou nenhumas iniciativas eram tomadas pelos artistas. Para além dos índices de analfabetismo do país, que eram muito elevados, vivia-se uma crise moral à qual, se o mundo rural que era a maioria do país era pouco sensível, o homem urbano reagia como uma crise do Homem em geral.

Existiu um semelhante estado de espírito na Itália. Nicola Perrotti, um importante psicanalista italiano resumia, nos anos 30, o ambiente vivido como «um geral descontentamento, um desencorajamento confuso e amplamente difundido, um vago desejo de um novo centro de gravidade para as nossas mentes», um mal-estar

---

[1039] Ver J.M.B.B. e M. F. R., «Ditadura Financeira» in *Diccionário do Modernismo*, pp. 271-273.
[1040] Como o movimento operário, as greves académicas de 28 e 31, e também as sucessivas revoltas e conspirações.
[1041] Em Fevereiro de 1934, vários dirigentes do Movimento Nacional-Sindicalista de Rolão Preto acabam por aceitar a liderança de Salazar e integrar-se na União Nacional. Apoiados pelo SPN iniciam no dia 1 de Março de 1934 a publicação do jornal *A Revolução Nacional*. Rolão Preto publicará, um mês depois da edição das entrevistas de Ferro a Salazar, o opúsculo *Salazar e a sua época*.
[1042] Ver a entrada «Ditadura Militar», in *Diccionário do Modernismo,Op. cit.,* pp. 273-274.
[1043] «A Crise!..A crise!...», in *Notícias Ilustrado*, 27.12.1931, também citado por José-Augusto França, *A Arte em Portugal no séc. XX* (…), *Op. Cit.*, p. 198.

generalizado que era interpretado como uma diferença entre a mudança mecânica e a mudança psicológica. [1044]

António Ferro e a «Política do Espírito»

Desde o início do movimento fascista na Itália dos anos 20, que Mussolini tinha referido o declínio espiritual e político da Europa, apontando como solução uma «terceira via», um meio-termo ideal que se situava entre o liberalismo e o marxismo. Embora a noção de espírito ou mesmo, como nos diz Ruth Ben-Ghiat, a noção de «espiritualidade» possa ganhar sentidos diferentes em contextos nacionais diversos, ela integra «um repositório de qualidades como a individualidade, o heroísmo e a criatividade, supostamente ameaçadas pelo carácter «materialista» das sociedades capitalistas e comunistas»,[1045]

António Ferro que havia iniciado uma verdadeira chamada de atenção sobre a sua pessoa com os artigos de opinião publicados regularmente no *Diário de Notícias* e, sobretudo, com um célebre texto saído em 21 de Novembro de 32, três dias passados após a chegada de Marinetti a Lisboa, propunha uma solução a que chamou «Politica do Espírito», onde consubstanciava um programa e, mais do que isso, uma visão para essa crise. O jornalista não fazia, assim, mais do que apropriar-se de uma ideia comum não só na Itália mas em toda a Europa, onde muitos artistas e intelectuais, embora aceitassem o progresso tecnológico, se inquietavam com as visões tayloristas de produtividade e lucro. Era uma contradição da modernidade que incitava a «repensar» o homem e o seu espaço, de modo a permitir salvaguardar as especificidades pessoais e nacionais. [1046]

O título de «Política do Espírito» reflecte a vivência dessa modernidade paradoxal, a que o poeta Paul Valéry (que viria mais tarde a ser convidado por Ferro para prefaciar a tradução francesa das suas entrevistas a Salazar), se refere também num texto de uma sua conferência onde expunha, pela mesma altura, as suas ideias sobre a importância dos mitos e das crenças na estrutura social. Porém, o teor das ideias de Ferro inspiravam-se, principalmente, no modelo de direita italiano de Mussolini, que admirava.

[1044] Nicola Perroti («La crise attuale dello spirito», *Sagiatore* (Março-Abril 1930), citado por Ruth Ben-Ghiat, «O Fascismo italiano e a estética da «terceira via», in George L. Mosse, Emily Braun e Ruth Ben-Ghiat, *A Estética do Fascismo*, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1999, p. 30.

[1045] Embora, como diz Ruth Ben-Ghiat, para muitos intelectuais fascistas, comunismo e capitalismo se aproximem, enquanto sistemas que conduziam, por vias diversas, ao nivelamento económico e social, à «uniformização» e à supressão da identidade. Ver Ruth Ben-Ghiat, «O fascismo italiano e a estética da "terceira via"», *Ibidem*, p. 27.

[1046] Ruth Ben-Ghiat, *Idem, ibidem*, p. 28.

O ditador italiano já tinha escrito sobre o assunto na *Enciclopedia Italiana,* [1047] onde pressupunha a concepção de uma «espiritualidade» e de um «estado ético» que garantia a individualidade da pessoa:

For us the Nation is mainly spirit and not only territory. There are States which owned immense territories and yet left no trace in the history of mankind. Neither is it a question of number, because there have been, in history, small, microscopic States, which left immortal, imperishable documents in art and philosophy.[1048]

Pretendia-se que o espírito estava contra a matéria. Mas era também uma concepção que entrevia a nação essencialmente como espírito. Não importava assim que Portugal fosse uma pequena nação. Ferro adaptou esta visão de Mussolini que, por outro lado, foi moldada à nossa imagem lusitana como veremos.

O que agora nos interessa sublinhar é que o seu artigo encerrava uma mensagem a Salazar, lembrando que «o progresso de uma nação» não requeria só o desenvolvimento das ciências, das obras públicas, do comércio e da agricultura, mas que devia contemplar «o desenvolvimento premeditado, consciente, da arte e da Literatura».[1049]

A «Política do Espírito» como «religião cívica»

Em «Política do Espírito» teorizava a acção que viria a exercer à frente do futuro Secretariado de Propaganda Nacional, uma actuação que foi essencial ao regime do Estado Novo de Salazar. Essa política seria colocada a servir de propaganda ao «prestígio» exterior da nação e à sua própria razão de existir. Como já tantas vezes o fizera, Ferro expõe e defende uma elevação espiritual que encerra um sentido de religiosidade em cujo apelo reside uma das maiores capacidades de atracção do seu exuberante discurso**.** Como diz George L. Mosse, a propósito da Itália, estamos perante uma «religião cívica»[1050] que se distingue da religião tradicional, preocupando-se

[1047] Esse texto foi escrito em colaboração com Giovanni Gentile, sendo considerado o texto mais completo da visão política de Mussolini. Encontra-se disponível na Web, a partir de uma tradução oficial retirada de uma publicação governamental de 1935, *Fascism Doctrine and Institutions*, by Benito Mussolini, Ardita Publishers, Rome, pp. 7-42. A tradução compreende todas as notas do original. Ver http://www.worldfuturefund.org/wffmaster/Reading/Germany/mussolini.htm, documento acedido em 01.08.2012.

[1048] Ver Benito Mussolini (1932), *The Doctrine of Fascism, Idem, ibidem.*

[1049] António Ferro, A «Política do Espírito», *Diário de Notícias* de 21 de Novembro de 1932.

[1050] Para Mosse «não era uma ideologia no sentido tradicional do conceito, era uma fé impossível de explicar em termos exclusivamente racionais». George L. Mosse, «Estética Fascista e Sociedade- algumas considerações», *Op. Cit.*, p. 4.

essencialmente com a vida terrena e com a natureza do estado e da nação e usando uma espécie de imagem de «beleza da santidade» que envolvia os símbolos, as exposições oficiais, os museus, os espaços consagrados à contemplação da arte, e até nos edifícios públicos e no planeamento urbano.[1051] Efectivamente, no centro desta superestrutura, desta «religião cívica», segundo Mosse, encontra-se a estética. Nela foi fundamental o ideal de beleza, tanto no que se refere ao corpo humano como à liturgia política.

A «Política da Beleza» como «Política do Espírito»

A elevação espiritual supunha uma busca que acabaria por ser de ordem estética. Segundo Mosse, o desejo de um padrão fixo de beleza, perspectivada como uma verdade eterna, era uma visão que estava arreigada nas classes médias europeias. Gabriele D'Annunzio que tanto impressionara António Ferro com o seu grito «A Noi» [1052] em Fiume, termo que Ferro apropriará para o seu manifesto *Nós* publicado em 20, fora um dos primeiros a praticar essa «política da beleza» posteriormente adaptada pelo fascismo italiano, [1053] e que Mussolini enaltecerá no discurso de inauguração da *Primeira Exposição do Novecento* italiano em 1926. [1054]

Com efeito, o que chamava à atenção de Mussolini nas pinturas e nas estátuas esculpidas eram os elementos característicos e comuns, na sua maioria, a todas elas: a decisão e a precisão do signo; a pureza e a riqueza da cor; a solidez plástica das coisas e das figuras. Mussolini salientava a cabeça esculpida do seu «pobre e fiel amigo Bonservizi», já morto, em «cuja cabeça magnificamente esculpida» parecia ler «nas profundas cavidades das suas órbitas a tragédia do seu fim imprevisto». Era essa verdade eterna e atemporal que o fazia chamar à atenção para «certas naturezas-mortas, certas paisagens, certas figuras de homens e de mulheres», porque elas lhe permitiam olhar e dizer:

Este mármore, este quadro agrada-me. Porque ele agrada aos meus olhos, porque me dá o sentido da harmonia, porque esta criação vive em mim e eu sinto-me viver nela, através do frisson que dá a comunhão e a conquista da beleza.[1055]

[1051] George L. Mosse, «Estética fascista e Sociedade (…), *Idem, ibidem,* p. 4.
[1052] «A noi» foi o grito de reunião dado pelos fascistas mas inventado por D' Annunzio na Primavera de 1919 para preparar a tomada de Fiume («A Itália está em marcha. Venham a nós!»)
[1053] George L. Mosse, «Estética fascista e Sociedade (…), *Op. Cit.*, pp. 4-5.
[1054] Benito Mussolini, «Discours pour l'Inauguration de la Première Exposition du Novecento Italiano». In cat. exp. *Les Réalismes (1919-1939)*, Paris, Centro Georges Pompidou, p. 98. Texto originalmente publicado em *Il Popolo d'Italia*, Milano, 16 de Fevereiro de 1926.
[1055] Benito Mussolini, *Idem, ibidem,* (tradução da autora).

A função comemorativa da escultura

A atenção à escultura merece alguma reflexão considerando a importância que lhe foi dada por António Ferro e até por Salazar, na medida em que a pintura, ou melhor os pintores, parecem não ter correspondido à política da imagem de Ferro, como se verificará.

Todavia, devemos chamar à atenção que essa orientação à escultura que Portugal imitou, atravessou os outros estados ditatoriais ficando, por exemplo, bem expressa na exposição do *Novecento* italiano. De facto, a escultura era a arte mais resistente à mudança, aquela que incorporava uma forma estruturada que sublinhava os valores clássicos e que seria utilizada por muitos artistas de vanguarda, após a I Guerra Mundial. Na muda serenidade de pedra a escultura era uma garantia de autenticidade. [1056] Permitia modelos que criavam criaturas divinas com os seus atributos, a imagem de algo acabado como podia ser o de um corpo perfeito. A estatuária e os baixos-relevos que faziam lembrar a arte grega e romana tornavam-se mais adequados aos arranjos espaciais e arquitectónicos e davam outra escala e monumentalidade. Este interesse era comum na inspiração de modelos como o Parthénon, o templo dedicado a Zeus e a Olympia, onde estão incarnadas formas nobres tridimensionais, tangíveis, que se aproximavam da ideia de um «homem novo».

Como nos diz a historiadora de arte americana Emily Braun, se a escultura figurativa, na primeira metade do século XX, ainda estava ligada às narrativas cristãs escatológicas bem como aos túmulos e aos monumentos comemorativos, no tempo da Guerra moderna, também moldou a consciência colectiva e a identidade nacional:

For millennia, sculpture has been used in an attempt to vivify the dead or guarantee immortality. In the first half of the twentieth century, figurative sculpture was still linked to Christian eschatological narratives as well as commemorative monuments and tombs. In the age of modern warfare, it also molded collective consciousness and national identity.[1057]

Não só nessas figuras, nas suas poses e superfícies, temas e referências históricas, se evoca a passagem do tempo inexorável, como durante muito tempo a escultura serviu como a tentativa de garantia de imortalidade.

[1056] Emily Braun, «Bodies from the crypt and other tales of Italian Sculpture between the World Wars», in *Chaos and Classicism*, pp. 145-157.
[1057] Emily Braun, *Ibidem, ibidem.*

Para as celebrações do *Ano X da Revolução Nacional*, em 1934 em Portugal, imaginou-se uma espécie de templo ampliado pelas suas naves e concentrou-se a imagem visual nos retratos alegóricos que «viviam» através da escultura. Maximiano Alves (1888-1954) era o autor da estátua da «Revolução Nacional», uma figura de mulher tratada em moldes clássicos, segurando nas nãos um pergaminho com o texto da nova constituição e uma palma na outra mão. Instalaram-se também, à maneira greco-romana, frisos escultóricos flanqueando toda a sala, alegorias às «Obras Públicas», «Corporações», «Educação Nacional», «Relações Externas», «Justiça», ao «Comércio», «Indústria» e às «Belas-Artes».[1058]

O célebre monumento a Gonçalves Zarco de Francisco Franco (1885-1955), realizado no Funchal e que faria escândalo em 1928 na Avenida da Liberdade, que o Estado Novo viria a consagrar como protótipo canónico da linguagem oficial da estatuária comemorativa é uma adequação das formas a um compromisso entre uma linguagem modernizante e o cumprimento de programas monumentais comemorativos. Ainda em 1935, o mesmo escultor expõe no *I Salão de Arte Moderna* do SPN, um busto de Salazar de sua autoria (1934), tal como realizará a estátua de Salazar para o pavilhão de Portugal na *Exposição Internacional de Paris*, de 1937, e surge a participar activamente nas *Exposições de Nova Iorque* e *de São Francisco* na Califórnia, à semelhança de outros escultores como Canto da Maya, Leopoldo de Almeida, Álvaro de Brée, Barata Feyo e Ruy Roque Gameiro. Afirmava-se, assim, a importância crescente da escultura que na *Exposição do Mundo Português* em 1940, fará entrar em massa os escultores, a quem será confiado um papel determinante, [1059] na reafirmação do discurso historicista e mítico, e o momento a partir do qual Francisco Franco, assume o principal papel na estatuária oficial do regime.

A visita de Marinetti a Lisboa

No contexto então vivido, o antigo e juvenil vitalismo futurista de António Ferro cruzava-se cada vez mais com um nacionalismo patriótico altamente idealizado. A ideia

[1058] Respectivamente, de Barata Feyo, Henrique Bettencourt, Raúl Xavier, Júlio Vaz Júnior, Alexandre Silva e Rogério Andrade. Ver Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, *Idem, ibidem*, pp. 20-21.

[1059] Margarida Acciaiuoli, *Os Anos 40 em Portugal. O País, o regime e as Artes, «Restauração» e «Celebração»*. Dissertação de doutoramento em História da Arte Contemporânea, vol. 1, Lisboa, FCSH-UNL, 1991, p. 525.

era também a de que o culto da beleza tinha consequências políticas.[1060] Como se compreende aquilo que se designava de «Espírito» não era «uma fantasia» ou «uma ideia vaga», era a matéria-prima da alma dos homens e da alma dos povos» e uma «arma indispensável» ao «ressurgimento» de Portugal, [1061] pois a condição desse povo era a de:

Um povo que não vê, que não lê, que não ouve, que não vibra, que não sai da sua vida material, do Deve e do Haver, torna-se um povo inútil e mal-humorado. A Beleza - desde a Beleza moral à Beleza plástica - deve constituir a ambição suprema dos homens e das raças. A literatura e a arte são os dois grandes órgãos dessa aspiração, dois órgãos que precisam de uma afinação constante, que contêm, nos seus tubos, a essência e a finalidade da Criação. [1062]

De certo modo, Ferro vivia a mesma preocupação mostrada em 1922, quando afirmara então «Eu vivo na minha Pátria, como vivo na minha Época, como vivo dentro de mim». [1063] Agora, em 32-33, a definição da sua acção pautava-se pela construção de acontecimentos que visavam um futuro próximo, encontrando a sua melhor expressão, no convite e na visita de Marinetti. Esse convite pode ser interpretado como uma estratégia de António Ferro e um modo de se posicionar esteticamente ao abdicar do antigo futurismo para se posicionar politicamente face ao chefe de governo e ao público em geral.

Como vimos, ao comentarmos o artigo «Espírito Moderno», [1064] ele não escondia ser admirador de uma solução política e cultural semelhante à da Itália fascista. Podemos dizer que os seus artigos de opinião desde há muito exprimiam essa referência, sempre presente, em que a figura de Marinetti, tornado presidente da Academia Italiana fundada por Mussolini, lhe sugeria um modelo a seguir e, talvez até, a ocupação de um lugar semelhante:

Mussolini em Itália teve a preocupação dessa utilíssima política do espírito, desde a primeira hora do seu Governo. A criação da sua Academia Italiana, «por onde passam todas as correntes de pensamento humano, da arqueologia ao Futurismo», é uma

---

[1060] Ver Manuel Villaverde Cabral, «The Aesthetics of Nationalism: Modernism and Authoritarianism (…), *Op. cit.*.
[1061] António Ferro, A «Política do Espírito», *Diário de Notícias* de 21 de Novembro de 1932.
[1062] Manuel Villaverde Cabral, «The Aesthetics of Nationalism: Modernism and Authoritarianism (…), *Op. cit.*
[1063] António Ferro, «A Idade do Jazz-Band», S. Paulo, Of. Monteiro, Lobato & C., 1923.
[1064] António Ferro, «Espírito Moderno», *Diário de Notícias*, 5 de Junho de 1930.

prova da sua obsessão, que pareceu fútil mas que contribuiu bastante para a criação espiritual da Itália nova. [1065]

Tudo aponta, assim, para o facto de que a visita de Marinetti terá sido bem pensada e preparada por Ferro, conjugando-a paralelamente com os seus artigos de opinião. Visita, aliás, provavelmente preparada muito antes de Outubro de 1932, porque no final deste mês sugeria claramente uma mensagem subtil a Salazar:

Se a natureza do chefe é avessa a certos contactos, se é preferível, talvez, não a contrariar para não a quebrar na sua fecunda inteireza, que se encarregue alguém, ou alguns, de cuidar da mise-en-scène *necessária, das festas do ideal, dessas entrevistas indispensáveis, nas ditaduras, entre a multidão e os governantes…* [1066]

A visita de Marinetti em finais de Novembro foi, decididamente, um estímulo e um exemplo que convenceu Salazar da necessidade de uma acção de propaganda concertada. Assim, ele acabaria por aceitar ser entrevistado por Ferro que, durante cerca de um ano e sem qualquer resultado, lhe fizera transmitir insistentemente esse desejo. Para mais o que Ferro escrevera em «O Ditador e a Multidão» no *Diário de Notícias*, exortava-o a «evitar a morte da sua obra e do seu nome, para não ser esquecido, para não ser vítima da ingratidão daqueles que serviu, daqueles que salvou». É que o ditador – devia:

«*Martelar constantemente as suas ideias, despidas da sua rigidez, dar-lhes vida e calor, comunicá-las à multidão. Que o ditador fale ao povo e que o povo lhe fale. Que ditador e povo se confundam de tal forma, que o povo se sinta ditador e que o ditador se sinta povo…* [1067]

A chegada de Marinetti, anunciada em Novembro de 1932, [1068] tinha naturalmente um propósito político que extravasava a sua presença enquanto facto cultural. Além de Ferro, grupo de anfitriões era constituído Júlio Dantas e pelo Arquitecto e Professor das Belas-Artes de Lisboa, Adães Bermudes, por essa altura contestado pelos alunos e figura

[1065] António Ferro, «O Ditador e a Multidão», *Diário de Notícias*, 31 Outubro de 1932, p. 1.
[1066] António Ferro, «O Ditador e a Multidão», *Ibidem.*
[1067] António Ferro, «O Ditador e a Multidão», *Ibidem.*
[1068] *Diário de Notícias,* 5 Novembro de 1932, em pequena notícia na primeira página. Nela aconselhava-se a «todos os portugueses cultos» a receber esse «percursor de certa inquietação literária», com carinho e compreensão.

que, mesmo dentro da SNBA, parece não ter sido pacífica. [1069] Ao lado do pai do Futurismo, Ferro não só anunciou a morte do movimento como, sobretudo, ele próprio explicará a distanciação dos seus princípios «não em termos de renúncia, mas em termos de razão e ser».[1070].

A sessão com Marinetti na Sociedade Nacional de Belas-Artes

Marinetti chegou a Lisboa no paquete Vulcânia e visitou, em primeiro lugar, o Instituto Luso-Italiano, conhecido pela Casa dos Italianos, o qual, por essa altura, através do ministro da Itália em Portugal, desenvolvia uma importante actividade cultural de propaganda.[1071] Aí deixou a mensagem que «ser Italiano é dominar todas as raças», que o *Diário de Lisboa* de 24 de Novembro, comentaria ironicamente, afirmando que tais palavras não podiam significar amabilidade para os jornalistas portugueses que tinham acorrido para assistir à sessão. [1072] Na realidade, a sua visita fora «um meteoro», «rectilínea e sintética».[1073] Não obstante, o *Diário de Lisboa* fez a reportagem da sessão seguinte na S.N.B.A., descrevendo ironicamente esse «rapaz de 50 anos, vivo e cintilante, um eterno escolar, em cujo verbo custa a distinguir a «blague» da coisa séria, não se sabendo se está a brincar ou está a pregar a filosofia traquinas do futurismo». Fisicamente, não era «um César, de moeda romana, mas toma atitudes, assume pose, fica bem».[1074]

A conferência de Marinetti tinha por tema «A Itália de Hoje e do Futuro».[1075] Na assistência, viam-se conhecidos pintores naturalistas como Roque Gameiro, com a sua «lavallière», o «mosqueteiro» Jorge Colaço e o pintor Sousa Lopes, já então director do Museu Nacional de Arte Contemporânea e descrito como estendendo uma das mãos ao academismo e com a outra ao modernismo discreto; tal como o escritor e jornalista Joaquim Leitão, «o mais académico dos académicos», e o escritor e jornalista Agostinho

[1069] Este caso de contestação a Adães Bermudes foi levada para as reuniões da SNBA, em cujas sessões se discutiu a intervenção ou não da instituição no caso.
[1070] Ver Margarida Acciaiuoli, citando A. Ferro («A Lição de Marinetti», *Diário de Notícias,) in Os Anos 40 em Portugal. O País, o regime e as Artes(...), Idem, ibidem,* p. 405.
[1071] «Na Casa dos Italianos. Introdução a uma nova história da música - conferência pelo sr. Professor Hipólito Galante», *Diário da Manhã,* 21 Janeiro de 1933.
[1072] «Ser Italiano é dominar todas as raças», *Diário de Lisboa*, 24 Novembro 1932, p. 1
[1073] «Marinetti», *Diário de Lisboa*, 26 Novembro 1932, p. 1. Como se trata do editorial, estamos em crer que o seu autor seria Joaquim Manso, director do jornal.
[1074] «Nas Belas Artes. A Conferência de Marinetti e os paradoxos a que deu lugar», *Diário de Lisboa*, 24 Novembro de 1932, p. 3.
[1075] Informação registada no Livro de Actas 1931-1934 da Sociedade Nacional de Belas Artes relativas às Assembleias Gerais, p. 55.

de Campos, «futurista do passado»,[1076] assim como «toda a fileira dos novos», relatados como «os grobonets azues, os integralistas da arte, os *camelots* da idade nova» - pintores, escritores, poetas, publicistas, sangue na guelra, lume no olho, audácia no pincel e na pena, fé nos corações». Eles eram «os *Românticos do avesso*» e, como «testas da coluna», Almada Negreiros e Sara Afonso, Bernardo Marques e António Soares.[1077] Fenómeno mundano, a sessão tinha tido a adesão de muitas senhoras, que no seu tom sarcástico o jornalista considerava «pelam-se por estas coisas. São a moda. Marinetti é o costureiro modelo, que veio a Lisboa». Umas eram «midinetts do futurismo» e outras eram mesmo «catarinas…de Ataíde das belas artes e das belas letras.[1078] Descrição implacável que mostra, contudo, a composição social do público e o modo como a visita de Marinetti e o próprio personagem se tornara uma mundanidade no imaginário lisboeta.

O italiano foi apresentado por António Ferro e Adães Bermudes, que «metido num bom *frack*, a acusar «botas-de-elástico», foi «paradoxalmente conselheiral, académico, austero». Depois Marinetti foi saudado pela «rapaziada fixe do modernismo» por «silvas de gaitinhas», o que o confundiu, pois julgou tratar-se de uma saudação futurista, mas era a contestação da «esquerda vanguardista» a Adães Bermudes.[1079] O certo é que alguns membros da direcção pediram que fosse feito «um inquérito para apurar se as pessoas que se manifestaram eram sócios da SNBA, a fim de se proceder contra eles». Mas também ficaria registado em acta o protesto do pintor Júlio Santos «contra a maneira como foi organizada a conferência e contra o senhor Adães Bermudes pelo facto de não se ter interessado pela organização da conferência e por ter desconsiderado a direcção. [1080] A narrativa zombeteira dada pelo *Diário de Lisboa* percepciona uma equívoca realidade. No final, o grupo entregou ironicamente ao «Mestre» os apitos e gaitinhas, que Marinetti «agradeceu comovido e prometeu guardá-las para o futuro».[1081] Na realidade, Ferro preocupara-se em provar como Marinetti se

[1076] «Nas Belas Artes. A Conferência de Marinetti e os paradoxos (…), *Op. Cit.*, p. 3.
[1077] *Idem, ibidem.*
[1078] *Idem, ibidem.*
[1079] *Idem, ibidem.*
[1080] Acta nº 43 da Direcção da Sociedade Nacional de Belas Artes, sessão presidida nesse dia por Jorge Barradas, em 24.11.1932.
[1081] «Nas Belas Artes. A Conferência de Marinetti e os paradoxos a que deu lugar», *Diário de Lisboa*, 24.11.1932.

transformara numa forma de sociabilidade conveniente que já não amedrontava. Servia, porém, o seu «programa pessoal», como desde logo Almada Negreiros denunciara. [1082]

Almada Negreiros reafirma o Futurismo

A questão para Almada colocava-se, porém, de outro modo. Ele só poderia discordar de Ferro. Assim, viria a defender o Futurismo, mas não Marinetti, que veio «sem ter tempo para mais do que isto», ou seja, «ver que era visto e admirado».[1083] Lamentava que só depois de 23 anos viesse a Portugal, trazendo aquilo que era tão velho como esse próprio tempo, mais um dia. Assim, expressava a sua indignação no dia seguinte, designando a sessão como «um bom número de variedades» e constatando que, infelizmente, tinha sido uma «indiscutível vitória», a primeira vitória dos «inimigos figadais do futurismo em Portugal (…)». Essa batalha, que «tinha sido lindamente urdida na sombra», fora organizada oficialmente e «levada a efeito com todo o protocolo, pelos três mais categorizados inimigos do futurismo em Portugal». [1084]

Acusava os anfitriões, de terem sido eleitos entre «a carbonaria-maçónica-artística-literária portuguesa para trazerem às cavalitas o chefe futurista». O mais grave na sua indignação era que Marinetti, não desconhecendo que Portugal tinha sido o único país latino onde houvera um movimento futurista, não fizera uma única e simples saudação aos seus companheiros de Portugal. Pelo contrário, vinha agora ao lado dos «pompiers» nacionais estabelecer mais confusões do que as que já existiam. Mas se já era conhecida a acção dos dois académicos inimigos de sempre do Futurismo, o que não podia deixar de denunciar publicamente era a «acção mundana» de António Ferro, a quem não perdoava que, em vez de recordar o que propusera como «Política do Espírito», oferecera em vez disso um sarau mundano. [1085]

De resto, já tivera ocasião de dizer o que pensava a Marinetti quando este visitara Madrid, em Abril de 1930, [1086] e fora entrevistado por Gimenez Caballero [1087] de *La*

[1082] José de Almada Negreiros, «À margem de uma Conferência. Um ponto no i do Futurismo por Almada Negreiros», *Diário de Lisboa*, 25 Novembro 1932, pp. 5 e 8. Também publicado em *Obras Completas (Textos de Intervenção)*, vol.6, Editorial Estampa, 1973, pp. 135-137.
[1083] José de Almada Negreiros, «À margem de uma Conferência. Um ponto no i do Futurismo por Almada Negreiros», *Diário de Lisboa*, 25 Novembro 1932, pp. 5 e 8.
[1084] José de Almada Negreiros, «À margem de uma Conferência (…), *Idem, ibidem.*
[1085] *Idem, ibidem.*
[1086] Almada menciona este encontro em «Uma Resposta. O cheiro a bafio e várias outras singularidades» (carta de resposta a um artigo de Dutra Faria, sobre o aniversário de *Orpheu*). In *Diário de Lisboa*, 22 de Março de 1935. Publicado em *Obras Completas. Textos de intervenção*, vol. 6, *Op. Cit.*, pp. 187-190.
[1087] Ernesto Giménez Caballero (1899-1988), escritor e diplomata espanhol. Foi um destacado ideólogo do fascismo, animador do movimento falangista espanhol. Em 1923 publica *Notas marruecas de un*

Gaceta Literária, [1088] ao recordar-lhe a «correspondência com os poucos futuristas portugueses e o *Portugal Futurista*». Reprovara-o então como ingrato para com os futuristas portugueses, acusação que fora repelida energicamente. Contudo, nesta oportunidade em 1932, Marinetti era recebido em Portugal oficialmente, mas não a aproveitara para saudar os seus companheiros portugueses. Apenas à última hora, aquele procurara sinceramente «encontrar-se connosco». Donde, concluía, que Marinetti já «não tinha nada a ver com o Marinetti II» [1089] e colocava, assim, «o ponto no i do Futurismo». [1090]

A polémica, contudo, não ficaria por aqui. Quando o editorial desse jornal logo depois, apaziguador e ambíguo, lhe chamou de «injusto»,[1091] Almada aproveitou para voltar a colocar um segundo «ponto no i do Futurismo».[1092] António Ferro, por seu turno, respondia a Almada Negreiros com «A Lição de Marinetti».[1093] Claramente se expressa entre Almada e Ferro um antagonismo e dois posicionamentos estéticos. Almada, que até concordava com a «Politica do Espírito», não deixava de verificar que o modernismo de Ferro convivia placidamente com o academismo da S.N.B.A., explorando afinal a faceta superficial e exterior, aquela que sempre o fascinara, a dos magazines, as figuras estilizadas de «Levianas» e a sua «indiferença». Como se verá, desenhavam-se já profundas contradições.

A acção da Comissão de Defesa dos Interesses dos Artistas

A visita de Marinetti servira a estratégia da «Política do Espírito» de Ferro, mas não acalmara as dúvidas e as queixas dos artistas face à sua difícil situação económica. A imprensa escrevia então repetidamente sobre o assunto dado que esse problema

---

soldado, narração das suas memórias da guerra. Figura polémica, exemplo paradigmático das contradições do seu tempo, a ele se deve a fundação da mais importante das revistas de vanguarda espanholas *La Gaceta Literária*, onde colaboraram Frederico Garcia Lorca e Salvador Dali.

[1088] No número de 15 de Fevereiro de 1928, uma edição inteiramente dedicada a Itália. Ver Douglas W. Foard, «The Forgotten Falangist: Ernesto Gimenez Caballero», *Journal of Contemporary History*, vol.10, nº1 (Jan. 1975), p. 17, Nota 28. JSTOR, acesso em 18.08.2012. http://www.jstor.org/discover/10.2307/260135?searchUrl=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dgimenez%2Bcaballero%26acc%3Doff%26wc%3Don&Search=yes&uid=3738880&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101154257057, acedido em 18.08.2012.

[1089] Ver José de Almada Negreiros, «Uma Resposta. O cheiro a bafio (…). *Diário de Lisboa*, 22 de Março de 1935, *Op. Cit.*

[1090] José de Almada Negreiros, «À margem de uma Conferência. Um ponto no i do Futurismo por Almada Negreiros», *Diário de Lisboa*, 25 Novembro 1932, pp. 5 e 8. ,*Op. Cit.*

[1091] Editorial que era da provável autoria do seu director Joaquim Manso. «Marinetti», *Diário de Lisboa*, 26 Novembro 1932, p. 1.

[1092] José de Almada Negreiros, «Outro ponto no i do Futurismo», *Diário de Lisboa*, 29 Novembro 1932, publicado também em *Obras Completas. Textos de Intervenção*, vol. 6, *Op. Cit.*, pp. 139-140.

[1093] António Ferro, «A Lição de Marinetti», *Diário de Notícias*, 29 Novembro 1933.

principiara a tomar uma grave amplitude. Urgia tomar uma posição e estudar novas medidas que pudessem ser propostas ao governo.

Os artistas sentiam e sofriam os efeitos da crise. Em França, tinham sido adoptadas várias iniciativas que eram divulgadas em Portugal de modo sardónico quando se escrevia que aí se trocava arte por batatas. Uma delas foi a de criar «bolsas de arte», constituindo grandes e singulares exposições, como uma em Paris, onde se excluía por completo o dinheiro e se trocava arte contra a entrega de toda a espécie de produtos «en nature».[1094] O êxito dessas acções viria mesmo a inspirar mais tarde uma iniciativa individual do pintor e também caricaturista, Álvaro Canelas, (1901-1953) [1095] que vivera naquela cidade francesa e que queria introduzir em Portugal «uma modalidade de venda que lá fora é corrente». Durante uma exposição que realizou em Lisboa, em 1935, na Casa das Beiras, não só vendia normalmente os seus 53 desenhos de Óbidos, mas trocava-os também por géneros de primeira necessidade, «excepção feita, apenas aos artigos de luxo», que não interessavam ao artista como ele próprio declarava. [1096]

Em Novembro de 32, a entrada de Jorge Barradas, um dos «novos», para a direcção da SNBA, viera de algum modo agitar a vida da associação.[1097] Barradas toma pequenas iniciativas na vida diária daquela insituição. Uma delas foi, logo a seguir à sua entrada, convidar António Ferro para realizar uma conferência no dia de inauguração do

---

[1094] «A singular exposição de arte em Paris, em que a arte podia ser trocada por batatas teve um êxito clamoroso. Devido aos calamitosos tempos actuais, os artistas estabeleceram em Paris e noutros pontos as chamadas «Bolsas de arte, onde, contra a entrega de toda a espécie de produtos «en nature», podiam adquirir-se quadros e outros objectos artísticos. (…) Os pintores Osterlini e Ramey reuniram assim, tantos pares de botas, que já estão fornecidos de calçado, para uns vinte anos, pelo menos. A russa Vera Rocklin tem agora mais chapéus que os que desejava. (…) por alguns quadros um médico de nomeada comprometeu-se a ser assistente dum artista durante um ano. Outro conhecido pintor submeteu-se a uma operação cirúrgica, em troca duma das suas obras.(…) Outro, pelo contrário, (…) como paga dos seus trabalhos artísticos, está a comer gratuitamente, desde 1931, num restaurante de Montparnasse, agora arranjou, de forma idêntica, a sua comida diária, por outro período mais largo ainda. (…) A primeira «bolsa artística» realizou-se em 1931 (…). Já se pensa a sério organizar outra para o fim deste ano (…) com o apoio do governo e patrocinada pelo Director Roches, do Louvre». «O êxito da Bolsa Artística em Paris», *Diário de Lisboa*, 11 Janeiro de 1933, p. 7.

[1095] Álvaro Canelas da Silva Quilhó partiu para Paris em 1919, onde viveu durante alguns anos. Ali realizou duas exposições e entre as numerosas profissões que teve para ganhar a vida, foi caricaturista de alguns diários parisienses como *La Prensa* e o *Chicago Tribune* (edição francesa). Caricaturista e pintor, regressou a Portugal, onde realizou várias exposições nos anos 30. Expôs nos salões do S.P.N. Dirigiu a revista *A Vida*, de que saíram três números. Faleceu em Timor, onde desempenhava funções administrativas, desde 1939.

[1096] N/a, «Uma exposição de Álvaro Canelas. Obras de arte em troca de géneros de primeira necessidade», in *Diário de Lisboa*, 22 Março de 1935.

[1097] Jorge Barradas entra para a direcção com Armando de Lucena. Acta nº 40 da Direcção da Sociedade Nacional de Belas Artes de 10.11.1932. É presidente o pintor Mattoso da Fonseca, discípulo de José Malhoa. Os outros directores são Júlio Santos e Leopoldo de Almeida. In Arquivo da SNBA.

Salão de Inverno que abriria em Dezembro desse ano. [1098] Em finais de Novembro, Barradas refere-se «à situação aflitiva dos artistas perante a crise» afirmando em reúnião da direcção que a Sociedade Nacional de Belas Artes deve tomar a si a resolução do caso, alvitrando-se «a nomeação de uma comissão que estude o caso para se avistar com o ministro» e lembra «a conveniência» da colaboração dos «senhores António Ferro e Norberto Araújo» em colaborar com a instituição, ficando resolvido marcar-se uma assembleia geral para tratar do assunto tal como do orçamento suplementar da SNBA. Em 9 de Dezembro de 32, na reunião da direcção, mostrando alguma desorientação, ainda se falava do assunto e da realização da futura Assembleia Geral. Foram então apresentados pela primeira vez os nomes de uma comissão onde figuravam Paulino Montês, Carlos Ramos, Jorge Segurado, Luís Cristino da Silva, Lino António, Abel Manta, Martins Barata, Martinho da Fonseca, Francisco Franco, Maximiano Alves, Rui Gameiro, a cujos nomes se sugeriu juntar os dos jornalistas António Ferro, Luís Teixeira e Norberto Araújo. Entretanto a SNBA, em aflitiva situação financeira, tentava angariar dinheiro através do aluguer dos salões, de festas, *réveillons* e cooptar antigos sócios que tinham saído ou desistido da Sociedade. Simultaneamente apoiavam-se famílias, de artistas falecidos, que estavam na miséria, como era o caso da viúva e filhos do escultor Costa Motta, ou autorizavam-se subscrições a favor da viúva de Carlos Bonvalot. Aprovavam-se ainda exposições que acabam por não se realizar.[1099]

O certo é que em 22 de Fevereiro de 1933, a Comissão não tinha sido definitivamente formada e aprovada. O *Diário de Lisboa* desse dia noticia que o pintor Álvaro Canelas procurara o jornal para expor alguns dos seus pontos de vista, os quais podiam, segundo ele, resolver a crise económica que atravessavam naquele momento não só os pintores, como os escultores e arquitectos. [1100] Simultaneamente ao diagnóstico que fazia da situação que, segundo ele, em Portugal era mais dura, devido principalmente à desunião flagrante no campo artístico, pois entre nós «cada um puxa para seu lado, julgando-se sem a menor indulgência um super-homem», impedindo o contacto dos artistas «com a massa e não permitindo a aquisição e defesa que só são possíveis»,

[1098] Embora António Ferro tenha sido oficiado em 24.11.1932 (Acta da Direcção nº 43) não apurámos se fez esta conferência. De qualquer modo a menção vem referida na Acta nº 41da Direcção da Sociedade Nacional de Belas Artes de 17.11.1932, bem como os convites a outros conferencistas como ao Arq. Carlos Ramos e a José Bragança.*Ibidem.*

[1099] Acta da Direcção de 9 Dezembro de 1932. In Arquivo da SNBA.

[1100] São vários os artigos na imprensa que, pelo menos, desde 1930, vêm noticiando a situação económica precária em que vivem os artistas. Ver por exemplo, o *Diário de Lisboa* de 22.02.1933, «Um alvitre aproveitável. A situação precária em que vivem os artistas portugueses».

segundo ele quando houvesse um Sindicato. Esse sindicato que tentara criar, mas cuja ideia abandonara devido aos inúmeros obstáculos, podia até fortalecer o papel da Sociedade Nacional de Belas Artes, «criando uma defesa, em bloco, tanto dos velhos como dos novos». Numa linguagem que se aproximava do discurso fascizante, Canelas falava dos artistas como uma «falange ignorada e esquecida, quando devia ser, como *pensamento da nação*, a primeira classe a merecer as atenções do Estado». Mencionava ainda a comissão que sabia ir avistar-se com o presidente do Conselho e, a sua própria iniciativa e do pintor Jorge Barradas, de enviarem ambos um requerimento ao ministro das Colónias, pedindo que um grupo de artistas fosse às «possessões pintar, esculpir, desenhar colher elementos de expansão e exteriorização plástica para no futuro se realizar uma grande exposição colonial. A resposta a esse requerimento tinha sido, segundo ele, a de que não havia verba. Todavia tinha esperança de que, conforme o Dr. Salazar prometera nas suas entrevistas a António Ferro, não se esquecesse da «rapaziada, nesta terra, onde não há nem o conhecimento nem o gosto da arte». Não há colecionadores, dizia, pois são sempre os amigos que compram as «nossas produções. Assim, propunha que todas as semanas uma comissão realizasse um «leilão de artes» com obras e com o resultado da venda se canalizasse para a Casa dos Artistas. O jornalista, que entrevistava Canelas, não deixou de notar nestas afirmações alguma contradição. Não havendo público, colecionadores ou gosto da arte, com quem seria possível pois contar para o leilão? Mas Canelas respondia: «Com o público sensato e generoso, e sobretudo com a ajuda da grande Imprensa, as vendas serão em espécies e em géneros. Vamos tentar a *troca leal*».

Finalmente, em Março de 32, depois de aprovados os novos corpos gerentes da SNBA, [1101] elegeu-se em assembleia geral, presidida por Diogo de Macedo, a definitiva Comissão de Defesa dos Artistas e os seus representantes e elaborou-se finalmente um documento com linhas orientadoras de acção.

O jornalista Luís Teixeira, em 1967, relembraria esses tempos e o trabalho da Comissão de que fez parte, referindo o «estranho destino dos pintores traídos pelas condições do seu tempo e do meio», quando «apresentam a convicção das suas ideias

[1101] O presidente eleito passava a ser o Arquitecto Paulino Montez tendo como vice-presidente, o pintor Varela Aldemira e António Soares como um dos vogais. Os novos corpos gerentes na sua primeira reúnião, lançaram na acta um voto de louvor à Imprensa, pelos muitos e valiosos serviços por ela prestados à causa dos artistas». Ver «Vida Artística. Sociedade Nacional de Belas Artes», *Diário da Manhã*, 09.02.1933.

estéticas e tentam a plena expansão dos seus méritos».[1102] Além de Luiz Teixeira,, os três signatários do documento eram o escultor Diogo de Macedo e o Arquitecto Jorge Segurado. A Comissão dirigiu então ao Governo uma mensagem sobre a situação económica em que se encontravam os artistas plásticos. Esse abaixo-assinado era claro. Nele afirmava-se:

Podemos afirmar a V. Exa. que há artistas que vivem na miséria. Entre os múltiplos problemas que preocupam os artistas portugueses é indubitavelmente o primeiro a falta de educação e de cultura artística do nosso meio, onde não encontram ambiente propício ao desenvolvimento da sua acção e do seu génio.

Enumeravam-se depois algumas das medidas a tomar imediatamente, como facultar aos artistas o professorado do ensino do desenho nas escolas primárias, onde se notavam as deficiências de gosto nos trabalhos práticos dos operários e artistas a cursar nas escolas de artes decorativas e industriais, onde o ensino tinha sido ocupado pela ciência em prejuízo da arte» pois ali «fabricam materialmente» sem colocar «o amor à criação do belo, a par da perfeição técnica». Outras propostas deveriam facilitar o acesso dos artistas ao professorado. Neste caso, propunha-se a fundação de escolas livres e profissionais de Artes, na antiga tradição portuguesa, como a do século XV em Coimbra ou a de Mafra do século XVIII. [1103] Diogo de Macedo era o principal animador e *leader* do grupo que, segundo Carlos Botelho, sugeria ideias e medidas que incluíam a decoração de edifícios e lugares públicos. [1104] Esta concepção de uma «arte pública» que constituiria um «honroso padrão» da época em que se vivia e que aquele escultor sugeria, visava os novos edifícios construídos e a construir pelo Estado e municípios.

Deste modo, a Comissão apontava o estímulo à decoração, no sentido de valorizar «o sentido da educação estética», dar trabalho imediato aos pintores, escultores e decoradores. Pensava-se, também, nas decorações ao ar livre, destinadas a fazer parte de conjuntos urbanos, jardins, praças, miradouros, avenidas, parques, entre outros, mas também no aumento das verbas a aplicar para a aquisição de obras de arte para os museus do Estado e, mesmo, na criação de um Museu Etnográfico do Ultramar, propondo «o envio periódico de artistas plásticos aos nossos territórios ultramarinos». Indicava-se,

[1102] Luiz Teixeira, «Em louvor e defesa dos artistas», *Diário de Notícias*, 7 Dezembro de 1967.
[1103] Luiz Teixeira, «Em louvor e defesa dos artistas», *Diário de Notícias*, 7 Dezembro de 1967.
[1104] Cfr. Carlos Botelho em entrevista ao *Diário da Manhã* de 1933.03.15. Diogo de Macedo viria a contestar essa liderança em carta dirigida ao *Diário da Manhã* de 16.03.1933, p. 3, onde afirma modestamente que a iniciativa se deveu à Sociedade Nacional de Belas Artes.

ainda, a construção de habitações económicas e *ateliers* de renda baixa para artistas, o aproveitamento intenso de desenhadores nas artes gráficas e na publicidade, nas ilustrações, gravuras e cartazes. Tudo faria parte da «educação do gosto popular» e estaria ao «serviço da propaganda». A Comissão de Defesa dos Interesses dos Artistas concluía este leque de sugestões apontando a «conveniência de concentrar todos os assuntos da arte nacional num subsecretariado de belas-artes».[1105]

É verdade que alguns exemplos de apoio, por parte do Estado, serviam para mostrar como o trabalho dos pintores e até de cenógrafos podia ser aproveitado na decoração dos *stands.* Isso acontecera, por exemplo, na montagem da *Exposição Industrial* no Parque Eduardo VII e apesar de serem trabalhos provisórios e insuficientes, a todos parecia que a decoração era o caminho que se devia seguir.

A conferência «Arte e Artistas» de Almada Negreiros na SNBA

Almada, justamente, interrogava-se se o serem decoradores de *stands* e de feiras industriais devia ser o destino dos artistas?[1106] As palavras críticas de Almada não podiam deixar de ganhar ressonância, apesar da inércia dos artistas *pompiers* da S.N.B.A. e, também, dos modernos. A maioria parecia estar de acordo em que competia ao Estado resolver rapidamente as crescentes dificuldades económicas dos artistas que não deixavam de se movimentar e declarar as suas opiniões propondo medidas, como a seguir veremos.

Almada impacientava-se entretanto com a situação e a inércia daquela instituição. Não reclamava qualquer reconhecimento em relação a si próprio, ou como dizia, a favor do seu caso pessoal, mas protestava em nome de todos os artistas, esse nome ao qual tinham direito. No dia da conferência «Arte e Artistas», em 5 de Janeiro de 1933, declarava as suas intenções e dizia-se em guerra aberta:

Mostro, primeiro que tudo, que ninguém sabe hoje em Portugal, e fora de Portugal também, o que significam estas palavras: Arte e Artistas. *Em seguida, (...) faço ver a importância que essas palavras representam na colectividade. Importância capital. Nem mais nem menos do que a própria cabeça da colectividade. Desafio quem quer que seja a acusar-me dalguma vez ter tratado publicamente do meu caso pessoal. Pelo, contrário, fui sempre contra os casos pessoais em público que me insurgi e intervim directamente (...).*

[1105] Luiz Teixeira, «Em louvor e defesa dos artistas», *Diário de Notícias,* 7 Dezembro de 1967.
[1106] José de Almada Negreiros, «Arte e Artistas», *Obras Completas (...), Op. Cit.*

Estamos em guerra aberta, não há dúvida nenhuma, mas tenho o mesmo respeito pelos contrários como pelos nossos. Aos nossos exigimos tudo, aos contrários combateremos decididamente.

Se alguma vez pareceram violentas as nossas palavras é porque o são de verdade. E tem uma explicação: já fomos benevolentes e tomaram a nossa benevolência por fraqueza. De resto, benevolências para com particulares, só em particular».[1107]

Desde Novembro do ano anterior que o incidente relacionado com a vinda de Marinetti à S.N.B.A. o tinha feito reiterar mais uma vez os princípios do Futurismo. De resto, Almada parecia desenterrar o machado de guerra dos anos 10 para o combate. As acusações retomavam o tom da sua «Cena do Ódio», e era com toda a razão que dizia bem alto que:

A palavra mais desconsiderada hoje em Portugal é a palavra artista. Desconsiderada, desprestigiada, falida, e posta fora da cena e da vida. Não haja receio de afirmar isto mesmo, rendidos estamos pela evidência das realidades. Há outra palavra, hoje, tão diminuída e prejudicada no seu verdadeiro significado como a palavra artista. É precisamente essa que lhe serve de raiz: a palavra Arte.[1108]

Colocava o dedo na ferida, como era seu hábito, nessa situação sua conhecida e que denunciava há tanto tempo e, para a qual na conferência «Modernismo» em 27, antes de partir para Madrid chamara à atenção. Essa verdade era tão forte que, ao regressar, saudara a *Presença* e os seus colaboradores, reconhecendo serem os únicos que, durante a sua ausência de cinco anos, mantiveram a chama do espírito que tinha animado a luta dos «novos».[1109]

O apelo da Comissão à transformação dos artistas em «decoradores»

De facto, ainda em Abril de 33, as reuniões da direcção da SNBA, continuavam a discutir o pedido de protecção dos artistas e sua resolução. [1110] Justamente, os meses de Fevereiro e Março de 1933 são um período de consolidação do regime face a alguns dos seus opositores, como Rolão Preto, líder do nacional-sindicalismo, que defendiam um

[1107] Trata-se de uma entrevista a Almada Negreiros. «Uma conferência. Almada fala hoje nas Belas Artes sobre um assunto palpitante» *Diário de Lisboa*, 5 Janeiro de 1933, p. 4.
[1108] José de Almada Negreiros, «Arte e Artistas». In *Obras Completas (...), Op. Cit.*
[1109] Almada Negreiros no entanto declararia ao escrever: «Almada saúda a Presença e reconhece nos seus colaboradores a valentia constante dos únicos que durante a sua ausência de cinco anos mantiveram com galhardia uma presença pública das coisas que tantos crêem mortas ou inactuais. Viva a alegria portuguesa! Viva a Presença!», Lisboa, 25 de Abril de 1932. In *Obras Completas.Textos de Intervenção*, *Ibidem*, p. 141.
[1110] Acta nº 18 da Direcção Sociedade Nacional de Belas Artes de 18.04.1933. Gonçalo Pereira Coutinho faz uma proposta para uma representação ir junto do governo mas é informado que a proposta já foi aprovada e a comissão nomeada.

regime mais radical. Acabara, entretanto, de se debater e publicar o projecto definitivo da Constituição Política da República,[1111] que virá a ser plebiscitada na ausência completa de liberdades cívicas e políticas. Foi nessa altura que o documento da Comissão de Defesa dos Interesses dos Artistas deve ter sido entregue ao Chefe do Governo, precisamente na altura em que coincidiam as entrevistas de António Ferro a Salazar.

A campanha do *Diário da Manhã* a favor de uma Cruzada do Trabalho Nacional dos Artistas

Até à nomeação de Ferro como director do Secretariado de Propaganda Nacional o debate sobre o desemprego iria alargar-se em forma de apelo público à resolução da situação dos artistas, através da campanha lançada pelo *Diário da Manhã*, sob o nome de Cruzada do Trabalho Nacional. O *Diário da Manhã* desempenhava então um papel crucial de apoio e propaganda ao regime de Salazar. O primeiro passo foi uma carta publicada em 8 de Março, dirigida ao Comissário do Desemprego,[1112] órgão criado no âmbito do Ministério das Obras Públicas, de que era já responsável o Engenheiro Duarte Pacheco.[1113]

A dinâmica do movimento cruzadista não era nova. A «Cruzada» tinha sido um «um instrumento de aglutinação política e simbólica nacionalista»,[1114] que apareceu em pleno Sidonismo e que se propunha apaziguar a «questão religiosa» entre o anti-

[1111] Ver «A futura Constituição…», in *Diário de Lisboa*, 23.02.1933. Em 11 de Abril é promulgada e entra em vigor, terminando assim o período de «transição» designado por Ditadura Militar. Logo em seguida é nomeado Pedro Teotónio Pereira para subsecretário de Estado das Corporações e Previdência Social com o objectivo de erguer a estrutura jurídico-constitucional do corporativismo português. Ver António Simões Rodrigues, *História de Portugal em Datas*, S/L, Círculo de Leitores, 1994, p. 323.

[1112] O Comissário do Desemprego seria criado por Decreto nº 21699. Tinha como objectivo controlar as consequências da crise económica e social de então, relançando a actividade económica através de um programa de obras públicas. Ver Fernando Rosas, e J.M. Brandão de Brito, *Dicionário de História do Estado Novo*, 2 vols, dir., Venda Nova, Bertrand Editora, 1996.

[1113] O Engenheiro Duarte Pacheco iniciaria um programa de Obras Públicas que vai desenvolver nos anos seguintes, através das verbas do Fundo do Desemprego. Os grandes projectos de obras públicas que irá desenvolver serão postos ao serviço da propaganda do regime.

[1114] A Cruzada pretendia desenvolver o espírito de salvação da Nação e reclamar um novo Nuno Álvares que salvasse a Pátria e fazer um «ressurgimento nacional». Foi lançada pelo diário *A Situação*, em 1918, sob a denominação de Cruzada Nacional de D. Nuno Álvares Pereira. Alguns dos seus membros e promotores, foram entre outros, Álvaro Zuzarte de Mendonça, o duque do Cadaval D. Nuno Álvares Pereira, Anselmo Brancamp Freire, João de Barros, João de Deus Ramos, Levy Bensabat, D. Tomás de Mello Breyner e António José de Almeida. Ver Ernesto Castro Leal, *Nação e Nacionalismo A cruzada nacional D. Nuno Álvares Pereira e as origens simbólicas, ideológicas e políticas do Estado Novo (1890-1940)*, Dissertação de Doutoramento em História pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1997, pp. 168-169, 204-205,447.

clericalismo republicano e a Igreja católica. [1115] «Cruz» e «Cruzada» tornaram-se termos utilizados correntemente, pertencendo quer à memória católica quer maçónica, e o seu simbolismo expressava apelos mobilizadores de causas. [1116] O mesmo sentido religioso tinha evidentemente a expressão, a «Cruzada», neste caso ligada ao trabalho, e que aparecia, portanto, como a de uma «religião cívica». Basicamente, constatando-se que as exposições industriais eram insuficientes, apelava-se a uma obra de educação, que empregasse temporária e provisoriamente os artistas na realização de cartazes, desenhos, gráficos e folhetos. Seria um modo de valorizar o trabalho nacional e incentivar a compra de produtos portugueses. Esse apelo continuaria no *Diário da Manhã* durante todo o mês de Março e Abril, através sobretudo de um inquérito aos artistas, onde estes expressavam as suas opiniões. [1117]

O Inquérito aos artistas e a Cruzada do Trabalho Nacional

Almada Negreiros foi o primeiro a ser inquirido e a ilustrar essa entrevista publicava-se um seu auto-retrato de 1930. Em Março de 1933, em entrevista ao *Diário da Manhã*, o pintor defendeu mais uma vez a posição assumida na recente conferência «Arte e Artistas», sublinhando que a atitude dos artistas portugueses estava publicamente marcada, pois Salazar numa das entrevistas de António Ferro, assegurara aos artistas que tivessem confiança e soubessem esperar, sendo isso mesmo que se passava: «cá estamos esperando», pois «saber esperar quer dizer: preparar-se convenientemente para ser bem recebido… E nós temos a esperança de que efectivamente não nos recebam senão como artistas que somos…».[1118] De facto, os artistas já tinham começado a receber incentivos ao trabalho, através das propostas de imagens para cartazes de propaganda da nova Constituição de 1933, realizados por Francisco Amaral (possivelmente Francisco Keil do Amaral) e Stuart de Carvalhais, Jorge Barradas e Almada Negreiros, incluídos na ilustração da campanha da cruzada no *Diário da Manhã*. [1119] O cartaz de Almada

[1115] Como movimento eclético foi composto até 1926 por notáveis do Centro Católico Português, por republicanos conservadores, presidencialistas e por membros das organizações monárquicas (causa Monárquica, Integralismo Lusitano e Acção realista portuguesa). *Idem, ibidem.*

[1116] Organizadas em Comissões levavam a efeito acções de assistência, beneficência, filantropismo e propaganda, mas eram realizações levadas a feito com o patriarcado de Lisboa, as dioceses e paróquias. Depois de 1926, Filomeno da Câmara chegou a ser seu presidente. Ver a este respeito e sobre a ideia de «cruzada» e os símbolos de reconhecimento», *Idem, ibidem,* p. 446-447, 479-481.

[1117] A rubrica intitula-se «Os Artistas Portugueses e o "Diário da Manhã"».

[1118] «A Arte é, nem mais nem menos, do que a cabeça da colectividade e o Artista, o verdadeiro obediente a esta obediência, afirma-nos Almada Negreiros», *Diário da Manhã,* 10 Março de 1933.

[1119] Ver essas imagens em «A Arte Moderna ao serviço da Nova Constituição», *Diário da Manhã,* 15 Março 1933, p. 2.

intitulava-se «Nós queremos um Estado Forte», em que o artista, através de um conjunto de símbolos pintados retratava a nação: o símbolo das quinas, uma figura feminina e uma criança que, lembrando as pinturas de imagens religiosas, pareciam pedir protecção.

A campanha atingiria outros jornais como o *Revolução* e o *Diário de Notícias*, através do intercâmbio das notícias e da transcrição de artigos e entrevistas, apelando desse modo à intervenção do Estado junto dos artistas. Todos eram unânimes quanto a uma clara acção de propaganda em favor dos artistas, acreditando que eles seriam os agentes de transformação do generalizado mau-gosto, fosse através da decoração de montras ou do embelezamento de espaços públicos com trabalhos de estatuária, ou ainda aproveitando o seu trabalho para a publicidade na indústria ou nas Comissões de Turismo. [1120]

Logo a seguir, foram inquiridos respectivamente, o pintor Carlos Botelho; o jovem António Pedro, então militante no partido de Rolão Preto e jornalista no *Revolução*, o Arquitecto Jorge Segurado; o escritor Teixeira de Pascoais; Leitão de Barros, então director da *Ilustração Portuguesa*; o pintor Álvaro Canelas, o músico Ruy Coelho, António Ferro e o historiador João Ameal. Todos os depoimentos indicam uma unanimidade em relação ao papel do Estado como «patrão» dos artistas e incentivador de emprego.

Carlos Botelho defendia como rápida solução para a crise fazer «muitos cartazes e muitos reclamos», pois a necessidade de propaganda do Estado surgia-lhe, tal como a publicidade, um produto para a indústria. O resto viria depois com a evolução natural das coisas. Através da sua entrevista, ficamos inteirados que, em Março de 1933, o documento da Comissão de Defesa dos Interesses dos Artistas já tinha chegado às mãos do Presidente do Ministério.[1121]

Quanto a António Pedro, via como solução primordial e mesmo prioritária, depois de equilibrado o orçamento e arrumada a casa e pagas as dívidas, a educação, a elevação do nível cultural do «nosso povo», para que se pusesse «termo da vergonhosa selvajaria do seu gosto». Para ele, não era suficiente construir escolas para ensinar a ler, pois o «alfabeto sem um guia espiritual e cultural permanente» faria com que o pobre homem da nossa aldeia e da nossa cidade estivesse «apenas mais preparado do que o analfabeto,

---

[1120] Por exemplo «Os artistas portugueses e o "Diário da Manhã"». *Diário da Manhã*, 09.03.1933, p. 1.
[1121] A.F.G., «Os artistas portugueses e o "Diário da Manhã"» Um Estado, tal qual como uma indústria, tal qual como um produto, necessita de publicidade, diz-nos o artista Carlos Botelho», *Diário da Manhã*, 15 Março de 1933.

para receber a torpe deseducação social do pasquim primário que lhe impinjam e a dolorosa deseducação estética do romance em fascículos que lhe deixem à porta».[1122] Mas António Pedro também estava de acordo que seria pelo cartaz, pelo filme, pelo espectáculo, pela assistência às escolas primárias e superiores, pela conferência, pela música, pelas exposições públicas, pela multiplicação dos museus, que se faria esse «levantamento moral».[1123]

Jorge Segurado era conciso. O que era necessário era trabalho e cuidar na escolha dos artistas para evitar confusões e prejuízos. Já para o escritor Teixeira de Pascoaes, existia «autenticamente um renascimento espiritual na raça portuguesa», fenómeno, segundo ele, «claramente marcado nas Artes plásticas onde estamos a par do que há de melhor no Mundo civilizado…»; e advertia que o Estado tinha obrigação de olhar pelos artistas e intelectuais assim como por todos os que trabalham, «porque só os que trabalham são Portugal!» [1124]

Todas estas vozes se uniam, assim, à ideia de que estava em causa «a obra de renascimento de uma nacionalidade» - o seu «ressurgimento» -, e, para que tal acontecesse, era urgente renovar mentalidades através da propaganda. Para o chefe de redacção do *Diário da Manhã*, Augusto Ferreira Gomes, paladino nesse jornal da Cruzada do Trabalho Nacional a favor dos artistas, que viria a ser o braço direito de António Ferro no S.P.N. ao assegurar as suas edições, via nessa renovação «a identificação do povo com os seus dirigentes», aquilo a que chamava «a massa respeitando as élites» mais a «consciência de que existe esse renascimento (…)». [1125] Já Leitão de Barros propunha dois tratamentos: um de dentro para fora, através da ida dos artistas e intelectuais para o estrangeiro que depois formariam centros de cultura espalhados em Portugal; e outro, interno, que consistia em concentrar esforços no ensino primário de modo a erradicar o analfabetismo. [1126]

[1122] «Os artistas Portugueses e o "Diário da Manhã". A Cruzada do Trabalho Nacional. Esta nossa iniciativa continua a ter eco na Imprensa – um alvitre à roda do mesmo assunto», *Diário da Manhã,* 27 Março 1933, p. 2.

[1123] Luiz Teixeira, «Em louvor e defesa dos artistas», *Diário de Notícias,* 7 Dezembro de 1967, p.

[1124] «Os artistas portugueses e o "Diário da Manhã". Só os que trabalham, são Portugal» diz-nos o grande poeta Teixeira de Pascoaes, *Diário da Manhã*, 23 de Março de 1933, p. 3.

[1125] «Os artistas portugueses e o "Diário da Manhã". Os velhos processos - tudo o está provando - só produziram erro, confusão, destrambelho e mentira! diz-nos o arquitecto Jorge Segurado, *Diário da Manhã*, 21 Março 1933.

[1126] Ver «Os Artistas Portugueses e o "Diário da Manhã". O grande remédio para a cultura portuguesa está na escola primária, afirma o artista Leitão de Barros», *Diário da Manhã*, 26 de Março de 1933.

A entrevista a António Ferro e o seu plano geral de acção

Contudo, quem apresentava o problema já com uma verdadeira estratégia de acção era António Ferro. [1127] Este não via que as dificuldades fossem só dos artistas plásticos. Nelas incluía escritores, dramaturgos, músicos e arquitectos. Tudo precisava de se resolver, não com medidas eventuais, mas pensando no futuro, pois só «uma grande organização» poderia «dar unidade e ritmo a essas diferentes manifestações do espírito». Era preciso «criar um plano geral» e «personalizar a política do espírito». Para isso concordava com o entrevistador em que era de absoluta necessidade o Estado criar um organismo especial para resolver o problema. Os exemplos que conhecia diziam-lhe que «essas medidas teriam que ser rigorosamente concentradas, para que tivessem unidade e para que pudessem ser sujeitas a uma fiscalização permanente», dando mais uma vez o exemplo de Mussolini que chamara Marinetti para a Academia Italiana e, logo essa medida, permitiu a reforma do teatro italiano por Luigi Pirandello.[1128]

Há a destacar que Ferro, além de colaborador do *Diário de Notícias,* fora presidente da Associação da Crítica em 1931 [1129] e viria a ser em 1934, Presidente do Sindicato dos Jornalistas. Movimentava-se à vontade pelos meios da imprensa, conhecia bem Augusto Ferreira Gomes (1892-1953),[1130] jornalista e crítico literário e de artes plásticas, chefe de redacção do *Diário da Manhã* e amigo de Fernando Pessoa. O texto desta entrevista deixa entrever uma escrita a duas mãos, bem pensada, que Ferro aproveitava para mostrar que tinha esse «plano geral de renascimento» que renovaria mentalidades e sensibilidades, que cuidaria do teatro, entre outras coisas, e do estímulo através dos prémios para todos, desde a pintura à arquitectura, ao romance, ao teatro e até

[1127] Cfr. «Os Artistas Portugueses e o "Diário da Manhã". Se um Estado Novo cria um plano geral de renascimento, não poderá esquecer que para renovar a mentalidade de um povo é necessário, conjuntamente, renovar-lhe a sensibilidade! Diz ao «Diário da Manhã» o escritor e jornalista António Ferro», *Diário da Manhã*, 20 de Abril de 1933, pp. 3 e 11.
[1128] *Idem, ibidem.*
[1129] Cfr. *Diário de Lisboa* de 27 de Dezembro de 1931. Não temos dados que nos permitam afirmar que ainda ocupasse esse cargo em 1933, o que até era possível. O vice-presidente era, também, nessa altura, Rui Coelho.
[1130] Augusto (de Oliveira Bugalho) Ferreira Gomes, era natural de Lisboa onde desenvolveu a sua actividade. Foi amigo de Fernando Pessoa, com quem partilhou o interesse pelo ocultismo. Além de ter sido redactor-chefe no *Diário da Manhã*, passou pelo semanário *Portugal*, foi chefe de redacção d'*O Sol* em 1926, secretário-geral do *Notícias Ilustrado* e veio a ser director e redactor principal do semanário *Acção* e director técnico do semanário *Bandarra*. Teve numerosas colaborações noutros jornais, mas também nas revistas *Contemporânea*, *Athena*, *Ilustração Portuguesa*, *Civilização* e *ABC*. Foi o responsável e director- gráfico das edições do Secretariado de Propaganda Nacional. Foi Ferreira Gomes o autor, entre outros escritos e livros, do *5º Império* (1934), livro que dedicou a Fernando Pessoa, recentemente reeditado pela Parceria A. M. Pereira.

para a melhor loja, bem como as bolsas de estudo. E Ferro pedia ao amigo para dar o recado:

Diga lá no Diário da Manhã *que [para] defender as ideias modernas é preciso estar de acordo com Salazar.*

A estetização da política

E foi precisamente isso que António Ferro fez. Quando foi nomeado para dirigir o Secretariado de Propaganda Nacional, Salazar legitimara este organismo como máquina de propaganda.

Antes disso, porém, Salazar cumpriria, no orçamento de 1933, a promessa que fizera a Ferro, escrevendo no prefácio ao orçamento, a parte que iria caber ao Estado como empregador dos artistas:

Até para os artistas se olhou não tao largamente quanto se desejaria, mas com o empenho de ensaiar caminhos para mais completa solução do problema. Procurou-se atender à desgraçada situação presente por três ou quatro formas diferentes, as quais podem, bem conjugadas, dar resultados úteis.[1131]

Elevou-se a dotação do Museu Nacional de Arte Contemporânea, inscreveu-se no orçamento do Estado uma verba para a decoração pictural ou escultural de edifícios públicos, construídos ou a construir; aumentou-se a dotação da Junta de Educação Nacional para reforço do capítulo da educação artística e criaram-se duas pensões no estrangeiro para os alunos mais distintos das Escolas de Belas-Artes ou, ainda, para os conservadores do Museu Nacional de Arte Antiga. Além disso, pensava chamar-se os pintores a completar-se a galeria dos retratos dos Presidentes da República no Palácio de Belém.[1132]

Nestas medidas já se desenha a existência informal do S.P.N., ideia essa que reforçámos ao ler a imprensa deste período. A 26 de Outubro de 1933, inaugurava-se aquele órgão que ficaria directamente dependente do Presidente do Conselho, que no discurso tomada de posse lhe dava um rosto ao intitula-lo de «Propaganda».

Contudo, mais do que uma ênfase na propaganda, interessa-nos analisar as múltiplas vicissitudes e variantes da imagem de um retrato, a relação entre estética e

[1131] Prefácio ao orçamento de 1933. Cfr. Dec.- Lei 22.789, citado por Jorge Ramos do Ó, *Os Anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a «Política do Espírito» 1933-1949,* Lisboa, Editorial Estampa, 1999, p. 116.
[1132] *Idem, ibidem.*

política, ou mais, concretamente para citar o historiador e sociólogo Manuel Villaverde Cabral, a relação entre modernismo artístico, por um lado, e autoritarismo de direita, por outro, pelo que aproveitando a citação deste autor, concordamos em que:

*Alguns dos melhores artistas e escritores e das décadas de 1910 e 1920, em particular aqueles associados com o modernismo (*Orfeu, *1915) e o futurismo (*Portugal Futurista, *1917), contribuíram significativamente para a «atitude de espírito» e a «política estética», para empregar a terminologia de Mosse, que deram ao fascismo a sua aura inicial que atraíram intelectuais e criadores».* [1133]

António Ferro, o menos implicado no movimento estético do *Orpheu*, e talvez por isso mesmo, foi depois aquele que mais contribuiu para a «política estética» do Estado Novo.[1134]

5.2. O retrato como encenação da História

António Ferro, um «pintor de retratos»

António Ferro (1895-1956) e Salazar encontraram-se, em 1932, numa «situação histórica em aberto», [1135] decisiva para o futuro do país e também das artes. A habilidade jornalística de Ferro fê-lo conceber as entrevistas ao Presidente do Conselho, num momento em que a propaganda do regime necessitava de ser organizada e programada. Ninguém igualava Ferro em capital simbólico junto da imprensa, dos artistas e da crítica, ninguém tinha a sua preparação como jornalista e repórter internacional para, através das entrevistas, reproduzir figuras e cenários como um «realizador» criava um filme, com o seu guião e mesa de montagem de imagens. Depois, a admiração pelos estados

[1133] Manuel Villaverde Cabral, «The Aesthetics of Nationalism: Modernism and Authoritarianism in Early Twentieth-Century Portugal», in *Luzo-Brasilian Review*, The University of Wiscounsin Press, vol. XXVI, nº1, Verão de 1989, (tradução nossa).
[1134] *Idem, ibidem.*
[1135] É Hermínio Martins que em «Tempo e explicação. Pré-formação, epigénese e pseudomorfose nos Estudos Comparativos», pp. 59-60 (Manuel Villaverde Cabral *et al*. (org.), *Portugal uma democracia em construção. Ensaios de homenagem a David B. Goldey*, Lisboa, ICS, 2009,) chama a atenção para esta noção, que deveria ser considerada como um conceito fundamental do pensamento social e histórico. Ele diz o seguinte: «A noção de "situação histórica em aberto", vital em estudos históricos de qualquer espécie, em estudos de relações internacionais, na sociologia histórica, (…) compromete os académicos a uma espécie de voluntarismo metodológico mitigado, um programa de investigação que postula um livre arbítrio libertário para os actores (…), na medida em que é mais revelador encarar as suas escolhas e decisões, normalmente restringidas por factos institucionais e pressões situacionais, e ver as diferenças, e mesmo a diferença substancial que fazem de tempos a tempos. Estas escolhas podem criar padrões de natureza social ou política com longa duração, que retrospectivamente podem ser encarados como «acidentes congelados», aqueles «em que ninguém teve intenção ou conseguiu prefigurar o padrão que haveria de emergir e prevalecer e prefigurar o resultado».

autoritários, desde os tempos da «República Nova», era cada vez mais evidente em tudo o que escrevia, distinguindo-se pela relação clara que estabelecia entre o modernismo literário e artístico e o autoritarismo. Essa relação, que o mesmo vinha desde há muito defendendo, como vimos em anterior capítulo, e que tinha aprofundado com a admiração do fascismo italiano de Mussolini, concluía-se pela entrega total ao apelo do autoritarismo reacionário. Contrariamente a Almada e, também, a Pessoa, que vira na nomeação de Marinetti, em 1924, um sinal de tradicionalismo e academismo: «Lá chegam todos …Marinetti, académico…», [1136] Ferro sente, pelo contrário, um forte apelo a uma liderança messiânica e carismática. Isso mesmo exprime, por exemplo, por ocasião da morte do seu amigo Homem Cristo-Filho em 1928, quando escreve um testemunho que é um longo retrato por onde perpassa um saudosismo sebastianista e quando repete que o espírito de Cristo-Filho é o de um ditador que partiu mas não morreu, pois regressará em breve:

Não morreu: partiu…partir foi sempre o seu gesto predilecto, o seu tique. Ele há-de regressar, ele regressa afinal, todos os dias. (…) Descansem os seus amigos…Ele vai regressar, ele virá tomar posse, mais dia menos dia, do lugar que lhe compete, na consciência íntegra da nação. Mas até lá até ao seu regresso definitivo, preparando esse regresso, eu abandono a estátua para falar do homem (…).[1137]

De resto, a sua obra *Viagem à Volta das Ditaduras* (1927), com prefácio do comandante Filomeno da Câmara, dedicada «À Saudade e à Esperança do Encoberto», mostrava o desejo de uma entidade salvadora; era fruto da paixão pelo culto do chefe.[1138] Nela reúne entrevistas e reportagens, autênticos retratos «não-literários»,[1139] que realizara

[1136] Trata-se do poema de Álvaro de Campos (Fernando Pessoa), «Marinetti académico», in Poesias de Álvaro de Campos. Fernando Pessoa, Lisboa, Ática, 1944 (imp. 1993).
[1137] «Um testemunho de António Ferro» (*O Povo de Aveiro*, nº 75, 14 de Outubro, 1928). Artigo reproduzido in Cecília Barreira, *Nacionalismo e Modernismo. De Homem Cristo Filho a Almada Negreiros*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1981, pp. 144-146..
[1138] Em Itália entrevistou Mussolini, o Papa Pio XI, Filippo Turati, Garibaldi, Em Espanha, entrevistou Primo de Rivera, Sanchez Guerra, Jacinto Benavente e António Maura. Na Turquia avistou-se com Mustapha Kemal. Na Alemanha avistou-se com Hitler, mas essa entrevista não foi incluída em *Viagem à volta das Ditaduras*. Ver Acciaiuoli, *Os Anos 40 em Portugal. O País, o regime e as Artes (…),* pp. 496-498.
[1139] Segundo Vitor Manuel Aguiar e Silva, as crónicas e as entrevistas não obedecem aos requisitos do texto literário, enquadrando-se nas obras não-literárias. Ele entende por texto literário aquele que «constitui uma unidade semântica, dotada de uma certa intencionalidade pragmática, que um emissor/autor realiza através de um acto de enunciação regulado pelas normas e convenções do sistema semiótico literário e que os seus receptores/leitores descodificam, utilizando códigos apropriados». Está

na década de 20, por diversos países como a Itália, Espanha, Áustria e Turquia. São também notas de paisagens, das ambiências das ruas e cidades, cruzando-as com os retratos físicos e morais de ditadores ou a isso candidatos, desde Mussolini; o Papa Pio XI; Filipo Turati, que tivera Mussolini por companheiro no Partido Socialista e o considerava um traidor; Ezio Garibaldi, neto do unificador de Itália e destacado fascista, chefe dos «camisas vermelhas»; Sanchez Guerra, antigo Presidente do Conselho do Governo espanhol; Melquíades Alvarez, ex-Presidente da Câmara dos Deputados; o Conde de Romanones, chefe do partido liberal e ex-Presidente do Senado, D. António Maura; e Primo de Rivera, o general , chefe da ditadura militar espanhola; bem como o Presidente da República da Áustria, o democrata Hainisch; e, por fim, na Turquia, Mustapha Kemal Ataturk.

A enumeração destes personagens não é fortuita. Todos eles tiveram pela pena de Ferro direito a uma entrevista, mas também à representação de um «rosto» dada pela sua pena. Ferro utiliza várias técnicas jornalísticas. Descreve geralmente no princípio ou no fim de cada entrevista a figura física e a impressão do homem que tem à sua frente. Colocava a metáfora ao serviço da imagem, que é um modo de prender a atenção e desencadear a imaginação de quem o lia. O encontro fechava geralmente com a oferta de dois retratos autografados, um para o próprio Ferro e outro para o jornal, pois segundo ele, «uma entrevista sem retrato é uma entrevista que não está reconhecida (…) onde o entrevistado não está presente».[1140]

O retrato funcionava como o «cartão de identidade», o autógrafo e dedicatória com a data inscrita, atestava a sua presença real. Mussolini, cujas imagens vendidas nas ruas eram tantas «como caixas de fósforos»,[1141] tinha prazer em oferecer a sua imagem. Noutros casos, Ferro procurava e comprava as fotografias e levava-as preparadas. De Mussolini, que entrevistou pelo menos três vezes, entre outras descrições «desenhava-o» deste modo:

Enquanto ele escreve entretenho-me a observá-lo. A máscara de Mussolini é admirável. Os lábios grossos são as barras fortes das suas palavras musculadas. Mussolini tem um rosto de moeda. Um ou outro gesto de sans-cullote. *Baixo, forte, quasi*

---

neste caso os trabalhos de ficção como novelas, contos e romances. In *Teoria da Literatura*, Coimbra. Almedina, 8ª edição). Citado por Ana Sofia Calado, *Auto-representação em David Mourão-Ferreira*, Departamento de Literaturas Românicas, FLUL, 2004, p. 17.

[1140] António Ferro, *Viagem à volta das Ditaduras*, Lisboa, Empresa do Diário de Notícias, 1927, p. 235.

[1141] *Idem, ibidem,* p. 120.

rude. Veio do Povo e traz em si o ***retrato*** *do Povo. É um homem de força. Carregou tijolos na Suiça. Carrega a Itália no Mundo!* [1142]

Depois, passados três anos, Ferro em nova entrevista constata que:

Mussolini, que está mais gordo sem estar inchado, apresenta-se como nos seus retratos mais conhecidos: um fraque bem talhado, um colarinho de bicos, uma gravata discreta. Na lapela, o emblema dos fascistas. A correcção de Mussolini, no vestuário, vê-se que foi conseguida, estudada, artigo por artigo, como um decreto. Mussolini não tem, como muitos pensam e alguns telegramas fazem crer, uma aparência fraca, doentia. Não, Mussolini é um homem forte, de ombros largos, de perfil dominador e firme. A cor não é muito saudável. Mas a sua cor é a patine habitual de todos os homens que viajam para a imortalidade, a patine das noites em claro, das noites mal dormidas, das vidas sem horário…Ao lado de Mussolini uma máquina de escrever, fábrica da sua acção. Por toda a parte tapeçarias guerreiras, estátuas aladas, heroísmo e vitória…[1143]

Por vezes, Ferro detém-se na expressão do rosto ou dos olhos como reveladores de estados de alma ou de carácter. Do político republicano reformista espanhol Melquíades Alvarez, por exemplo, adianta: «antes de mais nada tiro-lhe o retrato…Melquiades é baixo e magro… No seu rosto agudo e marcado a expressão é inconstante, fugidia… Os seus olhos são penetrantes, perigosos, olhos de entrevistador, olhos jornalistas…»; do catalão e político conservador D. Antonio Maura escreve: «o rosto do antigo presidente do Conselho toma os contornos de uma água-forte» ou, para concluirmos este breve excurso, a descrição do ditador espanhol Primo de Rivera: «os seus olhos, de cor indecisa, são os dois únicos pontos de interrogação na sua máscara expressiva. Nunca se sabe o que há por detrás daqueles olhos, nunca se sabe onde eles querem chegar»; ou, ainda, do presidente austríaco: a máscara do presidente austríaco Michael Hainisch é, sobretudo, a máscara dum homem puro, dum candidato a santo. Calvo, olhos luminosos, olhos que nunca viram a maldade».[1144]

O interesse pelos homens de acção, dos quais ele próprio fazia parte, levava-o também a visitar outros criadores de vida contemporânea. Em 1929, no livro *Praça da Concórdia*, dava a conhecer intelectuais e literatos, entre os quais Jean Cocteau, René Coty, o general Foch, Pétain ou Poincaré, ou ainda, famosos como a actriz e cantora Mistinguett ou o estilista Paul Poiret. António Ferro dir-se- ia um fotógrafo da realidade,

[1142] *Idem, ibidem*, p. 74.
[1143] *Idem, ibidem,* p. 164
[1144] *Idem, ibidem,* pp. 204, 226, 231, 269.

ou das actualidades, dessas actualidades gráficas que o *Diário de Notícias* inaugura em 1933 e até, mais tarde, o *Diário de Lisboa*, por volta de 1936.

«Pintor da vida moderna», de uma determinada vida moderna, António Ferro transformou-se, através das entrevistas num pintor de retratos não-literários, que entretanto abandonaria. Foi nos artigos de opinião de 1932 do «*Diário de Notícias*» que durante meses, antes de traçar o perfil de Salazar, preparara e divulgara o seu próprio «retrato retocado, de maturidade assumida». [1145]

Desde os tempos do *Notícias Ilustrado* [1146] que definira, através das novidades das reportagens fotográficas, «as premissas do movimento moderno» em «ilustrações, grafismos e outros modos de superfície», onde o Teatro Novo atingia um terceiro momento. [1147] É nessa diferença que vai da fotografia como imagem da realidade e como aparência, à imagem da pintura como imaginário, que Ferro se situa. Será preciso entender que realidade é essa e como a vai construir, bem como a que imaginário ela vai corresponder, ao transformar-se numa espécie de «pintor oficial» do regime. [1148]

A construção de uma imagem autoral

António Ferro afirmava que os cronistas dos «retratos» antigos eram habitualmente vassalos dos monarcas, a quem eram encomendadas as crónicas dos principais reis das suas dinastias. Resultavam assim, em geral, favorecidos com a preocupação excessiva do bonito gesto ou da bonita frase. Porém, as «entrevistas de hoje», «se bem que não possam fugir em absoluto, a certas reverências inevitáveis que nascem do contacto inicial entre o entrevistador e o entrevistado», não precisavam de recorrer à lisonja descarada, ao elogio fácil.[1149]

Na sua opinião, tal como ontem, os jornalistas não deixaram de ser escravos e de servir. A diferença era, segundo ele, que já não servem um homem mas «uma ideia, uma organização, um jornal», isto é uma notícia. O combate ao facciosismo passou então a fazer-se pelo desmentido, pela rectificação e pelos «pontos nos ii». Ferro escrevia estas palavras no *Prefácio da República Hespanhola*» pouco depois da publicação das entrevistas e do livro *Salazar*. A consciência de que o tempo e a posteridade se

[1145] Ver Margarida Acciaiuoli, *Os Anos 40 em Portugal. O País, o regime e as Artes, Op. Cit.*, p. 502.
[1146] Que dirigiu durante dez meses. Essa colaboração foi interrompida quando, depois de voltar da *1ª Semana de Arte Moderna* de São Paulo, foi informado das mudanças havidas no jornal.
[1147] Margarida Acciaiuoli, *Os Anos 40 em Portugal. O País, o regime e as Artes, Op. Cit.*, p. 498.
[1148] Margarida Acciaiuoli, *Idem, ibidem*, p. 487,
[1149] António Ferro, *Prefácio da República Hespanhola*, Lisboa, 1933, pp. 12-13.

debruçariam um dia sobre a sua obra de jornalista, escritor, crítico e ensaísta, essa relevância do tempo, em que a palavra iria permanecer viva, para além da sua existência, pressionava-o e impulsionava-o a construir uma imagem autoral. Mas também lhe trazia constrangimentos de vária ordem. Daí a necessidade de explicar algumas das suas entrevistas e a despedida que então fazia dessa actividade pois sabia já que outros assuntos o esperavam. O prefácio desse livro sobre Espanha é particularmente significativo. Ferro tivera, como Almada, relações privilegiadas no meio intelectual espanhol, acedera aos círculos da direita e da esquerda, e reúnira neste livro um conjunto de perfis de várias personalidades. Nelas descortinamos a liberdade e a espontaneidade de cada encontro e aí reside a sua diferença com as entrevistas de Salazar.

Também é significante que retoque, nas sucessivas reedições internacionais do livro *Salazar,* a imagem do chefe do governo, acrescentando prefácios de personalidades mundialmente conhecidas como Paul Valéry, Eugénio d'Ors e Austen Chamberlain, bem como outras entrevistas e discursos. Tudo isto certamente sob a supervisão de Salazar. As edições francesa e espanhola, aparecidas em 1934, e a inglesa em 1935, destacar-se-iam como meio de propaganda ao serviço do chefe indiscutível do regime. [1150]

As entrevistas a Salazar

As entrevistas aproximaram-no de Oliveira Salazar. Ferro só teve de escrever o que pensava para que se desse essa aproximação. «Porque o que um dizia não era muito diferente do que o outro escrevia, porque nenhum andava muito distante daquilo que era o senso comum político constituído no interior da sociedade portuguesa no momento em que o regime político se ia institucionalizar». [1151]

As entrevistas foram realizadas entre 6 e 23 de Dezembro de 1932 e publicadas no *Diário de Notícias* entre os dias 19 e 23 de Dezembro do mesmo ano. [1152] Em Janeiro de 33, os encontros com Salazar continuaram. [1153] Esses encontros que foram assinalados no seu diário preparavam então, a dois, a publicação em livro das entrevistas. Era sem dúvida um acesso privilegiado de Ferro ao Chefe do Governo lhe proporcionou ocasiões

[1150] Ver Fernando Rosas, «Prefácio», in António Ferro, *Entrevistas de António Ferro a Salazar*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 2003.
[1151] Luís Trindade, *O Estranho Caso do Nacionalismo Português. O salazarismo entre a Política e a Cultura*, ICS. Imprensa de Ciências Sociais, 2008, p. 27.
[1152] Ver António Ferro, *Salazar*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1933.
[1153] Ver *Diário de Salazar on-line*, Arquivo da Torre do Tombo. Encontros assinalados nos dias 12, 16, 17 e 29 de Janeiro por Salazar. Ver http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=3886689, acesso em 25.08.2012.

de discussão do seu trabalho como jornalista na Imprensa, das suas ideias sobre arte e dos problemas que afectavam os artistas. Podemos imaginar que Ferro teve que preparar o terreno, às vozes discordantes, enfim, era necessário criar uma atmosfera e isso só seria possível com uma grande acção em torno do perfil do «Chefe».

Além das cinco entrevistas, faziam parte do livro, intitulado *Salazar, o Homem e a sua Obra*, um «Prefácio» escrito pelo próprio chefe do Governo e, da autoria de Ferro, uma introdução e um *Epílogo* e as *Notas* de uma Reportagem que o jornalista fora coligindo.[1154] Mas também encontramos duas imagens fotográficas: a primeira, a reprodução da capa do *Notícias Ilustrado* de 24 de Fevereiro de 1932, onde aparece a montagem fotográfica do retrato de Salazar junto a figuras do painel de Nuno Gonçalves; e, na página seguinte, o retrato fotográfico de Salazar e Ferro com a legenda: «No gabinete do Ministro das Finanças onde teve lugar a terceira entrevista». **(Ilustração 97)** Nas páginas imediatas encontramos a «reprodução de uma prova da primeira entrevista emendada pelo Dr. Salazar», bem como «O Soneto de Plantin copiado pelo punho do Dr. Salazar».

Naturalmente, todos estes «retratos» se completam. Na falta do autógrafo na fotografia como o fez Mussolini a Ferro, apresenta-se a entrevista corrigida pelo próprio Salazar, bem como o poema da sua eleição escrito pelo seu punho, o que dá um acento de veracidade assumida.

Salazar emendou e reviu as provas. A sua publicação realizou-se no início do ano 1933, [1155] numa edição de 125.000 exemplares que foi dada logo no dia seguinte como um verdadeiro sucesso de livraria, [1156] do qual participaram as câmaras municipais de todo o país para onde foram enviados centenas de exemplares.[1157]

«Um homem vulgar»: o retrato de Salazar desenhado por Almada Negreiros no *Diário de Lisboa*

O *Diário de Lisboa* foi um dos muitos jornais a divulgar a publicação do livro de António Ferro. O editorial de 14 de Fevereiro assinalaria o facto com um significativo título «Um Retrato. Um Mistério», acompanhado por um desenho de Almada Negreiros

[1154] Bem como o importante discurso de Salazar de 23 de Novembro de 1932, tal como dois artigos de Ferro intitulados: «O Ditador e a Multidão» e a «Política do Espírito», publicados no *Diário de Notícias* em 31.10. e 21.11.1932.
[1155] O livro foi publicado no dia 14 de Fevereiro de 1933. Ver *Diário da Manhã*, 14.02.1933.
[1156] «O Livro de António Ferro constituiu um extraordinário sucesso de livraria», *Diário da Manhã*, Lisboa, 15 Fevereiro 1933.
[1157] «As entrevistas com o sr. dr. Oliveira Salazar», *Diário da Manhã*, 21 Janeiro 1933, pp. 1-2.

(**Ilustração 96**), retratando Salazar de corpo inteiro, chapéu e sobretudo, com gravata e lenço na lapela. [1158] Esta espécie de caricatura de um «homem vulgar» lembra a foto de Salazar da autoria de Deniz Salgado (1895-1963) que aparece como capa do *Notícias Ilustrado* de 3 Julho de 1932, cuja legenda diz: «O Ditador Oliveira Salazar toma conta do governo Português». Nela podemos ver o Chefe do Governo de perfil, a sair de um automóvel, num movimento que faz pensar que se dirige ao edifício onde se situa o seu gabinete de trabalho. O desenho da cabeça feito por Almada, muito semelhante, deixa ver uma figura neutra, cujo perfil de traços sintéticos de desenho hábil define o nariz, os olhos, a boca, na figura esquematizada mas facilmente reconhecível do ditador. O mesmo desenho virá a ilustrar a capa da edição do livro que comenta as entrevistas de Ferro, editado em 1933, da autoria do líder do movimento nacional-sindicalista Rolão Preto,[1159] que seria em breve neutralizado por Salazar.[1160]

Voltando ao editorialista do *Diário de Lisboa*, este punha em questão o retrato do chefe do governo composto por Ferro.. Dizia ele não acreditar que o entrevistado se tivesse confessado completamente, pois esse homem que se construíra a si mesmo «na calma, no estudo e na meditação», não se entregaria assim, «na sua total intimidade, a um jornalista», mesmo que este estivesse habituado a proezas notáveis, como o estava António Ferro, no género da entrevista. A provar essa ideia de incompletude, o sr. dr. Oliveira Salazar que escrevera o prefácio, deixara na sombra aspectos importantes de questões fundamentais que conviria terem discutido. De resto, Salazar reconhecia isso mesmo, ao afirmar que as respostas passaram quasi todas «pela inteligência e pena do jornalista, ganhando certamente em beleza literária». Ferro, ao contrário do seu habitual método «combativo, esgrimístico e casuístico», fora incitado por Salazar a perguntar com franqueza. E, apesar da familiaridade das conversas e de o «cronista» o ter revelado ao país «na sua tangível realidade», a verdade é que Salazar não fizera qualquer luz sobre «as zonas íntimas» às quais «um ilustre psicólogo alemão» chamava «o último véu do último mistério». Em conclusão, para o editorialista do *Diário de Lisboa*, António Ferro

[1158] Aquele editorial é, possivelmente, da autoria do seu director Joaquim Manso, ver *Diário de Lisboa*, 14 de Fevereiro de 1933.
[1159] Francisco de Barcelos Rolão Preto (Gavião, 1893-Lisboa, 1977). O livro intitula-se *Salazar e a Sua Época: Comentário às Entrevistas do Actual Chefe do Governo com o Jornalista António Ferro* (Lisboa, 1933)
[1160] Os nacionais-sindicalistas, reunidos à volta de Rolão preto e do partido denominado Movimento Nacional-Sindicalista propunham um regime mais radical. Entretanto tinham iniciado um confronto aberto com os partidários de Salazar, pelo que este começou por suspender em Setembro de 1933 o jornal *Revolução*, porta-voz dos nacionais-sindicalistas e depois qualquer outro material de propaganda dos mesmos.

pusera de pé, em tamanho natural, um retrato que alguns «pesquisadores de curiosidades» aproximavam de outro que avulta nas tábuas de Nuno Gonçalves, mas «a meio corpo», e que o «sr. Dr. José de Figueiredo afirmava tratar-se dum financeiro, talvez Martim Afonso». [1161]

«Humanizar a História» é ficcioná-la

A verdade é que as tábuas de Nuno Gonçalves eram amiudadamente invocadas. António Ferro já no ano anterior no *Diário de Notícias* de 24 de Dezembro de 1932, havia comparado a figura de Salazar com o estatuto da figura do Infante D. Henrique, comentando que «Nuno Gonçalves seria, sem dúvida o seu pintor ideal».[1162] Vem a propósito contar que, na manhã daquele dia de Dezembro, apareceu na capa do semanário *Notícias Ilustrado,*[1163] (**Ilustração** 95) então dirigido por Leitão de Barros, uma montagem fotográfica onde se apresentava a «sensacional descoberta» da semelhança fisionómica flagrante entre uma das figuras pintadas no Painel dos Pescadores, Estevam Afonso agora transformado num «financeiro de 1450», e Salazar, «o financeiro de 1932». Associava-se assim a fisionomia ao estatuto profissional e à mestria pictórica de um pintor, o que daria a Ferro a oportunidade de continuar a defender nas suas entrevistas a Salazar, a anterior associação que fizera ao Infante D. Henrique e de afirmar que afinal ela, não era tão arrojada como parecia aos inimigos do chefe do governo. Era, aliás, uma associação legítima, pois «se era lícito ir buscar exemplos aos homens de ontem para atacar os homens de hoje, porque não ir buscar exemplos aos mesmos homens para defender, por sua vez, certas figuras contemporâneas? Para ele, interessava «humanizar a história», confrontando personagens. Perguntava, por isso, se não tinha cometido o maior arrojo ao compará-lo também com o herói fantasiado do romance francês, do *Vol de Nuit* de Antoine de Saint Exupéry com que abria o «Epílogo» ao livro de Salazar, visto que, segundo ele, «Imaginação e História são extremos que se tocam».[1164]

A encenação da História através do primeiro retrato colectivo da nação

O sensacionalismo com que a notícia era dada no *Notícias Ilustrado* espelhava-se na montagem fotográfica que integra Salazar na assembleia dos personagens pintados dos

[1161] Ver *Diário de Lisboa*, 14 Fevereiro de 1933. Este Martim Afonso trata-se do mesmo Estevam Afonso que citaremos no texto em seguida.
[1162] António Ferro, «Notas de uma Reportagem», in *Salazar*, Aveiro, Edições do Templo, (1932), p. 227.
[1163] «Salazar e os painéis de Nuno Gonçalves», *Notícias Ilustrado*, 24 de Dezembro de 1932.
[1164] António Ferro, «Notas de uma Reportagem», *Op. cit.*, p. 227.

painéis de Nuno Gonçalves. Aquele aparecia logo por trás do referido Estevam Afonso, ao alto, numa posição que lhe dava o lugar mais elevado na hierarquia daquela assembleia. Integrado no primeiro grande retrato colectivo da nação portuguesa, Salazar tornara-se, com efeito, o chefe de um colectivo e de uma História passada e presente que assim se metaforizava simbolicamente. Nas páginas centrais, chamava-se a atenção «para a extraordinária semelhança» entre a expressão do «Dr. Salazar», que «era tão extraordinariamente posta em foco pelas sensacionais entrevistas realizadas por António Ferro», e essa figura dos painéis de Nuno Gonçalves.[1165]

José de Figueiredo tentara realizar uma identificação iconográfica das personagens dos painéis ao escrever uma monografia sobre o pintor quatrocentista. Propusera até o nome de Estevão Afonso, navegador português que fizera parte das armadas que saíram de Lagos para a exploração da costa africana, como o plausível responsável pelos aspectos financeiros dessas navegações. O *Notícias Ilustrado* concluía então pelos pontos de contacto entre o presidente do Ministério e o financeiro, ambos administradores da fazenda, um da Companhia de Lagos e outro da governação pública.

A «descoberta» era uma engenhosa encenação de Leitão de Barros e, quem sabe, a fabricação de um facto em acção concertada com Ferro. Não é possível deixar de meditar nas estranhas palavras e no cuidado que este teve em salientar que, no próprio dia em que saíu no *Diário de Notícias*, o seu artigo «apareceu na capa do semanário *Notícias Ilustrado*, numa surpresa tão grande para mim como para os seus leitores, a curiosa descoberta, feita por Leitão de Barros, nos painéis de Nuno Gonçalves da semelhança flagrante, impressionante, entre uma figura desses painéis (…).[1166]

O primeiro retrato colectivo simbólico da nação e da cultura portuguesas colava-se assim e para sempre a uma «imagem» que se quis projectar no presente e no futuro, a de uma determinada "representação" de um ministro das Finanças. [1167] Não há dúvida que esse jogo de fisionomias se inseria num processo de propaganda visual da figura do ministro, já então chefe do Governo, a qual mais tarde prosseguia nas páginas do *Notícias Ilustrado* e de outros jornais que temos vindo a referir, como o *Diário da Manhã*, espécie de «órgão oficial» do governo, ou do *Diário de Notícias*, dirigido por Augusto de Castro.

[1165] «Salazar e os painéis de Nuno Gonçalves», *Notícias Ilustrado*, 24 de Dezembro de 1932.
[1166] António Ferro, «Notas de Reportagem de uma Reportagem», *Ibidem*, p. 227.
[1167] José Alberto Seabra de Carvalho, *Idem, ibidem.*

Obviamente, essa propaganda era um modo eficaz e directo de levar a cabo a enorme tarefa de «educar», «informar» e persuadir.[1168]

Os retratos do ditador e do «realizador»

O carácter de propaganda mas também testamentário, de uma escrita para o presente,[1169] e também para o futuro, ressalta dos importantíssimos «Epílogo» e «Notas da Reportagem duma Reportagem» que compõem o livro *Salazar*, a par de uma familiaridade cerimoniosa e da vaidade de Ferro, ao obter o privilégio das entrevistas. O sucesso do seu protagonismo junto do mais importante símbolo do governo da nação dá-lhe uma presunção que emerge no final das entrevistas. No carro, a caminho de Cascais, antes da última conversa, Ferro reflecte no modo como a sua imagem é projectada e lhe é devolvida pelo olhar do outro:

Saímos do Ministério das Finanças ao entardecer, para o último acto, para a última parte desta longa entrevista, original, pelo menos, no seu ritmo, no seu movimento de filme…Sinto-me olhado com respeito, com admiração, pelos frequentadores habituais dos corredores dos ministérios. Como teria eu chegado á fortaleza? Como teria conseguido fazer baixar a ponte levadiça? Aqui e além, á medida que vou atravessando o corredor, que vou descendo familiarmente as escadas do Ministério com o dr. Salazar, sou cumprimentado, com olhares de entendimento, por algumas caras desconhecidas, nas quais posso colher, á passagem, a esperança gulosa mas vã, duma carta de apresentação, dum empenhozinho com o sr. Ministro… Eu próprio sinto longe muito longe, o temor aflitivo do meu primeiro contacto com Salazar. Sem perder a minha admiração e o meu respeito por este homem raro cujo prestígio e inteligência resistem ao convívio, à maior intimidade, tenho a curiosa impressão de que o conheço há muitos anos, de que estamos ligados por uma velha e sólida amizade. Do papão, do senhor carrancudo, do político áspero e mal-encarado, nem vestígios, nem a mais leve sombra…».[1170]

O livro *Salazar*, de António Ferro constitui talvez, ainda hoje, o melhor retrato escrito feito do Chefe do Governo da Ditadura. Um retrato impossível que Ferro registou e montou com as emendas de Salazar aos textos publicados em primeira mão no *Diário de Notícias*. Simultaneamente, torna-se uma espécie de auto-retrato «in assistenza» do

[1168] Ver Luís Trindade, *O Estranho Caso do Nacionalismo Português*, Lisboa, ICS, 2008, p. 76.
[1169] Luís Trindade defende que houve uma «hegemonização do campo literário» pelo nacionalismo, pois escrever era orientar. A literatura ainda era capaz de manter alguma da dignidade que a política já perdera completamente. Era a literatura que veiculava as ideias e não a arte, que seria só imagens. Ver Luís Trindade, a propósito de Augusto de Castro, *Idem, ibidem,* pp. 76 e 77.
[1170] António Ferro, *Salazar o Homem e a sua Obra*, Aveiro, Edições do Templo, 1978, p. 155.

próprio, onde se revela integrado na composição «representada» ao lado de Salazar, destacando-se como *metteur-en-scène* ou realizador que nos convida a contemplar as imagens:

Subimos agora a Rua Augusta, que se movimenta, que se projecta nas janelas do carro» e a olhar as imagens que se movem e «criam ângulos, que marcam o travelling *desta entrevista errante.* [1171]

Depois o vaguear pela cidade dá a ilusão de uma liberdade de movimentos que recorda a construção de um filme ou a projecção de uma actualidade sonora. O próprio Ferro tem consciência do desafio que é a dificuldade do personagem:

A imagem é tão severa, tão distante, tão fria, que vou descendo as escadas do Ministério, como se as subisse, terrivelmente embaraçado com a ideia do primeiro contacto e da primeira pergunta.

Misturando prodigiosamente a rememoração interior, o diálogo consigo mesmo e a resposta do entrevistado, vai confiando ao leitor as suas dúvidas que se vão dissipando. Ferro concede mesmo ao seu interlocutor «poderes adivinhatórios», onde a inteligência do raciocínio, o esclarecimento ou a resposta rápida, firme e desembaraçada se conjugam. Como se tudo não estivesse afinal bem preparado para guiar o leitor:

- Que deseja de mim? Conhecer a vida interior? Penetrar o nosso pensamento? Saber o que está atrás das minhas palavras ou do meu silêncio?

E num tom de quase triunfo, Ferro escreve que teria respondido com um assertivo «exactamente», ao que «divertido possivelmente com a minha louca pretensão», Salazar respondia docemente:

- Pois faça-me as perguntas que entender. Tentarei satisfazer a sua curiosidade… falaremos à vontade, sem constrangimentos. Veremos o que se aproveita depois…».

Naturalmente, revela-se da maior importância a questão da voz, ou das vozes, o modo como elas se assumem e nós as ouvimos, imaginando-as, ou como assumem o discurso, entre a tolerância e a assunção da autoridade, de quem sabe que exerce a censura nessa frase dúbia do «pois veremos o que se aproveita depois…». Tratava-se de

[1171] António Ferro, *Idem, ibidem.*

assumir a responsabilidade de fazer nascer o perfil, o carisma do novo Chefe da Ditadura Nacional», entretanto institucionalizada, cuja firmeza de pensamento se apreende.

António Ferro e o modelo de Emil Ludwig

As entrevistas foram feitas ao fim da tarde, dentro de um automóvel, com algumas pausas, nas quais se aproveitaram esses momentos para realizar imagens fotográficas. Hoje podemos ver retratos de ambos que ilustram e comprovar imageticamente os diversos momentos e as palavras proferidas.

António Ferro seguiu o modelo do jornalista e escritor Emil Ludwig,[1172] que não só entrevistara Josef Staline (1878-1953) em 1931, num salão do Kremlin, como também Benito Mussolini em Março-Abril no ano seguinte.[1173] **(Ilustração 98)** Deste dera «aos seus leitores um retrato vivo, definitivo do grande escultor do povo italiano».[1174] Em ambos os casos o interesse de Ludwig fora transmitir o carácter do homem no sentido mais lato do termo - o homem de acção - e mostrar como mais uma vez o poeta e o homem de estado estão próximos. Se lermos as suas entrevistas percebemos, também, como Ferro segue os mesmos métodos ao utilizar, com objectivos diferentes a atingir, o mesmo estilo de pergunta instigadora, a mesma repetição de palavras e uma semelhante estrutura sintáctica.

António Ferro, seguirá também uma estratégia análoga e, do mesmo modo, associará o retrato fotográfico como documento para introduzir a veracidade do acontecimento. Tal como Ludwig, que na imagem fotográfica se apresenta sentado do outro lado da secretária ouvindo Mussolini, também Ferro terá o cuidado de apresentar uma encenação semelhante. **(Ilustração 98)**

Ferro abeira-se deste modo da foto-reportagem e até do documentário. Ele mostra-se conscientemente um realizador cinematográfico que regista e monta, como

[1172] Emil Ludwig ((1881-1948), nome verdadeiro era Emil Cohn, nascido em Breslau, hoje parte da Polónia. Durante a I Guerra Mundial passou a viver na Suiçã cuja nacionalidade pediu em 1932. A entrevista a Mussolini realizou-se em 1 de Dezembro de 1929. Além de Mussolini e Estaline, também entrevistou Mustafa Kemal Atatürk,

[1173] Ver Emil Ludwig, *Entretiens avec Mussolini*, (Trad. de l'allemand par Raymond Henry), Éditions Albin Michel, 1932. Ver a edição americana de 1933 no site http://ia600308.us.archive.org/3/items/talkswithmussoli006557mbp/talkswithmussoli006557mbp.pdf, acedido em 2-10.2012.

[1174] António Ferro, *Salazar o Homem e a sua Obra*, *Ibidem*, p. 241.

alguém mais tentado pela perfeição formal do som e da imagem ou da emoção pura do que dos sentimentos fundamentados.[1175]

A «visão cinematográfica da realidade» [1176]

Quando publica no *Diário de Notícias* o texto «Falta um Realizador…» [1177], estabelece um paralelo entre o cinema e a realidade. Não é de estranhar que esse *lead* afirme a necessidade de encontrar «um homem que dê corda aos bonecos e lhes dê vida e movimento», ao qual ele, Ferro, se oferecia. Ele seria o maquinista da *féerie*, como nos filmes, pois neles a alegria de viver não está nas objectivas, não está na câmara ou nos *studios*, nem nos actores, está sim no *metteur-en-scène*, no realizador que é o «poeta da acção», mas também o «grande técnico da alegria e o grande animador da vida artificial do claro-escuro». Outros países, como a França, a Alemanha, a Itália ou os Estados Unidos, procuraram os seus realizadores e animadores. Se o «caminho do paraíso»[1178] não era encontrado, o esforço dirigia-se então, segundo declarava, para a criação de uma alegria para uso próprio, mesmo que artificial. Ferro predispunha-se a criar uma «Vida» para o país «aproximando a realidade da sua vontade», pois, como diria, se não era «possível fabricar certezas, fabriquem-se ilusões». A verdade é que a mitificação extraordinária que viria a ser construída e que Ferro apoiou através do órgão para o qual seria nomeado, se orientaria para uma exaltação sem precedentes da realidade nacional onde o passado mitificado se parecia transformar em presente.

A aproximação que acima fazemos das entrevistas a Salazar ao documentário parece-nos poder explicar o «tratamento criativo da realidade», nos termos em que John Grierson (1898-1972), fundador do movimento documentarista britânico dos anos 30, usou o termo pela primeira vez.

[1175] Definição de «realizador cinematográfico» dada por João Bénard da Costa. Ver «As Pautas», in *O Musical- Ciclo de Cinema*, IV vol., Lisboa, Cinemateca Portuguesa e F.C.G., 1985-1986, p. 24.

[1176] Margarida Acciaiuoli, «António Ferro: Política do Espírito e Bom Gosto», in *Os Anos 40 em Portugal. O País, o regime e as Artes, Op. Cit.*

[1177] António Ferro, «Falta um realizador», *Diário de Notícias*, 14 de Maio de 1932.

[1178] Título de um filme alemão dos anos 30, precisamente da época em que o nazismo ascende ao poder. Ferro cita este filme, bem como «O Congresso que Dança» (Eric Charell, 1931). Mas «Caminho do Paraíso» (Thiele, 1930) foi o maior sucesso do ano de 1930, com célebre actriz Lilian Harvey (1906-1968), inglesa de nascimento que viveu e foi educada em Berlim. Cantora e bailarina, iniciou-se no cinema em Viena em 1925. Foi apelidada pela crítica de «mulher-criança» ou «sílfide». Fez com Willy Fritsch, o par mais famoso do início do sonoro na Alemanha do início do nazismo. Foi amiga de Serge Lifar, conhecido bailarino dos *Ballets Russes*. In João Bénard da Costa, «As Letras», in *O Musical- Ciclo de Cinema*, III vol., Lisboa, Cinemateca Portuguesa e F.C.G., 1985-1986, p.240- 243.

Grierson referia-se não ao «valor fotográfico» do médium, isto é, não à capacidade de mimar a realidade, mas à capacidade de contar uma história e o desenrolar da acção, de mostrar um «eu» do outro, que só a técnica cinematográfica é capaz. As entrevistas ao assumirem uma estrutura fílmica e um valor documental, uma «arte viva», aproximam-se do filme-documentário. O modo como se apresentam desencadeia imagens perceptuais suficientemente fortes. Mas não só, essas imagens são-nos dadas como fotogramas, fragmentos que vão compondo uma realidade em movimento. Atente-se, por exemplo, às viagens de automóvel, aos pensamentos interiores, é toda uma paisagem em movimento.

A aproximação ao filme documentário também reside no facto de, tal como neste género, os actores serem originais e não criados no estúdio. Essa prova que se estabelece com a introdução das fotografias, como nas telereportagens, ou do autógrafo, dá-lhe esse carácter de valor documental que se assume insubstituível, reforçando o efeito imagético de veracidade realista no leitor e na sociedade, como se nada ali fosse forjado.

A entrevista é hoje um dos recursos narrativos mais presentes na televisão contemporânea. Através dela pretende-se construir retratos de políticos que, por exemplo, convençam o público a dar o seu voto. Familiarizados com o telejornalismo sabemos como essas estratégias de comunicação, a instantaneidade e a coloquialidade, servem para aumentar a impressão da realidade e, sobretudo, de verdade.

Ao lermos as entrevistas de Ferro apreendemos essa retórica encantatória que todas as entrevistas podem ter, embora saibamos que se trata de uma narrativa fragmentária, mediada de vários modos, até pelo tempo entre o acontecimento e a escrita, o modo como decorreu em vários dias, diferentes momentos no espaço e no tempo. Sendo discurso de um discurso, estamos perante uma construção de uma narrativa que recria uma realidade, que elimina as dúvidas e os silêncios ou que os gere, que pretende ter uma objectividade, e ascender a um realismo nessa maneira singular de representar a realidade.

As entrevistas a Salazar: a montagem de um retrato

António Ferro tinha consciência do que lhe permitia a montagem cinematográfica e o seu princípio formal também aplicado a outras linguagens e produtos artísticos, como

a fotografia ou, até, a narrativa literária. [1179] Essa forma simbólica, que destruía o ponto de vista visual único foi por ele compreendida, mas à sua medida, isto é, à medida do país que ele se propôs olhar e dar a ver em panorama.

O valor destas entrevistas no processo de reconhecimento do entrevistado por parte do leitor, conduzido pelo outro, acaba por adquirir o aspecto de construção de uma paisagem em movimento exposta à leitura do olhar, esse documentário onde o retratado é enquadrado. Como entrevistador ele redirecciona, compõe ângulos, enquadra, guia ao longo de corredores, salas, jardins e observa pormenores, passo a passo, compondo a personagem que tenta desvendar e, como se surpreendesse o personagem, interpela-o, faz *plongés*, *contre-plongés*, grandes planos ou planos recuados. E Ferro sempre presente, pairando, com a sua máquina, nunca passando a segundo plano e afirmando-se em plena posição autoral. Não se tratava somente de criar ilusão, tratava-se também de iludir conscientemente, pois iludir não só tornaria a vida suportável como despertaria outras emoções, mais numerosas, talvez mais originais e febris. Porém, o paradoxo encontra-se neste cerne: Ferro adaptava a técnica da montagem, que fazia essencialmente parte de uma cultura industrializada e urbana e que oferecia o mundo fragmentado, a essa outra realidade que era o Portugal rural ou a Lisboa de 1930.

Não se tratava, para Ferro, de desenvolver uma acção, como no teatro tradicional, mas de uma encenação, no sentido em que se conseguiu transformar a relação funcional entre os actores e o público, o texto e a representação, o encenador e o actor. Tratava-se de, como diz W. Benjamim, apresentar situações. Como chegava aí? Através da interrupção da acção, processo que se vinha a tornar familiar através da imprensa, da fotografia, do cinema e da rádio. Esse princípio da interrupção estava contido na montagem, era ele o elemento que interrompe o contexto, e que permitia criar ou encontrar situações. Deste modo, se distanciava o espectador, mas ao mesmo tempo ele

[1179] A montagem funcionou, na primeira metade do século XX, não só como uma inovação técnica mas como uma espécie de forma simbólica e oferecendo-se como um idioma visual fragmentado que mais do que qualquer outro expressou a chegada tumultuosa de uma cultura urbana e industrializada[1179]. A montagem emergiu, dentro da cultura visual, como um escândalo. A notável aptidão desta técnica para ligar imagens de objectos, pessoas, e paisagens diferentes, perturbou a integridade do ponto de vista único e a autonomia escultural ou física do objecto. Seja a colagem, o papel colado, uma fotomontagem ou a obra construtivista, o resultado é sempre uma nova totalidade orgânica. Essa concepção modificou para sempre o reino da autonomia estética da arte. Matthew Teitelbaum, *Montage and Modern Life: 1919-1942*, Cambridge Massachussets, The MIT Press, 1994, pp. 7-8.

era surpreendido pelo espanto, obrigava-o a tomar posição perante o acontecimento. É um princípio organizador diferente do método naturalista. [1180]

Ainda um poeta da acção

Ferro oferecia-se ao ditador para uma missão que se atribuía a si próprio. Essa auto-incumbência, lemo-la e sentimo-la como uma espécie de iluminação perigosa. A sua estética, uma estética de constante perseguição do novo, parece querer forçar, por vezes, os limites. Esta atitude, que nunca deixaria de remeter para os seus tempos futuristas, impregnava-lhe o discurso e a acção. Não era ele um «poeta da acção», num misto de exaltação discursiva e idealizadora do movimento e da surpresa, do desassossego de uma verdade que só se entrevê, e na precipitação do futuro que corre à nossa frente, ou, na percepção febril em que a existência deve decorrer? Nessa medida, a vida não encerrava, nem podia encerrar qualquer certeza, pois esta encontrava-se no próprio movimento dos objectos, do corpo e do pensamento. O automóvel, o comboio, o avião, a música, a dança, ou a música-dançada, ritmada e «swingada» do «jazz-band» eram, para ele, o espelho da própria vida. A vida é um bailado, isto é, a vida só tem sentido se em movimento pelo movimento. Como poderia ter sentido então qualquer verdade, se a vida é a arte e esta é uma mentira, ou a sua verdade? E, se assim é, não admira que o cinema, ou melhor, a vida seja um filme com as suas intensidades e paixões, nunca domínio exclusivo da memória, mas de uma certa pedagogia, a do «bom-gosto», a que ensina a pôr gravatas; a do espectáculo que diverte e transfigura, a do sonho que fabrica a ilusão e aponta o que uma sociedade de massas deve consumir. O retrato de Salazar que emerge das entrevistas e comentários de Ferro, é criado numa mesa de montagem, cortando e colando os fragmentos de imagens em palavras até obter uma totalidade orgânica.

Um jogo de espelhos

A verdade é que o retrato de Salazar foi, por Ferro, retocado e corrigido. O «Prefácio» de Salazar legitimaria o seu discurso e deu-lhe a autoridade que todo o discurso necessita.

Não existe nem apagamento do sujeito-entrevistador perante o sujeito-entrevistado e vice-versa. São dois homens nivelados, em sintonia com um objectivo comum. Aliás, na sua opinião, entrevistador e entrevistado deviam ser isso mesmo,

[1180] Walter Benjamin, «O autor como produtor», in *A Modernidade*. Obras escolhidas de Walter Benjamim [edição e tradução de João Barrento], Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, pp. 271-293.

«homens nivelados, dois conversadores que se respeitam», contrariamente ao que era hábito, segundo ele, dizer-se, que «o entrevistador não passa dum jornalista covarde, dum senhor prudente que obriga os outros a falar, a ter opiniões para ele ficar calado». Dizia ele:

…Há jornalistas, efectivamente, que merecem o reparo, que se agarram ao corrimão das perguntas, que fazem entrevistas, geralmente, sem ouvir os entrevistados, que se limitam a pôr, em diálogo fácil, as declarações verbais, manuscritas, por vezes, que solicitam dos homens célebres… Outros há, porém, que não abdicam das suas opiniões diante da opinião dos homens que entrevistam, que chegam a procurar o choque dessas opiniões, que não se limitam a perguntar, que respondem também…A entrevista é, na verdade, um aspecto inferior do jornalismo quando significa escravidão, subserviência. Mas deixa de o ser quando o entrevistador e o entrevistado são homens nivelados, dois conversadores que se respeitam. Não nos iludamos. Para realizar um inquérito político, um inquérito literário, um simples inquérito social, é necessário ouvir os homens. Os próprios acontecimentos falam pela boca dos homens.[1181]

Também Salazar aproveita a ocasião para, no prefácio,[1182] se retocar iluminando alguns «aspectos ignorados» e «vincar alguns traços mais expressivos», logrando compor um auto-retrato e os problemas da política e da administração pública. Era necessário clarificar a «ideia confusa, contraditória e inexacta» da sua própria imagem, que sabia ser imprecisa e carecer de focagem. Salazar falava em «retocar um quadro ou, melhor, uma fotografia mal focada» a fim de «substituir uma noção exacta e justa do «homem e da sua obra».[1183] Porém, tal intento não passava de uma pretensão à qual se moldava numa aparente sujeição, num jogo de cumplicidades em que colaboraram entrevistador e entrevistado:

O jornalista preparou com cuidado o seu inquérito; fez as perguntas que quis – e que perguntas, algumas! – dirigiu ele o diálogo, fê-lo parar bruscamente ou desviar do seu rumo natural, sempre que lhe aprouve; insistiu, aprofundou ou passou de leve sobre os assuntos, conforme o grau da sua dúvida ou o arreigado do seu convencimento, numa palavra, segundo a sua conveniência. Docilmente fui respondendo ao interrogatório (…).

Qual dos dois corpos afecta mais o outro? Quem é quem? Nunca o saberemos. Um jogo conivente em que ambos sabiam ou fingiam ignorar «as armas» do outro,

---

[1181] António Ferro, *Prefácio á República Hespanhola*, *Idem*, *ibidem*, pp. XVI-XVII.
[1182] Escrito em 16 de Janeiro de 1933. Precisamente esta data coincide com os encontros com António Ferro assinalados no seu diário.
[1183] «Prefácio de Oliveira Salazar», in António Ferro, *Salazar o homem e a sua obra*, Aveiro, Edições do Templo, 1978.

apresentando como conclusão própria a evidência. Um «inquérito não pode considerar-se completo» nem os assuntos esgotados, tal como a subjectividade da personalidade de cada um, no seu caso, que dera «*as respostas pela inteligência e pela pena do jornalista*». Certamente, dizia, ganharam «*em beleza literária que de seu natural não tinham*» mas, até que ponto, pergunta:

Não terão falseado estas faltas as conclusões a tirar, e até que ponto pode ainda ser verdade uma verdade incompleta? Até onde é rigorosa a expressão duma ideia, trocada a sua forma científica pelas roupagens da melhor literatura?

Neste jogo de espelhos, ambos constroem e adaptam uma imagem de si, moldando essa auto-representação ao modo de expressão a que recorrem, que é o texto da entrevista. O entrevistador conduz e é legitimado pelo seu entrevistado. Retrospectivamente, o que ficou? Pegadas que surgem com as sombras indiciáticas de cada um e em particular, neste prefácio, as de Salazar.

A problemática do texto e da escrita de si ou sobre o outro foi um assunto já abordado a propósito de Almada Negreiros, na relação entre texto e imagem. Utilizando o conceito de montagem, António Ferro compõe a personagem que visa desvendar. A narrativa acaba marcada por essa composição fragmentada a que dá unidade no retrato do entrevistado. Contudo, é um jogo duplamente especular, pois dele também se destaca o retrato do entrevistador, que nos cabe a nós interrogar. O valor das entrevistas a Salazar torna-se crucial, assim, para a consideração das práticas do retrato enquanto texto e determinante para os retratos pictóricos que os pintores, e até os escultores, irão realizar de Salazar. Das entrevistas de Ferro a Salazar, emergem signos e imagens mentais reconhecíveis mas impenetráveis e, por essa razão, abertas a uma permanente descodificação, espécie de *mise en abîme*, como um jogo infinito de espelhos.

A despedida de um género

No *Prefácio da República Hespanhola*, Ferro reflecte sobre este tipo de «literatura» que reputava de «autêntica», que lhe agradava e achava de grande utilidade, pois estava, segundo ele, ao serviço da História. Simultaneamente, anuncia que este seria

o seu penúltimo livro de entrevistas[1184] e despede-se do género que diz ter querido elevar. Retrospectivamente, percebemos que Ferro tinha consciência do poder da palavra ou da escrita retórica, a *imagerie simbólica* que ela desencadeia, nas imagens que estimulam a imaginação. São imagens mentais próprias, em que a linguagem escrita, o médium, serve como o meio para *transmitir* imagens.[1185]

O acento do seu discurso não era colocado na necessidade de descrever o que tinha sido dito, mas na vontade de fazer ver o que devia ser visto, de «pintar com palavras». Talvez justamente, por essa razão, confessava que uma entrevista dificilmente pode libertar-se da «injusta reputação de lisonjeadora e de mesureira». Na descrição do protagonista interessa menos a sua verdade física do que as qualidades que o chefe da Nação é suposto deter e exaltar. Essa era no século XVII, por exemplo, a função do retrato de aparato barroco nas suas múltiplas variantes, que podiam ir do retrato alegórico ao retrato-monumento. Na medalhística comemorativa, em moedas, em bustos e estátuas, numa busca às referências estilísticas do passado, Salazar passará a estar integrado nas figuras maiores da história de Portugal, lembrando, consagrando e eternizando.[1186] Na realidade, era essa capacidade de animação que a palavra tinha, como médium, em soltar as imagens, por vezes, melhor do que o faz a percepção, que se desprende do discurso que Ferro animou e ao qual deu alma, tal como um pintor pode animar um rosto ao pintá-lo.

Com o *Prefácio da República Espanhola* fechava o período «febril» da sua carreira de repórter internacional. As suas entrevistas, dizia, todas elas publicadas em livros, serviriam como documento da memória de um tempo e de um país que ele se via a construir. Decididamente iriamos entrar numa outra era ou já lá estávamos e Ferro precisava de outros instrumentos e, talvez, de outros registos. Walter Benjamin escrevia lucidamente por essa altura, *The Work of art in the age of mechanical reproduction*. Entrávamos assim num tempo de um novo uso do objecto de arte, envolvendo o impacto da sua propaganda. Ferro anunciava que partia para outros horizontes. Estes iriam ser delineados através da «Política do Espírito» e do proteccionismo que o Estado iria oferecer aos artistas, os quais chamaria a construir o cenário onde se destaca uma eficaz

[1184] Um género que afirmava ter aprendido junto de nomes relevantes como Frederic Lefèvre, André Lang, Soupalt, Pierre Bost, Odette Pannetier, Jean Prévost, que realizavam na década de 20 grandes inquéritos na *Vu* ou em *Les Annales*, nas colunas do *Candide* e de outros jornais literários.
[1185] Hans Belting, «Imagem, Mídia e Corpo», *Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*, São Paulo, nº 8, Julho de 2006, pp. 38-40.
[1186] Ver António Filipe Pimentel, «Os pintores de D. João V e a invenção do retrato de corte», O Retrato – *Revista de História da Arte*, nº 5, 2008, Lisboa, Instituto de História da Arte, FCSH-UNL, p. 136.

retratística do poder, menos realista e mais idealista ou idealizada, porquanto nos parece que estas duas concepções se encontrarão em permanente tensão – entre a fidelidade morfológica ao modelo e a idealização que enobrece e transcende o próprio modelo.

5.3. O retrato do chefe

Um «rosto» sem corpo

Tal como «o retrato do príncipe», também o retrato do chefe celebra e mostra o poder e exalta os empreendimentos, reforçando a ideia da eternização da presença e fazendo-o entrar no reino lembrado dos mortos. Assim sendo, o corpo é um mero invólucro pois o que conta é a animação que o pintor dá ao rosto, ao poder que um retrato pode ter para além do tempo, um tempo imune à morte. É singular que um dos retratos mais conhecidos de Salazar seja a imagem fotográfica do seu perfil, o que lembra a ideia dos primeiros retratos clássicos da Renascença e, sobretudo, as cunhagens em moedas.

Entre 1933 e 1949, os cartazes de propaganda do regime começam a mostrar a efígie de Salazar, contrariamente à imagem do Presidente da República o General Carmona.[1187] Essa imagem parece ter passado a estar presente, a partir dos anos 30, nas primeiras páginas dos jornais, pendurada nas paredes de todas as escolas e outras instituições públicas. Mais frequentemente porém, era a citação do seu nome e de frases dos seus discursos que se reproduziam. Constituía-se, assim, um domínio no quotidiano imagético dos portugueses, no qual o país se projectou até quase mimetizar essa ausência. Um rosto sem corpo, que reforça essa ideia do «espírito» que, de simples metáfora, se transforma em alegoria presentificada. Segundo o filósofo José Gil, Salazar desejou a invisibilidade e até a procurou, fazendo dela uma peça da propaganda e do culto bizarro do nome, suporte não de uma personalidade mas de um pensamento político (ou de uma não-personalidade). [1188]

O principal efeito dessa invisibilidade física é que a sua presença assim como o seu nome se faziam sentir por toda a parte. Esse estado que era levado ao paroxismo pois raramente se mostrava em público e ainda menos em manifestações de massas, transformava-se em poder pela ausência. Esta «retórica da invisibilidade» como lhe chama José Gil, revela-se assim numa presença fantasmática que, ao «diminuir»,

---

[1187] José Gil citando Helena Janeiro («A imagem de Salazar nos cartazes de propaganda política», *Vértice*, nº 13 Abril 1989).
[1188] José Gil, *Salazar, A Retórica da Invisibilidade*, Lisboa, Relógio d'Água, 1995, pp. 35-36.

«encurtar», até se engrandecer na sua redução, à expressão mais simples do índice, dizemos nós, ficou «sintetizada nesta palavra sonora «Salazar». Esse nome, é o seu mais perfeito retrato, um retrato feito de três sílabas e seis letras que «quase deixou de pertencer a um homem para significar o estado de espírito dum país…». [1189]

O «retrato do Chefe» e a ideia de «homem novo»

A ideia do «retrato do Chefe» foi frequentemente cultivada, tanto na literatura jornalística de reportagem e entrevistas quer em imagens plásticas e visuais, como temos vindo a verificar. O célebre retrato fotográfico da autoria do fotógrafo António Salazar Dinis, que obteve o prémio de fotografia do SNI em 1950 com o filme *Saltimbancos*, tornou-se um retrato divulgado nas edições estrangeiras dos seus *Discursos*. Salazar fixava-se, assim, também em imagem para ser reconhecido por ingleses, franceses e alemães, como «o indiscutível chefe do seu povo».[1190] Vimos já como o busto de Salazar e a sua estátua serviam, também, funções comemorativas e propagandísticas, como no *I Salão do SPN* e em Paris em 1937. Tal como essas encomendas, Ferro cuidou da imagem internacional de Salazar. Porém, mais do que essa acção de propaganda, interessa-nos o conteúdo da visão do «Chefe» que se dava a conhecer.

De facto, Salazar foi mesmo objecto da admiração do crítico literário e ensaísta político maurrassiano Henri Massis,[1191] que se tornou seu amigo e que escreveu em 1938, depois de uma primeira visita e entrevista ao ditador português, o livro intitulado *Chefs* (1939). Antes disso, em 1934, em França eram publicadas as entrevistas de Ferro, traduzidas por Fernanda de Castro, mas desta vez sob o título de *Salazar: le Portugal et son chef*. A «ligeira modificação do título» pretendia dar a conhecer melhor aquele que era o chefe político português. Também em Portugal Carneiro Pacheco publicou *O Retrato do Chefe,*[1192] resultado de um discurso sobre a figura de Salazar onde traça o carácter moral do chefe do governo. E embora Paul Valéry, a quem Ferro pediu o preâmbulo para a edição francesa, não conhecendo pessoalmente Salazar «e a sua obra»,

[1189] José Gil, *Idem, ibidem*. Parecendo paradoxal, a verdade é que a força dessa ausência ganhou por absurdo que pareça, ou nem tanto, um concurso que o elevou à figura mais importante da nossa história.
[1190] Expressão utilizada por Joseph Goebbels na nótula introdutória da antologia alemã dos discursos de Salazar. Ver João Medina, «Salazar na Alemanha: acerca da edição de uma antologia salazarista na Alemanha hitleriana», in *Análise Social*, vol. XXXIII (145), 1998 (1º), pp. 147-163.
[1191] Henri Massis (Paris, 1888-1970) era o redactor-chefe e director da *Revue Universelle*. Publicou no *Je suis partout* uma entrevista a Salazar em 8-4-1938. Apoiante do regime de Vichy, este intelectual maurrassiano, membro da Academia Francesa em 1960, voltaria a visitar Portugal em 1952 e 1960.
[1192] António Faria Carneiro Pacheco, *O retrato do chefe (discurso pronunciado Carneiro Pacheco na cidade da Covilhã em 7 de Julho de 1935)*, Lisboa Ed. da União Nacional, 1935.

nem nunca tendo estado em Portugal, se tenha esquivado a traçar pela escrita o seu «retrato», não deixou de o fazer, ao falar sobre os seus actos e avançar uma teorização sobre «a ideia de Ditadura» como a «resposta inevitável (e mesmo instintiva) do *espírito*» à *autoridade* do chefe, à continuidade e à unidade, que eram as marcas da sua «vontade reflectida» e do «império do conhecimento organizado». A «ideia do chefe» que apresenta é a de que ele, e só ele, pode impôr às coisas uma «inteligibilidade», isto é, um pensamento integral na plenitude da acção, para que a ideia ditatorial seja realizada. [1193] Ora esta ideia de um homem providencial, diferente, que reúne em si todas as qualidades de um chefe político, uma espécie de «catedrático», ou um césar do Império Romano ressuscitado como o fez Mussolini ao fazer-se representar a cavalo, nasce dessa ideia que celebrava, no quadro da propaganda do regime aos olhos internacionais, a submissão de um povo ao seu chefe, encarnando este o exemplo do «homem novo» onde convergia todo o potencial que podia superar o socialismo, o liberalismo e a decadência, e impôr esse pensamento ou «Espírito».

Porque a encenação era necessária, a imagem de Salazar foi também construída internamente. O mito do ressurgimento nacional supunha uma regeneração da nação e, à sua frente, o chefe que deve manter um discurso de exactidão. Não era verdade que Salazar fora o homem que salvara o país do estado da ruína? Consequentemente, ele aparecia como uma referência, um centro, uma força que tinha combatido a decadência, a desordem, a ameaça comunista interna e externa. A sua figura e a sua imagem passaram a concentrar em si não só a competência da governação, como ainda a expressão da ordem natural das coisas, a força daquele que conhece, guia o povo e até o submete, com a sua posição paternal, a sua «retórica de verdade»,[1194] uma «retórica sem retórica», pedagógica, enunciada e sempre repetida Em suma, o modelo de sucesso intemporal que protagonizava a ideia de um novo tipo de homem e o exemplo ideal do chefe no cume de uma pirâmide social hierárquica, corporativa e harmoniosamente construída numa

[1193] Ver Paul Valéry, «Note en guise de préambule sur l'idée de dictature» in António Ferro, *Salazar: le Portugal et son chef* [documento electrónico, trad. Fernanda de Castro] Paris, Bernard Grasset, 1934. http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/9-75MN/2/9-75MN_master/9-75MN_PDF/9-75MN_0001_1-207_t24-C-R0150.pdf. Acedido em 25.09.2012.

[1194] Ver José Gil, *Salazar: a retórica da invisibilidade*, *Ibidem,* pp. 7-9. José Gil explica essa expressão de «retórica sem retórica, argumentando que Salazar não rejeitava toda a retórica. Abominava a retórica da vida parlamentar que era enganadora e hipócrita. Mas o seu discurso revela-se um discurso pedagógico que visa transformar os homens. Sem os dotes naturais do orador, os seus discursos são escritos e destinados a serem lidos, porque o efeito da leitura se torna mais duradouro, ganhando em inteligibilidade e força de persuasão.

sociedade orgânica, onde cada um sabia o lugar que ocupava. Salazar elevava-se a herói e, até, o seu ascetismo reflectia a pureza e o vigor desse ideal.

A «contra-imagem» de Fernando Pessoa

A morte de Fernando Pessoa em 30 de Novembro de 1935 marcou uma data fundamental na consciência crítica que o poeta vinha a ser do modernismo literário nacional.[1195] Mas o seu criticismo relativamente à imagem modelar do governo e de Salazar é hoje uma espécie de «contra-imagem»,[1196] que ficou registada numa carta inédita dirigida ao General Carmona, carta essa que parece nunca ter chegado ao seu destino. [1197] Escrita certamente depois da atribuição pelo SPN do 2º Prémio Antero de Quental ao seu poema *Mensagem* - quando Vasco Reis, um padre desconhecido obtivera o prémio principal -, poderíamos pensar que a carta era unicamente consequência do despeito do poeta se essa contra-imagem não fosse o «retrato», mais ou menos comum, que hoje temos de Salazar.

O certo é que a sua lucidez quanto ao estabelecimento da censura a escritores e artistas é lapidar. Pessoa afirma que desde o discurso de Ferro de 21 de Fevereiro na distribuição dos Prémios no SPN, ficou sabendo que estava substituída a regra restritiva da Censura, do "não se pode dizer isto ou aquilo", pela regra soviética do poder, «tem que se dizer isto ou aquilo". Em palavras claras isto queria dizer que «tudo quanto escrevermos não só não tem que contrariar os princípios do Estado Novo, mas que tem de ser subordinado às directrizes traçadas pelos orientadores do Estado Novo. Pessoa fazia ainda uma análise da ditadura e da «fase» actual, segundo ele, momento em que Salazar tinha superado o seu integralismo corporativista para ser «integralmente integral». [1198]

A falência da narrativa imagética de Ferro reside, para Fernando Pessoa, em Salazar ser inimigo quer «da dignidade do homem» quer da «liberdade do Estado». Até aí a Ditadura não tinha tido o impudor de renegar a política do espírito – isto é, «o de pôr o espírito acima da política», mas aquando da entrega dos primeiros prémios literários do SPN, Salazar traçara as directrizes e «intimara» limitações à actividade mental e às

[1195] José-Augusto França, *O Ano X Lisboa 1936, Estudos de factos sócio-cultu*rais, Lisboa Editorial Presença, 2010, p. 185.
[1196] Uma «contra-imagem» será uma construção através da paródia ou da sátira, do ridículo ou do absurdo, que surte efeito através da diferença que se estabelece relativamente a uma imagem considerada modelar.
[1197] Teresa Sobral Cunha (apres. e transcrição), «Fernando Pessoa em 1935 Da Ditadura e do Ditador em dois documentos inéditos», *Colóquio-Letras*, Lisboa, nº 100, Nov.-Dez. 1987, p. 127.
[1198] Teresa Sobral Cunha, *Idem, ibidem.*

produções da inteligência. Segundo escreveu o poeta, era «hipócrita», «astucioso sem ser diplomata», Salazar manifestava-se sem encanto nem subtileza, sendo incapaz de uma captação directa ou indirecta. Era, explicava, um «seminarista», isto é, «um religioso sem espiritualidade, um asceta sem misticismo», um «verdadeiro produto de fusão de estreitezas: a lama campestremente sórdida do camponês de Santa Comba Dão que se alargou em *petitesse* pela educação do seminário, por todo o inumanismo livresco de Coimbra, pela especialização raide e pesada da vontade de um destino de professor de Finanças». Em suma, era um materialista católico, um nado-ateu que respeita a Virgem. Faltava-lhe, dizia, a imaginação, qualidade primordial para governar o país.[1199]

A escrita como paisagem e retrato

Como nos diz José Gil, a escrita implica a leitura, isto é, uma relação silenciosa de sujeito para sujeito. Não se trata, porém, de um silêncio qualquer. Resulta da insonorização do espaço público que acompanha a passagem do oral ao escrito, porque o escrito pressupõe a inscrição do espaço público no texto. O escrito encontra-se aberto a todos, como a paisagem se encontra aberta a todos os olhares e essa abertura é anterior mesmo ao seu fazer-se, já que a página em branco desempenha aqui um papel semelhante à de uma superfície da representação pictórica. Escrever significa comunicar socialmente, dirigir-se a um sujeito que faz do escrito uma leitura individual e colectiva, e também colocar-se na situação do sujeito que «fala», à vista de todos, e para sempre, já que no escrito há inscrição e memória. José Gil acrescenta ainda que o escrito significa poder, supõe a presença, não consciente e inconsciente do espaço público da comunicação. O escrito não fala às multidões mas a cada um por si, a milhares de consciências individuais e nesse sentido tanto Ferro como Salazar compreenderam como isso provoca o despertar das consciências e a sua formação. Este seria um dos eixos da sua política de educação do povo em que a retórica determinava toda uma política que visava falar à alma dos portugueses.[1200]

A insistência no retrato como texto que invadia a escrita literária e a retórica, bem como as reportagens na imprensa diária sobre as iniciativas e as acções governativas da Ditadura, fazem-nos compreender que as imagens textuais (e visuais) se transformavam, de um modo geral, em objectos não só de propaganda, mas de consumo de massa ao serviço da reinvenção de uma identidade nacional.

[1199] Teresa Sobral Cunha, *Idem, ibidem*, pp. 126-128.
[1200] José Gil, *Op. Cit.*, pp. 17 a 19.

Entenda-se que Ferro construíra um perfil, um retrato desenhado com palavras. Esta ideia de que teria decerto consciência, como «poeta da acção», a da associação da escrita e da imagem, é uma associação antiga conhecida desde a antiguidade clássica. Também, no século XVI, a pintura da Renascença era olhada como um livro aberto e acreditava-se que era numa viva e sentida representação pictórica, - a descrição – que se achava o poder de pintar imagens claras do mundo exterior, que permanecessem no olho e na mente que o pintor devia registar na tela. Era aí que o poeta se assemelhava ao pintor e quem lia ou via imaginava para si próprio. A poesia ou as artes da figura, a *ut pictura poesis* que Horácio encorajou podem ser invocadas, parecendo aceitável justificar este interesse de Ferro, e também de Salazar pela escrita ou o discurso como fábrica de imagens.

Todavia, num país que apresentava um elevado índice de analfabetismo, não deixa de ser paradoxal a divulgação desse retrato textual –as entrevistas - distribuído por todas as câmaras municipais numa acção de propaganda até aí sem precedentes. Naturalmente, podemos pensar que existia um público ao qual era dirigido, um público letrado a quem era necessário fazer passar a mensagem do chefe da Nação. Um público que estava aberto à insonorização do espaço público através do discurso. Logo, esse discurso devia constar num livro. E um livro era sempre um livro, que ficava e se consumia devagar ou ao qual se recorria frequentemente, ao contrário de outros suportes de consumo rápido, como eram a fotografia, a revista ou a pintura vista unicamente em ocasiões expositivas.

Trata-se, pois, de uma continuidade entre a imagem textual e a imagem visual. Aliás essa continuidade existe entre o texto e as imagens incluídas no livro de Ferro. Da leitura íntima do texto estabelece-se uma passagem natural entre um registo e outro. Mas esta entrada na era da difusão de massas não deixava de ser acompanhada pelas imagens fotográficas que passariam a disputar, com a imprensa e a pintura, o seu lugar.

Na verdade, o terreno estava preparado desde o advento do cinema e a «democratização» da imagem fotográfica em finais do séc. XIX, e início do século XX, para um cada vez maior interesse na figura do corpo que o retrato reforçou. A reprodução do real e a força da imagem que a fotografia permite estavam presentes diariamente na imprensa e nas foto-reportagens, importantes documentos gráficos e fotográficos na divulgação dos actos do governo, das paisagens e dos homens.

Imagem e propaganda

Como discutimos em anterior capítulo, as revistas e os magazines nos anos 20, produziram um novo quadro à produção e distribuição da imagem fotográfica unida ao texto que a par da ilustração gráfica, ganhava uma urgência tal que, à semelhança do que vinha acontecendo em países como a Espanha, a Itália e a Alemanha, deu lugar ao trabalho foto-jornalístico, aos documentários que retratavam as figuras políticas, os acontecimentos, a guerra e a acção dos governos nas páginas da imprensa.

Não fazendo a fotografia parte do âmbito deste trabalho, ainda assim é obrigatório mencioná-la. Sabe-se, por exemplo, como a exposição *Film und Photo* em 1929, vem trazer aos pintores e até aos escultores, novos modos de abordagem das formas e da imagem do corpo.[1201] Em Portugal é justamente em 1928 que o *Notícias Ilustrado* passa a utilizar a rotogravura, inovação introduzida por Leitão de Barros (1896-1967) e pelo escultor J. P. Martins Barata (1899-1970), seu cunhado, que a tinham conhecido e estudado em Frankental, na Alemanha. De facto os novos processos de impressão serão cruciais, pois vão permitir grandes tiragens e formatos enormes, com qualidade aveludada, além de composições gráficas arrojadas e exaltantes. [1202] Esta liberdade de execução permite uma relação do texto-imagem e uma total liberdade no arranjo da página através das técnicas da montagem e do arranjo livre dos elementos [1203] que tanta importância terá na pintura, nas colagens e assemblagens.

A ideia da propaganda interna e externa colocara-se a Salazar mesmo antes da entrada em cena de Ferro. Quando convida Ferro para o SPN, esse tornou-se o principal objectivo. A publicação, entre outras, do álbum/revista *Portugal 1934*, editado neste ano pelo SPN, é um exemplo desse dar a ver a Nação e a obra de reconstrução de um país por parte do seu chefe. Trata-se de uma obra encomendada por Ferro ao realizador e também pintor e jornalista Leitão de Barros, como aliás o será o *Album 1940*.[1204] Este álbum foi um dos primeiros projectos pensados por Ferro como o prova a entrevista dada ao *Diário de Lisboa*, logo em 11 de Outubro de 1933, depois da criação do SPN. Na sua cabeça e na de Salazar desenhara-se já fazer uma publicação de carácter nacionalista - «um grande

[1201] Sobre a importância desta exposição ver Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois, *Art since 1900. Modernism, anti-modernism, postmodernism,* «1929», London, Thames & Hudson, 2004.pp. 232-237.
[1202] António Sena, *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, *Op. Cit.*, p. 238-239.
[1203] Natasha Finz Machado Paulino Revez, *Os Álbuns Portugal 1934 e Portugal 1940. Dois retratos do país no Estado Novo*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Lisboa, FCSH-UNL, 2012, p. 37.
[1204] Sobre estes dois álbuns ver Natasha Finz Machado Paulino Revez, *Op. Cit.*

álbum de luxo: Portugal-1934». O propósito era documentar e mostrar o que se tinha feito em Portugal nos últimos sete anos. Naturalmente, Ferro citava o ministro de Propaganda nazi Joseph Goebbels que, por essa altura, tinha tarefas idênticas de propaganda no estado nazi e falava dos prémios literários de arte a criar para todos os artistas portugueses.

Nas suas 40 páginas, encontramos cerca de 200 fotografias, onde os autores foram chamados a apresentar o seu melhor e mais actualizado saber, mostrando muitos deles estar a par do que melhor se fazia lá fora em termos de montagem fotográfica. [1205] Vemos figuras de homens na paisagem, edifícios, ângulos, aproximações; a fusão e integração do *lettering* que toma as dimensões da página. Algumas dessas imagens são-nos dadas em planos aproximados, assemelhando-se ao que então se fazia na Rússia soviética. O historiador António Sena chamou à atenção para o papel que a fotografia desempenhou enquanto instrumento de representação do poder e da propaganda. A fotografia dava a sensação de aproximar a cultura dos cidadãos, ou melhor, nela inscrevia-se o espaço público e a nação.[1206] Todo este conjunto de ocorrências parece-nos não poderem ser desligadas do nosso estudo, porquanto é inegável que os pintores acabavam por se confrontar com numa nova visualidade, uma visualidade de massas, não podendo por isso deixar de ser contaminados por ela. Pintores como Eduardo Malta e Henrique Medina, embora vendo a fotografia como uma arte menor não deixaram de a utilizar na pintura de retrato, [1207] sendo até para isso solicitados como foi o caso de Medina que pintou os retratos de António José de Almeida (1932?) e de Sidónio Pais (1937), hoje na Galeria de Belém.

[1205] São fotografias de Domingos Alvão, A. Rasteiro, João Martins, Diniz Salgado, Ferreira da Cunha, Francisco Santos, Horácio Novais, Joshua Benoliel, José Mesquita, Luis Teixeira, Pinheiro Correia, Mário de Novais, Octávio Bobone, Raimundo Vaissier, Raúl Reis, Salazar Diniz, Serra Ribeiro, V. Rodrigues. No álbum aparece ainda um cartaz de Almada Negreiros "Portugal 1934". É, sobretudo, na rubrica relativa aos trabalhos do Ministério das Obras Públicas que esse saber fotográfico se exibe.

[1206] A fotografia iniciava-se, nos anos 30, como *hobby* ideal, apresentando-se em salões e concursos, nacionais e internacionais, centralizados no Grémio Português de Fotografia, criado um ano depois do I *Salão dos Independentes*. O Grémio organizaria os *Salões de Arte Fotográfica* desde 1932, salões se prolongariam até perto dos anos 70, por iniciativa de pequenos clubes e grupos recreativos e culturais, ligados a Empresas Industriais, Bancos, Clubes Desportivos, e da própria Mocidade Portuguesa. António Sena, *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, *Op. Cit.*

[1207] António Sena refere, por exemplo, que Roque Gameiro teria utilizado frequentemente a fotografia, enquanto ilustrador-aguarelista, o que motivava as apreciações negativas da crítica. Este pintor contava-se, aliás, entre os elementos do júri do *I Salão Nacional de Arte Fotográfica* em 1934, que contava ainda com João Martins, San Payo, Júlio Worm, Silva Nogueira, Reynaldo dos Santos e o escultor Leopoldo de Almeida, todos ligados ao regime nascente. António Sena, *Idem, ibidem*, p. 239.

Hoje ao sermos confrontados com inúmeras imagens fotográficas relativas à divulgação e propaganda do Estado Novo verificamos a importância que alguns fotógrafos dos salões do SPN/SNI vieram a ter. [1208]

Os pintores Eduardo Malta, Henrique Medina e o retrato

A verdade é que só existe um único retrato pintado de Salazar, um retrato que reproduz a sua figura tirada do natural, [1209] (**Ilustração 99)** da autoria do pintor Eduardo Malta (1900-1967). Salazar pousou para o pintor em 1933, apesar de existir um desenho de 1955.[1210] Outras representações pictóricas podem ser referenciadas, entre elas, a do pintor Henrique Medina (1901-1988) [1211] em 1939, hoje na Câmara Municipal do Porto; duas pinturas de 1941 e 1960 de Dordio Gomes; também se conhece uma representação do perfil de Salazar pintado por Mário Augusto, assim como um desenho aguarelado do rosto de Salazar de Joaquim Lopes e, do mesmo pintor, um óleo, ambos não datados. Mas todos eles foram realizadas sem o modelo. Inquirir o valor iconográfico desse retrato, e de outros semelhantes, permite avaliar a sua função na sociedade portuguesa, bem como verificar como eles se transformaram em imagens omnipresentes pairando na nossa memória colectiva. [1212]

Eduardo Malta retratou não só personalidades políticas, figuras importantes do aparelho de Estado ligadas ao Estado Novo, tal como o seu companheiro da Escola de

---

[1208] Por exemplo, António Rosa Casaco (1915) agente da Pide e amador fotográfico que foi um dos mais cotados fotógrafos dos salões do SPN/SNI, publicou nos anos 50, o livro *Salazar na Intimidade*.

[1209] Encontrámos ainda da autoria do pintor um desenho a lápis, de 1955, do rosto de Salazar. Desconhecemos as circunstâncias em que foi produzido, provavelmente a partir de uma fotografia. Nele podemos observar o rosto esculpido, a expressão vazia do olhar e os lábios finos. Imagem reproduzida no livro editado pela Fundação Ricardo Espírito Santo.

[1210] Não sabemos, porém, as condições em que foi realizado. Ver Fernando Pamplona, José Camon Aznar e Renato Almeida, *Eduardo Malta*, [S.l.], Frost & Reed, [19--].

[1211] Henrique Medina de Barros fez os seus estudos na Escola de Belas-Artes do Porto onde teve por mestres José de Brito, Acácio Lino e Marques de Oliveira. Em Paris desde 1919, esteve durante sete anos, onde foi aluno de Cormon e Bérard. Viveu posteriormente em Londres e em Roma. Nos anos cinquenta, sempre a convite, pintou no País de Gales, na Suécia, na Dinamarca e em Espanha e viu publicado o seu primeiro álbum de trabalhos (1954). Na década de setenta, fixou-se definitivamente em Góios, Esposende. Dedicou-se então à pintura de paisagens e figuras rurais da região, como as sargaceiras da Apúlia, os pescadores, os pastores de Belinho, os feirantes de Barcelos e as minhotas. No início dos anos oitenta retratou o Papa João Paulo II, aquando da sua visita a Portugal, em 1982, e a Fundação Calouste Gulbenkian efectuou uma exposição retrospectiva da sua obra, em 1983, reunindo cerca de 250 quadros de retrato, paisagem, desenho e pintura de género.

[1212] Alguns artistas têm-se interessado pela questão, como por exemplo, Paulo Mendes em 2008, que apresentou um projecto artístico que pretendia ser uma «perspectiva crítica sobre as relações das artes visuais com a fixação do paradigma imagético de Salazar». Procurava-se indagar, segundo o curador da exposição, o valor iconográfico e a relevância política que hoje podemos retirar dos retratos de Salazar. Ver David Santos, «The Return of the Real 3- Paulo Mendes», http://www.cm-vfxira.pt/PageGen.aspx?WMCM_PaginaId=42674#.UHfFRaPHzeR, acedido em 12.10.2012.

Belas Artes do Porto, Henrique Medina, mas ainda escritores, intelectuais e artistas. Ele e Medina receberam encomendas de figuras da alta sociedade nacional e internacional (**Ilustrações 109, 110, 111),** tendo este último, por exemplo, acabado por fazer a sua carreira de retratista fora de Portugal.

Quando a revista *Ilustração,* em 1928, era dirigida pelo jornalista João de Sousa Fonseca, Eduardo Malta foi enviado a Madrid para retratar as mais «altas personalidades espanholas para um número especial dessa revista». Foi por essa ocasião que conseguiu retratar várias vezes o General Miguel Primo de Rivera e a sua família, com quem conviveu, destacando-se um retrato equestre, que lhe deu reputação em Madrid, bem como fama internacional,[1213] Em Itália, retratou o rei Humberto de Itália. No Brasil, foi requerido pelo Presidente Getúlio Vargas e chegou a fazer uma exposição no Rio de Janeiro em 1937. Em Portugal, além de Salazar, retratou por duas vezes o Presidente da República, o General Carmona, em 1937, o Presidente Craveiro Lopes (s/d) e o Cardeal Cerejeira (1934). Da alta sociedade, entre outros, o banqueiro e coleccionador de arte Ricardo do Espírito Santo Silva (**Ilustração 108)** e outros membros da sua família. Mas também, os historiadores José de Figueiredo (1936) e Reynaldo dos Santos, assim como os escritores Aquilino Ribeiro, Agostinho de Campos e Augusto de Castro, os poetas Teixeira de Pascoaes e Afonso Lopes Vieira, os pintores António Soares (1941), Jorge Barradas (c. 1936-37) (**Ilustração 112**) e Sousa Lopes (1940) e João Carlos (1940), o arquitecto Raul Lino, o jornalista Luís Teixeira, entre comendadores, condessas, princesas nacionais e estrangeiras.

Alguns desses retratos serviram de ilustração às edições do Estado produzidas a propósito de acontecimentos especiais, como foi o caso da *Primeira Exposição Colonial Portuguesa*, realizada no Porto em 1934 [1214] ou as *Festas Centenárias de Guimarães,*[1215] aquando da *Exposição do Mundo Português* em 1940, de que resultaram álbuns comemorativos. [1216]

[1213] S/A, «Um artista português em Espanha. Como Eduardo Malta pintou o General Primo de Rivera», *Diário de Lisboa*, 4 Agosto de 1936, p. 3.

[1214] Henrique Galvão (pref.), *Álbum Comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa*, Porto, 1934. Ver também o *Album Comemorativo das Festas Centenárias de Guimarães, do Cortejo do Mundo Português, e da Secção Colonial da Exposição do Mundo Português, Ibidem*, p. 27.

[1215] Nesse álbum da autoria de Eduardo Malta, as duas imagens que iniciam a publicação são precisamente os retratos oficiais de Carmona (1937) e de Salazar (1933) da autoria do pintor, seguindo-se-lhe um retrato imaginário de D. Afonso Henriques, pintura que figuraria nas Festas, bem como um desenho de um auto-retrato do pintor e dezenas de desenhos de retratos das populações índigenas que nos visitaram durante a exposição: D. Pedro VII (rei do Congo), Francisco da Costa Aleixo (chefe malaio) e seu filho Francisco de Timor; Braima Sanha, (chefe dos Fulas), alferes de 2ª linha da Guiné, as jovens Maritime (Bijagoz) também da Guiné, Naguem Djere (quipungo) de Huila, Angola; Nauique (Quipungo), Huila, de Angola;

Quem melhor do que Eduardo Malta, com «os truques do seu academismo mundano estereotipado em fundos claros», segundo José-Augusto França,[1217] ou Henrique Medina, pintor «fotográfico», ambos convencionais sem desejos estéticos vanguardistas e abertamente anti-modernistas, para pintar alguns dos retratos oficiais da Galeria de Retratos dos Presidentes, no Palácio de Belém, criada precisamente nos anos 30.[1218]

Do mesmo modo, trabalhou Henrique Medina (1901-1989). Admirador do retrato aristocrático inglês de Reynolds e Lawrence, tornou-se conhecido nos meios da alta sociedade europeia e americana.[1219] Em 1927 participou na *Exposição da Real Academia* de Londres com o *Retrato de meu irmão*, adquirido pelo Estado francês e hoje pertencente ao Museu *Jeu de Paume* (Paris), retrato do qual Fernando Pamplona disse ser «uma das suas obras mais perfeitas de execução e mais profundamente emotivas» e, ainda, o retrato do escritor belga, amigo de António Ferro, Maurice Maeterlinck,[1220] que fixara residência em Portugal e que se encontra no Museu do Chiado de Lisboa.[1221] Mas também retratou Mussolini, durante várias sessões, no seu

---

Ana (maconde) de Moçambique; Leong Keng Kong (cantadeira e tocadora), da China; Leong Li (criada de Leong Keng Kong). O cortejo do Mundo Português foi incluído no programa das Comemorações centenárias de Portugal como acontecimento capital. Era um objectivo constituir um grandioso desfile das «glórias do Passado, dos objectivos imperiais do Presente e também da graça, do encanto, do colorido pitoresco do povo português de vinte e uma províncias do Império». Pretendia-se que «no coração das multidões que assistissem à sua passagem» se formasse uma «impressão perdurável» pois era o «desfile de Portugal» que ali estava, da sua História: «um álbum de imagens capaz de encantar olhos namorados e de comover corações orgulhosos da sua estirpe». O discurso era, pois, mítico, quase delirante como o foi o discurso de Salazar pronunciado «no alto do castelo de Guimarães» em 4 de Junho de 1940. Ver *Album Comemorativo das Festas Centenárias de Guimarães, do Cortejo do Mundo Português, e da Secção Colonial da Exposição do Mundo Português*, cujo texto «Cortejo do Mundo Português» é de Henrique Galvão, as imagens dos figurinos por Manuel Lapa, o arranjo gráfico, execução e edição Litografia nacional do Porto (Ignácio A. De Sousa & Filho), [1940].

[1216] Os álbuns já mencionados.

[1217] José-Augusto França, *O Ano X Lisboa 1936–Estudo de factos sócio-culturais*, Lisboa, Editorial Presença, 2010, p. 170.

[1218] Henrique Medina é o que está mais representado. Só o retrato do Presidente Óscar Carmona (1926-1951) (1933) foi realizado durante o seu mandato em 1933 e, talvez tenha sido por decisão deste ou dos seus conselheiros que Henrique Medina realizou mais quatro retratos, póstumos: António José de Almeida (1919-1923) cerca de 1932; de João Canto e Castro (1918-1919) em 1933; de Sidónio Pais (1918-1919) em 1937, bem como o de Américo Thomaz (1958-1974), antes de este ser Presidente da República. **Ver site**

[1219] Fernando Pamplona, *Pintores retratistas académicos*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1984, p. 76.

[1220] Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlink (1862-1943) fixou-se em Portugal após a invasão da França pelos alemães. O escritor foi Prémio Nobel em 1911

[1221] É numerosa a quantidade de retratos realizados por Henrique Medina. Por exemplo em Hollywood pintou alguns retratos de celebridades norte-americanas como Charlie Chaplin, Norma Shearer ou Mary Pickford, destinado ao «Hall of Fame», e também o da célebre cantora Galli Curci no «Barbeiro de Sevilha» (Hollywood,1942). Ver Fernando Pamplona, *Pintores retratistas académicos*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1984, p. 76.

gabinete no palácio Viminal, retrato de paradeiro desconhecido.[1222] E os seus retratos do Presidente da República Carmona e do Cardeal Patriarca de Lisboa, Manuel Gonçalves Cerejeira que estariam na *Exposição de Nova Iorque* de 1939.

A representação de alguém que era o chefe da Nação «impunha um reforço das convenções, sobretudo quando não se era um chefe qualquer e Portugal precisava de celebrar o retrato de um chefe. Porém, hoje, surpreendemo-nos ao verificar como esses retratos convencionais eram aceites e admirados. Nestes retratos, os pintores querem agradar e exploram efeitos cenográficos que resultam artificiais e dão ao modelo um falso carácter ou o esvaziam a sua presença. A verdade é que não possuem fôlego. [1223] Não há qualquer interpelação do princípio da semelhança, do claro-escuro, do *décor*, muito pelo contrário.[1224]

Medina abordou também outras temáticas, tipos populares minhotos, além da paisagem e da natureza-morta. Nunca participou nos salões do SPN. [1225] Foi depois da sua primeira viagem aos Estados Unidos convidado por George Allen, presidente da Guarantee Trust Company de Nova Iorque, com uma encomenda para o seu retrato e o da família que Medina inicia ali a sua permanência durante largos anos.

O anti-modernismo de Eduardo Malta e Fernando Pamplona

Além da sua actividade de pintor, Eduardo Malta escreveu alguns romances, publicou crónicas na revista *Fradique* em 1936, bem como algumas críticas de arte, vindo também a colaborar no *Diário de Notícias* nos anos 40. Mas a sua actividade ainda se estendeu ao romance e ao ensaio artístico, ao publicar o livro *Do meu ofício de pintar*, que estaria esgotado em 1938. Fernando Pamplona,[1226] amigo de Eduardo Malta e seu suporte crítico no *Diário da Manhã,* onde tinha habitualmente uma crónica nos anos 30, intitulada «Belas Artes–Malas Artes», partilhava as mesma ideias anti-modernistas e

[1222] Apesar da tentativa não obtivemos resultados do paradeiro deste retrato no contacto efectuado com o Palácio Viminal.
[1223] Isso mesmo também nos é dado conta no *site* do Museu da Presidência onde estes retratos foram incluídos numa secção designada «Pintura Pobre».
[1224] Henrique Medina retratou Salazar em 1957, e ainda o Cardeal Cerejeira, o General Carmona e Américo Tomás.
[1225] Na SNBA participou em três salões, 1920, 1921 e 1924. Regressou a Portugal só em 1960, para se fixar em Esposende.
[1226] Fernando José de Sá Passos Rangel Pamplona (1909-1989). Foi professor liceal, jornalista, crítico e historiador da arte. Licenciou-se em Filologia Românica pela Universidade do Porto, em 1931. Foi membro da União Nacional. Foi também professor metodólogo do ensino da língua francesa. Recebeu vários prémios: Prémio António Enes, na categoria de jornalismo atribuído pelo SPN (1934); os Prémio José de Figueiredo em 1943, 1954, e 1983; e o Prémio de Teatro do SNI em 1960.

esforçava-se por apresentar o pintor como o maior retratista de sempre desde Nuno Gonçalves. Em *Um Século de Pintura e escultura em Portugal (1830-1930),* Pamplona avalia as correntes estéticas surgidas no princípio do século XX e observa que elas não se limitaram «a empreender uma audaz tentativa renovadora, mas foram mais longe, ao negaram o valor de tudo quanto se fizera, ao repudiar clamorosamente a herança milenária da civilização, pretendendo desse modo regressar ao zero das origens». [1227] Essa defesa de uma arte sem raízes, de «pseudo-primitivos» sem a ingenuidade e o «frescor dos verdadeiros» era, segundo ele, sob o pretexto «de abstracção e de subjectivismo», responsável pela:

Forma dum geometrismo rígido e estreito, de inspiração asiática, ou se compraz na disfomidade hedionda, de sabor negróide – tendências estas diametralmente opostas às tradições greco-latinas, à sensibilidade ocidental, europeia, sempre fiel à harmonia das linhas e das cores e a um largo realismo que não se contenta com o mundo físico e que, através das formas perfeitas, procura atingir o puro espírito. [1228]

É uma condenação das «formas imperfeitas» dos «primitivos» e a defesa de uma superioridade rácica que também Eduardo Malta sustentou um ano antes no *Diário de Notícias*. [1229] Com efeito, no mesmo ano da sua exposição no *Berliner Kunsthalle,* a convite do governo nazi-alemão, em 1942, escrevia:

A arte negra, por sua vez, ficou na caricatura, produto de todas as raças primitivas. Por essa razão a arte africana não poderá comparar-se à arte branca ou mesmo à amarela; vem atrasada milhares de anos. Os amadores de batuque nunca poderão entender Beethoven e Shubert. Os admiradores dos toscos manipansos jamais compreenderão – o que é triste - a beleza subtil duma arte profundamente analítica, tenazmente concreta, anti-caricatural, calma e harmoniosa como a arte branca…Arte culta, sábia pela tradição e quase virginal pela franqueza.[1230]

De salientar que esse foi o período em que o regime mais se aproximou das ideias políticas e culturais do nacional-socialismo alemão,[1231] em consequência provável

[1227] Fernando Pamplona, *Um Século de Pintura e escultura em Portugal (1830-1930),* Porto, Livraria Tavares Martins, 1943, p. 325.
[1228] Fernando Pamplona, *Idem, ibidem,* pp. 325-326.
[1229] Eduardo Malta, «Três Artes», 26 Maio de 1942, p.1.
[1230] Eduardo Malta, *Idem, ibidem,* p. 1.
[1231] Evidentemente referimo-nos ao contexto de aproximação, da acção e relações do Estado Novo com o governo alemão, não esquecendo a figura de Rolão Preto, mas este e o seu movimento, que parecem ter diferenças ideológicas com o seu equivalente alemão, tinha sido neutralizado e mais ou menos integrado dentro do regime.

de um conjunto de acontecimentos como a Guerra Civil de Espanha (1936-1939) e a luta anti-comunista, à qual o filósofo e historiador alemão, Ernst Nolte, especialista em estudos comparados do fascismo e comunismo chamou «a guerra civil europeia». O próprio SPN, com tarefas idênticas ao ministério de propaganda de Joseph Goebbels (1933-1945), foi certamente uma ideia inspirada pela experiência nazi. Estas coordenadas permitem entender, apesar da aliança inglesa, essa aproximação à Alemanha através da participação nos Jogos Olímpicos de Berlim em 1936 e a *Exposição da Moderna Arquitectura alemã,* inaugurada em 8 de Novembro de 1941 em Lisboa, versão portuguesa da exposição itinerante *Neue Deutsche Baukunst,* exposição organizada pelo Inspector-Geral do Urbanismo da capital do *Reich,* Arquitecto Albert Speer, que por essa ocasião esteve em Portugal, em colaboração com o Grémio Luso-Alemão. [1232]

Voltando ao crítico Fernando Pamplona este condena igualmente as experimentações formais da arte moderna e o seu conteúdo humano, próximas da ideologia da «arte degenerada» que levou à perseguição dos artistas alemães. Esta vertente violentamente anti-moderna parece pois ter nascido em Portugal, sem que a crítica na imprensa parecesse dar por isso. Trata-se de uma condenação que é também uma crítica ao realismo, não deixando contudo de ser realista. Na verdade esta proposta que toma por modelo as fontes clássicas greco-romanas, aspirava à idealização de um «homem novo», a uma nova «humanidade» de puro espírito que levava mais longe ainda e, de modo diferente, a proposta modernizante de António Ferro.

[1232] O promotor do certame foi o Arquitecto Albert Speer, à data Inspector Geral do Urbanismo de Berlim ou *Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt*, colaborador de Hitler e que esteve em Portugal por essa ocasião. Segundo o autor alemão Reinhard Schwarz (*Os Alemães em Portugal, 1933 – 1945. A Colónia Alemã através das suas instituições*, Antília Editora, Porto, 2006), citado no site abaixo referenciado que transcrevemos, estiveram presentes «o Presidente da República, General Carmona, e o ministro das Obras Públicas, Eng.º Duarte Pacheco (o Presidente do Conselho, Prof. Salazar, visitou-a mais tarde). Depois dos cumprimentos ao Presidente apresentados pelo ministro da Alemanha, Von Hoyningen-Huene, e pelo presidente da Sociedade das Belas Artes, Eugénio Correia, o Chefe do Estado visitou a exposição na companhia de Speer e dos organizadores e pediu explicações pormenorizadas sobre as obras dos arquitectos Troost, Speer e Kreis. Uma hora depois e apesar da chuva intensa que caía nesse dia, uma multidão aguardava em frente da Sociedade das Belas Artes para assistir à partida do General Carmona. No dia seguinte, ao saírem em grandes títulos na imprensa portuguesa as notícias da exposição, doze mil interessados foram visitá-la, apesar da chuva persistente e da enchente de visitantes, que obrigou a polícia a encerrá-la temporariamente. Nos catorze dias que a exposição esteve aberta ao público, mais de cem mil visitantes ali acorreram, o que fez dela a maior até então exibida em Portugal. Dado o grande interesse demonstrado e a rapidez com que os milhares de prospectos se esgotaram, foi publicada uma obra bilingue de grande formato profusamente ilustrada que reproduzia em papel de boa qualidade as obras principais. De referir que a obra reproduz fotografias do evento, numa das quais se vê o Arq. Raul Lino a servir de intérprete entre Albert Speer e o General Carmona." Ver http://signalmagazine.wordpress.com/2010/03/21/a-exposicao-moderna-arquitectura-alema-de-speer-the-exposition-neue-deutsche-baukunst-by-speer/, acedido em 10.11.1942.

Justamente, no auge da Guerra Mundial, em 1943, Fernando Pamplona era premiado com o Prémio José Figueiredo da Academia Nacional de Belas-Artes pelo livro atrás citado, onde exprimia essas ideias. De onde talvez se possa concluir que existia uma oposição, violenta e subterrânea, à ideia de arte moderna e aos artistas considerados modernistas, filhos «do anarquismo estético». Exultando com o facto de que «nem tudo se contaminou» e subsistia uma arte que se opunha às «deformações» e «abstracções» da arte moderna, Pamplona defendia a mestria da técnica artística, o virtuosismo, a segurança das representações reconfortantes de uma realidade idealizada.[1233] Este crítico do *Diário da Manhã*, confessava que era devido a uma «qualidade rácica» que o modernismo em Portugal tinha penetrado mas já «temperado pela brandura dos nossos costumes e do nosso céu azul». E, paradoxalmente, acreditava que era em virtude desse modernismo brando, que ao abrigo dele «muitos artistas medíocres conseguiram fazer-se notar pelo seu atrevimento ruidoso, que os incautos tomaram por manifestação de génio inovador e hermético». Era deste modo que Pamplona explicava que se tivesse estabelecido «na república das artes uma perigosa confusão e valores» porque, segundo ele, «a facilidade que as novas tendências estéticas ofereciam aos jovens artistas levou parte deles a descuidar a sua preparação técnica e a mergulhar de cabeça para baixo nas orgias da improvisação. Daí a crise, que tem revestido por vezes aspectos agudos».[1234]

Tratava-se, precisamente, de uma crise, uma «crise do espírito», como diria Paul Valéry, que se inscrevia no próprio coração da modernidade e contra ela,[1235] mas não pelos argumentos apresentados por Pamplona como, mais à frente, veremos. O que nos interessa destacar é que esta crítica, que ataca as teorias cosmopolitas, é ela própria cosmopolita; esta apreciação que critica o «realismo analítico» também defende a «simplificação e a síntese»; esta arte que se insurge contra as «fórmulas amaneiradas e untuosas do academismo», sustenta uma «arte portuguesa dentro dos moldes mais singelos e mais jovens»; esta arte que defende a sobriedade, o equilíbrio» e o «essencial», isto é, uma «modernidade» contra os «atavios», os «floreados» e os «preconceitos», [1236] é a ela própria a mais pretensiosa, a mais preconceituosa, a mais amaneirada e a mais sectária.

[1233] Fernando Pamplona, *Um Século de Pintura e escultura em Portugal (1830-1930), Ibidem*, p. 326.
[1234] Fernando Pamplona, *Idem, ibidem*, p. 327.
[1235] Jean Clair «Donnés d'un problème», in cat. exp. *Les Réalismes 1919-1939, Op. Cit.*, p. 13.
[1236] Fernando Pamplona, *Op. Cit.*, pp. 327-328.

Na realidade, Pamplona aproximava-se de uma certa arte que também era cultivada pelo nacional-socialismo alemão, como expressa o «maneirismo» fascizante do retrato que Eduardo Malta lhe fez por volta de 1940. Lógicamente para Pamplona, Mário Eloy era «um ultra-modernista», tal como Carlos Botelho, «influenciado por Van Gogh» e «colorista audacioso» e, ainda Sara Afonso que imitava «as formas toscas da arte popular», contrariamente a, por exemplo, Arlindo Vicente (1906-1977), [1237] era um «desenhador de boa cepa e de estilo vigoroso». [1238] Este pintor que se considerou a si próprio um «retratista de homens, de sentimentos e de estados de alma, de uma época» era um desenhador e pintor figurativo que se viria a aproximar do neo-realismo. [1239]

Por conseguinte, por tudo o que se expõe caberia aprofundar o impacto de Fernando Pamplona como crítico e historiador de arte que, por três vezes, foi Prémio José de Figueiredo, e ao qual foi portanto atribuída uma relevância importante no contexto do Estado Novo e até, bastante mais tarde, já nos anos 80 do século XX.[1240]

Fernando Pamplona e a defesa de um «realismo transfigurado»

Podemos dizer que Fernando Pamplona foi o crítico de arte que apoiou, defendeu e, sobretudo, publicitou a pintura de Eduardo Malta. As afinidades estéticas e ideológicas assim o entendiam. Em Janeiro de 1944, a edição de um álbum com uma colecção de retratos daquele pintor foi apresentada por Fernando Pamplona. Tratava-se de um estudo por si organizado, notícia de primeira página no *Diário da Manhã*,[1241] onde se sublinhava o «gosto» e a realização gráfica em tetracomia, técnica inovadora para a época. [1242]

[1237] Arlindo Vicente foi um pintor e também um advogado aveirense. Participou no *I Salão dos Independentes*. Os seus desenhos aparecem em revistas como a Presença, o Diabo e a Seara Nova e a Vértice. Participa também na *Exposição dos Artistas Modernos Independentes* na Casa Quintão e na *Exposição do Mundo Português* em 1940. Adere ao Movimento de Unidade Democrática (MUD) constituído em 1945 e participa nas *Exposições Gerais de Artes Plásticas*. Anti-fascista, na sua qualidade de advogado participa na defesa dos arguidos do MUD levados a tribunal. Chegou a ser candidato à presidência da República tal como Humberto Delgado em 1958, desistindo a favor deste. Foi preso e condenado por motivos políticos. Em 1970 veio, no entanto, a fazer uma grande exposição individual na SNBA, tal como em 1974.

[1238] Fernando Pamplona, *Op. Cit.*, pp. 366-367.

[1239] «Trocar a advocacia pela pintura cumpre o meu verdadeiro destino», *Diário de Lisboa*, 31 Maio 1970, p. 15.

[1240] Recebeu o Prémio José de Figueiredo em 1943 com *Um século de Pintura e Escultura em Portugal*; em 1954, com *Dicionário dos Pintores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal*; em em 1983, foi de novo premiado com a obra *Chave da Pintura de Amadeu.*

[1241] S/A, «Colecção de Retratos de Eduardo Malta organizada e apresentada por Fernando Pamplona», *Diário da Manhã*, 21 Janeiro de 1944, p. 1.

[1242] A realização gráfica nessa técnica era realizada pelos irmãos Domingos e Francisco Bertrand nas Oficinas da casa Bertrand & irmãos.

Folheando esse álbum podemos verificar como o realismo da pintura de Malta é uma nova estética do «concreto» em que o «espiritual» significava no seu caso uma sensibilidade criativa inegável, mas que transfigurava e idealizava a realidade do retratado, embora a «fotografasse». Como afirma Ruth Ben-Ghiat a propósito dos escritores do fascismo esta preferência pela «interpretação» decorria de uma ambivalência de maior alcance sobre os imperativos uniformizadores da cultura de massas. Na mesma época em que Walter Benjamin defendia a reprodução em série de imagens como uma maneira de destruir a aura de singularidade e mistério que, tradicionalmente cercava a obra de arte, muitos intelectuais fascistas procuravam preservar e valorizar o pessoal e o transcendental no âmbito estético. Muitos literatos, por exemplo, alertavam para que o novo realismo italiano não aderisse a esse cânone da impessoalidade que marcara o movimento naturalista novecentista e que caracterizava algumas das correntes da *Neue Sachlichkeit* alemã. A impessoalidade ao tornar o escritor «um mero repórter dos acontecimentos», e do mesmo modo o pintor, dizemos nós, privava a obra literária de uma marca individual e despojava-os de um papel activo. Esse carácter «espiritual» - e lembramos de novo o retrato de Salazar nas entrevistas de Ferro - , devia ter o seu exacto correspondente ao nível do texto, através da inclusão de personagens psicologicamente complexas, cujas acções fossem motivadas por preocupações éticas ou sociais. [1243]

O retrato de Salazar pintado por Eduardo Malta

Ora, o único retrato pintado de Salazar, e que não é um retrato oficial, teve como autor Eduardo Malta, «o único pintor para quem Salazar pousou» (**Ilustração 99**). Era assim que o pintor se expressava no livro publicado em 1938, *Retratos e Retratados,*[1244] onde nos dá conta da sua actividade de retratista mundano; da função que o retrato desempenhava na sua vida de pintor; os valores estéticos defendidos; as relações sociais que manteve e, sobretudo, mostra-nos compreender o retrato como documento sociológico privilegiado para entender o gosto de uma élite ou élites, em suma um determinado público encomendador que ele lisonjeava e admirava.

[1243] Ruth Ben-Ghiat, «O fascismo italiano e a estética da "terceira via"», in George Mosse, Emily Braun e Ruth Ben-Ghiat, *A Estética do Fascismo (...)*, *Op. Cit.*, pp. 37.38.
[1244] Eduardo Malta, *Retratos e Retratados, (Intróito, perguntas e comentários de Luiz Norton),* Edição de «A Noite», Rio de Janeiro, 1938.

Nesse retrato, Eduardo Malta colocou todo o seu virtuosismo e habilidade. Segundo o pintor, um bom retrato, aquele que mais lhe agradava realizar, devia transfigurar a realidade, mais do que a registar. Ao ler os seus escritos, verificamos que defendia um «realismo espiritual», [1245] semelhante ao da estética fascista da época, para a qual se devia agarrar o *ethos* espiritual do modelo, expressando a compreensão profunda das suas características psicológicas. Contudo, tanto quanto possível, devia fazê-lo de dentro para fora e não como o retrato fotográfico o fazia, de fora para dentro. Assim, Malta defendia uma visão moral onde talvez não se excluísse a manipulação da realidade. Salazar fora investido em 5 de Julho de 1932 na presidência do Governo. Em 1933 era o chefe efectivo do país. Portugal encontrara, finalmente, um rosto enquadrado pela «ideologia da competência», [1246] e inserido nas aspirações mais profundas da nação, bem como na sua própria identidade profundamente dividida. Se as imagens de Salazar difundidas até 1933 eram sobretudo imagens fotográficas na imprensa consumíveis quotidianamente, a partir do momento em que passa, como chefe, a concentrar em si todos os poderes, coloca-se a questão de um retrato, arquétipo geral mobilizador, que só a pintura ou a escultura podiam fornecer aos dispositivos cerimoniais que seriam convocados em celebrações e exposições.

Não só era necessário mostrar o reforço do poder centrado naquele a quem foram entregues as finanças e realizara o «milagre» administrativo, como era preciso dar visibilidade do país periférico, ainda imperial, tanto no plano interno como também externo no concerto das nações. Esta visibilidade que passava naturalmente pela construção de uma *imagem de poder*, configurada em modelos de representação clássicos e permanentes. Na realidade, no seu retrato, [1247] Malta quis dar a *grandeur* do antigo retrato de corte e de aparato que nele é evocado numa adaptação à retórica estado-novista onde o Chefe devia inscrever a sua acção. Não é mais o retrato de luxo, como se verifica nos antigos retratos de corte, tendo no entanto com eles em comum os valores simbólicos e políticos de um país.[1248] Falamos atrás de Salazar como de uma figura sem corpo.

[1245] Conceito que a historiadora Ruth Ben-Ghiat aplica ao realismo de alguns escritores fascista no seu livro *Fascist Modernities: Italy 1922-45*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 2001.
[1246] Expressão utilizada por Manuel Villaverde Cabral num texto não publicado a que tivemos acesso.
[1247] Hoje o Retrato de Salazar encontra-se no Museu do Caramulo, N. inventário FAJL 332, pertence à Fundação Abel e João de Lacerda, doado pelo Dr. João de Lacerda. Desse Malta fez ainda uma réplica que foi para o Rio de Janeiro.
[1248] Por exemplo, em Portugal como em toda a Europa do Barroco, o retrato de corte do séc. XVIII é um retrato simbólico e político de ostentação, não só do poder real, mas do luxo, enquanto sinónimo da majestade materializada mas elemento de exaltação, capaz de renovar permanentemente a imagem do rei, «sendo elemento imprescindível da própria imagem». Ver a propósito do retrato de corte e de aparato,

Retomando essa metáfora, que designava a sua «invisibilidade» real, vemos aqui do mesmo modo a paisagem como prolongamento do seu corpo, um corpo-nação. Os indivíduos inexistem mas supõe-se que estão lá que contemplam e sustentam o chefe que dirige e pensa por todos. A nação será assim um corpo de indivíduos, uma massa indistinta que se confunde com a paisagem física, sem rosto, ou que devem ter o rosto do seu chefe. Tal como este, esses «novos homens» estavam condenados ao anonimato, à desaparição dos seus traços, a serem uma massa orgânica «invisível» composta de células que se queriam idênticas. [1249]

O retrato e a paisagem como panorama

O pintor conta como conseguiu realizar o desejo de pintar o chefe do governo, ao resolver segui-lo até à Serra do Caramulo, onde este se encontrava de férias, e de como um amigo, Guilherme Possolo,[1250] conseguiu convencer Salazar que acabou por posar ao todo onze sessões, de duas a três horas de pose. [1251] A capacidade representativa da figura de Salazar centra-se no modo como trabalhou a figura e o fundo, assim como a iluminação do rosto. A figura recorta-se e eleva-se no cenário de uma paisagem verdadeira da Serra do Caramulo, o chamado Cabeço da Neve. A Nação está ali representada simbolicamente ou, mais do que isso, além do país, da serra, do arvoredo, da igrejinha que se avista ao longe. Representa-se o retrato da Nação, e daquele que guia esse «vasto» território espiritual. Como o próprio pintor afirmou, ao comentar a opção que tomou ao retratá-lo, podia ter «sentado o Doutor Salazar numa cadeira mais ou menos luxuosa, ou tê-lo destacado sobre um reposteiro mais ou menos aveludado», ou, tê-lo colocado próximo de «um móvel dourado Luís XVI, Império, etc.», ou, ainda «sobre um fundo de cor harmoniosa, com sentido apenas decorativo, ou sobre uma paisagem imaginada (como faziam alguns pintores da Renascença)» o que o pintor já fizera. Mas, afirmava, não seria o Doutor Salazar». Por essa razão, colocou-o numa

---

António Filipe Pimentel, «Os pintores de D. João V e a invenção do retrato de corte», in *O Retrato – Revista de História da Arte*, nº 5, 2008, Lisboa, Instituto de História da Arte, FCSH-UNL, p. 135.

[1249] Ver a propósito a imagem que ilustra o *Levianthan* de Thomas Hobbes, in Jean Clair (dir.), *Les Années 1930. La fabrique de l'Homme Nouveau*, Paris, Gallimard, Musée des Beaux-Arts du canada, 2008, p. 23, fig. 4.

[1250] A única informação que encontrámos sobre Guilherme Possolo de Sousa (1819-?) é a de que foi director da Fundação Ricardo Espírito Santo.

[1251] Eduardo Malta, *Retratos e Retratados, (…), Op. Cit.,* 1938.

«paisagem positiva, paisagem real mas também espiritualíssima, cheia de poesia, paisagem-desdobramento da figura retratada».[1252]

Nesta elucidação de uma «paisagem-desdobramento da figura retratada» encontra-se toda a concepção deste retrato, esse «realismo espiritual» que o norteou. Se a paisagem é verdadeira, então ela foi separada, isolada e transformada num espaço onde o tempo se imobiliza para ser espírito. Mas os personagens também podem ser travestidos. É o caso da pintura *Varina* (1942). O modelo trata-se de uma amiga das relações de amizade de Malta que para ele pousou encenando desse modo essa figura popular das ruas de Lisboa. O fundo também é um cenário onde se recorta uma outra varina imaginada. Paisagem que adquire o sentido de um panorama, alcançando esta palavra todo o sentido grego da sua etimologia, como uma «vista total» (pan=total e órama= vista), um fundo distante que se avista do ponto elevado onde o personagem se recorta. Pinturas organizadas cenograficamente. De modo semelhante encontramos a mesma técnica na pintura nacional-socialista, por exemplo em *O Semeador* de Oskar Martin-Amorbach (1937), onde a figura se eleva agigantando-se na paisagem, dominando o «espaço vital» - um «habitat -, de certo modo análogo ao «Lebensraum» alemão, mas no caso português, um espaço fixado e já conquistado.[1253]

Essa concepção da paisagem, comum portanto aos estados fascistas, que se resolve como espaço total (e totalitário), teve em 1941, na revista lançada pelo SNI, essa designação *Panorama*, uma revista de arte, mas também de política e turismo.

No retrato de Salazar expressa-se um ideal e um exemplo a seguir. A figura foi pintada a meio-corpo, optando o pintor, pelas lembranças ingrescas do *Retrato de Mr. Bertin*, no modo como apresenta as mãos. Vemos a mão direita do ditador, pousada no colo, compridíssima e esguia, como uma espécie de garra, achando-se a outra oculta no bolso. Salazar olha-nos, os lábios finos e cerrados, talvez esboçando um fugaz sorriso. No rosto iluminado, o olhar é enigmático, mas sobretudo intensamente sinistro e, nessa verdade que o pintor captou, a figura parece viver em espírito. A figura parece ser, cartesianamente, de uma natureza diferente, transparecendo racionalidade como uma substância independente, separada da matéria que é o corpo.

[1252] Eduardo Malta, *Retratos e Retratados (…), Idem, ibidem.*

[1253] O «Lebensraum» foi uma ideia divulgada por Hitler no seu livro *Mein Kampf*, que encontrou o seu caminho na arte alemã durante a ditadura nazi, antes de se ter efectivamente realizado militarmente com a invasão da União Soviética, da Checoslováquia e do leste da Europa.

Logicamente, Malta sabia que a maior dificuldade era «exprimir o invisível pelo visível». [1254] E era nessa captação que ele apostava. No livro da sua autoria, curiosamente encenado com entrevistas, onde encontramos um capítulo sobre a sua experiência das sessões de modelo com Salazar, ele fornece-nos uma reflexão sobre um retrato. Ao comentário do seu entrevistador, segundo o qual, «o seu retrato de Salazar é sobremaneira impressionante pela visibilidade expressiva que contém», Malta responde:

> *Já Fromentin diz no seu esplêndido livro «Les Maîtres d'autrefois» que* a arte de pintar é somente a arte de exprimir o invisível pelo invisível*…Esta magnífica frase sintetiza a verdadeira ambição de todos os pintores de verdade. Mas reside aqui a maior dificuldade…como também é nesta captação do* quase invisível *que se pode medir o valor certo dum artista. Por isso pintar retratos é um dos ofícios mais trabalhosos e difíceis. Começa no parecido a primeira grande dificuldade. O verdadeiro parecido não me parece que seja aquele que a maior parte do público desejaria ver nos retratos. Nós somos uns animais orgulhosos, esquivos e retraídos, e temos muito receio das opiniões que os outros possam ter de nós. Mal pressentimos a aproximação de outra pessoa, logo começamos a representar, logo instintivamente pomos uma das mil e uma máscaras, que temos para o que der e vier. Nunca diante de alguém somos nós completamente. Nem mesmo diante dum espelho, porque nos vemos sempre com os mesmos olhos dum estranho, de fora para dentro e de dentro para fora. Então, os retratos de personalidades em destaque, com grandes e aturadas ocupações governamentais são dificílimos de pintar. O acanhamento natural do artista, que se sente pouca coisa, o medo de maçar, roubar tempo, as poucas palavras cuidadosas dos retratados, o ambiente quase sempre frio e protocolar, a falta de intimidade, etc. erguem entre o modelo e o artista uma muralha de trivialidade que os distancia. Só com um esforço enorme e com certo atrevimento da parte do artista, se o pintor não quer ser apenas superficial, se consegue chegar a algo.*

A verdade é que a sua pintura não corresponde ao que afirma. Cultivando uma espécie de tradição florentina do primado do desenho, sobretudo nos retratos em primeiro plano, onde há uma plasticidade corporal exagerada, Malta estiliza e coloca os modelos nas poses antigas da pintura clássica, transforma as faces dos retratados em superfícies lisas de marfim e torna a pintura fria, sem paixão, pretensamente espiritualizada e objectiva. No caso de Salazar, a dificuldade encontrava-se, para Malta, paradoxalmente, nas poucas variantes das suas expressões, pois:

[1254] Eduardo Malta, *Retratos e Retratados (…), Op. Cit.*1938.

…Tem apenas duas ou três máscaras para mudar. Esconde-se muito…Os sentimentos quase não afloram… Lembra os samurais que se treinavam em pequenos para não moverem, mais tarde, qualquer músculo da cara em momentos aflitivos ou alegres. Era de boa educação no Japão não molestar os outros com sentimentos pessoais. Salazar deve pensar assim.

De qualquer modo, na figura de Salazar existe duplamente, na nossa opinião, a falta de expressividade do modelo e a frieza do pintor. Salazar, parece ter demonstrado desagrado perante a obra acabada, de tal modo que Malta teve de repintar a mão que é mostrada e encurtar os respectivos dedos que tinham sido achados demasiado longos. [1255]

Do mesmo modo, um pouco mais tarde, um outro pintor utilizava o mesmo tipo de concepção mística da paisagem e da figura humana. No retrato *A Família* (1937), Domingos Rebelo representa a mesma concepção de beleza clássica intemporal, onde a família, o húmus da comunidade e da Nação se desdobram como paisagem. Trata-se de um «novo naturalismo» que, na realidade, já desde os anos 20 espreitava a arte europeia e fazia parte daquilo que G. G. Hartlaub afirmava como sendo a ala direita conservadora de uma nova corrente, cuja fórmula se orientava por um classicismo, que se enraizava no intemporal e que, dizia ele ser de um «retorno à natureza», um «novo naturalismo». Após as excentricidades da arte moderna aspirava-se a uma espécie de santidade, a uma plasticidade do corporal no desenho puro, do natural, e frequentemente exagerando as linhas curvas. Era um lado terreno, como existia em Miguel-Ângelo ou em Ingres e, até, na pintura dos Nazarenos, como por exemplo no pintor Friedrich Overbeck, mas como travestido. [1256]

Este conjunto de observações permite entender como um determinado segmento da vida artística teorizava a produção artística. Estes valores estéticos são visíveis na

[1255] Cfr. RAS, cat. da Fundação Abel Lacerda, p. 230.
[1256] G.F. Hartlaub, «Retour à la nature», in cat. *Les Réalismes 1919-1939*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 128.

retratística de Eduardo Malta, onde aflora esse «novo-naturalismo»[1257] mais social que artístico, sobre o qual o pintor discorre nos seus livros. Retratos como o de Ricardo Espírito Santo Silva (1931) (**Ilustração 108**) , de Henrique Galvão (**Ilustração 102**) ou a representação de Manuel Biturro (1933) (**Ilustração 111**) são de clientes que querem uma arte naturalista objectiva, uma arte que se satisfaz a si mesma mundana e comercial, mas que também representa uma iconografia do poder e do estatuto social.

O retrato na *Primeira Exposição Colonial Portuguesa* no Porto (1934)

A *Exposição Colonial* do Porto em 1934 foi ocasião para Eduardo Malta regressar à cidade onde passara parte da infância e em cuja Escola de Belas Artes tivera como professor Marques de Oliveira. As ilustrações de todo o álbum comemorativo, que ficou como registo da exposição, foram da sua autoria. Nele se incluem «retratos pintados» e «desenhados» (**Ilustrações 102 a 105**) que ilustravam o carácter imperial e multi-racial da Nação.[1258]

Logo no ano seguinte, em 1935, Malta expunha a maior parte desses retratos no Salão Silva Porto,[1259] ocasião que aproveitou para sublinhar o reconhecimento de Pascoaes, que na adolescência o vaticinara como «*o maior pintor que Deus tinha deitado ao mundo*».[1260]

Na exposição não figuraram, naturalmente, os retratos oficiais do Presidente da República Carmona, o retrato de Salazar de 1933 e o do Ministro das Colónias, Armindo

---

[1257] O termo «novo-naturalismo» é utilizado por G. F. Hartlaub que observa que desde 1918 com o enfraquecimento da estética expressionista, aparece um refluxo que ele exprime sob esta fórmula de «retorno à natureza», onde existe uma ala direita e uma ala esquerda. Uma é conservadora até no classicismo, enraíza-se no intemporal, depois das excentricidades e do caos, há uma aspiração à santidade, à plasticidade do corporal no desenho puro do natural, exagerando por vezes o aspecto e as linhas redondas, inspiradas em Miguel-Ângelo, Ingres, Genelli e mesmo os Nazarenos. A ala esquerda, violentamente contemporânea, parte mais da negação da arte que de uma verdadeira crença. Busca através de um gosto pelo primitivo e o pôr a nú, numa espécie de inquietação de si, a actualização do caos, o verdadeiro rosto da nossa época. Sendo um dado adquirido que o expressionismo não conseguiu ficar fiel às impulsões primitivas generosas que ele trouxe nas maneiras de pensar, o tema realista é talvez a única possibilidade, a melhor, a mais eficaz, aquela que parece ser suficientemente forte para novas energias artísticas. Cfr. cat. *Les Réalismes 1919-1939, Op. Cit.,* p. 128.

[1258] *Exposição Eduardo Malta*, Porto, Litografia Nacional, Salão Silva Porto, 1935.

[1259] Cat. *Exposição Eduardo Malta, Idem, ibidem.*

[1260] «Vejo-me ainda a scismar nos claustros da biblioteca ou no jardim de S. Lázaro (…). Encontro-me também muitas vezes passeando nas ruas principais da cidade, com arrepios de heroísmo na espinha, muito contente de mim, certo de que toda a gente me conhecia e admirava intensamente, tapado o corpo por uma estranha capa negra, um chapéu de dilatadas abas na cabeça e com um livro na mão que levava escrito, na primeira página, esta inverosímil, simpática, dedicatória: "A Eduardo Malta, o maior pintor de Portugal, oferece Teixeira de Pascoaes». Tinha então eu 17 anos e julgava-me sinceramente, - como muitos artistas nessa idade – Como esse tempo era delicioso e amável»». Ver cat. *Exposição Eduardo Malta, Idem, ibidem.*

Monteiro, cujas reproduções abrem o Álbum, mas ela incluiu o retrato desenhado em 1934 de Henrique Galvão [1261] e a maioria dos retratos de notáveis do Porto e da região do Douro, elementos do grupo intitulado «Pró-Colónias», constituído naquela cidade em 1930, com o objectivo de fazer a propaganda do certame e aqueles que fizeram parte da Comissão Organizadora da *Primeira Exposição Colonial Portuguesa*, nomeada pelo governo.[1262] Retratos de uma élite a quem incumbia desempenhar um papel de primeiro plano, pré-figurações talvez de «novos homens», capazes de assegurar o sonho mítico imperial, dos quais se destaca António Calem (**Ilustração 102**), nesse grupo de homens representados de um modo distinto e por vezes snob, vagamente efeminados até, na sua afectação de classe.

O álbum inclui ainda a reprodução de dois painéis inacabados, que fizeram parte da exposição. Esta pintura de Malta também fez parte do tríptico comemorativo que exibiu na *II Exposição do SPN*, segundo o catálogo, símbolo da expansão colonial portuguesa, representando uma família africana, os régulos e as suas mulheres com alguns guerreiros, onde a imaginação e o exotismo tropical se cruzam com o mito, tal como o segundo painel onde Malta resolveu reunir um representante dos restantes territórios coloniais, da Índia, Macau e Timor. (**Ilustração 106**) São paisagens idealizadas com os atributos do Portugal imperial, numa representação em que os modelos foram colocados em paisagens irreais, mas exóticas de acordo com um determinado imaginário idealizado pelo pintor. O álbum compreende ainda estampas com os desenhos de retratos de corpo inteiro de naturais das colónias, entre eles figuras seminuas de bailarinos e bailarinas, (**Ilustração 104**) e outros representantes de Moçambique, Índia e Timor, (**Ilustrações 103 a 105**) que foram trazidos dos seus locais de origem para serem exibidos na exposição colonial e que, talvez por serem desenhados

[1261] Henrique Galvão (Barreiro, 1895-São Paulo, 1970), militar de carreira e capitão do exército foi um salazarista convicto. Apoiou Sidónio Pais e participou na revolução de 28 de Maio de 1926. Comissário-Geral da *Exposição Colonial* do Porto em 1934, veio a ser nomeado director da Emissora Nacional. Além de ter desempenhado cargos como o de governador de Angola, foi um escritor de algumas obras de carácter científico. Afastando-se da ditadura de Salazar contra a qual conspira ficou célebre por, ter organizado e comandado o assalto ao paquete Santa Maria em 1961, numa tentativa de fazer cair o regime de Salazar. Escreveu uma violenta *Carta aberta a Salazar*, publicada em livro, na Edição da Comissão de Libertação, 1959. Escreveu uma violenta *Carta aberta a Salazar*, publicada em livro, na Edição da Comissão de Libertação, 1959, logo apreendida pela PIDE, reeditada na Esfera dos Livros, 2010. Nessa carta está a célebre frase: «Ninguèm conhece melhor o amo que o seu criado de quarto».

[1262] António de Oliveira Calem (presidente), António Domingues de Freitas, Ricardo Spratley, Manuel Caetano de Oliveira, Jorge de Viterbo Ferreira, D. António de Lemos Ferreira, Engº Francisco Xavier Esteves, Raul de Sousa Ferreira, Mimoso Moreira. Ver *Álbum Comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa*, realizada no Porto, em 1934.

com mais desprendimento apresentam, algumas vezes, um sentido mais poético e menos artificial, como por exemplo um régulo africano e o seu filho (**Ilustração 103**).

Da obra do pintor ainda fazem parte temas nacionais da vida piscatória e rural onde o pitoresco do tema convivia com os rostos lisos e sem tragédia, dessas figuras idealizadas cuja aparência contradizia a sua vida dura e por vezes dramática, como é o caso do retrato de *Maria Otília (Nazaré)* (**Ilustração 113)** de 1936. [1263]

Não obstante o seu anti-modernismo declarado, Malta acamaradou nos anos 20 com os pintores modernistas. Vê-mo-lo em 1925 a ajudar anonimamente José Pacheko no quadro para a Brasileira do Chiado. Rejeitou, no entanto, a prática da pintura moderna, preferindo seguir a sua inclinação como admirador da pintura antiga clássica e da obra de David e Ingres, [1264] reinterpretando-as na linha de uma estética academizante ao serviço do retrato mundano. Ao ganhar o Prémio Columbano na *II Exposição do SPN*, em 1936, com a apresentação do *Retrato de Malffit Wiese* (**Ilustração 107),** Malta estava, afinal, a ser premiado pelo seu «modernismo» artificial, um modernismo disfarçado, que era um assumido «academismo». Apresentando-se ainda mais uma vez em 1939, com o retrato *Sirka* (Paris, 1939). Malta não voltou aos Salões do SPN. Todavia, foi ainda premiado pela Sociedade Nacional de Belas Artes com a 1ª medalha em pintura e, no ano seguinte, com a medalha de ouro na Exposição Internacional de Paris, em 1937. Só muito mais tarde, na década de cinquenta, será de novo consagrado na SNBA, respectivamente em 1950, com a 1ªmedalha em desenho, e no ano seguinte com a medalha de honra também em desenho, quando concorreu pela única vez ao *Salão de Inverno*. Por sua vez, a medalha de honra em pintura foi-lhe atribuída em 1955, aquando de uma direcção conservadora da SNBA. Prémios, que contradizem o facto de ter sido, também, uma *persona non grata* para a Sociedade, ao contribuir para o seu encerramento em 1952.[1265]

A sua ligação à ala mais reacionária do regime era evidente. Segundo Cristina Azevedo Tavares, na SNBA, nunca desenvolveu qualquer actividade, nem pertenceu a nenhum dos corpos directivos. Por outro lado, apresentaria queixas infundadas ao Ministro da Instrução, denunciando práticas de atitudes desobedientes aos estatutos relacionadas com a formação de um júri do *Salão Primavera* de 1952, que geraram uma melindrosa situação política de que resultou a sua expulsão de sócio da SNBA e a queda da direcção, por ordem do Governo Civil, sendo igualmente decretado o encerramento da

[1263] Cristina Azevedo Tavares, *Naturalismo e Naturalismos (…), Op. Cit.*, p. 252.
[1264] Cristina Azevedo Tavares, *Idem, ibidem*, p. 229.
[1265] Cristina Azevedo Tavares, *Idem, ibidem.*

mesma durante o resto do ano de 1952. Sob uma nova direcção Malta seria, mais tarde, readmitido como sócio, tornando a participar nos salões da SNBA em 1955 e 1958. Em 1959, ao ser nomeado para director do Museu de Arte Contemporânea, Malta ouviu os clamores de centenas de intelectuais e artistas que «não lhe reconheciam, como pintor, mérito que justificasse, por distinção, a nomeação para o cargo». [1266] Por essa, altura já Ferro estava afastado do SPN., com «saudades de si próprio», como escrevia em Berna, falhada a sua tentativa de conciliação de estéticas e de artistas.

5.4. O SPN/SNI e o apoio aos artistas

Os limites à liberdade da «Política do Espírito»

O território de actuação do SPN e os princípios doutrinários estavam definidos desde a sua consignação no decreto-lei que o criara.[1267] Contudo, em Fevereiro de 1935, aquando da entrega dos prémios literários, em que Fernando Pessoa receberia um 2º prémio pela *Mensagem*, Ferro não quis deixar de lembrar os limites à liberdade já traçados. O discurso de António Ferro, de natureza essencialmente política e de uma violência surpreendente para com os escritores, contrasta de algum modo com aquele que pronunciaria na entrega dos Prémios artísticos, um mês depois. Ferro não se coibiu de anunciar veladamente que não toleraria desvios e que a Política do Espírito, não era nem podia ser «a simples e legítima elaboração dum programa de assistência aos artistas e escritores, ou um simples e necessário estímulo às realizações materiais da arte». [1268]

Sucede que a violência do discurso não era acidental. De facto, em 31 de Janeiro de 1935, duzentos intelectuais e artistas, tinham exigido ao poder político o fim da censura instaurada desde 1926 numa petição assinada, o primeiro documento colectivo do

---

[1266] Cristina Azevedo Tavares, *Idem, ibidem,* pp. 251-253.

[1267] Criado pelo Decreto-lei nº 23 054, de 15 de setembro de 1933, o Secretariado dirigiu e superintendeu a propaganda nacional, centralizou os serviços dele dependentes e coordenou a informação de todos os Ministérios. Foi António Ferro que concretizou a política de propaganda do regime. O SPN regulamentou internamente as relações entre a imprensa e o Estado; editou inúmeras publicações que divulgavam a actividade do Estado e da Nação Portuguesa. Centralizou toda a informação relacionada com a actividade dos diferentes serviços públicos. Tal como organizava as manifestações nacionais e festas públicas. A sua missão era as "ideias perturbadoras e dissolventes da unidade e interesse nacional". Estimulou a colaboração com artistas e escritores portugueses e estabeleceu diversos prémios. Utilizou a radiodifusão, o cinema e o teatro como meios de difusão e propaganda de massa. Em 1939, recebeu as competências do Ministério do Interior em matéria de turismo, considerado um instrumento privilegiado de promoção e propaganda do regime. Em 1944, o SPN foi reorganizado passando a designar-se por Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo, SNI, que concentrava os Serviços de Turismo, os Serviços de Imprensa, a Inspecção dos Espectáculos, que realizavam a censura, os Serviços de Exposições Nacionais e os Serviços de Radiodifusão.

[1268] Ver António Ferro, *A Política do Espírito e os Prémios Literários do S.P.N. (discurso),* Lisboa, SPN, 1935.

género que apareceu sob o Estado Novo. Como os jornais não pudessem divulgar a petição, [1269] ainda assim o *Diário de Lisboa,* noticiou um almoço de confraternização que reunira cem jornalistas, professores e homens de letras, os quais pretendiam «assentar nas bases da fundação de um centro cultural, onde coubessem todos aqueles intelectuais que compreendessem nitidamente os seus direitos e os seus deveres.[1270] Nesse almoço tomaram parte republicanos e aqueles que fariam parte do movimento neo-realista, ou a ele estariam ligados, e instituiu-se uma comissão onde figuram os nomes de António Sérgio, Aquilino Ribeiro, Artur Inês, Artur Portela, Campos Lima, Emílio Costa, Ferreira de Castro, Henrique de Barros, Hernani Cidade, Jaime Brasil, João de Barros, Julião Quintinha, Marinha de Campos, Rodrigues Lapa, Rodrigues Miguéis ou Vasco da Gama Fernandes. Mas também encontramos o escultor e escritor Manuel Mendes. De modo subtil a imprensa preparava-se para um longo período de censura e exercício de uma escrita que só se podia decifrar nas suas entrelinhas, tal como a citação reproduzida de um dos aderentes:

Hoje não tenho rei; libertei-me e ao criar uma soberania para mim próprio, da qual sou o único vassalo e chefe, não estou tão longe como se imagina das ideias representadas nesse banquete fraternal de jornalistas e escritores.[1271]

O que estes intelectuais descobriam era um verdadeiro ataque à liberdade de expressão mas não só. Em resposta, Ferro organizou a 24 de Fevereiro, três dias após a festa dos prémios literários, um encontro de "intelectuais nacionalistas" e um banquete a que chamou "plebiscito" dos intelectuais portugueses – com o objectivo expresso de negar aos duzentos legitimidade para exigir o fim da censura. [1272]

Ferro ajustava os princípios espirituais que presidiam ao incentivo da materialização artística. Os seus limites eram a outra face menos instante e sedutora.

[1269] Segundo José Barreto no artigo "Fernando Pessoa e Salazar: sobre o pensamento político do escritor e a sua ruptura com o salazarismo", em 31 de Janeiro de 1935, duzentos intelectuais e artistas, no primeiro documento colectivo do género que apareceu sob o Estado Novo, tinham exigido do poder político o fim da censura instaurada em 1926. Os jornais não puderam divulgar a petição, que circulou de mão em mão − e ainda hoje repousa, inédita, no arquivo da Assembleia da República. Ver José Barreto, *Pessoa – Revista de Ideias*, n.º 3, Lisboa, (2011), pp. 17-34.

[1270] S/A, «Um almoço de confraternização que reuniu mais de cem jornalistas, professores e homens de Letras», *Diário de Lisboa,* em 01.02.1935, pode ser acedido em: http://www.fmsoares.pt/aeb_online/visualizador.php?bd=IMPRENSA&nome_da_pasta=05760.024.05635&numero_da_pagina=5.

[1271] Texto de uma carta enviada por Rocha Martins reproduzida no mesmo artigo do *Diário de Lisboa,* em 01.02.1935.

[1272] José Barreto, *Op. Cit.*, pp. 17-34

Perante a realidade e Salazar ali presente, o seu discurso alargava o conceito de «Política do Espírito» à condenação de tudo o que «suja o espírito» como as «pinturas viciosas do vício» que prejudica «a beleza» e «a felicidade da beleza». Era necessário combater tudo o que «é feio, grosseiro, bestial, tudo o que é maléfico, doentio, por simples volúpia ou satanismo». Tudo isto era sinónimo do «espírito do mal», esse materialismo satânico, dissolvente e corrosivo, que talvez fosse o instinto do Homem, mas que se devia considerar anti-humano. Tratava-se, segundo António Ferro, de defender a «inquietação construtiva», a que procura instintivamente a «ordem do Equilíbrio». Tanto se podia estar a referir às pinturas de Júlio como aos escritores da *Presença*. Simultaneamente, falava na guerra que travaria contra essa «nova moral» - a da «Rússia vermelha» - considerada uma criação dos homens e não uma criação de Deus, uma inquietação doentia que produzia uma literatura e uma arte conscientemente mórbidas, tão condenáveis como certa drogas.[1273]

O apoio aos artistas e a sua colaboração

Um mês depois, em 23 de Março de 1935, o discurso de Ferro na SNBA, durante o banquete que comemorava a primeira das catorze exposições anuais d' «Arte Moderna», foi mais moderado.[1274] Aparentemente parecia ter sobre os artistas, mais do que sobre os escritores, um maior controle simbólico, até porque começava a ter a contestação destes em virtude da censura. E, talvez, porque que tivera um desempenho fundamental na defesa e criação de um programa de atribuição de trabalho aos artistas através do SPN logo a partir de 1933. Não admira, então, que o seu discurso se centrasse neste tema. Mas a verdade é que logo em 1935, ao abrigo da nova legislação, dezenas de intelectuais opositores do regime foram expulsos dos seus empregos públicos, entre os quais, o médico e pintor Abel Salazar (1889–1946). Mas a censura iria continuar e mesmo na sua posição de presidente do Sindicato dos Jornalistas, despachando directamente com o Chefe do Governo, não parece ter tido algum interesse em que a ela fosse atenuada. [1275]

[1273] António Ferro, *A Política do Espírito e os Prémios Literários do S.P.N. (discurso),* Lisboa, SPN, 1935.
[1274] António Ferro, *Arte Moderna* [Discursos pronunciados em 23 de Maio de 1935 e 6 de Maio de 1949], Lisboa, Edições SNI.
[1275] Nesse ano segundo José Barreto também Aurélio Quintanilha, Rodrigues Lapa e Sílvio Lima seriam expulsos dos seus empregos. Ver José Barreto, *Op. Cit.*

Para o secretário do SPN, nunca como até então o Estado tinha reconhecido as queixas dos artistas como fundamentadas. E lembrava as obras realizadas pelo Estado nos últimos anos, onde os pintores, escultores e arquitectos de todas as ideologias artísticas e políticas tinham colaborado. Eram as exposições portuguesas no estrangeiro, Sevilha em 1929, Paris em 1931; era a *Exposição Colonial* no Porto em 1934, as decorações dos edifícios públicos, a restauração de monumentos, a organização das *Festas da Cidade*, o Concurso ao monumento do Infante D. Henrique, o projecto para a Casa da Moeda, os novos liceus, as escolas primárias, os projectos de urbanização. E mais ainda, a criação da Academia das Belas-Artes, as verbas dadas ao Conselho de Arte e Arqueologia para a aquisição de quadros, as bolsas concedidas aos artistas pela Junta de Educação Nacional e, até, a Exposição da obra do Estado Novo organizada pela União Nacional, bem como a construção de uma igreja moderna de Nossa Senhora de Fátima e os concursos e cartazes que decoravam e iluminavam as paredes da cidade.[1276]

Com o Secretariado de Propaganda Nacional, os artistas foram convidados a realizar encomendas. Mário Eloy foi chamado a realizar o retrato do cientista Bernardino António Gomes. Carlos Botelho trabalhara no teatro ambulante do SPN, que se propunha passear pelo país. Bernardo Marques, os escultores Francisco Franco e António da Costa também tiveram trabalho. Francisco Smith fora convidado por Ferro a vir de Paris e a expor em Lisboa no Salão Bobone apoiado pelo SPN, tal como o escultor Canto da Maia. O arquitecto Jorge Segurado fizera a instalação do estúdio do SPN. E, como vimos, Malta e Francisco Franco realizaram os retratos de Salazar. Muitas outras iniciativas por parte de Ferro tiveram lugar, entre os quais convites a personalidades estrangeiras como Paul Colin, que foi convidado a expor os seus cartazes, cujo trabalho veio a inculcar um especial gosto gráfico nas edições do SPN. Seria Augusto Ferreira Gomes, amigo de Fernando Pessoa, a tornar-se o «realizador gráfico», na «nobre descendência de José Pacheco».[1277] Ferro contratou e pagou à revista francesa *L'Art Vivan*t, para a edição de um número especial, delineado por Gonçalo de Mello Breyner, que fazia de «cartão-de-visita da arte portuguesa». Também o casal holandês Leyden, que já estivera na *II Exposição dos Independentes* em 1931, veio aqui a expor de novo, mostrando uma via diferente da estética expressionista «adaptada à produção nacional» e que permitiu a

[1276] António Ferro, *Arte Moderna* [Discursos pronunciados em 23 de Maio de 1935 e 6 de Maio de 1949], *Op. Cit.*.
[1277] António Ferro, *Idem, ibidem.*.

Karin Leyden ilustrar uma das primeiras edições do SPN, sobre propaganda turística, cuja brochura intitulada *O Paraíso português* circulava na Holanda, e do qual não existe hoje nenhum exemplar em Portugal. [1278]

A conciliação estética dos Prémios Columbano e Souza-Cardoso

A culminar todas essas realizações, estava então a Exposição de Arte Moderna que outras se seguiriam, cumprindo assim as promessas do interesse do Estado pelos artistas mais independentes, estimulando-os e dando-lhes a oportunidade de mostrar o seu trabalho, mesmo àqueles que já nada esperavam desse mesmo Estado e até exibiam desprezo, ironia e indiferença. Tudo isto Ferro mostrava como obra sua, na esperança de que os descrentes à esquerda e à direita tivessem confiança no SPN. [1279]

Assim, a lógica da criação dos Prémios SPN - «Columbano» e «Sousa Cardoso» -, a atribuir em cada ano nas Exposições a organizar, estava justificada.[1280] O Prémio Columbano, em homenagem ao pintor, seria concedido aos artistas de «forte personalidade de vanguarda», os que já tivessem sido consagrados pelos seus trabalhos pela crítica. O significado da conciliação estética que presidira à ideia da sua criação, [1281] expressava um compromisso entre o clássico e o moderno, e mais do que isso, seria verdadeiramente clássico, se o definirmos como a procura de uma excelência do ofício pictórico, um cânon que busca um ideal. Mas significava, sobretudo, o «antigo», sinónimo de tradição, a do naturalismo de finais de oitocentos, que apesar de trazer colado o nome maior de Columbano, viria a ser também o «das características portuguesas. Neste sentido, era também o «clássico».

O Prémio Souza-Cardoso, homenagem «a esse grande bandeirante da arte moderna portuguesa» era o «moderno», que pretendia estimular um vanguardismo comedido e que visava os pintores que, «dentro de um indispensável equilíbrio», maior inquietação revelassem. Ferro queria provar que não se interessava só pelos «novos, os inquietos, os audaciosos», até por aqueles que não vão logo «em linha recta», mas também os que tendo alcançado a consagração deviam ser respeitados honrados e prestigiados constantemente. O júri de ambos os prémios seria escolhido por seu convite

[1278] Ver Margarida Acciaiuoli, p. 520.
[1279] António Ferro, *Arte Moderna* [Discursos (…) *Op. Cit.*
[1280] Outros prémios de menor importância, viriam a ser criados no desenho e aguarela, na ilustração, na arte cenográfica e figurinos, na arte sacra moderna, nas artes decorativas, na cerâmica, ou o prémio destinado aos artistas do Norte.
[1281] Margarida Aciaiuoli, «António Ferro: Política do Espírito e Bom Gosto», *Op. Cit.*, p. 523.

directo, como director do organismo, e seria constituído por um pintor, um escultor e um arquitecto.[1282]

Todas estas medidas eram um sinal de um ajustamento a regras que não podiam deixar de levantar suspeitas a artistas independentes como Almada ou a Júlio, bem como aos escritores e críticos da *Presença*. Talvez por essa razão, Almada não integrava essa primeira exposição nem as seguintes, vindo só a expor individualmente em 1941 e a participar na exposição de 1942, mas não deixaria de marcar posição e responder, na ocasião do banquete, às declarações de Ferro. [1283] Alegrava-se e desejava que nunca mais qualquer artista português tivesse de passar vicissitudes, como as por si passadas, desde os quinze anos de idade. Não se referia só às misérias corporais ou à fome, mas à falta de cultura dos seus compatriotas e, pior do que esta, à falta de reconhecimento do seu trabalho pelos poderes públicos. Aproveitava também para sublinhar que não era a eles que cabia formar os artistas mas reconhecê-los. Ser artista era «um resultado directo da humanidade e da sociedade», como aqueles companheiros que teve a honra de ter conhecido, os que foram os mais variados e completos, e como não os encontrou melhores nas juventudes estrangeiras. Uns estavam mortos, destroçados outros, asfixiados todos, mas todos pelo mesmo motivo. Viveram numa colectividade que não soubera cumprir os deveres para com os seus indivíduos. Constatava então que os poderes públicos vinham «pessoalmente à casa dos artistas» e até os inimigos de ontem se sentavam à mesma mesa. Não obstante, verificava que os artistas de Portugal estavam exactamente ainda a meio caminho.[1284]

Como escreve Margarida Acciaiuoli:

O dirigismo de Ferro foi entendido e houve protestos. Apanhados desprevenidos, correspondendo ao apelo de participação em massa e vendo depois o logro em que tudo se transformara, os artistas modernos também não tinham a razão que poderia justificar a distanciação ou as críticas que formularam. Essa razão só a afirmação pictural lhes poderia ter dado e essa não se verificou. Na grande maioria dos casos, à margem do S.P.N. ou com ele, a inventiva dos «modernos» - pelo menos naquela que foi considerada a sua segunda geração – não ultrapassou os limites que para eles Ferro traçara. Esse foi o seu maior drama e, porventura, a razão de Ferro até que os anos do após-guerra

[1282] Ver António Ferro, *A Política do Espírito e os Prémios literários do SPN* (discurso pronunciado em 21 de Fevereiro de 1935), Lisboa, Edição do SPN, [1935].
[1283] Esse discurso seria publicado logo dias depois. Ver «Os Artistas raridades de excepção e outras palavras alto e bom som», *Diário de Lisboa*, 29.03.1935, p. 7.
[1284] José de Almada Negreiros, «Os Artistas raridades de excepção e outras palavras alto e bom som», *Diário de Lisboa*, 29.03.1935, p. 7.

pudessem introduzir outras coordenadas estéticas e políticas na cena artística internacional.[1285]

O Prémio Columbano e o «triunfo» do retrato mundano

Em Março de 1935, realizava-se a primeira das exposições de Arte Moderna do SPN. O topo das duas salas da SNBA, fora ocupado por António Soares com o seu retrato de *Natacha* e por uma composição de Jorge Barradas; eles eram os que já tinham ganho em «equilíbrio» e «ponderação».[1286] A exposição foi elogiada de um modo geral pela imprensa, mas foi Augusto Ferreira Gomes na conservadora revista *Bandarra*, que felicitou explicitamente a aliança entre a Arte e o Estado.[1287] *Natacha* **(Ilustração 51)** ganhara o Prémio Columbano e foi aplaudida mais uma vez pelas suas cores vibrantes e sensíveis. António Soares surgia de novo como um grande pintor e um decorador extraordinário. E embora esse trabalho admiravelmente realizado já tivesse dez anos e tivesse sido galardoado com o 2º prémio de pintura da SNBA em 1929, era mais uma vez consagrado como exemplo de equilíbrio. Os restantes trabalhos revisitavam o paisagismo naturalista nos temas dos *Velhos recantos de Lisboa* e *Lisboa dos bairros populares e das fonte*s. Mas este pintor era apreciado precisamente porque reúnia os valores do «ser português», nacionais, com os do «autêntico modernismo».[1288] Nem os dois retratos de Abel Manta, entre os quais o excelente auto-retrato com boina onde vemos o pintor olhando-nos ou olhando-se no acto de pintar, retrato intimista, então reproduzido nas «Actualidades Gráficas» do *Diário de Notícias* [1289] ou os óleos de Viana, tinham conseguido atrair tantas atenções como *Natacha*. Este significava o triunfo do retrato mundano reforçado, no ano seguinte, com o mesmo prémio a Eduardo Malta com o retrato de uma jovem norueguesa, Maffit Wiese, hoje pertença do Museu do Chiado, que o pintor realizara em Paris. **(Ilustração 107)**

Pintor de «elites mas com talento» como Nogueira de Brito o definia então, Malta, na sua opinião, estava sendo entre os portugueses, o que em Espanha era D. Fernando Álvares de Sotomayor»[1290] ele impunha-se ainda segundo o crítico pelos seus

[1285] Margarida Acciaiuoli, *Op. Cit.*, p. 524.
[1286] A.P., «Exposição de arte moderna na Sociedade Nacional de Belas Artes», *Diário de Notícias,* 17 Março de 1935.
[1287] Augusto Ferreira Gomes, «A Exposição de Arte Moderna», *Bandarra*, nº2, 23 Março 1935, p. 3.
[1288] Augusto Ferreira Gomes, *Idem, ibidem.*
[1289] «Actualidades Gráficas. Salão de Arte Moderna», *Diário de Notícias*, 25 Junho 1936.
[1290] Fernando Álvares de Sotomayor» (1875-1960), Pintor que foi director do Museu do Prado de 1922 a 1931, e depois da Guerra Civil espanhola de 1939 a 1960 e ainda da Academia de San Fernando. Foi o pintor de corte do rei Afonso XII, um pintor figurativo eclético, retratista e paisagista.

retratos e numa curiosa visão de acontecimentos que ora foca a aristocracia da arte ora a do sangue e das finanças».[1291]

Contrariamente à «nova-objectividade» de Eloy, Eduardo Malta supõe uma via de recuperação naturalista da representação que estiliza a figura adelgaçando os traços e embelezando-os, assinalando os atributos e sinais de distinção e modernizando a colocação do corpo e da pose. Malta pintara uma jovem amazona que através do seu traje elegante de montaria e da pose de braço na cintura afirmava as certezas do seu estatuto de classe alta. Nesta pintura convencional que não deixava se de impôr pela presença elegante da amazona, não encontramos qualquer questionamento ou inquietação particular. O acriticismo da crítica elogiava a «vitória decisiva de beleza» sem «extremismos nem concepções bizarras» da exposição em geral. Mas os maiores elogios a Malta seriam para o tríptico «colonial» da exposição no Porto, atrás discutido, um «esplêndido documentário de raças»,[1292] tal como para o retrato de José de Figueiredo considerado «perfeito» na sua pose de «nobiliário espiritual», tendo os painéis de Nuno Gonçalves como fundo. Era nele e não no retrato premiado que a crítica encontrava, curiosamente, «um belo estudo psicológico, em que o modelo vive, fala, pensa». A imprensa parecera ignorar o retrato feminino ganhador do Prémio Columbano. Talvez, como adianta José-Augusto França, a explicação resida no facto de a votação do prémio estar decidida à partida. [1293] Isso parece manifesto na entrevista que Malta daria passado algum tempo ao *Diário de Lisboa*, [1294] na qual declarou não estar surpreendido com o prémio:

O «prémio Columbano»… Não me surpreendeu… Se não esperasse ser o premiado não teria exposto.[1295]

[1291] «A Exposição de Arte Moderna na Sociedade Nacional de Belas Artes», *O Diabo*, nº 109, 26 Julho 1936, p.8.
[1292] Artur Portela, «A 2ª Exposição de Arte Moderna, um belo «Salon» cheio de equilíbrio e de harmonia estética», *Diário de Lisboa*, 20 Junho de 1936, p. 4.
[1293] O júri decidiu por maioria e foi constituído por Raul Lino, Canto da Maia, Lino António e Cottinelli Telmo. N/A, «A II Exposição de Arte Moderna», *Diário de Notícias*, 10 Junho 1936.
[1294] José-Augusto França perante a declaração de Eduardo Malta na referida entrevista, citada na nota seguinte, afirma: «Ele estava então encantado com as «estupendas críticas» recebidas pelo seu romance *O Mundo dos Homens* – e a sua situação social não deixa de lançar algumas dúvidas sobre a votação do prémio, dificilmente atribuível ao gosto mais inteligente de António Ferro, no quadro de uma campanha estética mesmo circunstanciada. Eduardo Malta (que terminara em Outubro de 1933, um apregoado retrato do presidente do Conselho, de mãos patrícias) não voltaria às exposições do SPN que o premiara». José-Augusto França, *O Ano X*, *Op. Cit.*, p. 170.
[1295] «Um artista português em Espanha. Como Eduardo Malta pintou o General Primo de Rivera», *Diário de Lisboa*, Lisboa, p. 3, tb citado por José-Augusto França.

A *Exposição Individual* de Vieira da Silva na Galeria UP

O salão do SPN tinha concentrado as atenções e a maioria dos artistas considerados modernos compareceram, solidários com Ferro, aceitando a tutela do seu organismo como garante de uma situação económica e artística mais confortável. Porém, quando Almada Negreiros respondeu ironicamente a António Ferro, aquando da inauguração do SPN e da entrega dos Prémios literários em Fevereiro de 1935, que o Estado estava ainda a meio caminho, queria certamente significar que o apoio dos poderes públicos aos artistas que Ferro proclamava estava bem longe de ser eficaz e efectivo. Justamente, os limites à vida artística não terminaram com o Salão de Ferro e só aparentemente hegemonizariam o espaço público e artístico.

Vieira da Silva, de vinte e seis anos, por essa altura em Lisboa, já casada com o pintor húngaro Arpad Szénes, ofereceria a originalidade mais instante na sua exposição individual na Galeria UP em 1935. A maior parte das pequenas pinturas que ali mostrava eram assaz inovadores como ficaria registado.[1296] Assinalem-se obras hoje conhecidas por *Pim!Pam!Poum* (1933), *Bicha (1934)*, *Gaiola (Sintra)*, *Extremidade de uma Ponte* (1931), *Interior (1935)*. [1297] António Pedro que organizara a exposição defendia, pela primeira vez, no preambulo do catálogo o abstracionismo em Portugal compreendendo-o como um «acto espiritual puro». E até concluía que a maior abstracção possível era a representação de telas e papéis em branco sem qualquer traço concreto. A polémica que as suas afirmações provocaram, não têm unicamente importância por serem em torno da arte abstracta. Esta era o pretexto para uma viva discussão que estava latente, como temos vindo a verificar, e que era a da «humanização» ou não da arte. [1298] Para António Pedro abstrair era humanizar. Ora o crítico Augusto Ferreira Gomes viria a contrapor a esta afirmação precisamente a de que a humanização da arte se ligava à sua concretude. E desenvolvia a ideia de que na pintura eram necessárias coisas reais e concretas como tela, tintas, pincéis e um pintor concreto. E depois para se fazer um quadro era necessário um tema, um motivo que

[1296] Na década de 30, a pintora produziu inúmeros auto-retratos mas não obtivemos informação que algum deles estivesse nessa exposição.

[1297] Estas obras na altura tinham outros títulos que correspondem pela mesma ordem aos citados, respectivamente: *Á Nous la Liberté*, *Le Courtége*, *Le Cédre*, *Le Pont transbourdeur de Marseille*, *L'Échele*. Ver Jean Luc Daval, Guy Weelen e Jean-François Jaeger, Catalogue Raisonné *Vieira da Silva*, Skira, 1994.

[1298] Esta polémica iniciou-se com Augusto Ferreira Gomes a que António Pedro respondeu com artigos em *Fradique*, onde escrevia sob o pseudónimo de Cristóvão . Ver Cristóvão (António Pedro), *Á Boa Paz Ácerca de Pintura conversa-se com o Sr. Ferreira Gomes*, Lisboa, *Fradique*, nº 73, 27 Junho de 1935 e «À boa paz. *Pê Ponto, i Ponto, éne Ponto, tê Ponto, n Ponto, erre Ponto, a ponto-pronto*?», Lisboa, *Fradique*, nº 75, 11 Julho de 1935.

devia ser transformado, segundo a parte anímica do artista, porque a «Arte é a transformação da realidade e nunca a sua abstracção».[1299] Em contrapartida, António Pedro, respondia que Vieira da Silva não abstraía a realidade, ela realizava abstracção como «*fazem os geómetras e os matemáticos, os poetas e os músicos*», que são capazes de realizar a ideia da forma» ou como os poetas e os músicos, que «são capazes de senti-la em abstracto». [1300] Se António Pedro suscitou pela primeira vez a discussão pública da arte abstracta na imprensa podemos dizer que Fernando Pessoa seria o primeiro a falar da «*emoção abstracta*» e daquilo a que através dos ensacionismo, realizou como uma teoria da abstracção das sensações, a partir das quais se constrói, segundo ele, toda a arte: transformar todo o sentir em matéria artística, sentir tudo artisticamente. [1301]

A exposição «Dada» de Vieira da Silva e Arpad Szenes

Maria Helena Vieira da Silva viria ainda, no ano seguinte, a realizar com Arpad Szenes uma exposição a dois no seu atelier no Alto de São Francisco, exposição que serviria para João Gaspar Simões esclarecer afinal o que entendia por arte abstracta. Em Janeiro de 1936, os dois pintores recebiam amigos e conhecidos com humor dádá «de carapuça e cabelo de ráfia». Entre os visitantes de tal inusitada e informal exposição, encontravam-se Gaspar Simões, António Botto e Mário Eloy. Para Mário Cesariny, que viria a ser amigo de Vieira da Silva e de Arpad, esta teria sido a exposição mais importante desse ano. [1302] O certo é que despertaria a reflexão do crítico João Gaspar Simões que numa interpretação do que vira escreveria então para o *Diário de Lisboa* o texto que ficaria célebre intitulado «Os Extremos tocam-se. Introdução à pintura abstracta». Mais do que analisar a exposição [1303] esta é uma reflexão do que ela lhe suscitou.

[1299] Augusto Ferreira Gomes, «Exposições. À boa paz acerca da música, poesia, filosofia e matemática conversa-se com o Sr. António Pedro (Cristóvão), *Bandarra*, nº 17, 6 Julho de 1935, p. 4.

[1300] Cristóvão (António Pedro), «À boa paz, acerca de pintura conversa-se com o Sr. Ferreira Gomes», *Fradique*, Lisboa, nº 73, 27-06-1935, p. 5

[1301] Cfr. José Gil, *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*, Lisboa, Relógio d'Água, S/d, pp. 29 a 31.

[1302] Mário Cesariny, *Vieira da Silva, Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2ª edição, 2008, p. 38-39. As obras expostas, segundo este poeta, são impossíveis de identificar pois os títulos mudaram e não houve catálogo.

[1303] João Gaspar Simões, «Os Extremos tocam-se. Introdução à pintura abstracta de Maria Helena Szenes e Arpad Szenes», Suplemento Literário do *Diário de Lisboa*, 17 Janeiro 1936, p. 2 http://www.fmsoares.pt/aeb_online/visualizador.php?bd=IMPRENSA&nome_da_pasta=05761.025.06004&numero_da_pagina=14.

Partindo do ponto de vista da relação organicista entre arte e natureza de sentido intuicionista, Gaspar Simões defendia que o homem se tinha cansado de acreditar no real. Citando André Breton e o «ultra-realismo» francês sustentava que sendo a realidade o que de mais precário existe, duvidar dela é um problema metafísico. Porém, era essa mesma precaridade que se tinha alargado à inteligência do artista que teve a lucidez suficiente para deixar de nela acreditar. Com essa descrença não só os problemas técnicos e da técnica da pintura tinham sido transcendidos como se tinha alargado o campo das experiências do artista. Desse modo as interrogações do pintor passaram as fronteiras da arte e o «ultra-realismo» convertera-se numa metafísica, numa religião e num partido político. E se havia dúvidas quanto às inquietações do artista e à própria existência da arte, Gaspar Simões encontrava a resposta no facto de a inteligência ter criado uma nova arte. Duvidando da realidade, negando-a, e interrogando-se a si mesmo, ou abandonando-se exasperadamente a tudo o que «seja automatismo psíquico – reacção da inteligência contra si mesma» o pintor ou o artista de todas as modalidades, graças a um espírito crítico excepcional tinha tornado possível uma arte assente numa inibição sistemática da inteligência. Gaspar Simões referia-se evidentemente aos pintores surrealistas e à explosão de forças inconscientes, mas como os extremos se tocam, ele juntava aos «ultra-realistas» os «abstractos», cujo choque de extremos era o choque da máxima lucidez com a máxima cegueira. E concluía:

A extrema inteligência, negando, conscientemente, o que o homem julgava ver – a realidade exterior – deparou-lhe o que ele não sabia poder ver: o universo ilimitado do inconsciente.

Deste modo Gaspar Simões não era somente o primeiro a falar da «visão interior» do artista mas, também, a fazer a ponte entre a pintura do «ultra-realismo» ou surrealismo, e a pintura abstracta que tinham em comum serem ambas o resultado desse mesmo tipo de visão. Surrealismo e abstracção eram, assim, extremos que se tocavam ou duas faces da mesma moeda quando o pintor deixara de pintara a realidade exterior, a pintura «retiniana» de que falava Marcel Duchamp.

Ora, a propósito de Maria Helena Vieira da Silva e de Arpad, cuja pintura Gaspar Simões dizia acompanhar e encontrar cada dia mais purificada num universo de linhas, de cores, de volumes, de notação gráfica do inexprimível, ele descobria a expressão pictural que renegara «a realidade sensível». Todavia, se estes pintores caminhavam contra ela iam também ao seu encontro de um outro modo. Isto é,

«contornam-na, imaterializam-na, purificam-na até a reduzirem a uma combinação de forças latentes». Por essa razão, cada um dos seus quadros representava o processo psíquico que os gerara. Gaspar Simões chamava a atenção para a dominância na pintura de ambos das formas da elipse e da forma esferoidal que pode fazer-nos lembrar o prato debaixo de a uma agulha de gramofone e em seguida fazer-nos evocar uma sinfonia de Beethoven. Ora, supondo que a pintura de Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes era uma «colecção de discos visuais, para compreendê-los seria preciso, dizia, «abandonar-mo-nos à sua grafia caprichosa» pois só assim poderemos regressar à sua origem «à extraordinária imaginação de quem os criou». [1304]

Se pensarmos que a esta exposição se juntava a primeira e única individual de Vieira da Silva, realizada na galeria UP, podemos dizer que tanto Vieira como Arpad, assumiam o papel que Guilherme de Santa-Rita tivera ao publicar as suas colagens na revista *Orpheu* e, também, o de Amadeo de Souza-Cardoso quando expôs as suas pinturas abstractas no Porto e em Lisboa.

Também mais tarde Arpad expunha com os seus amigos surrealistas Hayter e Julian Trevelyan na Galeria UP,[1305] mostrando gravuras realizadas no célebre *Atelier 17*, em Paris, que era dirigido por Hayter.

Os *Artistas Independentes* na Casa Quintão (1936) contra os Salões do SPN

Justamente o intervencionismo artístico e nacionalista de Ferro e a sua exigência modernizante ao cruzar-se com a penetração destas novas ideias e práticas artísticas não podia ser bem recebido. Aliás, como teria recebido Almada a notícia da atribuição do 2º Prémio a Fernando Pessoa? De certa forma Almada prosseguiria com a agitação pela palavra as suas lembranças de *Orpheu*, com a publicação da revista *Sudoeste, Cadernos de Almada Negreiros* e dos seus três números em Junho, Outubro e Novembro de 1935, onde os colaboradores de *Orpheu* e da *Presença* se acabam por cruzar. E António Pedro traduziria e publicaria o seu Manifesto Dimensionista. Este era evidentemente o

[1304] João Gaspar Simões, «Os Extremos tocam-se. Introdução à pintura abstracta de Maria Helena Szenes e Arpad Szenes», *Idem, ibidem.*

[1305] Hayter tinha participado na *I Exposição de Objectos Surrealistas*, em Paris, na Galeria Ratton e, ainda nesse ano de 36, na exposição *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, no Moma de Nova Iorque, enquanto Trevelyan participa também nesse ano de 1936 na *Exposição Internacional do Surrealismo* em Londres e, em 1939, na *Living Art in England*, exposição patrocinada por E.L.T. Mesens, Roland Penrose e Charles Henri Ford. Mário Cesariny, *Idem, ibidem*, p. 39.

«modernismo independente» que passava despercebido pela maioria, contra o «modernismo de estado» de António Ferro. [1306]

Contudo, na Europa, desde 1932 que o modernismo tendia a desaparecer. Pierre du Colombier, o conhecido crítico francês da revista *Comoedia*, viera a Lisboa dizê-lo. Segundo ele, o momento era de hesitação e de crise, pois os artistas tanto teorizaram e deformaram a arte, que a matéria foi abandonada e afastaram-se dela. Procuraram demasiadamente a cor e a linha. O cubismo estava terminado, tal como o Futurismo, e o dadaísmo. A recente exposição de Picasso em Paris, dizia ter sido uma autêntica catástrofe. E preconizava que rapidamente se voltaria à harmonia, à lógica e à técnica, reintegrando os elementos intelectuais na matéria plástica. [1307] Mas a situação na arte em Portugal era mais complexa que a francesa, precisamente pelas grandes descontinuidades, pela pouca espessura cultural, digamos assim, dos pintores «novos», modernistas que nos anos 20 obrigados a sobreviver desenvolveram uma preponderante preferência pela ilustração em revistas e magazines. Era precisamente em 1932 que Fernando Pessoa escreveria sobre «o caso mental português» e essa lúcida análise poderia ser aplicada a grande parte das nossas artes plásticas. Não nos parece que fosse unicamente por razões ideológicas que Almada não frequentava os salões de Ferro. Os seus companheiro da década de 20, que tinham sido «modernos» voltavam a pintar quadros naturalistas de cenas de costumes, por exemplo, para a *Exposição do Ano X da Revolução Nacional*, tendo a seu lado pintores figurativos convencionais como Lino António, ou mais jovens como Varela Aldemira ou Estrela Faria e Clementina Carneiro de Moura ao lado de académicos cooptados na SNBA, como Armando Lucena, Albertino Guimarães, Alberto de Lacerda ou Portela Júnior para fazerem reviver em figuras imaginárias quadros de alegoria aos distritos do país. [1308]

As exposições de Vieira da Silva e de Arpad, sobretudo a última tinha dado uma nota de humor e de liberdade à vida artística. Até que ponto essas exposições não incentivaram o tomar uma posição mais radical contra o salão de António Ferro é uma interrogação a que talvez tenha respondido meses depois a realização da *Exposição dos Artistas Modernos Independentes* na Casa Quintão às Belas Artes. Estava, de facto, em causa o individualismo e a liberdade artísticas sem a consciência do que o futuro

[1306] É Mário Cesariny que utiliza estas duas expressões que parecem justificar-se. Mário Cesariny, *Idem, ibidem*, p. 33..
[1307] «A Pintura Francesa. O Modernismo tende a desaparecer afirma-nos Pierre du Colombier», *Diário de Lisboa*, 25 Novembro de 1932.
[1308] «A Exposição do Ano X da Revolução Nacional», *Diário de Notícias*, 28 Maio de 1936, pp. 9 e11

reservava e este era um primeiro sinal de que nem tudo ia correr bem a Ferro, apesar da abertura que mostraria ao longo dos seus salões.

Esta exposição foi animada por um grupo de artistas que em nome da independência traziam «algo de novo e de arrojado» a esse «consagrado» ambiente.[1309] E Almada falaria sobre o tema da independência dos artistas e dos poetas, lendo o *Elogio da Ingenuidade ou as desventuras da esperteza saloia*. [1310]

A pintura na *Exposição dos Independentes* (1936), o retrato e a ideia de «humano»

António Pedro tinha razões para a considerar a «melhor e mais moderna». Melhor porque mais moderna no conjunto e, mais moderna, porque mais livre e diferenciada entre cada um e mais homogénea em modernidade do seu todo». Esta afirmação simultânea de «arte moderna» e de «modernidade» tinha assim na sua sustentação «a crença na soberania da arte sobre as circunstâncias do tempo». Nesta premissa os artistas faziam, segundo ele, uma «profissão e fé» com a certeza de que havia a necessidade de criar um novo clima e uma nova finalidade para a arte, «depois da queda dos mitos». Deste modo António Pedro expressava o desejo de algo novo que indicava uma nova «elevação e equilíbrio» como ainda não fora conseguido em Portugal. [1311]

Eram ao todo onze artistas e quarenta e nove trabalhos onde estavam Almada e António Pedro mas, também, Mário Eloy e Sara Afonso, Júlio e Arlindo Vicente e os estrangeiros Geza Szobel, Hayter e Hein Semke, bem como Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szènes, todos eles artistas «independentes uns dos outros e do resto, de tudo o que ficou fora da sala onde expõem e onde» como acrescentava o jornal *Acção* «se desenhava uma fronteira que caracterizava duas tendências: a tendência para o abstracto e a tendência para o concreto». [1312]

Deixemos a discussão da tendência abstracta desta exposição e vejamos «a tendência para o concreto», apontada por Dutra Faria, onde o retrato se impunha mais

---

[1309] Nogueira de Brito, «Os Artistas Independentes e a sua exposição», *O Diabo*, nº 107, 12 Junho de 1936, p. 6.
[1310] José de Almada Negreiros, *Obras Completas*, vol.5, *Op. Cit.*
[1311] Artigo de Cristóvão [(António Pedro) («A Exposição dos Artistas Modernos Independentes», *Acção*, nº4, Junho 1936] transcrito por Mário Cesariny in *Vieira da Silva, Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2ª edição, 2008, p. 71].
[1312] Artigo de Dutra Faria, [«Os Independentes», *Acção*, nº4, Junho 1936] transcrito por Mário Cesariny in *Vieira da Silva, Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*, *Idem, ibidem*, p. 77.

através do *Duplo-Retrato* (1934-1936) de Almada Negreiros do que dos retratos de família de Arlindo Vicente (1906-1977), participante do *Salão do independentes* de 30[1313] que apresentava vários retratos sobre esse. Pelo número de obras e pelo assunto, António Pedro considerava Arlindo Vicente o «retratista da exposição». Eram «retratos serenos e suaves como aparições» e por isso mesmo encontrava neles a explicação visual de que era possível «fazer parecido sem baixezas de retocador fotográfico». Apreciava-os, pois, como desenhos modernos e, simultaneamente, clássicos, «livres e rigorosos, pessoais e universais». António Pedro propunha-lhes uma significação :

Nenhuma transigência os condiciona, nenhuma subserviência ao modelo os diminui, e no entanto, vão com ele sendo mais semelhantes à medida que se vão olhando, como se o espectador lhes descobrisse não uma parecença apenas exterior, mas uma identidade de criação.[1314]

Arlindo Vicente, retratista de poetas, com uma pintura «sincera e ingénua» sobressaía por essa ideia de «identidade» que unia os modelos que António Pedro descobria e à qual Dutra Faria chamava de «carácter social», qualidade que nestes trabalhos o pintor não conseguia totalmente atingir, segundo verificava, apesar do selo inconfundível da sua personalidade. [1315]

Contudo, parece-nos que Eloy também se acercava desta ideia de «humano» com um único quadro intitulado *O Homem* (1936) (**Ilustração 122)**, em que anuncia o tema do «nascimento» de um «homem novo» aqui personificado na figura do auto-retrato de Eloy, um menino ao colo de sua mãe que, tal como um Salvador futuro da iconografia religiosa clássica, se apresenta na protecção desse amor e na paz desejada que uma pomba esvoaçantemente representada traz à Europa que surge simbólica nos pontos cardeais marcados na pedra do muro. Quanto a Júlio, ao representar o mundo de uma *Menina* e de um *Menino e a ave,* conseguia nesse lirismo íntimo do «propositado infantilismo do conceito»,[1316] transformar em equivalente metafórico a criança e o pássaro. Ele que era então «o pintor mais insultado de Portugal» atingia, porém, com a

[1313] Também Arlindo Vicente fora um dos participantes dos Independentes de 30. Colaborador da *Presença* retratou os seus poetas e neles se exprimiu com um gosto sincero e ingénuo». Pintor hesitante entre a sátira anti-capitalista e nacionalista ele foi também um desenhador do jornal *Acção.*

[1314] Artigo de Cristóvão [(António Pedro) («A Exposição dos Artistas Modernos Independentes», *Op. Cit,* p. 71.

[1315] Artigo de Dutra Faria, [«Os Independentes», *Acção*, nº4, Junho 1936] transcrito por Mário Cesariny in *Vieira da Silva, Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista, Op. Cit.*

[1316] Nogueira de Brito, «Os Artistas Independentes e a sua exposição», *O Diabo*, nº 107, 12 Junho de 1936, p. 6.

sua pintura *Forma*, a mais difícil das brutalidades – um pesadelo de carne, asfixiante, sem literatura nem interferências decorativas». Sara Afonso, pelo contrário, transformava a pintura em poesia. As lembranças do Minho das suas paisagens e figuras eram interpretadas através da ingenuidade do desenho e harmonizavam-se num todo.[1317] Ingenuidade sábia que Almada, no imponente *Duplo-retrato* (**Ilustração 119**) onde se retrata com Sara Afonso, propõe como figuração de uma ideia de humano que se impõe pela representação de um realismo excessivo das cores e no modo como representa a sua relação amorosa com Sara. Já no ano anterior Almada tinha realizado *Maternidade* (1935) (**Ilustração 118**), talvez a sua primeira grande pintura. De enormes dimensões ela dá a ver uma figura de mulher que envolve o filho nos braços numa oval desenhada, quase esculpida, em cores surdas de azuis, amarelos, verdes e vermelhos fortemente densas. Mas *Maternidade* seria também o título de uma série de desenhos de Almada realizados em Bicesse em 1948, num dia entre as 10h e as 8h da noite, dos quais Sara Afonso presta um importante testemunho de que selecionamos a seguinte afirmação:

(…) Era maravilhoso!

Depois veio o almoço. Voltou-se a tirar os papéis, comemos, acabámos o lanche e voltou atè à noite. Não assinou, pôs só 48, em Agosto. Aqueles desenhos são uma magistral lição de desenho. É preciso um grande talento para desenhar assim! Ele fazia um risco, depois desse risco havia outros em relação a esse. Eu estava hipnotizada, sem saber o que ia sair. Duma mancha de tinta que caiu, fez um sol…[1318]

Agora como que em amorosa declaração o pintor enlaça-a nos braços e parece protegê-la. Almada confere aos personagens uma natureza essencialmente física, de onde emerge uma corporeidade que se impõe como uma coisa presente e escultural. Os corpos, poderosos, são vestidos com cores em que o azul do vestido de Sara reflecte a luz do branco da camisa de Almada e nesse jogo contrastante as cores acentuam-se pelos tons quentes pintados na carne dos corpos. Estes parecem assim deter um valor emblemático. Eles não estão presos a uma visão de beleza idealizada, os rostos não abordam qualquer psicologia, apesar do olhar desmesurado de Almada e do seu subtil sorriso, mas são abordados na sua comum realidade carnal embora estilizada. Retrato

[1317] Artigo de Cristóvão [(António Pedro) («A Exposição dos Artistas Modernos Independentes», *Acção*, nº4, Junho 1936] transcrito por Mário Cesariny in *Vieira da Silva, Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*, Lisboa, *Op. Cit.* Sara Afonso expunha *Paisagem do Minho* e um *Carroussel.*

[1318] Maria José de Almada Negreiros, «Conversas com Sara Afonso» (excertos de *O Jornal*)), in AEFA, Associação de Estudantes-Faculdade de Arquitectura, *Maternidade 26 desenhos por Almada Negreiros*, Lisboa, Março 1993.

maior em que Almada isola as figuras e nesse procedimento rudimentar onde a imobilidade não é total mas móvel no caminho que obriga o observador a explorar, esta pintura transforma-se em imagem e ícone. Nada nela se narra. O figurativo da representação torna-se «figural». Almada rompe a representação ao romper a narração; em vez de ilustrar a figura com uma história a contar ele cinge-se ao facto de que ali nessa imagem estão somente, em corpo, um homem e uma mulher.[1319]

O último dos concretos era Hein Semke, escultor, que assinalamos porque nas obras apresentadas constavam três retratos. Mas era a sua obra *Abismo,* um grupo escultórico impressionante, que pela sua expressividade primitiva chamava a atenção de António Pedro [1320] para quem a sua arte era essencialmente religiosa não só pela intenção mas porque num tempo de guerra como então se vivia, ganhava inesperados significados.

Valerá a pena salientar que este alemão Hein Semke (1899-1995)[1321] que acabaria por ficar por Portugal foi autor de um impressionante e poderoso auto-retrato (1934-35) onde surge a dimensão do expressionismo alemão que, segundo José-Augusto França, não teve eco possível na vida artística em Portugal. Expositor do Salão de Inverno em 1932, foi a partir daí uma presença constante nas exposições do SPN/SNI, entre outras, tendo pela importância do que expôs na *Exposição de Arte Moderna* em 1934 na SNBA reduzido a exposição aos seus trabalhos.[1322]

Temos procurado demonstrar como nestes pintores onde a figuração do corpo tem uma relação mais concreta com a realidade exterior, aparece a ideia de «humano» apesar dos caminhos variados que cada um explora.

[1319] Seguimos aqui a definição de «figural» tal como Gilles Deleuze a apresenta em *Francis Bacon – Logique de la Sensation*, Paris, Editions de la Différence, 1984. Ele fala-nos do procedimento muito simples que Franscis Bacon utilizava que era a de isolar a figura, o que pode ser feito de vários modos (coloca-la num cubo, colá-la a uma barra ou a um *rail* ou combinar estes meios). Trata-se de produzir um lugar, não produzindo a sua imobilidade, mas encaminhar a figura no lugar. Esse é um modo de «esconjurar» o figurativo que ele opõe a «figural», substantivo empregue por François Lyotard (*Discours, figure.* Paris: Klincksieck, 1971) Este é um meio, não o único de romper com a representação que pressupõe o contar uma história, isto é, uma narração.

[1320] Gilles Deleuze, *Idem, ibidem*, p. 75.

[1321] Hein Semke foi pintor, desenhador, ilustrador de álbuns próprios e também ceramista. Religioso e filosófico, místico e erótico. Dele José-Augusto França afirma que contribuiu para o renascimento da arte da cerâmica em Portugal paralelamente a Jorge Barradas. Decididamente, Hein Semke apesar da sua importante obra foi uma figura algo marginal no panorama dos anos 30 e 60.

[1322] Ver José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961), Op. Cit.,* p. 273.

A «tendência abstracta» dos *Artistas Modernos Independentes* de 1936

Foi Dutra Faria, como vimos, que definiu claramente no seu artigo no semanário *Acção* em 1936 traçando uma linha divisória de fronteira entre a tendência concreta e a tendência abstracta onde, segundo ele, Júlio hesitava.[1323]

A «tendência abstracta» na *Exposição dos Artistas Modernos Independentes* definia-se em Maria Helena Vieira da Silva e Arpad, bem como em António Pedro e nos estrangeiros Geza Szobel e Hayter que António Pedro trouxera a Lisboa pela via da amizade. Enquanto o último expôs unicamente duas gravuras o checo Szobel mostrava um *Retrato de António Pedro.*

Justamente, António Pedro fugia a definições e como diria Dutra Faria, obrigava a parar diante das suas telas em virtude de sua pintura sair das habituais classificações em uso. [1324] Duas das pinturas eram *Sabat-Dança de Roda* e *Refoulement*, **(Ilustração 140)** onde a referência a Freud aparece provavelmente pela primeira vez na arte em Portugal. As figuras nas duas pinturas foram abstractizadas, sobretudo em *Refoulement*. Este último trata-se do retrato que assume o aspecto de uma visão fantástica onde o nariz parece transformar-se em falo e os olhos em seios. Em *Sabat-Dança de Roda*, o tema inspira-se, possivelmente, nas danças minhotas em que os dançadores femininos e masculinos intercalados formam uma roda e de mãos dadas e virados para o centro do círculo evoluem no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio.

Mas a referência sexual mais explícita do tema surge quando percebemos que também foi o título de uma peça teatral de Artur Schnitzler estreada em 1920, que se viu proibida por ofensa à moral pública e o seu autor impedido de a apresentar em teatros europeus até à data da sua morte. Com estas informações podemos estabelecer um nexo que nos leva a ver na repetição de grotescos rostos (talvez auto-retratos do pintor) e dos corpos andróginos presos uns aos outros a visão de um mundo outro que, por essa razão, segundo Dutra Faria, não deixava de atrair pelo sentido das cores, simultaneamente discretas, doloridas e crepusculares. [1325]

[1323] Artigo de Dutra Faria, [«Os Independentes», *Acção*, nº4, Junho 1936] transcrito por Mário Cesariny in *Vieira da Silva, Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*, *Op. Cit.*, pp. 77-78.
[1324] *Idem, ibidem,* p. 78.
[1325] As outras pinturas eram *Suave Linguagem*, *Crise* e *Flores Fáceis.* Cat. *Exposição dos Artistas Modernos Independentes nas salas da Casa Quintão* (15 a 30 Junho 1936), Lisboa, Soc. Industrial de Tipografia, 1936, reproduzido in Mário Cesariny, *Op. Cit.*, pp. 73-74.

A dimensão existencial dos retratos alegóricos de Mario Eloy, Dominguez Alvarez e Almada Negreiros

Mário Eloy, «estranho e impregnado de verdes», segundo o *Diário de Lisboa*, [1326] obtinha o Prémio Souza-Cardoso com *Lisboa (Varina)* (c. 1934) em 1935 (**Ilustração 115**). A pintura, como vimos, fora uma encomenda do director do SPN. Espécie de retrato arquetípico da varina, figura popular lisboeta desses anos já tinha sido exposta no ano anterior na Galeria U.P., na exposição individual que tivemos ocasião de analisar em capítulo anterior na perspectiva da existência ou não dos elementos psicológicos que, como verificámos tinham dado lugar a preocupações clássicas.

Retomemos o fio narrativo através dessa figura-tipo tão popular das ruas lisboetas de então que Eloy representou. A vista é uma interpretação livre da paisagem do miradouro de Santa Catarina, onde se situava o *atelier* do pintor Paulo Ferreira. A torre é uma recordação da Igreja das Chagas. O facto é que este campanário de igreja surgia como figura de um «pitoresco». Era como se, no regresso à Pátria, Eloy perdesse a convicção da sua arte. Essa contradição fundamental entre um classicismo e um ingenuismo, onde espreitava o pitoresco, mostrava o compromisso que, em breve, um pintor livre como Eloy só podia fazer explodir numa subversão total.

As restantes pinturas - *Uma Mulher e dois Homens*, *O Livro Azul* e *Amor* -, eram bem mais relevantes. Nestas, Eloy, que tinha vindo recentemente da Alemanha, mostrava o seu entendimento da Nova Objectividade alemã. Pinturas dramáticas em que objetifica até quase transformar os seres em estátuas realçando todavia situações existenciais do homem onde até o amor parece dissolver-se na maior das solidões. Na pintura *Amor* (c. 1935), tal como Eloy fará em muitas outras pinturas, por exemplo *A Fuga* (1938-39) e *O Poeta* (1938), Eloy auto-representa-se numa paisagem. Mesmo uma paisagem como *Três Chaminés* pode considerar-se um auto-retrato, onde o lirismo da desolação e a solidão afloram. Dominguez Alvarez que se estrearia só na 4ª *Exposição de Arte Moderna do SPN* onde apresenta, por exemplo, *Homem Compostelano* [1327] e que nunca ganhou qualquer prémio, procede do mesmo modo.

O pintor retrata a deambulação do homem na paisagem, a incapacidade de fixação, a impotência perante o destino quer nos corpos anónimos figurados ou

[1326] «A propósito de uma exposição. A expressão dos modernos artistas na pintura e na escultura», *Diário de Lisboa*, 16 Março 1935, p. 5.
[1327] O catálogo da *4ª Exposição do SPN* refere duas pinturas: a nº 14 *Cabeça Compostelana* e a nº 15 *Uma figura da Igreja (retrato – Santiago de Compostela)* que poderá ser *O Bispo.*

fantasmáticos. Na realidade, Alvarez, que exporá nos salões do SPN de 1939 e 1940, pinta sempre o mesmo tema - o homem à procura da sua verdade. Talvez, por isso, todos estes *alter-egos* do pintor estão sempre em movimento ou parecem estar, preparando-se para partir, ou acabando de chegar, sejam bêbados, padres, loucos, coxos ou mendigos.

Também o realismo de Eloy parte de uma interrogação sobre o homem, um homem em geral. Em ambos existe, no ar ausente dos modelos, quer nos retratos quer nas representações de figuras imaginadas como o *Homem Compostelano* (1934) de Alvarez, uma humanidade exposta que não se apaga na expressão silenciosa da figura.

A alegoria, como recurso estilístico de alcance ético-moral serve-lhes para comunicar essa inter-relação entre a figura, a paisagem e os objectos, as cores e os volumes numa síntese que encerra uma visão interior de uma realidade concreta. Por vezes Eloy e Alvarez situam-se no limite da passagem ao estilhaçamento da figura, tal é o desinteresse pelo referente que parece tornar-se um constructo mental. De modo análogo retiram do contraste cromático uma acentuação desse carácter alegórico. Eloy com a frieza da junção de cores frias como os verdes e azuis onde os ocres vibram; em Alvarez podem ser os contrastantes vermelhos e negros.

Descobrimos a mesma estratégia alegórica na *Maternidade* de Almada Negreiros e no seu *Retrato de Arlequim,* que expõe no Salão do SPN em 1941, onde se apresenta pela primeira vez. Mas, ao contrário destes retratos alegóricos de Almada, em Eloy o desespero avança e abre-se numa grande ferida que não sara. Tal como Alvarez, ambos configuram nas suas telas estranhas paisagens onde as figuras humanas são teatralmente paradoxais. Mas todos eles, Almada, Eloy e Alvarez e até Sara Afonso com o seu ingenuismo, realizam figurações, por vezes fantásticas, imaginadas em espírito, que são ideias visuais em plena liberdade de formas. Deste modo podemos considerar, como Fernando Pessoa, que através das suas emoções abstractas, isto é, das suas sensações, humanizavam a pintura.

Mário Eloy: «desumanizar» para humanizar

Mário Eloy, em Novembro de 1935, respondendo a nova encomenda, acabara um outro retrato. Era a representação de uma figura em corpo inteiro do químico português Bernardino António Gomes e destinava-se ao Instituto Internacional de Química em Paris. Exposto no «estúdio» do SPN, o pintor teve direito a uma foto junto

ao quadro e a um pequeno artigo no *Diário de Notícias*, que o considerava «excelente» pela «técnica moderna» utilizada na cabeça e nos brancos da camisa e no modo como era dado o seu carácter considerando-se ser um dos seus melhores trabalhos.[1328] Retrato algo convencional pelo que pudemos observar da imagem do *Diário de Notícias*, mesmo assim Eloy dava um sentido do escultórico que estruturava a figura. Ferreira Gomes escrevia que Eloy estava menos «germanizado» e com esta afirmação percebemos como a crítica procurava neste período associar o «nacional» e o «moderno».[1329]

Em conjunto com as abordagens anteriormente referidas, Mário Eloy serve-nos de exemplo maior para mostrar como um renovado interesse pelo retrato se aprofunda por toda a década de 30 e depois nos anos 40. Queremos destacar o retrato de *Jeune Homme/Retrato de Paulo Ferreira* (c. 1932-1934) **(Ilustração** 75**)**, obra que viria a ser exposta na *4ª Exposição de Arte Moderna*, em 1939, e teve destaque na *Exposição dos Artistas Premiados pelo SNI* em Maio de 1949, e veio a participar na *Bienal de Veneza* na representação portuguesa em 1950.[1330] No retrato do amigo a tactilidade e a estruturação matérica e textural ganham força, tal como no soberbo *Nú* de c. 1931-1932. Em ambos, os rostos adquirem o mesmo sentido vazio do seu auto-retrato de 30-31, numa expressão de estátua. Eternização do gesto do modelo ou o do próprio pintor? O corpo ganha a expressão clássica da imobilização impotente de uma escultura de pedra. Seja na plasticidade estrutural do seu *Nú* (1935) **(Ilustração 84)** quanto no retrato de *Jeune-Homme*, em que o modelo espera de mãos nos bolsos, o corpo é uma metáfora que adquire o sentido humano dos tempos difíceis que então se viviam em toda a Europa. As raízes clássicas, o carácter reservado e sereno de ambos combinam-se com outros elementos, mesmo os formais, numa síntese, elaboradamente tonal e colorista. Deste modo Eloy subtrai-se ao mundanismo das suas primeiras obras, desumanizando para humanizar na expressão distante e contida, em que em *Jeune-Homme* o rosto é uma máscara, superando a descrição individualizada e psicológica; Mas adivinha-se no apontamento da tela pousada, ao qual o modelo vira as costas, uma escondida interrogação quanto ao futuro e à vida da sua época. O «expressionismo frio» deste retrato de Paulo Ferreira é fiel a si próprio e à liberdade de expressão de Eloy, que num

[1328] «Artes Plásticas. O retrato do químico português Bernardino António Gomes. *Diário de Notícias*, 01.11.1935

[1329] Augusto Ferreira Gomes, Um notável trabalho de Mário Eloy destinado ao Instituto Internacional de Química de Paris», *Bandarra*, nº 36, 16 Novembro, 1935, p. 3.

[1330] Ver cat. exposição *Mário Eloy: Exposição Retrospectiva*, Lisboa, Museu do Chiado, 1996, p. 146

rigor cada vez mais abstracto da construção e estruturação da figura, aflora o gosto de um clássico humanismo transfigurado, um humanismo existencial comum a todos os homens de um profundo e melancólico nihilismo.

Tudo isso e também uma «necessidade ibérica de volumes ásperos e penumbras quentes», como diria o pintor António Dacosta, cujas palavras fazemos nossas:

Das suas figuras semelhantes exala-se uma aflita e estranha poesia – é um arquétipo cobrindo emoções e desejos indistintos, ou ferozmente expressos. Tudo isso e uma noção de energia contida num espaço apertado, que ameaça explodir. Os termos contrários coexistindo nas mesmas figuras e embebendo-as de significação absoluta. A pintura de Mário Eloy aperta com um nó cego uma humanidade actual e confusa, triste e emudecida.[1331]

Dacosta dava-se conta da «vertigem alucinatória» que fez dos desenhos de Eloy uma «art brut» antes do tempo.[1332]

O retrato como identidade social

Carlos Botelho receberá o Prémio Souza-Cardoso, atribuído a *Meu pai - Retrato do Músico Carlos Botelho* (1938) (**Ilustração 121),** na *4ª Exposição de Arte Moderna do SPN* em 1938. O jovem Carlos Botelho iniciara pela primeira vez uma assumida uma actividade de pintor no *I Salão dos Independentes* onde expôs um dos seus primeiros auto-retratos, uma pintura feita a partir de um desenho. A crítica então não lhe prestara atenção mas no ano seguinte, no *II Salão dos Independentes*, de quatro obras, das quais três paisagens, elas foram vistas como do melhor que por lá se expunha, apesar da sua visão triste. Considerava-se que Botelho arrancava à paisagem uma ignorada expressão de melancolia que provinha de uma sensibilidade musical.[1333]

Essa atenção que o pintor dá ao estatuto profissional enquanto identidade do eu, identidade intelectual mas também paternal e social, que pode considerar-se como uma valoração do indivíduo autónomo também o situa no cruzamento dos vários círculos sociais, a sociedade ou a casa familiar onde parece que o modelo se encontra. Este retrato, neste sentido, poderá ser encarado como um fragmento social ou da sociedade.

[1331] António Dacosta, «O Pintor Mário Eloy» (revista *Panorama*, nº 17, Out. 1943, vol.3), in *Dacosta em Paris.Textos de António Dacosta*, (pref. de José-Augusto França), Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, pp. 142-143.

[1332] Bernardo Pinto de Almeida, *Mário Cesariny- A Imagem em movimento*, Lisboa, Ed. Caminho, 2005, p. 5

[1333] Artur Portela, «Nas Belas-Artes. A pintura dos Independentes ou os Independentes em Pintura», *Diário de Lisboa*, 19 Maio 1931.

É verdade que todos os retratos o são. Mas neste caso o pintor chama à atenção simultaneamente para o papel social e cultural do músico e para o homem enquanto pai do pintor, um seu super-ego, em relação ao qual dedica admiração e homenagem. Tanto em Botelho como em Mário Eloy, encontramos essa afinidade com o outro, o retratado. É a amizade ou são os laços geracionais e culturais. Eloy representa, por exemplo, o estatuto do pintor e do artista que era o jovem companheiro e arquitecto Paulo Ferreira (1911-1999) - ou o escritor João Gaspar Simões (1938).

No caso de Botelho, a alusão à música, também fazia parte de uma poética sensível que o pintor, praticante de violino, aprendera com o pai. António Pedro (Cristóvão), compreendia que a música como elemento novo dava um novo sentido ao participar na pintura de Botelho. [1334] Não na dependência do motivo, por exemplo, como vimos em Abel Manta no seu *Violinista Bohet* (c.1930) (**Ilustração 66**), mas era a atmosfera pictural do quadro, dada pela revisitação da memória do pai, falecido quando era ainda criança. Pintura reactualizada, talvez a partir de uma imagem fotográfica, mas a representação ou a *apresentação* da imagem é memória afectiva, figura imaginária e improvável, em lembranças do *Retrato do Dr. Gachet* (1890) de Van Gogh **(Ilustração 121)**. A figura recorta-se num fundo azul, no céu de uma paisagem imaginada, onde o piano é o elemento principal, a par da leitura. Momento íntimo de reflexão em que a figura com o seu boné, quase ridículo, é rememorada com admiração, valorizando-se o seu mundo intelectual e social. Aliás, Botelho já tinha na primeira exposição individual em Abril de 1932, no Salão Bobone em Lisboa, dado a conhecer o seu interesse pela representação da figura, sobretudo de uma paisagem humana. Nessa exposição, elaborara uma série de pinturas como *Miseráveis*, *Estropeados* e *Inverno*, onde a temática social desse realismo se dirigia para as gentes anónimas e sofridas. Essa atenção ao elemento social procedia certamente de uma atenção largamente dedicada ao desenho na sua actividade de ilustrador moderno e caricaturista da vida social anterior ao seu interesse pela pintura.

Justamente, Botelho iniciara regularmente a partir de meados dos anos 20 até 1929, a banda-desenhada do semanário infantil *ABC-zinho*, onde era o autor principal. Esta prática do desenho foi continuada na colaboração semanal no «Ecos da Semana» do *Sempre Fixe,* durante mais de vinte e dois anos. O seu lápis dedicou-se aos mais variados temas, desde o quotidiano lisboeta aos factos internacionais. Um ano antes de

[1334] Ver Cristóvão (António Pedro), *Revolução*, 21.12.1932.

ganhar o Prémio Sousa Cardoso, Botelho estava integrado na equipa de decoradores do SPN, com Bernardo Marques e Fred Kradolfer, na realização dos pavilhões de Portugal na *Exposição Internacional de Artes e Técnicas* em Paris. Participaria ainda na *Exposição Nova Iorque* e na *Exposição de S. Francisco* em 1939, trazendo-lhe esta última um merecido prémio. [1335] Os anos 30 foram uma época de intenso trabalho e de importantes aprendizagens nas viagens pelo estrangeiro. A sua admiração por Van Gogh culmina com a retrospectiva que vê em Paris em 1937. É nesses anos que o pintor atinge, também, a maturidade pictórica e a atenção da crítica. O reconhecimento surge na exposição individual de 1938. Manuel Mendes, escultor e então crítico na *Seara Nova*, também seu amigo, veria na dramaticidade de alguns quadros de Botelho uma aproximação ao mundo de Raul Brandão.[1336] E Diogo de Macedo, cujo retrato Botelho por volta de 1933, era de opinião que o pintor tinha encontrado a sua verdade ao superar a influência de Van Gogh, de Jongkind e de Ensor. [1337] Além dos retratos e de pinturas de temática social, onde se revelavam valores expressionistas formalmente deformadores das figuras que pintava, Botelho também alargava o seu interesse à paisagem. Ele era o pintor lírico de Lisboa, segundo Carlos Queirós, e assim viria a ficar considerado.[1338] Todavia, Botelho deixou alguns notáveis retratos como o retrato de sua mulher, *Berta Mendes* de 1932 (**Ilustração 120**) , o *Retrato de José Rafael* (1932), os *Retratos de Raquel* (1935) o *Retrato de Beatriz* (1936), seus filhos.

Diferentemente de Eloy ou Alvarez sentimos uma suave melancolia sem grandes dramaticidades. As figuras são expectantes e nalgumas aflora um leve sorriso como no retrato do pequeno José Rafael, ou um ténue desafio como em Raquel. A morte do sentido nos auto-retratos de Elóy, ou o congelamento das suas figuras objectualizadas e escultóricas, fazem parte do mesmo mundo de Alvarez, mas enquanto nestes o nihilismo da sua pintura não tem esperança, Botelho manifesta todavia uma poética afectividade. Os fundos matéricos azuis, os amarelos, os verdes-água, as transparências, o desenho que sintetiza e quase abstractiza, tudo se conjuga na sua pintura amenizando o hieratismo das figuras, o olhar distante e o silêncio que delas emana, a ausência por

[1335] Esse prémio seria atribuído a uma Vista de Lisboa, exposta na *Contemporary Art of 79 Countries*, promovida pela eclética *International Business Machines Gallery of Science and Art*, de nível mediano, e onde Salvador Dali obteve o 3º prémio e o 4º atribuído ao francês Maurice Utrillo. Raquel Henriques da Silva e Manuel Botelho, *Carlos Botelho*, Lisboa, Editorial Presença, 1995.
[1336] Manuel Mendes, «A propósito da exposição de Carlos Botelho», *Seara Nova*, 21 Maio 1938, pp. 368-370.
[1337] Patrícia Esquível, *Op. Cit.*, citando Diogo de Macedo, («Notas de Arte», *Ocidente*, nº 2, Junho 1938) p. 258.
[1338] Patrícia Esquível, *Idem, ibidem*, p. 258.

vezes quase completa de narrativa, através de cenários inexistentes, exceptuando-se o *Retrato de Beatriz*. Talvez a caricatura ou mesmo a actividade cartazista tenham trazido ao pintor o gosto pelo diagramático, o que lhe permite criar figuras abstractizadas, onde só encontramos o essencial. Estas figuras não falam nem querem contar nada. Elas estão simplesmente; são pura presença. Botelho aproxima-se assim de uma arte figural, não narrativa que extrai o mínimo reconhecível da semelhança do modelo.

O retrato, a paisagem e a pintura de costumes

A crítica não soube nem podia entender a estranheza da pintura de Eloy, ou de Júlio e mesmo a de Alvarez. Se considerarmos que *Lisboa (Varina)*, um retrato alegórico, ele fora encarado pelo jornalista e crítico Artur Portela, um ano antes, na exposição individual na Galeria UP, o melhor que Eloy pintara depois de perder os artifícios da escola modernista, pois mostrava «um fresco desta alegre e linda cidade», esse «lindo tipo de portuguesa»; isso sim, dizia «era Lisboa que cantava, que trabalhava, envolta no azul profundo do mar e do rio, com casinhas humildes ao fundo, ingénuas como ex-votos de pescadores!» [1339]

A *2ª Exposição de Arte Moderna do SPN* em Junho de 36, inaugurada alguns dias depois da *Exposição dos Artistas Modernos Independentes* pode servir de exemplo àquilo que foi «certame para todos os gostos», como se escreveria n' *O Diabo* onde surgia a dúvida de se poder chamar à exposição do SPN de arte moderna. [1340]

Não é possível falar da institucionalização desses vários gostos sem falar de outros géneros como a paisagem, a pintura de costumes ou a natureza-morta, e mesmo dos vários desdobramentos do retrato como o retrato anónimo ou o auto-retrato, ou sem falar, de algum modo descrevendo-os, os Prémios e respectivos vencedores referindo aqui e ali algumas críticas da época.

Não era por acaso que em 1936, aquando do segundo salão de Ferro, um crítico e jornalista como Nogueira de Brito, com a sua formação de historiador amador e arqueólogo, dizia ver nessa exposição o século XIX a arrastar-se, contrariamente à exposição «muito discutida» que também visitara dos «Independentes» de onde saíra «convencido que os artistas que nela figuram marcam uma posição sem pretenderem

[1339] A.P. «Um pintor vanguardista. Mário Eloy expõe na galeria U.P.», *Diário de Lisboa*, 28.02.1934, p. 5.
[1340] Nogueira de Brito, «A Exposição de Arte Moderna na Sociedade Nacional de Belas Artes», *O Diabo*, nº 109, 26 Julho 1936, p. 8.

«relacionar-se com os velhos moldes».[1341] A lista dos expositores do SPN era extensa. Esses nomes raramente faltariam nos salões de Ferro, onde encontramos António Soares, Abel Manta e sua mulher Clementina Carneiro de Moura Prémio Silva Porto do SNI em 1949, Dordio Gomes, Jorge Barradas, entre muitos outros, pintores académicos como Albano Portocarrero de Almeida, Celestino Alves, Eduardo Malta, Guilherme Camarinha, Guilherme Filipe, João Augusto, Amaro Júnior, Júlio Santos, Le Mattre de Carvalho, Magalhães Filho ou Maria Adelaide Lima Cruz.

Em 1937 não se realizou a habitual exposição do SPN, mas em 38 o novo naturalismo que surgia nessas exposições era mais nítido. Revisitavam-se paisagens, como se podia observar no cézanismo tardio de poderosa intensidade cromática de Dordio Gomes na pintura *Évora*, que ganharia o Prémio Columbano na *3ª Exposição de Arte Moderna* de 1938; ou nalgum decorativismo que as composições de Carlos Botelho apresentavam incluindo o retrato do pai, ganhador do Prémio Souza-Cardoso no mesmo ano sobre o qual falaremos adiante; ou nas *Flores* de Clementina Carneiro de Moura, bem como na paisagem de recordações de Lisboa de Francis Smith, ou na «tela cenográfica» de *Aldeia na Serra* de Júlio Santos ou, finalmente, no *Largo do menino de Deus* do decorador e publicista Roberto de Araújo (1911-1969) e nas têmperas de um dos melhores decoradores desse período que foi o brasileiro Tomás de Melo (Tom), que seria Prémio Francisco da Holanda em 1946; ou, ainda numa pintura de costumes que o pintor Lino António (1898 - 1974)[1342] trazia com as *Mulheres de Leiria*.

Vem a propósito este pintor que, tal como Augusto Gomes (1910-1976) definem, segundo José-Augusto França, o mesmo tipo de preocupações plásticas e estéticas dos anos 30 em Portugal, situações convergentes dentro dos cânones da «segunda geração». Lino António vinha, desde a *Exposição de Sevilha* de 1929, a cumprir encomendas oficiais de decorador com tapeçarias, vitrais e cerâmicas, que repetiria com frescos na Igreja de Fátima, em 1940 na *Exposição do Mundo Português* e mais tarde no átrio da Biblioteca Nacional. A sua passagem pelo retrato que ficaria assinalada no Bristol Clube pela pintura de uma figura feminina, cabelo à garçonne, sentada a uma mesa de cabaret, daria lugar a retratos anónimos de varinas, *Peixarinheiras* da Nazaré e de outras

[1341] Nogueira de Brito, *Idem, ibidem*.
[1342] Lino António diplomado pela Escola Superior de Belas Artes do Porto foi professor do ensino técnico e pouco expôs individualmente, mas participou nos *Salões de Outono* de 1925 e 1926 e nos Independentes de 30 e 31, entre outras colectivas.

nazarenas que marcam uma pintura que foi do mundano à pintura convencional e decorativa. [1343]

Abel Manta, por exemplo, expôs por várias vezes os seus retratos mais ou menos convencionais não conquistando, todavia, nenhum prémio. Desses retratos um era o *Retrato do Dr. Esaguy* (Augusto de Esaguy), que se considerou de bela exactidão fisionómica; mas mais importante era o *Auto-retrato* em que o pintor de boina, num momento do seu ofício de pintor se olha ao espelho, retrato que foi bastante divulgado nas páginas das «Actualidades Gráficas» do *Diário de Notícias* na publicidade ao Salão de Ferro. Quanto a António Soares ele era sempre o momento alto do salão, apontado pela distinção e elegância. O certo é que o seu discurso e linguagem pictóricas agradavam a certa crítica e, provavelmente, à mundanidade de Ferro.

Carlos Botelho seria por vezes considerado o mais extremista, ao fazer uma reportagem citadina de bairro pobre, tal como o desenhador ilustrador destes anos Celestino Gomes, cujo nome verdadeiro era João Carlos (1889-1960), médico e higienista de profissão, com a sua tristeza magoada; ou Roberto Araújo com quadros cheios de intenção humana como seria o exemplo de um quadro que expôs intitulado de «sopa dos pobres».

Esta dimensão social e também existencial que ia aparecendo nas exposições como temos mostrado, não passara despercebida a António Pedro, que, apesar das dúvidas sobre a qualidade moderna dessas pinturas encontrava nestes últimos pintores bem como no jovem desconhecido Guilherme Camarinha, uma «expressão humana essencial do seu universo íntimo». Durante algum tempo, sob o pseudónimo de «Cristóvão», ele traria com as suas críticas algo novo ao debate estético. Seria um dos primeiros a acusar as exposições do SPN de «decorações ao jeito das capas de magazines». Mas não deixava de destacar, quando era oportuno o trabalho de Tom e Júlio Santos e ainda Roberto Araújo, Paulo Ferreira e Botelho.[1344]

Dentro destes equilíbrios ordeiros de 1935 a 1949, abriu-se aos artistas uma via confusa adaptada entre paisagem, cenas de costumes e retrato anónimo, que se ajustava aos desejos de «equílibrio» do nacionalismo estético de Ferro. Aqui e ali, nesses registos anunciava-se uma vontade de humanizar que se tornava, todavia, artificializada. Precisamente a atribuição dos sucessivos Prémios Columbano ou Souza-Cardoso, tal

[1343] José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX* , *Op. Cit.*, p. 306.
[1344] Cristóvão, «A Exposição de Arte Moderna na S.N.B.A.», *Acção*, nº 5, 27 Junho de 1936, citado por Patrícia Esquível, *Teoria e Crítica de Arte em Portug*al (…), *Op. Cit.*, p. 247.

como os restantes criados por Ferro,[1345] alternariam entre a paisagem e o retrato ou a cena de costumes. Sem extremismos nem bizarrias, os artistas realizavam autênticos *salons* clássicos, sob a égide do SPN.

O auto-retrato ver-se-ia consagrado. Primeiro com o notável auto-retrato de Maria Keil em 1941, com o Prémio Souza-Cardoso (**Ilustração 123**); o outro de Frederico George em 1943, que receberia o prémio Columbano. Podemos considerar que um outro tipo de retrato «anónimo», ou o retrato geral, era cada vez mais predominante. Essas figuras ficaram representadas, por exemplo, nas obras do decorador, pintor e desenhador-ilustrador que foi Paulo Ferreira que, com *Camponesas*, ganhou o Prémio Souza-Cardoso na *4ª Exposição de Arte Moderna* em 1939 (mais tarde obteria o Prémio José Tagarro em 1945); com Ofélia Marques com um retrato de «*Crianças*» em 1940; Almada Negreiros seria distinguido com o Prémio Columbano com um desenho de «*Mulheres*» em 1942; e Estrela Faria, [1346] seria também Columbano em 1945 com *Retrato com gato*; Magalhães Filho foi Prémio Souza-Cardoso, no mesmo ano, com uma figura feminina, *Fêmea*.[1347]

Até 1949, a paisagem viria a ser premiada com uma das pintoras sempre presentes nestes Salões - Milly Possoz - que seria, em 1943, Prémio Souza-Cardoso com *Vistas de Sintra*; Sara Afonso foi, também, Souza-Cardoso em 1944 com uma paisagem do Minho; também Prémio Souza-Cardoso foi Manuel Bentes em 1946 com uma paisagem urbana *Dia Húmido*. Com o Prémio Columbano, Carlos Botelho seria premiado, de novo, com *Docas do Mississípi*, em 1940; em 1946 seria a vez de Luciano Santos (1911-2006) [1348] com *A Lota-Nazaré*, uma paisagem e cena de costumes. A natureza-morta seria valorizada com alguns prémios: Júlio Santos foi Prémio Columbano em 1944; Eduardo Viana, de novo Prémio Columbano em 1948; e Celestino Alves (1913-1974) seria Prémio Souza-Cardoso, em 1947.

[1345] Destacamos os Prémio António Carneiro, Henrique Pousão, Silva Porto, Roque Gameiro, Armando de Basto, Domingos Sequeira, José Tagarro e Francisco da Holanda, entre outros.

[1346] Estrela Faria (Évora, 1910-1976). Concluiu o curso de Pintura da Escola de Belas Artes de Lisboa. Foi bolseira no Instituto de Alta Cultura, em Paris. Foi Professora do ensino técnico e decoradora. Tem obras no Museu nacional de Arte Contemporânea e no Museu de Arte Popular em Lisboa, Igreja do Caia, Cinema Império e paquete Vera Cruz.

[1347] Constatámos, no decorrer da investigação, que existem erros na datação das exposições de Arte Moderna do SPN, sobretudo a partir de 1943-1944, bem como as obras expostas que aparecem assinaladas nos catálogos, frequentemente, não correspondem à realidade. Limitamo-nos pois a assinalar estes últimos prémios.

[1348] Pintor nascido em Setúbal e criado a partir dos sete anos no Orfanato Municipal de Seetúbal. Fez o curso da Escola Superior de Belas Artes que finalizou em 1937. Autor do "Painel do Baptistério" da Basílica da Estrela em Lisboa, dos frescos da Escola Industrial de Setúbal, e da decoração da Igreja Nova do Barrio (Alcobaça), do baixo-relevo policromado em cerâmica para o Hotel Cibra do Estoril; de três vitrais numa igreja de Macau e, ainda, do "Tríptico dos Setubalenses Ilustres", no Salão Nobre do Município de Setúbal.

O auto-retrato de Maria Keil nos Salões do SPN

Desde *Meu Retrato* de 1928 (**Ilustração 123**) de Eloy ao mais apaziguador *Auto-retrato* de 1930-32, incluindo os seus auto-retratos em *Fuga*, ou no pesadelo de *O Poeta e o Anjo* (c. 1938), descobrimos por certo, como só em Alvarez, uma desesperança do pesadelo e da angústia que nos permite afirmar que ambos os pintores fazem, como diria António Pedro, da sua sinceridade existencial uma realização da ideia da forma. Essa forma materializa-se em ambos os artistas, talvez como um intervalo do tempo, como se a experiência desses auto-retratos fossem um limbo para esse excesso de angústia.

Se o século XX se devotou a descobrir os segredos do «eu», esperaríamos que os pintores tivessem concluído algo através dos auto-retratos. Todavia, eles parecem não dizer quase nada, a não ser que mostram como somos complexos e difíceis de uma descrição rigorosa. Talvez seja essa complexidade e impossibilidade que faz o segredo de um auto-retrato. Isto significa que, contrariamente ao retrato, o auto-retrato parece ter sempre algo que vem de dentro que deixa uma marca diferente de um retrato. O caso de Rembrandt ou mesmo de Van Gogh traz-nos essa verdade que é evidentemente uma ficção. Mas, como em todas as ficções, estas têm sempre a sua verdade e, neste caso, esta reside no modo como o artista espera ser visto ou reconhecido, ou como ele próprio desejava representar-se e ver-se a si próprio.

Na realidade, o auto-retrato tem essa qualidade de poder colocar o observador na posição do artista através do envolvimento e da intensidade do olhar. E nós somos o que o artista faz ao contemplar-se a si próprio. É como se o víssemos através dos seus próprios olhos. E esta é a questão do espelho quando nele nos vemos ou tentamos arranjar a nossa aparência.

Importa destacar dentro dos salões do SPN um *Auto-retrato* que ganharia o Prémio revelação Souza-Cardoso do SPN de 1941. Trata-se de uma pintura de Maria Keil,[1349] pintora que se distinguiria no futuro noutras áreas plásticas com inegáveis contribuições no domínio do azulejo.

Data de 1939 a primeira exposição individual de Maria Keil na Galeria Larbom, uma loja de móveis da Rua do Ouro, em Lisboa. Casada com o arquiteto Francisco Keil

[1349] Maria Keil (Silves, 1914-2012). A partir de 1929 frequentou o Curso de pintura Da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, que não chegou a terminar, onde é aluna de Veloso Salgado. Em 1933, casa com o arquiteto Francisco Keil do Amaral. Entre 1946 e 1956 participa regularmente nas *Exposições Gerais de Artes Plásticas*. Realiza uma exposição individual em 1945 e, de novo, uma importante exposição em 1955. Expõe de novo individualmente a partir de 1983.

do Amaral, a pintora viveu num ambiente de arquitectura onde se revelava o interesse pela junção de diversas artes. A estadia em Paris em 1937, durante a construção do Pavilhão da *Exposição Internacional* de que Keil do Amaral era arquitecto, deu-lhe a oportunidade de colaboração. Mas embora a sua actividade se desdobrasse pelo desenho, a ilustração e o *design* gráfico, a gravura, a tapeçaria e a decoração, estes nunca foram o bastante para a afastar da sua paixão pelo jogo do azulejo.[1350] A ele viria a dedicar-se através da decoração de grandes espaços murais o que, segundo ela, não a afastou totalmente da pintura. Todavia, fez muitos retratos porque os articulou nos períodos iniciais da sua obra às artes gráficas, quando trabalhava no Estúdio Técnico de Publicidade de José Rocha.[1351] Aí aprende um grafismo instruído no de Kradolfer,[1352] ao qual junta delicadezas translúcidas. É precisamente esse «gosto gráfico» cartazista aliado aos jogos em que a luz se transforma em planos de transparências que encontramos na concepção do seu *Auto-retrato.* Trata-se de um notável auto-retrato que, apesar de utilizar uma pose convencional a supera pela comunicação de uma certa ironia que atravessa o seu olhar. Gostaríamos ainda de assinalar o diálogo que Maria Keil estabelece com um outro pintor retratista através do *Retrato de Abel Manta*. Este retrato daquele pintor, da mesma altura, assinala o poder de observação em Maria Keil que, através da mesma técnica «gráfica» de simplificação da mancha, alcança uma expressiva intensidade no rosto do artista. Mas o facto é que esse «diálogo» mudo da pintura ou entre pintores, se estabelece no modo como apropriando-se e citando o auto-retrato do pintor com a boina basca, de 1936, se coloca a ela artista no lugar do observador e do espelho produzindo nesse jogo um olhar triplo que se desdobra entre o artista que se contempla a si próprio, o artista que olha outro artista ou nós, observadores, que o vemos; ou tudo isto junto numa multiplicidade de interrogações que são consequência das projecções do nosso olhar.

Diferentemente do convencionalismo do *Auto-retrato* ganhador do Prémio Columbano em 1943 na *8ª Exposição de Arte Moderna* do SPN atribuído a Frederico George **[1353]** pintado em 1939, no ano do início da II Guerra Mundial, o auto-retrato de

[1350] Maria Keil, foi autora de vários painéis de azulejos das primeiras estações do Metropolitano da capital. Um dos seus últimos trabalhos foi o metro da estaçãod e S. Sebastião da Pedreira.
[1351] Ver «Entrevista a Maria Keil», *Diário de Notícias*, 2 Outubro de 1985.
[1352] Cfr. António Waldemar, «Maria Keil: «O mundo é deslumbrante mas não é bonito», Expresso, 11 Junho de 2012. Ver http://expresso.sapo.pt/maria-keil-o-mundo-e-deslumbrante-mas-nao-e-bonito=f732225#ixzz2DQO7QEl4. Acedido em 20.11.2012.
[1353] De ascendência inglesa por via do pai, teve formação na Escola de Artes Aplicadas António Arroio. Foi aluno de pintura na ESBAL de Veloso Salgado, Varela Aldemira e Francisco Franco. Este último suscitou-lhe o gosto pela pintura a fresco. Viajou pelo estrangeiro desde 1935: Inglaterra, Holanda e Bélgica. Neste último país interessou-se pela pintura de Hans Memling e Constant Permeke. Quando termina o curso de

Maria Keil que à primeira vista parece ser um retrato clássico no que tem de representação fiel do modelo apresenta, assim, certas características que o tornam «moderno». É-nos apresentada uma mulher determinada, levemente irónica no modo como segura os colarinhos da blusa e como se apresenta em ligeira torsão, parecendo oferecer-se numa leve provocação. É essa subtil atitude perante a realidade, de elegante provocação, que José-Augusto França lhe aponta provavelmente como «discreta malícia»,[1354] o que faz do modelo uma mulher moderna, tal como o seu próprio retrato. Mas se tudo isso parece verdade ele não é só um testemunho de um sujeito. É também a linguagem da pintura que tem prazer em falar de si, do seu corpo e do seu rosto. Temos a assunção efectiva da mulher pintora, uma mulher que parece talvez provocar o espelho e dizer-nos que não só «existe» como a sua verdade é um território de enganos, a imagem de si é duvidosa e pode ser outra que não esta. É que este retrato menos convencional do que parece à primeira vista, acaba paradoxalmente por nos dar a ideia da simultaneidade de sujeitos que podemos ter dentro de nós próprios, sugerindo a ideia do que um retrato é mas também aquilo que talvez não seja.

A *I Exposição de Retratos* na Sociedade Nacional de Belas Artes em 1937

A acção de Ferro à frente do SPN, com as suas exposições, prémios e encomendas vai impulsionar, em certa medida, a importância geral do salão naturalista anual da SNBA que sem intenções e meios para se modernizar continuará a promover os seus salões anuais da Primavera, onde muitos dos expositores dos salões de Ferro continuarão a apresentar-se.

Desde há algum tempo que alguns membros da direcção tinham o projecto de realizar uma grande exposição de retratos. [1355] Tudo indica que o projecto fora sendo adiado, pelas sucessivas direcções, sobretudo, por razões económicas, mas em

---

Pintura em 1936, ingressando no atelier de António Soares onde realizou trabalhos de design. Foi prémio Luciano Freire atribuído pela Academia Nacional de Belas-Artes datando desse ano a sua carreira docente como professor do ensino técnico. Influenciado pelo trabalho desenvolvido na *Exposição do Mundo Português*, reingressa na Escola Superior de Belas Artes para cursar Arquitectura, onde se diplomaria em 1980. Recebeu 3 prémios em anos consecutivos: 1ª medalha SNBA em 1945; prémio Columbano SNI em 1946 e Prémio Silva Porto em 1947. Em 1940 foi exonerado do ensino por motivos políticos, por subscrever as listas para a candidatura do general Norton de Matos. Em 1951 iniciou um trabalho para a embaixada americana em Lisboa que consistiu na decoração no Pavilhão da Exposição dos Estados Unidos da América, o que lhe valeu uma bolsa de estudo nesse país. A este pintor e arquitecto se deve uma nova pedagogia do design em Portugal e o nascimento de uma primeira geração de *designers*.

[1354] José-Augusto França, *100 Quadros Portugueses no século XX*, *Op. Cit*.

[1355] Essa menção apareceu quando consultámos o Livro de Actas da Direcção do Arquivo da SNBA, de 16.02.1933. A proposta foi feita por José de Sousa que propunha igualmente uma retrospectiva de artistas contemporâneos e o convite a José de Figueiredo para uma conferência, no sentido de assim se estabelecer «a necessária aproximação à Academia de Belas Artes».

Dezembro 1937, a SNBA consegue a sua realização.[1356] **(Ilustração 124)** Organizada de um modo convencional, as pinturas da *I Exposição de Retratos,*na SNBA, foram agrupadas em secções, seguindo a classificação das técnicas da pintura a óleo, da aguarela, do desenho e do pastel. Congregaria várias gerações de sócios, de mestres e discípulos, naturalistas e ar-livristas, numa pluralidade que Fernando Pamplona sarcasticamente dizia «costumar suceder nas democracias».[1357] Mas a verdade é que ali estiveram lado a lado nomes então consagrados ao lado de pintores menores hoje absolutamente desconhecidos, numa mistura de gerações, gostos e discrepância de qualidade que traduzia uma séria confusão de critérios. [1358]

Esta iniciativa que acontecia pela primeira vez em relação a um género pictórico tão importante mereceu o aplauso por parte de Pamplona, não sem uma nota irónica do crítico, que lançava as suas dúvidas sobre a importância entre nós do género, pois dizia que se «o retrato era um dos cumes da pintura portuguesa» só era estranho que ainda ninguém tivesse tido até ali tal ideia.

Era contudo o *I Salão Internacional de Arte Fotográfica,* onde havia lugar para o retrato fotográfico, que merecia a melhor atenção de Pamplona que, no mesmo artigo, não deixava de saudar esta exposição onde se apresentaram 450 trabalhos de «alta qualidade» que atraira a curiosidade pelo grande número de nações e fotógrafos representados.

[1356] Depois da presidência do pintor António Saúde à frente da SNBA no início de 1937, esse lugar passou a ser ocupado pelo Arquitecto Tertuliano de Lacerda Marques. Ver catálogos da *I Exposição de Arte Retrospectiva (1880 a 1933)*, Lisboa, SNBA, Janeiro 1937; e *I Exposição de Retratos*, Lisboa, SNBA, 1937.

[1357] Fernando Pamplona, «A I Exposição de Retrato», *Diário da Manhã*, 29 Dezembro de 1937.

[1358] Na **Pintura a Óleo**: António Carneiro, António Ramalho, Artur Alves Cardoso, Columbano Bordalo Pinheiro, Constantino Fernandes, Ernesto Ferreira Condeixa, João Cristino da Silva, José Malhoa, Luciano Freire, Miguel Angelo Lupi, Luis Varela Aldemira, Almeida e Silva (José de), Fortunato Anjos, Mário Augusto, Bourbon e Meneses (Helena Falcão de), José Campas, Abel Cardoso, Conceição Silva (António), José Contente, Gabriel Constante, Domingos Costa, (Costa Nery) Maria Amélia da, Albino Cunha, João de Melo Falcão Trigoso, Henrique Fernandes Tavares, Philomena de Freitas, Pedro Guedes, Albertino Guimarães, Beatriz de Lacerda, Maria Adelaide Lima Cruz, Joaquim Lopes, Eduardo Malta, Américo Marinho, Henrique Medina, David de Melo, Maria de Lourdes Melo e Castro, Beatriz Pais, José Joaquim Ramos, Carlos Reis, João Reis, Romano Esteves (Francisco), Eduardo Romero, Samora Barros (J. de), Constâncio da Silva, Trindade Chagas (Bernardino Raul), Jorge Escalço Valadas, Veloso Salgado (José); na **Aguarela**: Roque Gameiro, José Hermano Baptista, José Dias Sanches, Alfredo de Moraes, Paula Campos (Emílio); no **Desenho:** António Carneiro, António Ramalho, Artur Alves Cardoso, Constantino Fernandes, Frederico Ayres, José Contente, Domingos Costa, «Joe» (Joaquim dos Santos), João Jorge Maltieira, Americo Marinho, Melo e Castro (Maria de Lourdes), Mário Eduardo de Passos Reis, (Saavedra Machado) João, Catarina Mendes Carvalho dos Santos, Mário Soares, Jorge Escalço Valadas, Vaz Junior (Júlio); no **Pastel**: José Malhoa, Alfredo António de Azevedo, Bemvindo Ceia, Pedro Guedes, Maria Eduarda Lapa, Melo e Castro (Maria de Lourdes).

Anotemos brevemente as suas palavras sobre a fotografia. Pamplona defendia a sua classificação nas artes menores pois para ele a fotografia não nos dá propriamente uma representação da realidade, mas a sua reprodução mais ou menos fiel. A sua crítica torna-se importante dado que Pamplona reconhecia que a linha divisória que separava essas duas situações era, por vezes, ultrapassada por alguns fotógrafos de talento: pela escolha do modo como valorizavam os temas, pela iluminação, pelo recorte e por certas audácias e subtilezas da técnica, que vão desde a nitidez aguda até aos esbatidos mais suaves. A fotografia conseguia por vezes, segundo ele, superar a reprodução para ser verdadeira criação. Dominar e humanizar a máquina podia ser conseguido por alguns homens e esse era o prestígio que via nesse salão onde distinguia os fotógrafos alemães pelo domínio da técnica, «quase sempre demasiado objectivos», bem como sublinhava a perfeição da técnica americana que, segundo ele podia apresentar uma certa vulgaridade de gosto, mas também os fotógrafos portugueses que mereciam figurar entre os melhores. Se neste caso avultavam as paisagens na fotografia estrangeira eram os retratos que chamavam à atenção, pelos contrastes de luz e sombras.[1359]

Era, concluía, duas exposições onde se juntara «o bom com o medíocre e o mau».[1360] Na exposição de retratos lamentava o critério demasiado tolerante na admissão das obras propostas, pois dele resultara uma «mistura desagradável e injusta onde o mau predominava. Mas não deixava de apontar a importância da exposição como uma das principais do ano. A distinção que fazia das obras apresentadas ia para a «sobriedade triunfante» de Columbano e para o «admirável rigor analítico e poder de síntese» e os olhares perscrutadores das figuras de Malhoa, sobretudo nalguns retratos. Igualmente destacava o saber e o estilo de Luciano Freire; o realismo flagrante de verdade nos pormenores de Constantino Fernandes. E Pamplona continuaria a distinguir e a eleger os seus pintores que considerava serem os mais representantes da sua concepção académica de retrato. Do que não havia dúvida é que esta exposição, tal como a *I Exposição de Arte Retrospectiva (1880 a 1933),* que ocorrera logo no início do ano de 1937 na SNBA, eram o exemplo do academismo fora do tempo que os «novos» nos anos 20 quiseram combater. Tal como os Salões anuais, promoveriam a tradição desse naturalismo oitocentista transformado agora num academismo doentio. Mesmo um anti-modernista como Pamplona, concluía a sua crítica no *Diário da Manhã*

[1359] Fernando de Pamplona, «O I Salão de Arte Fotográfica», *Diário da Manhã*, 16 Dezembro 1937, p. 3.
[1360] Fernando de Pamplona, «O I Salão de Arte Fotográfica», *Diário da Manhã*, 16 Dezembro 1937 e «A I Exposição de Retrato», *Diário da Manhã*, 29 Dezembro de 1937.

escusando-se a referir «caridosamente algumas coisas hediondas que não merecem ser vistas e muito menos faladas». [1361]

O academismo da SNBA visto pela crítica em finais dos anos 30

Quando no final da década aquela instituição realizava a sua grande *Exposição Primavera*, a *36ª Exposição* da SNBA, em Abril de 1939, o jornalista Bento Janeiro no semanário de crítica literária e artística *O Diabo*, fazia uma espécie de balanço do certame, da arte e dos artistas portugueses colocando, dentro da veia social e ideológica do jornal, a sua crítica à exposição dentro de determinados parâmetros. A primeira pergunta que colocava era se «a arte é ou não produto da sua época?». É que este ponto, à primeira vista de pura especulação lhe parecia o mais importante para o entendimento de qualquer manifestação em arte. Da sua reflexão resultava que o artista, vivendo num determinado tempo, traz consigo uma parcela dessa época, com tendência a repousar nela ou a ultrapassá-la, mas a sua obra será sempre, mais ou menos intensamente ou em evidência um produto dessa mesma época. O artista só se pode conceber como reagindo com o meio e a seu tempo, ao desencadear novas actividades humanas e experiências. Ora, a *Exposição Primavera* colocava-lhe um problema que enunciava deste modo: «Qual a actualidade desta exposição?»

A conclusão a que chegava é que se os artistas que ali expunham viviam na sua época a sua arte devia ser «de hoje», o que simplesmente não era. Ela *repousava* nos dias de um outro tempo. O que ele via era:

Uma arte romantizada, no sentido de que se volta para antes de nós, de que repousa sobre outra humanidade anterior à nossa. Não é o aspecto regressivo da questão, já que de regressivo pouco tem. É o seu tom passivo, a velhice traindo a própria sabedoria toda feita de experiência. Este conformismo com o passado, esta aceitação, uma vez generalizada, conduz à inércia da inteligência, ao enferrujamento da sensibilidade, à fadiga do espírito crítico, à falência da personalidade. A vida, porém, continuará. Tudo o que permaneça desatento, inactual, sucumbe à rasoira de uma morte civil. [1362]

Bento Janeiro aprofundava ainda mais a sua crítica à exposição e às obras ali apresentadas. Sublinhamos a definição crítica de uma posição que queria contribuir para

[1361] Fernando Pamplona, «A I Exposição de Retrato», *Diário da Manhã*, 29 Dezembro de 1937.
[1362] Bento Janeiro, «Artes Plásticas. A "Exposição Primavera" na Sociedade Nacional de Belas Artes», *O Diabo*, 22 Abril 1939, p. 7.

formar uma opinião e que chamava à atenção para a importância daquele que olha e que se forma através da «cultura» de uma exposição. Bento Janeiro sublinhava que o público acabava por ser «induzido a uma falsa posição perante esta arte passadista» em que a arte se enclausurava sem comunicação com ele quando a sua função era estimulá-lo a pensar e a entender se fosse uma *arte viva*. E lastimava que «há mais de vinte anos» a «pintura mansa» dominasse o clima artístico. Ora o panorama desta exposição onde se mostravam «Carlos Reis, João Reis, Falcão Trigoso, Varela Aldemira, Veloso Salgado, Portela Júnior, Domingos Rebelo e as senhoras Maria Eduarda Lapa, D. Maria Toscano Rico e D. Alda Machado Santos», entre outros, era o de um «naturalismo, o virtuosismo *arriére*, a concorrência à fotografia, o romantismo que vem de Silva Porto; e, também, a ausência de espírito crítico. Em suma, concluía, era o «academismo», «o falseamento da vida».[1363]

[1363] *Idem, ibidem.*

CAPÍTULO VI

DESTRUIÇÃO E RECONSTRUÇÃO

6.1. O retrato e o Novo Humanismo

Os pintores decoradores ao serviço da nova imagem do Estado

O que descrevemos elucida a profunda academização em que caíra a SNBA e as suas exposições, fossem elas as colectivas e temáticas, como a do retrato, ou as anuais da Primavera e as individuais, dos sócios, os pintores académicos que eram a sua maioria.

Paralelamente, o campo artístico oficial era o território das exposições do SPN e das exposições internacionais. Foi na *Exposição de Paris* de 1937 que António Ferro promoveu e consolidou a criação da sua equipa de colaboradores, formada por nomes da primeira geração e participantes nos salões do SPN como Abel Manta, António Soares, Francis Smith, Jorge Barradas ou Lino António, nomes aos quais se juntaram os mais jovens como Eduardo Malta, Estrela Faria (Évora, 1910 - 1976), Guilherme Camarinha (1912-1994), Júlio Santos, Maria Keil e Tomás de Melo (1906-1990). Pintaram-se painéis com imagens das províncias portuguesas[1364] e pintores como Emmerico Nunes encenaram frases de discursos, diagramas e estatísticas, apresentadas em grande escala, das actividades económicas da governação de Salazar, agenciando assim o espaço da exposição. Dalila Braga mostrava a notável colecção de bonecas regionais e também os escultores Ernesto Canto da Maia (1890-1981) e Salvador Barata-Feyo (1899-1990) exibiam, através dos seus baixos-relevos, as grandes figuras heróicas dos Descobrimentos, com destaque para o Infante D. Henrique, que Ferro via como o «percursor de Salazar».[1365] Estes colaboradores cumpriram no quadro da propaganda exigida a reformulação da imagem do país numa versão moderna marcada pelas características portuguesas de uma identidade nacional e, simultaneamente, «legitimaram as pretensões modernizantes» de Ferro. [1366]

O certo é que «essa interiorização ou a facilidade com que isso aconteceu» demonstravam que a continuada repetição de modelos e fórmulas, temas e motivos, só poderia produzir anacronismos. Entre a tradição, a referência aos valores cristãos e aos «progressos do espírito», Ferro empenhara-se, ajudado pelos seus colaboradores, em

[1364] Entre outros, o Painel de Trás-os-Montes, por Júlio Santos; Painel da Beira, por Abel Manta; Painel do Minho, por Estrela Faria; Painel da Beira Litoral, por Jorge Barradas. Fotógrafo: Estúdio Mário Novais
[1365] Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998, pp. 60-61.
[1366] Margarida Acciaiuoli, *Idem, ibidem.*

fabricar uma nova imagem do Estado Novo que mostrava a sua reconstrução e o ressurgimento do país em dez anos. Os prémios ganhos por Portugal, mas só divulgados em 1939, não podiam ter deixado de envaidecer os artistas. Foram atribuídos um Grand Prix a António Soares em pintura e a Canto da Maia em escultura, mas também foram premiados Dalila Braga e de Bernardo Marques, Fred Kradolfer, Tom, Botelho, Emmerico, José Rocha e Paulo Ferreira, para mencionar os principais.[1367]

Se esta exposição tinha, apesar de tudo, acentuado o moderno, independentemente das intenções caracterizadoras dos valores regionais e nacionais que a *Exposição de Arte Popular* em Lisboa consagrara em 1936, as exposições internacionais que se se seguiram, como a de São Francisco e a de Nova Iorque em 1939, com a mesma equipa de colaboradores, viria, sob a direcção de Ferro, a deslocar as intenções modernas anteriores para a lógica sentimentalista e apologética da «alma portuguesa». Apesar dos elogios pela sua qualidade plástica e visual, que o trabalho publicitário e a actividade cartazista dos artistas recebeu nestas exposições, o campo artístico e nomeadamente a pintura já estavam «corrompidos» por uma concepção da História e um historicismo que os obrigava a temáticas e motivos que anunciavam e criaram um «estilo» ao qual se iriam dedicar. Na realidade, também o artista - o pintor, o escultor ou o arquitecto - se inseria neste novo paradigma.

Foram sem dúvida as exposições internacionais as que maior brilho deram ao mandato de Ferro e que acrescentaram algo, não pela pintura em si mas pela capacidade dos pintores em responderem aos anseios e aos programas dessas exposições, combinando pintura decorativa e cartazes, documentos, publicidade e fotografia, transformando assim os espaços de exposição em espaços expandidos dirigidos a um público correspondente.

Através destes programas decorativos dos pavilhões das exposições, os pintores colocaram-se ao serviço da propaganda do regime. Quanto a Ferro, comissário destas exposições, que de certo modo fazem lembrar as suas reportagens, agora ampliadas a esse campo expandido que ligava a ideologia e a propaganda que o regime exigia, construiu para Salazar a imagem da restauração que este necessitava a fim de dominar pelos anos 40 fora. Para Ferro, foram os anos dourados do SPN entre 1935 e 1940 que

[1367] Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, *Ibidem*, pp. 61e 67.

chegariam ao fim com a *Exposição do Mundo Português* e, com ela, segundo José-Augusto França, «também o primeiro modernismo».[1368]

As críticas à pintura nas exposições do SPN

Como atrás assinalámos, os Salões do SPN, foram objecto quase desde o início, das mais variadas críticas. A pontuação inicial dada pelas atribuições dos Prémios Columbano e Souza-Cardoso, para só falarmos destes, denotam a fragilidade de uma pintura de compromisso com um gosto mundano, mas também os acordos sub-reptícios e os arranjos meio diplomáticos que se iam fazendo entre todos.[1369] Se a primeira exposição foi aceite com as expectativas que rodearam a satisfação que o proteccionismo facultava aos artistas, embora se anotasse logo alguma desconfiança, quando se compreendeu que Almada ali não expunha,[1370] foi justamente a *Exposição dos Independentes* na Galeria UP, no ano seguinte, e a crítica de António Pedro na *Acção* que abriram, talvez, a oposição prática e as interpelações mais sérias. Almada leria o *Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia*» afirmando a independência do artista contra o segundo Salão de Ferro. E António Pedro interrogava-se se se podia aplicar como classificação, aos salões de Ferro, a expressão de «Arte Moderna». [1371]

Os reparos, bastante duros, principiaram assim a concentrar-se no tema de que a arte moderna já não existia, como também foi o caso de Nogueira de Brito n'*O Diabo*, em 1936, sendo depois as críticas alargadas às exposições internacionais onde o truculento Braz Burity (Joaquim Madureira)[1372] n' *O Diabo* se manifestava, dirigindo-se «AOS ARTISTAS PORTUGUESES, à Academia de Belas Artes, à Junta de Educação Nacional, aos Homens públicos do meu país», para denunciar «os oito mamarrachos» que eram os painéis já aludidos das Províncias portuguesas expostos à socapa durante algumas horas no sábado de Aleluia e no Domingo de Páscoa no estúdio do SPN.[1373]

[1368] José-Augusto França, «Os Anos 40 na Arte Portuguesa», in cat. exp. *Arte Portuguesa-Anos Quarenta*, p. 28.
[1369] Cfr. José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX* (1911-1961), *Ibidem,* p. 206
[1370] N/A, *Diário de Lisboa,* 16 Março de 1935.
[1371] António Pedro, *Acção: semanário da vida portuguesa,* 27 Junho de 1936.
[1372] Joaquim de Carvalho Madureira (Lisboa, 1874-1958) foi um crítico e panfletário. Durante alguns meses de 1937 dirigiu *O Diabo*. Foi colaborador assíduo de vários jornais e publicou várias obras entre elas, *Impressões de Teatro* (1905); *Na «Fermosa Estrivaria». Notas de um subversivo*, 1912; *De Esguelha-Perfis Contemporâneos* (1915), *Painéis, Bonecos e Mamarrachos*, 1925, ídolos, Homens e Bestas (1931).
[1373] Braz Burity, «Oito mamarrachos representando a Pintura Portuguesa na Exposição de Paris», *O Diabo*, nº 146, 11 Abril de 1937, p. 6.

Todavia, foram as críticas de Adriano de Gusmão em *O Diabo* entre 1938 e 1940 e na *Seara Nova* a partir de 1941, que lembrando os sonhos e os anseios dos artistas vanguardistas dos anos 10, se indignava com os temas e os motivos que os pintores repetiam incessantemente ajustados aos anseios nacionalistas.[1374]

De certa forma, os critérios alargados de selecção das exposições, aceitando-se as propostas mais díspares, também ajudam a compreender que não repugnou a António Pedro, António Dacosta e até Júlio Pomar, serem aí expositores. Possivelmente porque esses critérios alargados lhes davam a possibilidade de confrontar as suas propostas pictóricas com a banalidade das restantes pinturas e, desta forma, agitarem as águas mornas de uma vida cultural e artística sem rasgos notórios que se ajustava aos desejos nacionalistas. Também podemos pensar que seria a única forma de poderem ser reconhecidos socialmente e terem êxito, como aconteceu com António Dacosta e o seu prémio Souza-Cardoso atribuído à pintura *A Festa*. O Salão de Ferro era, evidentemente, diferente dos «Salons» franceses de finais do século XIX e princípios do XX, mas não deixava de ser, como aqueles, um meio de publicidade para uma pintura «nova» que ali se queria mostrar e competir.

António Pedro participou na *4ª Exposição de Arte Moderna*, em Dezembro de 1939, onde mostrou pinturas como *Abstraction sur un «trompe l'oeil* e *Princípio* ou, ainda, *Avejão Lírico* e *Objectos melancólicos;* na *7ª Exposição* em 1942, expôs O *Encantamento na paisagem* e *Quando Cristo vira Estrela*; na *8ª Exposição de Arte Moderna* em 1944, *Cena com um toiro, um anjo e um enforcado.* Ou ainda António Dacosta, que mostrou um retrato na *6ª Exposição de Arte Moderna* em 1941, o *Retrato de Ariane Pulver*; na *7ª Exposição de Arte Moderna* em 1942, *Episódio com um cão*, a pintura premiada *Festa*; na *8ª Exposição* em 1944, uma *Pintura*; na *9ª*, em 1945, *Par* e *Mulher com um cão*. Mas também Cândido da Costa Pinto (1911-1976)[1375] na *8ª* e *9ª*, assim como na *12ª* e *14ª Exposição*, em 1944, 1945, 1948 e 1951, tendo na primeira exposto a sua *Aurora Hiante*, uma proposta próxima do Surrealismo de Salvador Dali;

[1374] Margarida Acciaiuoli, *Os anos 40* em *Portugal (...), Op. Cit.*, p. 715.

[1375] Cândido da Costa Pinto fundara em 1932 o Grupo dos Divergentes com Manuel Filipe, Chorão Ramalho, Alcindo Madeiro, que se opõe à *Presença*. Adoptando formalmente uma imagética surrealista e um formulário cartazista decorrente da sua actividade gráfica e de caricaturista, Cândido mantém alguns convencionalismos que vai buscar ao naturalismo da pintura de Malhoa, como por exemplo o tema do fado. O virtuosismo formal leva-o a uma superficialidade que não superou. Interessou-se pelo pensamento misticista oriental que desenvolve numa conferência proferida em 1945 sob o tema «O Complexo Conceptual». Ver Rui Mário Gonçalves, *Pintura e Escultura em Portugal, 1940-1980, Lisboa, ICALP*, 1980, pp. 21 a 23.

ou ainda a presença de Júlio Pomar nos Salões de 1940 e 1945, tendo exposto neste último a pintura com o título alusivo à guerra, *Bombardeiro*. [1376]

Como assinala Margarida Acciaiuoli, a aceitação destes pintores pelos júris de selecção talvez se deva ao facto de as suas representações serem ainda figurativas e conterem uma relação suficientemente estreita com o real. [1377] Não obstante, verifica-se que, depois de 1945, data que corresponde ao final da Guerra e ao conhecimento de todos os horrores da mesma, nenhum desses expositores voltou aos salões de Ferro, excepto Cândido da Costa Pinto, que, por isso mesmo, ver-se-ia expulso do Grupo Surrealista de Lisboa.

Neste quadro que se pretende desenhar sinteticamente, Ferro pretendeu uma conciliação, modernizando o gosto: que as artes visuais ajudassem a construir um projecto político e, simultaneamente, apoiar os artistas modernistas, seus companheiros. Mas uma coisa foi essa modernização do gosto, outra foi o baixo nível de criação artística que, como mostram a maioria das premiações, acabaram por se mostrar incoerentes até com o ideário cultural que se pretendia cultivar. [1378]

Com a *Exposição do Mundo Português* encerra-se um ciclo para Ferro. Se ela coroava vários anos de afirmação e estratégia cultural e política, esta exposição vem exprimir um novo ambiente de exacerbamento «de valores nacionalistas e folclóricos, com a recuperação ideológica, estilizada ou modernizada, de formas do passado nacional».[1379] No ano seguinte aquando da realização da *6ª Exposição de Arte Moderna* do SPN, a crítica acusou os expositores de fazerem do salão «uma pacata festa de jovens cansados na fantasia e medrosos nas diabruras». [1380] Isso significava que o indispensável equilíbrio que Ferro tinha proposto fora atingido e era isso mesmo que Carlos Queirós indiciava na revista oficial do SNI, a *Panorama*, ao apreciá-la como uma exposição «visivelmente equilibrada e tranquila». Mas a crítica implícita era mais acerada, quando concluía que se tinha superado a fase polémica do modernismo e que o gosto burguês tinha sido tranquilizado com a pintura que lhe era oferecida. [1381] As críticas eram cada vez mais sérias e, por volta 1945, no jornal *Acção*, Ferro era mesmo

[1376] Estas referências estão mencionadas nos catálogos das exposições do SPN, referentes aos anos respectivos.
[1377] Margarida Acciaiuoli, *Os anos 40* em *Portugal (...), Op. Cit.*, p. 715.
[1378] Margarida Acciaiuoli, *Idem, ibidem.*
[1379] José-Augusto França, «Os Anos 40 na Arte Portuguesa», *Op. Cit.*, p. 23.
[1380] José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX* (1911-1961), *Ibidem*, p. 207, Nota 71.
[1381] C. Q., [Carlos Queirós], *Panorama*, nº19, Fevereiro 1944.

acusado de demasiada simpatia pela «bolchevização das formas e das cores».[1382] Considerava-se que a renovação artística preconizada não se fizera, que fora superficial, que não passava de uma simples modificação de processos e de moda meramente técnicos, que em nada tinha afectado as almas «no que elas tinham de mais profundo». [1383]

O final da Segunda Guerra Mundial trouxera ao de cima uma consciência e uma perturbação que pareceu enfraquecer as instituições da ditadura. Os artistas que até aí tinham colaborado com Ferro, sido protegidos por este e obtido trabalho através das inúmeras encomendas públicas, participações em feiras internacionais e prémios, sendo expositores constantes nos Salões do SPN/SNI, apareceram a assinar petições e documentos oposicionistas, atitude que enfraqueceu a sua posição e o levaria ao afastamento para Berna e Roma onde faleceria seis anos depois. À excepção de Júlio e até de Vieira da Silva, que, como vimos, expôs uma única vez em Lisboa e faria toda a sua carreira em Paris, todos os artistas, pintores e também escultores expuseram nos Salões de Ferro ou nas suas instalações. Assim se compreende que na *Exposição dos Artistas Premiados pelo SNI*, em 1949, o seu discurso final, já uma despedida, manifestasse claramente a traição e a ingratidão dos artistas modernos, que preferiam expor juntamente com pintores académicos nas *Exposições Gerais de Artes Plásticas*.

O fracasso da pintura «oficial» na *Exposição do Mundo Português*

Segundo o plano delineado por Salazar em 1938, a *Exposição do Mundo Português,* que viria a ter lugar no «espaço imperial» de Belém, junto aos Jerónimos em 1940, tinha como objectivo celebrar o duplo centenário da Fundação e da Restauração da nacionalidade. Em virtude da exposição restauraram-se monumentos, realizou-se uma grande *Exposição dos Primitivos Portugueses* e reabriu-se o Teatro de S. Carlos com os Bailados do Verde Gaio. Desse contexto cultural e mental sairia muito da praxis artística dos anos que se seguiram. Era uma exposição que, nas palavras de Ferro, na «Carta aberta aos Portugueses de 1940», devia mostrar «o Portugal de ontem» mas também «o de hoje». A acção do Ministro das Obras Públicas, o Engº Duarte Pacheco, deu também energia à manifestação expositiva. [1384]

[1382] *Acção: semanário da vida portuguesa* (5 de Maio 1943), citado por José-Augusto França, in *A Arte em Portugal no século XX* (1911-1961), *Op. Cit.,* pp. 207-208, ver tb Notas 75 e 76.
[1383] *Acção: semanário da vida portuguesa* (5 de Maio 1943), citado por José-Augusto França, *Idem, ibidem* p. 207.
[1384] Ver José-Augusto França, *Idem, ibidem,* pp. 218-219.

Como nas exposições anteriores, foi Ferro quem chamou os pintores a reanimar o passado e a actualizá-lo no presente, dando lugar a uma grandiosa encenação de que Cottinelli Telmo, o arquitecto-chefe, se encarregaria. Desde Sevilha em 1929, que a «convivência» entre modernistas e académicos, pintores e decoradores, começara a definir uma nova realidade artística mais modernizante do que realmente modernista.[1385] De tal modo que António Ferro, aquando da *Exposição de Paris*, dedicada às «técnicas e artes da vida moderna», declarara que era preciso anular *clichés* perigosos das manifestações anteriores, pois seria quase impossível admitir Portugal nas exposições internacionais vestido à época antiga.[1386] Na realidade, se a *Exposição de Paris* pretendeu dar a ver um Portugal ressurgido e moderno, mas marcado pelas características próprias da nação, essa formulação, que sofrera já um desvio nas Exposições Internacionais seguintes, como atrás vimos, vai ser agora orientado por Ferro na *Exposição do Mundo Português*, para um «estilo português 1940», uma espécie de síntese entre o moderno e o português. [1387]

Porém, esse «estilo 1940» que Ferro proclamava foi, por manifesta incapacidade dos pintores, a arquitectura a fazê-lo. É que aqueles, atraídos pela célebre «campanha do bom gosto» foram-se transformando e foram transformados, ao longo da década, em decoradores, ilustradores e artistas gráficos. [1388] A *Exposição do Mundo Português*, em 1940 mostrou essa aceitação sem circunspecção e já a notória falência da pintura oficial e o fracasso até em relação à escultura, onde a estatuária de Leopoldo de Almeida e os baixos-relevos de Canto da Maia pontuavam, mais ou menos academicamente, mas com grande força plástica e visual, o programa ideográfico do espaço da Exposição.

Existiram críticas e apoios favoráveis. Adriano de Gusmão no jornal *O Diabo* abordou cheio de reservas a prática pictórica de todas as composições a fresco e, em especial, a de Almada Negreiros cuja pintura mural *Camões* lhe mereceu as mais vivas críticas. Sobretudo, a sua maior censura ia para o facto de todos os artistas terem perdido uma excelente oportunidade de romper com os limites do quadro de cavalete e se lançarem numa verdadeira pintura mural, na expressão e na factura, pois as obras

[1385] *Idem, ibidem,* p. 219.
[1386] *Idem, ibidem.*
[1387] Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, *Ibidem*, pp. 124-125.
[1388] Ver a este respeito a pequena súmula de José-Augusto França «Artes Gráficas e decorativas» no cat. exp. *Os Anos 40 na Arte Portuguesa, Op. Cit.*, p. 146.

realizadas, só eram «murais» porque estavam nas paredes. Por conseguinte, acrescentava, o sentido íntimo do que era uma pintura mural tinha-se perdido.[1389]

O «olhar museológico» sobre a realidade

Em vez de um campo alargado de experiências, como Cottinelli afirmava terem sido, essas pinturas concentraram-se em temas evocadores, orientando-se por uma ambição histórico-didáctica que se concluiu por meras ilustrações alusivas e onde o «rigor das representações», o «espírito de fidelidade à época», o «carácter flutuante e irreal», seriam colocados em causa por Jorge Borges de Macedo. [1390] Os efeitos directos de tal experiência traduziram-se para muitos pintores em rápidas e futuras encomendas oficiais, mas também na prática de pinturas decorativas e repetitivas continuadas no tempo e, mais grave ainda, num certo modo de olhar a realidade. Podemos concluir que os artistas da equipa de Ferro estiveram ao lado do poder e participaram na elaboração da sua imagem. Essa equipa da *Exposição do Mundo Português* era variada. Ferro não só contou com a colaboração esporádica de Almada num mural e num vitral, como, durante anos, teve como colaboradores certos, os pintores Jorge Barradas, Bernardo Marques, Botelho, Clementina Carneiro Moura, Emmerico, Estrela Faria, Frederico George, Júlio Santos, Kradolfer, Lino António, Maria Keil, Mily Possoz, Manuel Lapa, Paulo Ferreira, Sara Afonso e Tom. Mário Eloy e Soares não estiveram presentes. A dependência criada por parte de pintores, escultores, arquitectos e fotógrafos teve consequências específicas variadas.

Porém, não será demais recordar, como lembra Margarida Acciaiuoli, a vocação patrimonial do regime, no que diz respeito ao papel e à dimensão ganha pela arquitectura, com a vasta campanha de restauros arquitectónicos que serviu de imagem modelar das realizações dos primeiros dez anos de Salazar. Contudo, não se tratava só de restaurar, devolvendo os traçados originais. Salazar preocupava-se em apagar, em seu benefício, as heranças recebidas da República e aproveitava a conclusão de tais actividades restaurativas de propaganda, para as festejar e divulgar através de efemérides, festas e romagens. Não só a preocupação com as reconstituições e revisões dos períodos da história, a começar pela República, ajudou à fixação de um olhar sobre

[1389] José-Augusto França citando Adriano de Gusmão (*O Diabo* de 9 e 16 Novembro de 1940), *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961), Ibidem,* p. 224.
[1390] Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo 1934-1940, Op. Cit.*, p. 200.

a realidade determinante para a pintura e outros registos, como esse olhar se cristalizaria naquilo que Margarida Acciaiuoli chama de «olhar museológico». [1391]

A «feira humana» na *Exposição do Mundo Português*

A verdade é que esse «olhar museológico» atravessava toda a recuperação do passado e todas as imagens que dele se quiseram fazer. Foi a partir dele que o presente se passou a definir. Esta perspectiva traz, por assim dizer, uma vontade de coisificar o passado, a paisagem e os costumes num historicismo atemporal no qual reencontrava a exemplaridade de uma determinada História que em Belém foi refeita para a explicar. [1392] Consequentemente, os estrangeiros que por essa altura visitavam o país eram confrontados com um tempo fora da história, tão marcadamente atemporal que se tornaria objecto de pontuação memorialística, como por exemplo pela jornalista e crítica de cinema francesa Suzanne Chantal[1393] que no seu romance *Dieu ne dort pas*, oferece um fresco da cidade e reminiscências da exposição, [1394] não deixando de constatar que no contexto da desordem mundial então vivida, Portugal inteiro se colocava sob os signos da Revolução de Avis, das Descobertas e da Restauração.[1395] A capital transformara-se numa «imensa feira humana» não só em virtude dos visitantes provenientes das excursões procedentes das províncias, como dos participantes. Nestes conta-se o impacto que teve a chegada de 26 «velhos colonos» portugueses que há décadas viviam em África, recebidos com honrarias, tal como de «aldeias» de africanos, trazendo os seus vestuários e costumes, chamados a «decorar» folcloricamente o simbolismo imperial da exposição e dos seus cortejos.[1396] Todavia, a capital incluía uma outra e mais trágica «feira humana», que Suzanne Chantal também assinalou, ao transformar-se na rota «neutral» daqueles que então demandavam Lisboa como ponto

[1391] Ver Margarida Acciaiuolli, Os *anos 40* em Portugal *(...), Op. Cit.,* pp. 716-719. A atenção aos museus foi um propósito essencial que na *Exposição do Mundo Português* ficou patente na ampliação dos espaços do Museu de Arte Antiga, ou na tentativa de melhorar a apresentação do Museu dos Coches ou nas adaptações de edifícios antigos em novos espaços, ou em exposições como a dos pintores «Primitivos» portugueses.
[1392] *Idem, ibidem.*
[1393] Suzanne Chantal, era uma jornalista e crítica de cinema francesa, que foi redactora-chefe da revista *Cinémonde* até 1934 e foi casada, desde 1949, com o jornalista português José Augusto dos Santos, tendo assinado alguns artigos na imprensa e na rádio portuguesas, como Suzanne dos Santos.
[1394] Ver Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo, 1934-1940,* Lisboa, Livros Horizonte, 1998.
[1395] *Idem, ibidem,* p. 228, Nota 766.
[1396] *Idem, ibidem,* p. 206.

de passagem para a liberdade, entre eles, os que eram perseguidos pelo regime nazi ou que dele fugiam.[1397]

Os ataques de Arnaldo Ressano Garcia

Pensar que o Estado Novo foi uma «realização progressiva e linear de um modelo previamente definido por Salazar» seria um erro. A sua edificação foi «assente em equilíbrios instáveis e o regime esteve sempre em evolução, por vezes, em direcções divergentes. Nessa medida, pode-se afirmar que «a célebre estabilidade governativa nunca existiu». [1398] Houve restruturações e malabarismos, correntes políticas e personalidades várias dentro do regime, como os republicanos cujo papel foi de início fundamental. Salazar soube explorar a linguagem do civismo e da «regeneração nacional» herdada de liberais e republicanos, mas também de monárquicos, integralistas, simpatizantes do fascismo italiano e nacionais-sindicalistas, bem como da influência de uma «oficialidade politizada».[1399]

As críticas em surdina à política cultural de Ferro faziam parte desse quadro de divergências que ele foi mais ou menos gerindo à volta do SPN. Contudo, as vozes começaram a elevar-se e a serem feitas à direita. Acontece que, nas exposições internacionais comissariadas por ele os pintores académicos da SNBA eram preteridos. Isso não deixaria de fazer nascer rancores e criar inimigos, dando lugar a acesas críticas à sua actuação, como foi o caso dos ataques do coronel caricaturista Arnaldo Ressano Garcia. Esses ataques e censuras veladas transformaram-se numa espécie de ofensiva quando Arnaldo Ressano Garcia realizou duas conferências em 19 e 20 de Abril de 1939, nas quais atacou a «pintura avançada» e acusou os artistas modernos de perigosos comunistas e de judaísmo. [1400]

[1397] Margarida Acciaiuoli citando Suzanne Chantal (Dieu ne dort pas, Paris, 1946, p. 93), *Idem, ibidem*, p. 207. Onde se contam nomes como os de Antoine de Saint-Éxupéry, Erich Maria Remarque, os pintores Max Ernst e o pintor Kisling, entre outros, mas também o irmão de Thomas Mann, Heinrich Mann. No entanto, como assinala Margarida Acciaiuoli, os oito Congressos do Mundo Português trouxeram também professores e eruditos como Paul Hazard e Eugénio D'Ors, entre muitos outros.

[1398] Rui Ramos (coord.) et al., *História de Portugal*, Lisboa, A Esfera dos Livros, 2009, pp. 634-637.

[1399] *Idem, ibidem.* De referir também, segundo o autor, que os desejos de um «Estado totalitário» e pagão do tipo alemão, pela facção ultra-direitista sempre foi afastado por Salazar em nome do «génio da nossa civilização cristã». Dentro do Exército existiam precisamente muitos jovens oficiais radicais e uma das lutas de Salazar foi explorar os desentendimentos entre oficiais-generais para consolidar o seu poder.

[1400] José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, p. 220. Ver também o depoimento do Arqt. Keil do Amaral que testemunha o acontecimento nas páginas d' *O Diabo* em Abril de 1939.

O coronel Ressano Garcia fazia parte do núcleo de admiradores do nacional-socialismo e de Hitler, e estava de acordo com os ataques deste à «arte degenerada» expressão com que também apelidava a arte dos colaboradores de Ferro. Para ele, Mussolini fracassara e, por isso, Ferro também. O ataque a Ferro e aos seus colaboradores modernistas, é verdade que se se centrava no exemplo da *Exposição de Paris* em Maio de 1937, onde estes tinham ganho importância por essa intervenção, porém visava a nova exposição a ser realizada em Belém em 1940.[1401] Os comentários às suas proclamações anti-modernistas tomaram então a forma do protesto de António Pedro que responderia à agressão com um panfleto distribuído, *Grandeza e Virtude da Arte Moderna – Resposta à agressão do Sr. Ressano Garcia*.[1402] Mas foi um inquérito lançado pelo jornal *O Diabo* em Abril de 1939, que recolheu variados e numerosos depoimentos ao lançar a proposta de discussão do tema «a génese e a universalidade da arte moderna».

O inquérito do jornal *O Diabo* em Abril de 1939

O ano de 1939 marca, na Europa, o início da II Guerra Mundial. Em Portugal vinha-se afirmando cada vez mais uma concepção imperial da arte, fruto da defesa dos dos interesses em África. Como já vimos, a facção ultra-reaccionária da direita portuguesa, onde se incluía o capitão do Exército e escritor, Henrique Galvão, vinha desde 1934, altura da *Exposição Colonial* do Porto, a tomar posição contra o alegado cosmopolitismo de António Ferro, afirmando-se a favor dessa concepção imperial de arte de cunho ultra-nacionalista que, já no Porto, tomara por base o apoio da burguesia nortenha com interesses coloniais. Arnaldo Ressano Garcia, [1403] Presidente da Comissão Administrativa da Emissora Nacional entre 1935 e 1941, era então presidente da SNBA e a sua intervenção fazia-se em nome dos «académicos».

Contudo, como igualmente fomos indicando, desde há muito, que se vinha desenhando nas ideias de escritores e artistas, e também de críticos na imprensa, uma vontade de acção mediada pelo desejo de transformação social. O discurso estético começara a alterar-se, sobretudo desde meados dos anos 30. Era uma linguagem

[1401] *Idem, ibidem.*
[1402] *Idem, ibidem.*
[1403] Arnaldo Ressano Garcia (Lisboa, 1880-1947) foi militar de carreira e docente. Em 1901 impõe-se como caricaturista, publicando regularmente em periódicos como o *Arauto*, *Ilustração Portuguesa*, *Revista Nova* e *O Pst*. Depois de uma interrupção devido à sua carreira, Ressano Garcia retoma em 1935 a arte da sátira, publicando os seus novos desenhos no *Sempre Fixe*, *Diabo*, *Risota*, *Século Ilustrado* e noutros jornais da época.

«progressista» que contaminou, em primeiro lugar, os escritores. As polémicas desencadeadas pelos Presencistas e a cisão que dentro do seu seio se foi acentuando a favor de uma arte mais empenhada socialmente, de que os debates entre «intuição» e «razão» fizeram parte, tomavam então, em 1939, um novo rumo ao serem desencadeados pela ofensiva de Ressano.

As respostas ao inquérito do jornal *O Diabo* (1934-1940) [1404] foram diversas na estética e na ideologia. [1405] Contudo, foi o depoimento do jovem desenhador e ilustrador chamado Álvaro Cunhal, que melhor se posicionaria no debate ao defender claramente uma teoria estética neo-realista aplicada às artes plásticas. Afirmava ele que se a arte fosse apenas «moderna na forma», ela seria incompleta, porque «formas novas podem conter um significado velho e retrógrado», enquanto «formas velhas – ainda que excepcionalmente – podem conter um significado moderno e progressista».[1406]

De modo diferente, Adolfo Casais Monteiro, para quem o que estava em causa era a arte moderna – a arte que se fazia desde Cézanne e Picasso - interessava-lhe, sobretudo, a autonomia da arte e a sua actualidade, «a arte do nosso tempo». Para António Pedro, a arte moderna só tinha a ver com a loucura, nos termos em que esta quebra uma rotina ou abre um novo horizonte às ambições do espírito, posto que, face ao academismo só pode ser «louca». Quanto a Almada, afirmava que a arte moderna era a «idade actual da arte, aquela que corresponde à humanidade de todas as épocas da Arte cabem inteiras na Arte Moderna, todas». Se estes depoimentos, tal como o de João Gaspar Simões, se centraram na designação de «arte moderna», Álvaro Cunhal, seguido pelo crítico José Bacelar e pelos pintores Arlindo Vicente e Miguel Barrias, acentuaram a concepção de uma «arte humanista, atenta aos valores sociais e políticos do seu próprio tempo», em suma, uma arte progressista e comprometida.

Seria Mário Dionísio (1916-1993) quem, tentaria conciliar as duas posições, aceitando uma «arte social» que exprimisse uma relação dialéctica entre a arte de hoje e a arte de ontem, já que a arte de hoje não podia existir sem luta, pois não se chega a um novo ponto sem a negação do precedente. Neste argumento, Dionísio entendia o neo-

---

[1404] O *Diabo* foi um semanário de crítica literária e artística. Em 1937 passaria a ser dirigido por um grupo de neo-realistas. Objecto de proibição pela censura salazarista viria a encerrar após a publicação do nº 326 em 21. 12.1940.

[1405] As respostas aparecem n'*O Diabo*, no dia 29 Abril de 1939. Respondem além dos mencionados no texto Bento Janeiro, Frederico George, Manuel Mendes e Roberto Araújo.

[1406] Idem, Ibidem, Ver também José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961), Op. Cit.*, p. 355.

realismo como uma superação da arte herdada do primeiro modernismo. [1407] Mário Dionísio, ultrapassando o neo-realismo ortodoxo, como o defendia Álvaro Cunhal, virá esclarecer então, e ao longo do tempo, uma sistematização doutrinária que se interrogava constantemente a ela própria e que havia de recolher mais tarde no livro *A Paleta e o Mundo*. Insistia ele na ideia de que ao artista não pode pretender impor-se a este ou aquele tema e proibir outros. A arte social não era nem podia ser politização da arte.[1408] As afirmações de Mário Dionísio pareciam colocar a questão na perspectiva certa. Já Álvaro Cunhal ficaria ligado a uma concepção próxima do realismo socialista, definida por Gorki em 1934 e adoptada por Jdanov no contexto da ditadura estalinista. E embora uma e outra posição sustentassem uma prática política e ética, para Cunhal o conteúdo sobrepunha-se à forma. Para Mário Dionísio só podia existir a «inseparabilidade artística entre forma e conteúdo», como então escreveria e viria a defender, nos anos seguintes, na *Seara Nova*.[1409]

Desses testemunhos parece ter saído o debate público sobre a arte moderna. Contudo, os tempos eram outros. O que sobressaía era essencialmente a defesa de uma arte «humanista» atenta aos valores sociais e políticos do seu tempo, como era defendida por parte dos pintores inquiridos pel' *O Diabo,* como Arlindo Vicente e Miguel Barrias. Havia necessariamente uma vontade para que fosse iniciada a discussão sobre a militância de uma arte empenhada. Além daquele jornal, havia outras publicações que, como *O Sol Nascente*, vinham também a abordar a mesma problemática. As condições sociais e políticas que então se viviam, bem como a preparação da exposição de 1940, encontraram, no pretexto do discurso de extrema-direita de Ressano Garcia, o contexto ideal para que finalmente acontecesse. A importância do debate obrigou forçosamente à abertura da discussão sobre o repensamento da pintura e da sua função na realidade social e política e obrigou a

[1407] Ver David Santos, «O neo-realismo pictórico e a utopia política do pós-guerra», in cat. expos. *Batalha pelo conteúdo Exposição Documental Movimento Neo-realista português*, Câmara Municipal de V. Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, 2007, p. 177.

[1408] Quando o neo-realismo entrou em crise ideológica nos anos 50, depois da denúncia dos crimes de Estaline, Mário Dionísio reforçaria a sua posição discordando das teses da criação estética, da função social da arte e de certo realismo que se estava a desenvolver em todo o furor dogmático. Segundo Rui Mário Gonçalves, Júlio Pomar, escrevia artigos em que se acusava a si próprio e a Mário Dionísio de desviacionismos, que faziam com que soluções formais pictóricas se sobrepusessem ao conteúdo. Nos seus artigos Pomar atacava então abstracionistas e surrealistas e os quadros de Júlio Pomar seriam por essa altura os que mais se aproximam do formulário naturalista oitocentista. Cfr. Rui Mário Gonçalves, «Um neo-realismo sem margens», in cat. exp. *Neo-realismo-Neo-Realismos*, Matosinhos, galeria Municipal Arménio Losa, 1996.

[1409] Ver David Santos, *Op. Cit.*, p. 178.

reformular questões tão importantes como a das relações entre a arte e a vida ou a diferenciar o realismo ou naturalismo do nosso século XIX, deste novo «realismo humanista». Mário Ramos, por essa altura, escrevia um texto intitulado «Realismo Humanista – Extracto de umas notas» onde esclarecia que «o realismo passado tem os seus alicerces na contemplação» e sendo «descritivo» «em face da realidade» era «essencialmente passivo».[1410] Na sua continuada reflexão proclamaria ainda algum tempo depois que «arte e o artista eram um produto histórico e, portanto, determinado, adjectivando essa problemática de «realismo humanista».[1411]

6.2. A emergência do Neo-realismo

A repercussão internacional da Guerra Civil de Espanha (1936-1939)

Não era a primeira vez que se procurava dar um nome a algo que nascera e só precisava de ser nomeado para que se identificasse. Podemos dizer que o neo-realismo começou por e com um sentimento, o que de si parece contraditório com a racionalidade que o movimento defendeu. Foi a consciência da revolta aquando da Guerra de Espanha. O escritor José Gomes Ferreira diz que a notícia da guerra «entrou em forma de tempestade pelas casas do poeta dentro, partiu as vidraças das janelas, varreu a inspiração livresca, tomou conta das palavras». Também António Pedro haveria de lembrar a memória desse sentimento na sua pintura surrealista. E Mário Dionísio afirmou numa entrevista que, com a Guerra de Espanha, «foi aí que começou o neo-realismo». [1412] Como mais tarde acontecerá com a imagem visual, «a metáfora do livro cede perante a imagem da tempestade», isto é, obrigou a perceber a relação entre a escrita e o acontecimento histórico ou a «não substituir o livro pela vida como se o livro fosse o livro verdadeiro». [1413]

O nome de neo-realismo não foi logo usado nos artigos doutrinários e nas polémicas que anteciparam as primeiras obras de ficção. «Ele foi em parte inventado, em parte sugerido pela própria natureza dessa tendência».[1414] O assassínio de Frederico Garcia Lorca, em Agosto de 1936, um mês depois do início da guerra, é, para além do

---

[1410] Mário Ramos, «Realismo Humanista – Extracto de umas notas», *O Diabo*, 25 Março de 1939.
[1411] Mário Ramos, (*O Diabo*, 23 Maio de 1939), citado por Margarida Acciaiuolli, *Os* **anos 40** *em Portugal: o país, o regime e as artes "restauraçao" e "celebraçao", Op. Cit.*, p. 736.
[1412] António Pedro Pita, «Revisão do neo-realismo», in *Batalha pelo conteúdo. Exposição documental. Movimento neo-realista português*, CMVFX-Museu do Neo-realismo, p. 27.
[1413] *Idem, ibidem.*
[1414] Carlos Reis, *História da Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. IX (Do Neo-realismo ao post-modernismo), Lisboa, Editorial Verbo, 2005, p. 4

crime, o «começo que elevou o facto político a tragédia histórica». A sua morte, com repercussões internacionais, noticiado também nas páginas d'*O Diabo* assumiu, segundo António Pedro Pita, uma configuração particular em Portugal. [1415] Esta passou pela condição de transformação para um outro discurso, uma outra sensibilidade, uma outra poesia aquilo a que aquele autor chama «refundação do discurso poético». Isto significa que estes intelectuais tiveram a necessidade de tomar uma atitude de oposição activa, de luta política e também de escrita. [1416] Não é acidental que tenha sido o poeta e ensaísta Joaquim Namorado (1914-1986) a usar pela primeira vez o termo «neo-realismo». Foi ele que nesse anseio de «refundação» escreverá vários textos e estudos sobre o modernismo de Lorca e a renovação que este fez da poesia modernista espanhola quando conjugou «a convivência íntima com as tradições populares».[1417] Foi em 1938, n' *O Diabo*,[1418] a propósito do romance brasileiro, que Joaquim Namorado empregou o termo «neo-realismo», aplicando-o ao tipo de criação literária que defendia, contra as ideias sustentadas pela revista *Presença*, e evidentemente contra a *Política do Espírito* de António Ferro. [1419] As dúvidas quanto ao termo a adoptar fizeram recair a escolha no termo de «Neo-realismo», mais anódino, porque a tradução do seu equivalente francês de «réalisme socialiste», utilizado no Congresso dos Escritores soviéticos em 1934, era demasiado óbvio às autoridades em Portugal. [1420]

Por conseguinte, a primeira concretização do neo-realismo» nacional foi literária. Ela foi-se construindo durante a década de 30, atraída por modelos estrangeiros, uma atracção que corresponde a um impulso de internacionalização próprio das culturas que vivem a consciência aguda da sua condição periférica, com predilecção pelo realismo socialista, pelo chamado realismo nordestino brasileiro e mesmo pela ficção norte americana dos anos 20 e 30.[1421] A literatura intimista e «psico-patológica», profundamente individualista, inspirada no romancista russo Dostoïeswsky, já não

[1415] António Pedro Pita, *Op. Cit.*, p. 28.
[1416] António Pedro Pita cita a publicação de Poemas de Mário Dionísio, os poemas de José Gomes Ferreira e os vários textos de Joaquim Namorado sobre Frederico Garcia Lorca, entre os quais o que foi pubicado mais tarde Vida e Obra de Frederico Garcia Lorca (1943), António Pedro Pita, *Idem, ibidem*, pp. 27-28.
[1417] António Pedro Pita, *Idem, ibidem.*
[1418] Joaquim Namorado, «Do Neo-Realismo – Amando Torres» (*O Diabo*, 21 Dezembro 1938), citado também por Margarida Acciaiuoli, *Os anos 40 em Portugal (…), Op. Cit.,* p. 736.
[1419] Margarida Acciaiuoli, *Idem, ibidem*, p.736.
[1420] O «realismo socialista» fora definido por Maximo Gorki no seu romance *A Mãe* (1907) e posteriormente legitimado por Jdanov durante o período da ditadura estalinista. É possível que o conhecimento do termo viesse por via francesa, italiana ou até brasileira.
[1421] Carlos Reis, *História da Crítica da Literatura Portuguesa*, *Op Cit.*, p.14.

correspondia às necessidades da juventude do pós-guerra, cheia de vitalidade, «sequiosa de claridade, de compreensão humanas, buscando ansiosamente a verdade e a realidade.[1422] Joaquim Namorado traçou então o contexto em que «nasce» a geração neo-realista, tendo por detrás toda essa literatura europeia baseada no subjectivismo de James Joyce, Marcel Proust, André Gide e Thomas Mann, entre outros, ou em André Malraux ou Louis Aragon, bem como as traduções brasileiras de autores com preocupações sociais como John dos Passos, John Steinbeck, ou Hemingway; ou de Jorge Amado, Graciliano Ramos, Manuel Bandeira ou do italiano Ignazio Silone.

Assim a primeira materialização do neo-realismo» nacional surgiu entre 1940 e 1941, com os romances *Gaibéus* e *Marés* de Alves Redol, tal como *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes, cuja capa apresenta ilustrações de Álvaro Cunhal. **(Ilustração 131)** A poesia, com preocupações semelhantes, teria na publicação do *Novo Cancioneiro*, de 1941 a 1944, a sua melhor expressão.

A ideia de «Humano» e a defesa de um «Novo Humanismo»

Seria Rodrigo Soares, [1423] que retomando a tese de Ehrenburg de 1933, escreveria o texto intitulado *Por um Novo Humanismo*,[1424] onde denunciava a desumanização do homem e da sociedade. Essa desumanização aparecia, segundo ele, nos seus mais variados aspectos: no egoísmo, no subjectivismo absoluto, no intuicionismo predominante, na falta de medida e harmonia, numa palavra na a-racionalidade. [1425] Mas ela era uma característica tanto na literatura como na arte e aparecia como uma das causas da sua crise.

Na sociedade actual, afirmava, o homem encontrava-se desumanizado e alienado. Essa alienação, que filosoficamente, quer dizer «estranho a si mesmo» significava que o homem se tornara mercadoria quando alugava a sua força de trabalho e se degradara ao

[1422] Joaquim Namorado, «Do Neo-Realismo - Amândio Fontes», *O Diabo*, 21 Dezembro de 1938.
[1423] Rodrigo Soares, (pseudónimo de Fernando Pinto Loureiro [1907- ?]) foi um ensaísta. Licenciado em Ciências Jurídicas, em 1940 e em Ciências-Político Económicas, em 1941, na Universidade de Coimbra. Foi preso em 1949. Depois aproximou-se do regime do Estado Novo. Escreveu várias obras sobre direito, economia política, história da economia e das ciências sociais. Foi colaborador *de Sol Nascente, das* revistas *Seara Nova* e *Vértice*. Publicou em 1947 o livro *Por um Novo Humanismo*, Cfr. http://www.cm-vfxira.pt/PageGen.aspx?WMCM_PaginaId=67080, site do Museu do Neo-Realismo, V.F. de Xira, acedido em 20 Novembro 2012.
[1424] Rodrigo Soares, *Por um Novo Humanismo. Ensaios*, Porto, Livraria Portugália, [1947].
[1425] Carlos Reis, *Textos Teóricos do Neo-realismo português. Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões de leitura*, Lisboa, Seara Nova-Editorial Comunicação, 1981, p. 116. O texto de Rodrigo Soares é citado por vários autores, entre eles Carlos Reis que tem um capítulo nesta obra com um título análogo. Ver p. 115.

comprar o trabalho (ou a força de trabalho dos trabalhadores). Isso ensinava, que o homem não era essencialmente humano, ou que não nasce humano, porque a evolução histórica o conduzira a perder o seu próprio destino. Ora, daqui decorria que a humanização do homem só dependeria do esforço de renovação de todas as realidades anacrónicas que, como dizia Karl Marx, nos fazem viver numa espécie de «pré-história do homem humano».

Importa, pois, chamar à atenção para outros aspectos significativos deste pensamento para os quais o autor aponta pois eles são a base das diferenças entre o realismo clássico, alicerçado no humanismo clássico e este novo realismo. Tal compreensão conduz-nos a entender como a pintura de retrato vai deixar de se centrar no homem individual para passar a representar num só homem, «sem rosto», todos os outros homens.

Rodrigo Soares diz-nos que «o sentido humanista» tal como o entendia o humanismo clássico estava ultrapassado. Assim, o ponto de partida, que era o idealismo subjacente a um conceito abstracto de homem e de humanidade que os reduziu a uma racionalidade abstracta vai ser abandonado em proveito de uma nova concepção materialista (o materialismo dialéctico) que considera o homem na sua realidade histórica, empírica e relativa, que não é colocado num plano intemporal, mas na vida histórica concreta. Assim, para o novo humanismo, o facto de o homem nascer dotado de razão não significava que nascesse na posse da sua humanidade. Isso verificava-se pela desumanização e alienação então vividas. Essa razão também não é o que há no homem de especificamente humano. Esse «humano» é o conjunto da inteligência e da animalidade, o complexo dinâmico incidível do corpo e da inteligência, que são bem diferentes da cisão clássica do corpo-alma. Esta era a teorização do humanismo materialista que vislumbrava a construção do homem integral. É, pois, uma doutrina do homem total, que não queria ser romântica nem ter o culto da paixão humanitária e da acção, em detrimento da razão e da espiritualidade, mas ser uma mundivisão que unia o homem na sua unidade, enquanto indivíduo, com o social. O «Novo Humanismo», escrevia Rodrigo Soares, queria dizer, «posse plena, pelo homem, da Natureza, da sua própria natureza». [1426] O que virá ser conhecido por neo-realismo em Portugal baseia-se pois nesta ideia do «humano» cuja realização envolve um imenso devir até à total

[1426] Importa considerar a elaboração teórica do pensamento neo-realista e a sua bem informada sustentação de origem francesa. Rodrigo Soares citava o livro de 1936, *La Conscience Mystifiée* (Paris, Gallimard). Ver Rodrigo Soares, *Por um novo Humanismo. Ensaios*, *ibidem.*

libertação do homem como Marx tinha estabelecido nos princípios do seu materialismo histórico e dialéctico.

A ideia de que praticar o «humanismo» seria defender os direitos do homem total e não apenas os direitos do homem cidadão consagrados em 1789, era na verdade uma apetência disseminada pelo «ar do tempo» na Europa, desde o final da I Guerra Mundial, tendo-se constituído esta ideia do «novo humanismo» que era uma posição moral, nascida da guerra, e que ditava aos pintores a sua conduta.

O primeiro ensaio do Neo-Humanismo na pintura europeia

Segundo o crítico franco-polaco Waldemar George [1427] num texto escrito em 1934, o movimento humanista em pintura não foi como frequentemente se disse um retorno atrás ou um retorno às fontes, o supremo apelo do mundo antigo, da Renascença ou do grande século francês. Mas sim um retorno ao homem, redescobrindo-se a magia do corpo e do rosto humanos, da composição, do diálogo entre o corpo e o retrato, como identidade, e da paisagem que exprime as relações entre a vida interior e o mundo exterior, entre o homem e o seu meio.[1428]

Este autor situa, por volta de 1924, numa exposição organizada na Galeria Drouet, o primeiro sinal público da tomada de consciência de uma fissura nas bases do optimismo moderno. Nessa exposição estavam vários pintores [1429] ignorados do público como Christian Bérard, [1430] o decorador e pintor retratista russo Pavel Tchelitchev,[1431]

[1427] Waldemar George (Lodz, 1893-1970) cujo nome era Waldemar Jerzy Jarocinski, poeta, jornalista e finalmente um erudito crítico de arte poliglota, fixou-se em Paris em 1911, onde o seu tio Jean Finot, era o editor-chefe da *La Revue Mondiale.* Estudou Humanidades na Sorbonne e iniciou a sua carreira jornalística no periódico *Paris-Journal*. Alistou-se na I Grande Guerra e tornou-se cidadão francês. Durante os anos de 1917-1922, colaborou em periódicos pacifistas, apoiou a Revolução de Outubro e teve o objectivo de criar uma Universidade do Povo. Como crítico de arte promoveu a arte moderna, que definia como arte independente, publicando em revistas francesas e alemãs e descobrindo e promovendo um grande número de jovens artistas estrangeiros, como Chagall ou o pintor expressionista da Escola de Paris, Chaim Soutine, tal como o pintor cubista de origem húngara Jozsef Csáky, os pintores Henri Epstein, Simon Mondzain, Mané-Katz, Oscar Miestchaninoff, e o escultor Jacques Lipchitz. Escreveu um grande número de artigos sobre Louis Marcoussis e a sua mulher Alice Halicka de quem era amigo. Depois da II Guerra Mundial tornou-se o editor do periódico *Art et Industrie* e, mais tarde de *Prisme des Arts*.

[1428] Waldemar George, «Le néo-humanisme», cat. Exp. *Les Réalismes 1919-1939*, *Op. cit*, pp. 223-224.

[1429] Também expunham Thérèse Debains, Jean Laglenne e Pierre Charbonnier, mas Waldemar George fala sobretudo dos restantes pintores.

[1430] Christian Jacques Bérard (1902-1949), pintor, ilustrador cenógrafo e decorador. De 1926 a 1930 pertence ao grupo dos artistas neo-humanistas. Colabora sobretudo no teatro como decorador e figurinista que foi entre 1930 et 1940. Trabalhou com Jean Cocteau, para quem concebeu a que ficou a ser a sua contribuição mais conhecida que foi a dos *décors* e figurinos para o filme *La Belle et la Bête*.

[1431] Pavel Tchelitchev (1898-1957), foi criador de décors e de figurinos para o teatro, tendo colaborado nos *Ballets Russes* de Serge Diaghilev. Quando chegou a Paris, em 1923, iniciou-se também como retratista decorador e ligou-se aos meios surrealistas. Amigo de Gertrude Stein fez parte desse grupo de

Eugène Berman e Léonide Berman.[1432] Estes jovens pintores provenientes do atelier Ranson, eram pintores independentes, cujas obras escapavam ao abstracionismo geométrico que então triunfava e que a *Exposição das Artes Decorativas* vulgarizaria. Bérard dedicava-se ao estudo dos rostos e pinta máscaras de rostos imóveis e aturdidos e olhares iluminados de invisíveis energias; Berman fazia reviver, sob um aspecto novo, a paisagem clássica, introduzindo o sentido cenográfico, realçando os locais, a profundidade e acentuando os planos horizontais, mas colocando-se nos antípodas do pintor decorador, para dar testemunho de estados de alma, pintando também crepúsculos, atmosferas e efeitos de contra-luz, exprimindo através destas paisagens de sonho estados de sensibilidade. Pintou interiores na penumbra, janelas sobre o desconhecido, onde o classicismo se tingia de romantismo. Quanto a Tchelitchev descobria a vocação de pintor anatomista; de seres vivos articulados, verdadeiros e imaginários; de homens nús de membros pesados e musculados, lembrando pugilistas e acrobatas; ou de combates de cavalos humanizados; de soldados vencidos e palhaços de faces pálidas. [1433]

As influências directas, como nos diz Waldemar George, jogam um papel secundário na formação estética dos artistas, mas elas só confirmam as próprias inquietações e as próprias pesquisas. Segundo o autor, uma influência exerce-se sobre um terreno já preparado para a receber. Em Bérard foi o estudo dos retratos do *faïum*; em Berman os anos que viveu e trabalhou em Roma; em Tchelitchev o estudo das obras dos mestres do *Quattrocento*. Waldemar George lembra que por essa altura a pintura moderna oscilava entre o cubismo, o expressionismo, o surrealismo e o imaginário dos artistas populares em que todas as audácias eram permitidas. Fala-nos também de um público eclético, aberto a todas as ideias novas, mas incapaz de escolha, que acolhia todos os reflexos da arte, todas «as descargas nervosas» de pinturas que satisfazem os mais discretos e preenchem todos os desejos. Era um tempo em que a arte de matemáticos coincidia com a arte dos «dados imediatos» que negava o livre arbítrio do pintor e que pretendia agir como uma hipnose e que, em matéria de arte antiga, vingava o gosto pelo exotismo desde a arte asteca, negra, ou da Oceânia. Uma arte que opunha

---

artistas e intelectuais ao lado de Christian Bérard e Eugène Berman, o fotógrafo e escritor mas também da poetisa Edith Sitwell, de quem realizou um retrato. Adquiriu a nacionalidade americana em 1952.

[1432] Eugéne Berman (1899-1972) irmã de Leonid Berman (1896-1976), nasceram em São Petersburgo no seio de uma família judaica. Com a revolução russa a família mudou-se para Paris. Aqui fizeram estudos na Academia Rancoon com conheceram Christian Bérard. Foram decoradores e cenógrafos de Ópera, mas também pintores neo-românticos, que insistiam nos temas poéticos da pintura.

[1433] Waldemar George, «Le néo-humanisme», cat. Exp. *Les Réalismes 1919-1939, Op. cit,* pp. 223-224.

os «bárbaros» aos «clássicos». Em que se admirava a máquina, se falava em termos de máquina, se obedecia ao seu ritmo e se brincava aos autómatos evadindo-se do plano da realidade para abrir a porta aos instintos.[1434]

Ora estes artistas que pareciam ter tomado consciência de uma crise, de um estado de coisas que os fazia duvidar do optimismo da sua época, tinham como percursores: Roger de la Fresnaye (1885-1925) [1435] e Giorgio de Chirico (1988-1978). O primeiro, durante os quatro anos de doença, à medida que as forças o abandonavam, reencontra o sentimento do homem, do corpo articulado e do rosto que fala. Parte do antigo e do desenho dos mestres, do conhecimento sensível do homem, encarado não como um problema formal mas como um ser pensante, e tudo isto, transparece na sua obra na véspera da sua morte. Alguns desenhos e croquis, páginas em que se joga a vida do artista, testemunham a transmutação e são de enormes consequências. Quanto a Giorgio de Chirico, ele foi o primeiro, segundo Waldemar George, a entrever o princípio animista do universo físico, as suas perspectivas, os lugares desertos, os vazios repletos de fantasmas. As figuras de Picasso são arabescos ou diagramas gráficos. As naturezas-mortas de Matisse são de um estilo antropomórfico. As estátuas mutiladas, os manequins, os objectos que Giorgio de Chirico pintou [1436] vivem e transmitem sensações de vida. A mensagem de todos estes artistas era defender o homem contra as forças obscuras que o assaltavam de todos os lados.[1437]

A carta de Rodrigo Soares ao Pintor Domingos Alvarez e o repensamento da pintura enquanto «arte útil»

Em Portugal também havia uma consciência da necessidade de repensamento da pintura; por motivos talvez distintos, aos quais se ajustava o espírito do tempo e também a apetência pelo humano. Almada Negreiros fora com os seus auto-retratos nos anos 20 e os seus homens articulados em Arlequins e Pierrots, aquele que transportara essa apetência, bem como aquele que com as suas conferências, tentou lançar a discussão

[1434] Waldemar George, *Idem, ibidem.*
[1435] Roger de la Fresnaye, pintor francés que se aproximou do Cubismo entre 1910 e 1911. No final da guerra o seu Cubismo apesar de presente na sua pintura foi evoluindo para uma figuração mais naturalista que lembra a pintura metafísica e pré-figura o Surrealismo. Os seus últimos desenhos, retratos e sobretudo auto-retratos mostram uma profunda humanidade e são estudos patéticos do seu rosto arruinado pela doença.
[1436] Em 1927, por ocasião de uma grande exposição do pintor italiano, foi Waldemar George que para classificar as imagens «incongruentes» da sua pintura propôs a expressão de «realismo mediterrânico» caracterizando assim um tipo de luz, o estuque das fachadas, os pórticos e as *piazzas*, bem como os temas greco-romanos.
[1437] Ver Waldemar George, *Op. Cit.*

sobre a pintura. Mas o que verdadeiramente a relançará será a necessidade de argumentação para justificar agora, em meados dos anos 30, o programa pictórico dentro da nova estética ideologizada.

Esse esforço ficou então traduzido no testemunho de uma carta de Rodrigo Soares dirigida ao pintor Dominguez Alvarez, publicada n' *O Diabo*.[1438] Essa carta, era a sequência e termo de uma conversa recente de um encontro com o pintor, para quem as ideias sobre o neo-realismo pareciam «abstrusas e incríveis».[1439] Segundo Rodrigo Soares, era um truísmo dizer que o homem se encontra sempre, em geral, no início de qualquer actividade humana. O homem pressupõe a sociedade e esta uma certa estrutura económica que se reflecte num certo desenvolvimento das forças produtivas e determinadas relações sociais de produção. Por essa razão, para ele, não deveria ser esquecido que um pintor é sempre um ser humano, nascido num país concreto e fazendo parte de um certa classe. E o pintor é também um homem que nasce dotado de qualidades particulares de artista, qualidades que, com o tempo, o estudo e a prática, poderão vir a condicionar-lhe um estilo e um determinado nível artístico. Ambos estavam de acordo até aqui. Porém, para Dominguez Alvarez, segundo Soares, tudo se resumia a saber se o pintor pintava com arte ou sem arte, independentemente dos assuntos que pinta e das razões porque os prefere. A partir daí, segundo Rodrigo Soares, Alvarez deixava de ter mais argumentação pois a sua doutrina era a de que o pintor era um ser misterioso e incompreensível, não sujeito ao condicionalismo social, pintando caprichosamente ao sabor do seu génio e da sua inspiração. Por conseguinte, ao pintor só podia parecer-lhe pueril o apelo de Louis Aragon, quando este invocava:

Apelo para vós, contentes e descontentes, mas que amais a vida e que sabeis o que é a luz; peço-vos que vireis os vossos olhos plenos de prismas e os vossos corações de poetas para a realidade triunfante, para o real, carne e substância da arte que vai nascer».[1440]

[1438] Essa carta intitulada «Carta a um pintor sobre o neo-realismo» foi publicada em *O Diabo* em 16 Setembro de 1939. No jornal *O Diabo*, não existe a referência a Dominguez Alvarez; ela só aparece mencionada no livro de Rodrigo Soares, *Por um novo Humanismo* (Porto, s/d, [1947]) e no de Petrus com o título «Sobre o Neo-realismo carta ao pintor Dominguez Alvarez» (in *Os Modernistas Portugueses-Escritos públicos. Proclamações e manifestos*, vol. 2, Porto, Textos Universais C.E.P., [1958], pp. 154-158). Assinala-se que o início da carta no jornal *O Diabo*, se inicia com um «Meu prezado camarada» enquanto em Petrus foi modificada para «Prezado Amigo». Passaremos a citar a obra de Petrus.

[1439] Rodrigo Soares, «Sobre o neo-realismo (…) (carta ao pintor Dominguez Alvarez)», in Petrus, *Idem, ibidem*, pp.154-158.

[1440] Rodrigo Soares, *Idem, ibidem*, p. 155.

Justamente esta citação era retirada do livro colectivo *La Quérelle du Réalisme*, fruto de um debate importante em Junho de 1936 na Maison de La Culture em Paris, onde participaram os pintores Fernand Léger, Marcel Grommaire, Jean Lurçat e Robert Delaunay e, ainda, nomes como André Lhote, Jean Cassou, o arquitecto Le Corbusier e o escritor Louis Aragon.

Por essa altura, a *Front Populaire* levava eleições à Câmara e a Espanha estava à beira da guerra. Louis Aragon, que cindira com o grupo surrealista e aderira recentemente ao Partido Comunista francês defendia nesse debate o «realismo socialista», enquanto Fernand Léger (1881-1955), por exemplo, lhe opunha a ideia de um novo realismo que, segundo ele, teve a sua origem na própria vida moderna, nos seus constantes fenómenos e na influência dos objectos fabricados e geométricos. Léger propunha, também, a arte mural como uma arte ligada intimamente à vida, que permitia a fusão entre a imaginação e o real e de onde se banisse todo o sentimentalismo literário e todo o «dramatismo poético ou livresco». Rapidamente a pintura mural seria defendida não só por Léger, mas por Delaunay que falava de fazer «revolução nos muros» e por Le Corbusier (1887-1965) que acrescentava ser necessário repensar a cidade «segundo a policromia arquitetural».[1441] Mas a referência quase constante era Courbet, bem como a questão de saber o que era o realismo e «o que é o real». Pergunta a que Grommaire respondia: «O real não é somente o que está ao alcance da mão, ao alcance dos nossos olhos, é também o que está ao alcance do nosso espírito». As mesmas interrogações atravessarão os surrealistas parisienses nos anos 30 e serão também os surrealistas portugueses nos anos 40 a resolver problemas estéticos semelhantes.

Na realidade, o repensamento da pintura que Rodrigo Soares propunha a Alvarez questionava o porquê de pintar certos assuntos e não outros e interrogava a razão de se evitar a realidade social. Porém, a questão pode colocar-se de outro modo se pensarmos que para Alvarez, o que parecia estar em causa não era pintar ou não temas sociais mas ter a liberdade de e quando para os pintar. Colocava-se, assim, o problema do individualismo do pintor que fora a base do humanismo clássico e do romantismo, que pretendeu ser um reflexo da natureza e da verdade, e cujo drama devia ser um espelho reflector da natureza». Ao analisar a pintura de Alvarez verificámos, porém, que esta se ligava à realidade social pelo modo como soube retratar um tempo e retratar-se,

[1441] Jean Louis Ferrier (dir.), *L'Aventure de l'art au XX Siècle*, Paris, Editions du Chêne, pp. 346-347.

colocando-se em situação, metaforizando-se nos retratos de loucos, criticando a Igreja ou, simultaneamente, exaltando a paisagem para nos dar o significado do desalento, que era o seu, dos homens e de uma sociedade. Porém, para Rodrigo Soares, o apelo de Aragon só podia ter para Alvarez, o sentido de «pedir ao artista a traição da sua inspiração mais profunda, a contorção do seu génio criador».[1442] O artista devia ser, assim, um mero instrumento e a sua consciência ser subordinada ao condicionalismo da vida social. A modelação da sua consciência era, sobretudo, função da posição no grupo social de pertença. E Alvarez era acusado de pintor subjectivista, ao preferir pintar assuntos abstractos, quando afirmara que tanto lhe fazia escolher para tema um homem de chapéu alto, uma cena de trabalho nos campos ou um copo. Para Rodrigo Soares, o pintor devia debruçar-se sobre assuntos concretos, esforçando-se por atingir a verdade da vida, desmitificando a consciência e libertando-se das limitações de classe que dificultam o espírito. Então concluía como argumento derradeiro pedindo ao pintor que visse «a distância entre a estatística da tuberculose infantil ou da percentagem da mortalidade infantil» e «os retomados temas académicos», as «insípidas paisagens» ou os «tímidos ensaios de populismo superficial!».[1443]

Sugere-se, assim, estarmos de novo diante de uma discussão que opunha «a arte pela arte» à «função social da arte», polémica que aflorara nos anos 20, mas que encontrará agora outro contexto político-social que a faz ser reenquadrada de outro modo e com mais paixão. Relacionando-se com uma ideologia política que se visava atacar, a questão cultural e artística cruzava-se, assim, com questão política e social.

Em Alvarez verificamos que a pintura não está desvinculada dos problemas concretos - da vida - e dos problemas humanos, por conseguinte, não é uma arte formalista. Alvarez, tal como Eloy, por exemplo, não eram estetas. Eles enraizavam a sua pintura na história quotidiana e no mundo real. Por essa razão, a Dominguez Alvarez tanto lhe fazia pintar um homem de chapéu alto, uma cena de trabalho nos campos ou um copo. Essa autonomia da arte já tinha sido defendida pela revista *Presença* que acabaria por ser isolada face aos ataques dos partidários da *Política do Espírito* quanto, por razões diferentes da *Seara Nova*, mas também pela nova sensibilidade que se manifestava em revistas como *Pensamento*, *O Globo*, criadas em 1930, *Gleba* e *O Diabo*, aparecidas em 1934, e *Gládio* em 1935. Entre estas revistas de carácter socialista proudhouniano, *O Diabo* vem estabelecer um novo paradigma - o da doutrina marxista do materialismo

[1442] Rodrigo Soares, *Op. Cit.*, p. 155.
[1443] Rodrigo Soares, *Idem, ibidem*, p. 158.

histórico e dialéctico. No discurso de Rodrigo Soares estava em causa uma controvérsia mais alargada que se estendia às posições defendidas pela revista *Presença* e, sobretudo, a Gaspar Simões. Tanto a *Presença* como o neo-realismo são humanistas. Contudo, para a *Presença* o humanismo da revista assentava em bases idealistas; era qualificado de um humanismo antigo e burguês, um humanismo que se fechava no seu exclusivismo estético, psicologista e puramente literário. Justamente o ataque centrava-se no intuicionismo e na subjectividade da posição presencista e na radicalidade de Gaspar Simões. Em 1937, este declarava o carácter profundamente humano da arte no célebre texto sobre «*Discurso sobre a Inutilidade da arte*», que despertou a violenta reacção dos neo-realistas, sobretudo ao esclarecer, que «a arte só é verdadeiramente inútil para aqueles que tudo lhe sacrificam. Para aqueles que dela tudo esperam sem nada lhe sacrificar – para esses é que ela não pode nem deve ser inútil».[1444]

A crítica dirigia-se aos defensores da «finalidade social» da arte neo-realista, de uma arte que tal como os presencistas defendiam se queria também anti-decadentista. As diferenças e pontos comuns são por vezes difíceis de destrinçar, como por exemplo, aquelas que se relacionam com essa matriz anti-decadentista e que estas orientações defendem, onde podemos incluir aquilo a que chamámos de «realismo espiritual» em António Ferro, tal como em Eduardo Malta e Pamplona no seu apelo à «objectividade», que é um pensamento positivo relacionado com o sentido mais genérico do pensamento científico e objectivo. [1445]

Apropriações: de Portinari à arte mural mexicana

A pesquisa de um enunciado específico para a pintura e para a arte que correspondesse ao programa estético do humanismo realista começou a orientar os pintores. A aproximação doutrinária ao «realismo socialista» ou neo-realismo pictural em Portugal inspirar-se-á, sobretudo, no pintor brasileiro Cândido Portinari (1903-1962), cuja pintura *O Café*, premiada havia cinco anos atrás em Nova Iorque, integrava a mostra dos artistas no Pavilhão do Brasil durante a *Exposição do Mundo Português* em 1940.

[1444] João Gaspar Simões («Apostila a um discurso sobre a inutilidade da arte», *O Diabo*, nº 228, 4 Fevereiro 1939, p. 1), citado por Patrícia Esquível, *Op. Cit.,* p. 101.
[1445] Patrícia Esquível, *Idem, ibidem,* pp. 101-102.

Essa pintura não só viria a ser reproduzida no jornal *Sol Nascente,* **(Ilustração 133)** como *O Diabo* lhe deu uma cuidada reflexão nas suas páginas.[1446] Adriano de Gusmão considerava-a das composições da galeria, a mais pessoal e a mais moderna, reveladora da arte do Brasil. Porém, *O Café* era também, para ele, um quadro de difícil apreensão só ganhando volume e sonoridade, como uma música tocada em surdina que vai dando o tom à cor castanho-avermelhada do café, à medida que o observador se aproxima. Vemos então o homem subjugado e animalizado como trabalhador tornar-se monstruoso. A crítica de Gusmão fornece-nos a explicação da impressão causada pelo quadro, onde se indicavam os caminhos de um novo paradigma pictórico e estético.

Na realidade, o retrato do homem individualizado desapareceu. Os rostos desvanecem-se, simplesmente não existem, reduzidos aos membros que se erguem para o trabalho. E como símbolo onde se concentrava a revolta o capataz aponta impositivo e autoritário. Mas foram as imagens dos desenhos e pinturas de Portinari, nas páginas do jornal *A Tarde*, lançado por Júlio Pomar em 1945 no Porto, que apontaram o caminho do «novo humanismo» e foram o modelo dos pintores em Portugal.

Tal como *O Café*, o desenho *Tabaco*, também reproduzido no número d'*A Tarde*,[1447] é essa imagem da labuta da colheita do café onde os trabalhadores aparecem alquebrados pela labuta. Igualmente, *Mestiço*, que ilustra o mesmo número de *A Tarde*, é a imagem de um homem visto em meio corpo e semi-nú que parece afirmar-se a quem o vê numa assunção de consciência da sua condição, mas sobretudo do seu direito à liberdade. Contudo, não é a dimensão expressiva do seu rosto que chama a atenção para essa condição. É o corpo que ali se transformava em sensualidade aprisionada, um corpo desafiador na sua própria nudez. Estes desenhos, lembram que muitos deles eram reproduções para estudos preparatórios de murais, registo artístico largamente usado pelo artista brasileiro. Justamente a arte mural e a colocação de painéis de frescos em lugares públicos era o exemplo de uma arte «útil» «para o povo», pois dava a possibilidade de ser vista por todos sem distinção de origem social ou cultural e cuja lisibilidade era máxima na comunicação da «mensagem» ou «conteúdo» veiculado pelas formas. O exemplo mais conhecido era o do muralismo mexicano, que adquiriu prestígio à escala continental, por via americana, através do programa lançado nos EUA pelo governo Roosevelt a partir de 1933 e dos trabalhos de Orozco, Rivera e Siqueiros nas universidades e Fundações que

---

1446 *O Diabo*, 16 Novembro de 1940.
1447 *A Tarde*, nº 8, 29 Julho de 1945.

deram a esses muralistas inúmeras encomendas, não sem terem por vezes sido objecto de polémicas e até destruições.

Até que ponto é que tudo isto era conhecido em Portugal? A leitura de catálogos do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque que chegavam às bibliotecas, por exemplo da Embaixada americana, parece ter inspirado os jovens neo-realistas portugueses à procura de caminhos modernos, bem como os pintores regionalistas conservadores como o americano Thomas Hart Benton, [1448] já que a Escola de Paris era suspeita, pois associava-se a sua «decadência» à queda da Europa e à sua subordinação à Alemanha.[1449]

Os murais mais extraordinários realizados pelo movimento muralista mexicano relacionam-se com a independência do país. Contrariamente aos artistas europeus expressam a «busca de raízes» nacionais e a tentativa de integração de um contingente populacional excluído – os índios - até então, eliminados da narrativa histórica nacional. [1450] A eles Diego de Rivera adaptou a expressão: «Socializar a expressão artística».[1451] Isto significa o apagamento total do individualismo do pintor como condição da criação, tal como se condenava a pintura de cavalete, olhada como «aristocrática» mas que os muralistas continuariam a praticar. Essa arte monumental seria propriedade pública, uma poderosa arma de educação e de luta, sem cair na arte puramente decorativa e, sobretudo, no pitoresco. É, contudo, ilusório pensar que o muralismo suscitou, no México, uma adesão unânime. Surgiram mobilizações de estudantes para a sua destruição e apareceram acesas críticas na imprensa que censuravam o «culto do feio». Os seus autores foram acusados de delírio artístico, de «conspiração demagógica» entre

[1448] Thomas Hart Benton (1889-1975). Estudou em Paris onde conheceu Diego Rivera. De regresso aos Estados Unidos serviu na marinha durante a I Guerra Mundial. De volta a Nova Iorque pertenceu ao movimento Regionalista, começando a expandir a escala dos seus trabalhos. Estes culminaram nos grandes murais American Today (1930-31) na New School for Social Research. Foi um pintor de cenas do quotidiano, sobretudo do Midwest americano.

[1449] Alexandre Pomar, «O neo-realismo, e depois (1942-1968)», in Academia. Edu. Acesso online em 25.11.2012. Ver http://www.academia.edu/741356/Julio_Pomar._O_neo-realismo_e_depois._1942-1968 in Júlio Pomar, Catálogo "Raisonné" I. Pinturas, Ferros e Assemblages 1942-1968 /Catalogue Raisonné I, Peintures, Fers et Assemblages 1942-1968, textos de Alexandre Pomar, Marcelin Pleynet. Éditions de la Différence, Paris / Ed.Artemágica, Lisboa, 2004.

[1450] Expressão de Diego de Rivera que em 1922, presidindo ao Sindicato dos pintores, escultores e operários técnicos publica uma *Declaração social, política e estética*, em que afirma que o credo estético da nova geração aspira a desposar a sensibilidade colectiva do povo, sendo o «objectivo fundamental socializar a expressão artística, que tenderá a apagar totalmente o individualismo, que é burguês». Cfr. Claude Fell, *Encycopaedia Universalis, Op. Cit.*

[1451] Claude Fell, «Muralisme», *Idem, ibidem.*

a pintura e a política e até de «imperialismo estético». Na verdade, o muralismo parecia conter contradições fundamentais que vieram a ser assinaladas mais tarde. [1452]

Picasso, entretanto, mantinha a utilização do «quadro-janela», pois Guernica, não deixava de ser um quadro de grandes dimensões. Matisse em 1930, obtém a primeira encomenda de uma decoração mural que será fundamental na sua obra; e, quanto a Mondrian, tal como outros artistas abstractos, sobretudo da Bauhaus, o quadro é unicamente uma etapa que, em associação com a arquitectura, conduz à transfiguração da vida inteira. Será, porém, nos países de regimes fascistas como a Itália ou totalitários como a Alemanha e a URSS, que a passagem à pintura mural, ditada pela propaganda se torna importante.[1453]

A primeira referência na imprensa portuguesa, relativa à pintura mexicana apontada como «uma fonte vital» e um exemplo a seguir, data de 1932, tendo saído no *Notícias Ilustrado.* [1454] Seria o advogado e político Heliodoro Caldeira em 1935, também no jornal *O Diabo*, a ilustrar o seu texto com obras de Rivera e Siqueiros e a elogiar o muralismo mexicano como um modo de tornar a arte mais elevada. Jorge Domingues em 1938 citava Orozco. Apesar destas referências à pintura mexicana, de que *O Diabo* se tornara o principal porta-voz, foi Portinari o preferido e o principal inspirador. A sua exposição em 1946 na Galeria Charpentier em Paris foi objecto de dois artigos, na *Vértice* e no *Horizonte-Jornal das Artes*, onde então neste jornal o jovem José-Augusto França se estreava como crítico de arte ao fazer a análise dessa recente exposição. [1455] Comparava então Portinari a Graciliano Ramos, destacando a contribuição dessa pintura para o «novo humanismo» e interpretando na sua obra as diferentes apropriações que o pintor brasileiro foi fazendo ao longo do tempo, desde as composições cubistas, às formas expressionistas e, sobretudo, os elementos formais românticos que incorporou do surrealismo, concretamente do pintor francês Yves Tanguy. De visita a Lisboa Portinari foi levado por

[1452] Contradições apontadas por Octavio Paz, Luiz Cardosa e Arágon e reconhecidas pelo próprio Orozco. Ver Claude Fell, *Idem, ibidem.*

[1453] Éric de Chassey, «Pintura Mural» (AAVV, *Abecedário dos Anos 30* (1997), (trad. Port.) Lisboa, Público, 2003, pp. 98-99) citado por David Santos (coord.), *Uma arte para o povo pelo povo e para o povo Neo-realismo e artes Plásticas*, *Op. Cit.*, p. 9.

[1454] Citado por José-Augusto França (*Notícias Ilustrado*, 18 Fevereiro de 1932), *A Arte em Portugal no século XX* (1911-1961), *Op. Cit.*, p. 357 e Nota 21.

[1455] Ver José-Augusto França, «Portinari. A exposição na Galeria Charpentier», *Horizonte-Jornal das Artes*, nº3, Primeira Quinzena de Dezembro 1946, pp.4 e 5.

Mário Dionísio a ver as pinturas murais de Almada em Alcântara. Como registo dessa passagem ficaram duas entrevistas ao pintor n' *O Globo* e na revista *Vértice.*[1456]

O debate sobre a pintura mural e a reabilitação da gravura

Não obstante todo o interesse pelo muralismo de Portinari e o dos pintores mexicanos, a pintura mural estava, entre nós, mais na ordem das discussões do que das realizações como então reconhecia Júlio Pomar que na *Seara Nova*, em Janeiro de 1947,[1457] se interrogava sobre a sua então validade em Portugal pois quer os murais já pintados ou os que se viessem a pintar, «nada adiantam quanto ao problema da utilização popular da pintura». Eram, segundo ele, uma pintura meramente decorativa, filha de compromissos e de imposições. O exame sério do problema iniciava-se, assim, pela primeira vez, bem como a situação da pintura de cavalete, sobre a qual o pintor concluía que, no confronto com a pintura mural, não apresentava o mesmo grau de restrições. Segundo Pomar, um pintor pode pintar numa tela o que quiser, excepto no caso em que ele quiser usar arbitrariamente essa liberdade para o quadro ficar depois, sem préstimo, virado para a parede. O problema colocava-se para ele de modo semelhante ao do escritor pois se, neste caso, o público não lia os poetas e os romances no que diz respeito à pintura ele não ia a exposições. Ora se a utilização social da pintura mural só poderia ser concretizada na sociedade futura, então o artista deveria encontrar interesses e resultados imediatos no presente. Isto passava, na sua opinião, por exposições de pintura em clubes desportivos e em sociedades recreativas ou em organizações populares análogas. Mas, Pomar, também sugeria a utilização de outras técnicas, já existentes, como a gravura, processo bem pouco utilizado entre nós. Mas sendo um meio barato de reprodução a sua utilização poderia ser significativa e actuante. Ao pintor, concluía, caberia meditar e tomar uma posição realista perante a realidade que se lhe impunha como um imperativo moral. Deste modo, Pomar, reconhecia a impossibilidade imediata de acção através da pintura mural e remetia a responsabilidade para a pintura de cavalete abrindo, assim, caminho à renovação da gravura.

A impossibilidade de se poder praticar livremente a arte mural explica que esse registo esteja ausente do discurso artístico, atribuindo-se, em sua substituição, o papel de

[1456] Rui Mário Gonçalves, «O tempo do Estado-Novo e o pós-guerra português», Fernando Pernes (coord.), *Panorama Arte Portuguesa no século XX*, Porto, Fundação Serralves-Campo das Letras, 1999, p. 144.
[1457] Júlio Pomar, «O Pintor e o Presente», *Seara Nova,* 11 Janeiro de 1947, p. 20.

artes democráticas à gravura e à tapeçaria - uma arte mural em tecelagem -. Estas consentiam a realização de múltiplos que podiam divulgar a mensagem e facultar o «consumo», tal como falava Júlio Pomar. O uso da gravura seria largamente explorado pelos artistas neo-realistas e rapidamente adoptada por outros artistas de outros movimentos estéticos, surrealistas e abstractos.

Na realidade, a história da gravura em Portugal obedeceu a uma sistemática desvalorização no ensino artístico, quer no plano curricular das Academias quer das Escolas de Belas-Artes, desde o século XIX.[1458] Só na segunda metade do século XX, [1459] e devido ao interesse suscitado, por parte de criadores como Júlio Pomar, Cipriano Dourado (1921-1981) ou Alice Jorge (1924-2008), foi possível resgatar o interesse pela prática da gravura, inserindo-se este interesse no movimento internacional desta época. Apesar da dinâmica que conheceu popularizando-se nas *Exposições Gerais de Artes Plásticas*, [1460] só tardiamente a gravura viria a ter o seu pleno reconhecimento ao fundar-se a Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses em 1956.

A sua exploração encontra na representação de cenas do quotidiano ou de imagens do trabalho, mas também do universo feminino, frequentemente em figuras de rostos imaginários idealizados os temas predilectos, como em Cipriano Dourado ou Alice Jorge.

O início do movimento artístico humanista e as *Exposições Gerais de Artes Plásticas*

É Júlio Pomar (n. 1926) o nome que avulta, em especial, entre todos os pintores que abraçaram o ideário de uma arte empenhada. Ernesto de Sousa havia de colocá-lo entre Amadeo e Vieira da Silva no sentido em que ele fazia parte dos «três nomes cardinais para a compreensão da pintura portuguesa dos nossos dias», pois nunca um

[1458] Ver Inês Vieira Gomes, *Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: o renascimento da gravura em Portugal*, Dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa, FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 2010.

[1459] A gravura como arte pontualmente utilizada destaca-se nas obras de Milly Possoz e na de Adriano Sousa Lopes que, em 1917, na exposição individual na SNBA, mostra algumas gravuras. Será na *Exposição dos 5 Independentes em 1923*, que se apresentam *monotypos*, gravuras em madeira, gravuras em água-forte e água-tinta e ponta-seca, prática que os artistas que integram a exposição trazem de Paris. Inês Vieira Gomes, *Idem, ibidem*.p. 17.

[1460] Depois de uma rápida aparição, nas exposições do SPN/SNI, a gravura surgia na *Exposição Geral de Artes Plásticas* de 1949, num total de centro e trinta e nove gravuras da autoria, entre outros, de Pomar, Cipriano Dourado, Lima de Freitas, Alice Jorge. Ver José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961), Op. Cit.*,p. 366.

pintor foi, em Portugal, tão aclamado na juventude por opiniões cultas, embora simpatizantes.[1461]

Quando o pintor realizou para o cinema Batalha no Porto, em 1946, um grande mural que seria caiado e destruído pela P.I.D.E. (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) (1945-1974), ao mesmo tempo que o pintor era preso, ele estruturava já então o seu processo criativo através de um tipo de desenho de linhas curvas e «línguas de fogo», do qual José-Augusto França disse ter uma «grande potência barroca». A qualidade da expressão espacial dessas linhas permitiam-lhe resolver e ligar figuras e fundo, numa apropriação de linguagens que iam do pintor americano Benton ao muralista mexicano Orozco.[1462] Esse barroquismo pode justamente ser referido a propósito de pinturas como *Gadanhanheiro* **(Ilustração 134)** ou *O Semeador* de 1945, pinturas onde a temática rural tem origem nas referências externas da pintura de Portinari e mexicana, quando por essa altura o pintor buscava uma linguagem que reflectisse as ideias que defendia.

Um das primeiras pinturas que o jovem Pomar teria mostrado publicamente foi quando expôs na *7ª Exposição de Arte Moderna* do SPN/SNI, em 1942, a obra intitulada *Bombardeiro*, pintura cujo título nos fornece uma série de indicações relativas ao seu posicionamento face à guerra. Tal pintura não deve ter passado despercebida a Almada Negreiros que então o desafiou a mostrá-la nessa exposição. [1463]

Tinha sido, no ano anterior com o lançamento do *Novo Cancioneiro*, que o movimento político e literário que propunha um novo humanismo na arte atingira a maturação e a coesão teórica e prática suficientes para servir de exemplo a alguns jovens, como Pomar e Vespeira, além de Mário Cesariny e Fernando José Francisco, que frequentavam a Escola António Arroio em Lisboa. A adesão destes jovens em 1943,

---

[1461] José-Augusto França, *Idem, ibidem*, p. 367

[1462] José-Augusto França, *Idem, ibidem*, p. 367.

[1463] Mário Dionísio conta: *paredes forradas de jornais – ingénua provocação – sobre as quais se encavalitavam desenhos, guachos, óleos. Os de Pomar eram pintados em cartão (sem preparo, desgraça! (…) e apresentavam já dois períodos, por mais que custasse a crer: um marcado pela recusa de aceitar os desconcertos do Mundo (guerra de destruição no exterior, no interior fascismo) e lá estavam Van Gogh e o Picasso da época azul, embora eu só recorde laranjas e cinzentos; o outro acorrendo ao irrestível chamamento de ainda mais ousadas experiências de linguagem (também Picasso, agora do outro lado) que há muito se faziam lá por fora. Sobretudo em paris. E que a gente (o nosso grupo só conhecia de reproduções, geralmente mazinhas, de revistas e álbuns folheados nas livrarias (…) Para quem trabalhava não havia um ano, ao que me disse e não custava a crer, era aquilo andar! E bem! E tão promissoramente que o Almada lhe comprou um quadro (foi um espanto, um bichanar de consagração: «O Almada comprou um quadro!») e o levou a expor onde ele menos queria ver-se: o Secretariado de Propaganda nacional (…) que mais fascista que nazi, em vez de perseguir a arte moderna a protegia. Assim levando a expor no seu «salão» de São Pedro de Alcântara e a prestigiar o objecto da sua propaganda mesmo aqueles (modernos) que contra ele pensavam*. In Mário Dionísio, *Pomar*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1990, p. 17.

esboçou o primeiro ensaio do movimento humanista artístico que se seguiria. Júlio Pomar e Marcelino Vespeira fizeram então exposições improvisadas, num pequeno *atelier* da Rua das Flores onde participaram também Fernando de Azevedo, Oom do Vale e José Maria Gomes Pereira. Entretanto, ambos se transferem para a Escola de Belas-Artes do Porto. Será então na página «Arte» do vespertino *A Tarde*, entre Junho e Outubro de 1945, sob a direcção de Júlio Pomar, [1464] que se desenvolve uma intensa divulgação das ideias estéticas e da arte social da pintura de Portinari e da lição mexicana, exaltando o «novo humanismo» e a «arte para o povo».

Mas quando Pomar chega ao Porto, já Fernando Lanhas era, segundo o poeta Fernando Guedes, o «motor do movimento» das *Exposições Independentes* que durante nove anos se distribuem por Lisboa e Porto, Coimbra e Leiria.[1465] Em 1945, a segunda dessas exposições seria acompanhada de uma série de conferências onde se proclama que «o pintor não fechava mais os olhos à realidade». Júlio Pomar e o futuro arquitecto Vitor Palla participariam ao lado de Abel Salazar, Dordio Gomes, Joaquim Lopes e Augusto Gomes. Contudo, a figura de Fernando Lanhas sustentava então uma outra via e opção estética na prática de um abstracionismo geométrico. [1466]

Na realidade o clima gerado à volta dessas exposições só foi possível quando os factos internacionais abriram uma via de contestação cada vez mais aberta ao regime político do Estado Novo. As exposições oficiais de Ferro iam ganhando em academismo e desistências. O debate surgido no jornal *A Tarde* fizera saltar das páginas do jornal para a realidade esse desejo transformador da «condição humana», a ser seguido por todos os artistas portugueses. Nas suas páginas, divulgam-se artigos e manifestos, publicam-se ilustrações de Portinari, dos mexicanos e de Picasso. É então também que Marcelino Vespeira lança a sua «Carta-Manifesto aos Pintores Portugueses» contra os

[1464] Os primeiros anos da obra de Júlio Pomar estão ligados, a partir de 1945 e até 1947, à afirmação do movimento neo-realista quando se impõem as pressões ideológicas próprias do início da Guerra Fria, período onde existe alguma independência face aos realismos socialistas do tempo da re-estalinização, da criação do Cominform e das polémicas francesas em torno da linha artística do partido comunista. Em Portugal a afirmação veio de uma nova geração, a que Alexandre Pomar chama a Geração de 37, que também se afirmou em ruptura com a anterior. Na obra de Júlio Pomar, depois de 1947 e da sua saída da prisão, segue-se um período de experiências independentes que vai até 1952, quando vive uma etapa de rigidez estalinista que durará sensivelmente até 1956. Ver Alexandre Pomar, «O neo-realismo, e depois (1942-1968)», in Júlio Pomar, *Catálogo Raisonné (Pinturas, Ferros e Assemblages 1942-1968)*, Éditions de la Différence, Paris-Ed. Artemágica, Lisboa, 2004. In http://pt.scribd.com/doc/60122841/Julio-Pomar-O-neo-realismo-e-depois (versão portuguesa e francesa disponíveis em linha, acedidas em 25.11. 2012).

[1465] Fernando Guedes, *Duas Comunicações: Elementos para uma História da Pintura em Portugal no século XX – Os segundos 25 anos decisivos para o modernismo português (1935-1960)/Fernando Lanhas cinquenta anos de arte abstracta em Portugal*, Lisboa, Academia das Ciências, p. 39.

[1466] Ver Filomena Serra, *A Experimentação abstracta de Fernando Lanhas – uma vontade de mundo*, Lisboa, Caminho, 2007, p.9.

individualismos e formalismos e a pintura agonizante da Escola de Paris em defesa da «NOSSA Pintura» que «tem de ser útil».[1467]

A II Guerra tinha terminado e os jornais divulgavam todos os horrores nazis. Marcelino Vespeira recorda:

Nós estávamnos horrorizados com as imagens que chegavam dos campos de concentração, e tínhamos as memórias do país explorado, da exploração dos operários, do atraso dos camponeses, da guerra, da existência do Tarrafal, das prisões políticas. No neo-realismo, as minhas memórias vinham da guerra, é a memória, a memória é tudo (…) A minha passagem pelo neo-realismo é uma passagem muito rápida, e num tempo muito curto, é uma ultrapassagem. Mas nunca foi falsa, foi sincera, nasceu da consciência que eu tive dos acontecimentos da época, não os podia ignorar e foram muito importantes para poder tomar um compromisso político. [1468]

Portinari vai ter um lugar especial, como vimos, sobretudo com as entrevistas de Mário Dionísio. Mas Picasso e o movimento da resistência francesa também influíram na definição ideológica do neo-realismo nacional, através de pintores como André Fougeron (1913-1998) e Boris Taslitzky (1911-2005).

É no texto «O Pintor e o Presente» publicado pela *Seara Nova*, em Janeiro de 1947, já citado a propósito da arte mural, que Júlio Pomar condensará os interesses imediatos e os objectivos gerais dos artistas agrupados em torno do novo realismo, visando «uma arte do povo, pelo povo e para o povo», ao mesmo tempo que discute as dificuldades e os meios de acção imediata. [1469]

Esta relação directa entre o artista e o povo sublinhada pela intenção humanista e por um progressismo histórico terá a sua expressão prática nas *Exposições Gerais de Artes Plásticas* organizadas anonimamente pelo MUD [1470] na SNBA, em Lisboa (1946-

---

[1467] Marcelino Vespeira, «Aos Pintores Portugueses/Carta Aberta («Arte», nº 9 in *A Tarde*, 4 Agosto 1945) citado por David Santos, cat. exp. David Santos (coord.), *Uma arte do povo pelo povo e para o povo-Neo-realismo e artes plásticas*, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira -Museu do Neo-Realismo, p. 182.

[1468] David Santos, Rui Afonso Santos, *Vespeira*, Lisboa, IPM, 2000, p. 218 (Manuela Cruz, «Entrevista ao pintor surrealista Vespeira», 1999).

[1469] Ver Júlio Pomar «O Pintor e o Presente» , *Seara Nova*, 11 Janeiro de 1947, pp. 19-20. Também citado por David Santos e Luísa Duarte Santos, cat. exp. David Santos (coord.), *Op. Cit.*, p. 8, 9, 17.

[1470] À história do MUD podemos dizer que está ligada a constituição do MUNAF (Movimento de Unidade Nacional Anti-fascista). Este movimento anterior à constituição do MUD, integrava na sua maioria representantes do PCP e contava com o apoio de elementos da União Socialista, do Partido Republicano Português, da Maçonaria, da Confederação Geral do Trabalho e de personalidades independentes que a partir de 1943 se apresentam como uma frente unida na esperança de que o regime salazarista caísse, perspectiva que se abre mais fortemente com o pós-guerra. Entretanto, com o desgaste das perseguições e prisões a influência do MUNAF diminui a favor da acção do MUD, formado por um grupo de comunistas ligado ao PCP, cuja dinâmica era mais activa e que hegemonizou a sua influência e das suas «Comissões

51 e 1953-56),[1471] cuja direcção tinha entretanto sido ganha por simpatizantes daquele movimento. [1472] Ponto de reunião de pintores, escultores, arquitectos, desenhadores e gráficos, a *1ª Exposição Geral de Artes Plásticas* foi recebida mesmo na imprensa com acolhimento positivo. Nela procurava-se uma «fusão de géneros e correntes artísticas» que eram como se reconhecia diferentes mas solidárias expressões do Homem que tem estado «separado, incompleto, despedaçado e busca o caminho da sua integração».

A história daquilo que foi considerado «o neo-realismo nas artes plásticas» é, sobretudo, a história das *Exposições Gerais*. Foi assim que os seus organizadores se viam na mudança dos ventos da história em oposição ao regime de Salazar então debilitado pela crise do pós-guerra. Quando, em 1956, no prefácio do catálogo da 10ª e última exposição, se reflectia sobre os onze anos dessa história recente, em que se formara uma frente unida dos artistas, declarava-se que ali nunca tinha havido júri e sempre tinham comparecido as mais diversas correntes. Nomes como Júlio Pomar ou Cipriano Dourado, João Abel Manta, Lima de Freitas (n. 1927) **(Ilustração 136)**, Rogério Ribeiro (1930-2008), Nikias Skapinakis (n. 1931) e Querubim Lapa (n. 1925) apareceram então como promessas na pintura. Mas o traço mais importante era o facto de nelas ter sido dado a conhecer ao público, pela primeira vez, o movimento conhecido por neo-realismo.

O «Novo Humanismo»: Marcelino Vespeira e Júlio Pomar

Importa pois considerar que retratos, ou que tipo de retrato, propunham os pintores, tendo em conta que o neo-realismo pictórico não constituiu um bloco impermeável e fechado e que as Exposições Gerais foram de algum modo um caldeamento estético.[1473]

Independentes», onde se distinguiria a CEJAD (Comissão dos Escritores, Jornalistas e Artistas Democráticos), de que faziam parte Mário Dionísio e Alves Redol, por exemplo, que conseguiram ganhar as eleições de 1946 na SNBA, dando origem às *Exposições Gerais de Artes Plásticas* realizadas entre 1946 e 1956. David Santos, cat. exp. *Batalha pelo conteúdo (…)*, *Op. Cit.*, p. 171.

[1471] As Exposições tiveram um intervalo em 1952 quando a SNBA fechou por ordem do governo civil depois de uma violenta polémica desencadeada por Eduardo Malta.

[1472] Organizada pela sub-comissão dos Artistas Plásticos da Comissão dos Jornalistas, Escritores e Artistas do Movimento de Unidade Democrática (M.U.D.). Aí influía especialmente o Arquitecto Keil do Amaral. Abriu em Julho de 1946 com 93 participantes. Ver cat. exp. *Os Anos 40 na Arte Portuguesa,* p. 83.

[1473] Onde se juntaram artistas neo-realistas e naturalistas, como António Saúde e Falcão Trigoso; os expositores do SPN-SNI como Abel Manta, Arlindo Vicente, Carlos Botelho, Clementina Carneiro de Moura, João Hogan, Júlio Santos, Luís Dourdil, Maria Keil, Ofélia ou Roberto Araújo; os surrealistas, António Pedro, Cândido da Costa Pinto e Moniz Pereira; e, ainda o expressionismo lírico de Júlio Reis Pereira. Dos nomes ligados ao neo-realismo além de Pomar e Vespeira, devem ser lembrados Abel Salazar, Augusto Gomes, Avelino Cunhal, Cipriano Dourado, Fernando de Azevedo, Jorge de Oliveira, Lima de

Aproveitemos a frase do dramaturgo norueguês e criador do teatro realista moderno, Henrik Ibsen, utilizada por Rodrigo Soares, no seu manifesto «Por um Novo Humanismo», pois ela, como imagem da guerra, indica a metamorfose que se iria operar na representação da figura do homem e do seu rosto:

Vejo abdómens, mãos, cabeças, mas não vejo um único homem na terra.

As imagens de fotografias divulgadas pela Embaixada americana sobre o final da Segunda Guerra Mundial, em 1945, após a entrada dos aliados na Alemanha nazi, deixaram o mundo estupefacto e horrorizado com o que se passara em Auchwitz e outros campos de concentração. Podemos fazer convergir o pequeno fragmento de Ibsen ao depoimento de Vespeira para compreender as intenções de uma arte comprometida como foi a pintura do neo-realismo. É pois dentro desse espírito que o pintor irá apresentar *Apertado pela Fome* (1945), no ano seguinte, na *I Exposição de Artes Plásticas*, **(Ilustração 135)**

O título parece ter-lhe sido sugerido pelo poema de Paul Éluard: «Dressé par la famine/ l' enfant répond toujours je mange/viens-tu je mange/ Dorst-tu je mange» e inspirado, talvez pela obra *Eco do Pranto* de Siqueiros, de 1937, hoje no MOMA.[1474] À semelhança do pintor mexicano, mas transformando o realismo expressionista num tremendo canto lírico, Vespeira representa no meio de ruínas e de um solo queimado e devastado, uma criança deformada pela fome, sentada sobre os destroços de pedras e corpos, escondendo a cara ou tentando desesperadamente comer uma pedra ou um pão. O intenso jogo cromático e formal onde as cores se tornam surdas, rosadas de pó e lava e sujas de enxofre, os esqueletos, as pedras que se transformam em ossos, enfim, a paisagem e a figura desumanizadas sugerem o horror da guerra. Ali o Homem desapareceu. No seu lugar a tristeza, a desolação e a desumanidade figurada no corpo daquela criança. Aliando o universalismo da figura e um paradigma civilizacional do século XX – a barbárie -, Vespeira conseguiu uma obra que foi logo saudada por Ernesto de Sousa como o «caminho para uma nova concepção pictural». [1475] Contudo, o pintor tornava a sua crítica social cada vez «mais áspera e fantasista». Se Fernando de Azevedo

---

Freitas, Manuel Filipe, Manuel Ribeiro de Pavia (1910-1957), Manuela Jorge ou Roberto Nobre e os escultores José Dias Coelho, Maria Barreira e Vasco da Conceição para citar os nomes mais expressivos.

[1474] Ver David Santos e a fortuna crítica desta pintura, cat. expos. *Batalha pelo conteúdo Exposição Documental Movimento Neo-realista português, Op. Cit.,* p. 193.

[1475] Ernesto de Sousa, «Três Pintores do nosso tempo», (*Mundo Literário* , 27 Julho de 1946), citado por José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961), Op. Cit.,* p. 373.

falava de «uma penetração retratística» em «realidade franca», [1476] que detectava na série de carvões de meninos da rua (*Rapazes e raparigas da Cidade)* na segunda EGAP, anunciava-se para breve, na obra do pintor, um outro discurso artístico que era o surrealismo.

O lirismo romântico da pintura *Apertado pela Fome*, contrastava então com os trabalhos dos seus companheiros Júlio Pomar, mas também com os de Arlindo Vicente João Moniz Pereira, Manuel Filipe, Rui Pimentel (Arco) ou Vitor Palla, a cujo realismo se acrescentava o lado panfletário.

Consideremos num comentário breve as pinturas de Júlio Pomar O *Gadanheiro* (1945), **(Ilustração 134),** *Marcha* (1946) *Resistência* (1946-1947), *Farrapeira* (1947) ou *Varina comendo melancia* (1949), pinturas expostas nas duas primeiras EGAP. A figura do gadanheiro é a de um homem vigoroso, preparado para o combate das colheitas anuais, mas brutalizado pelo trabalho, o rosto boçal e o corpo, cujas mãos e as pernas se agigantam, uma espécie de máquina que maneja a gadanha. Pomar amplia a figura na parte inferior agigantando-a e aproximando-a de nós. O fundo é a parte superior da pintura onde a paisagem se desenrola. *Farrapeira* é outra pintura, talvez o equivalente feminino da anterior, da qual Fernando de Azevedo diria que estava «no limite da representação formal do desgaste humano, do trágico social? Pois, que mulher é esta? Brutalizada, anónima, mãos deformadas tal como o espírito».[1477] Em *Varina comendo melancia,* formalmente aproximada de algumas desfigurações de Picasso, a mulher é reduzida a formas e volumes, de onde sobressaem quase unicamente os enormes pés e as mãos como garras agarrando o fruto. Só a fome simbolizada na melancia a distingue de outros objectos. Em *Marcha*, o rosto do homem desaparece para dar lugar ao pescoço, símbolo de força, colocando o pintor a seu lado à esquerda, a figura de uma cabeça feminina em grande plano. Por detrás, vemos cabeças de homem de rostos incógnitos e soturnos, figuras que, por vezes, recordam as figuras abstractizadas de Picasso.

O rosto feminino aparece também em *Resistência*, ao centro dominando em grande plano, mas apesar de iluminada é uma face sem expressão, apagada de vida. Do lado direito, destaca-se o grande capacete do soldado nazi, símbolo da autoridade cega, enquanto um outro está mergulhado na sombra. O conjunto é sombrio, inusitado, as figuras são cortadas como um plano cinematográfico, tal como em *Marcha*. Esta seria

[1476] Fernando de Azevedo, *Horizonte*, 1ª quinzena, Junho 1947.
[1477] *Idem, ibidem.*

uma das pinturas apreendidas pela polícia na 2ª EGAP, em 1947, na SNBA, quando um ministro em pessoa, à frente duma brigada da PIDE, invadiu o salão e apreendeu obras de quinze pintores e desenhadores, entre os quais, Pomar. Ao lado, segundo recorda Mário Dionísio, [1478] estava o célebre *Almoço do Trolha* (1946-1950), **(Ilustração 137)** que ficaria como um manifesto do movimento e ali permaneceu, aliás inacabado, porque o artista, membro da Comissão central do MUD juvenil, fora entretanto preso.

O trolha é um operário da construção civil que, no descanso do almoço, está sentado no chão a tomar a sua refeição. Pomar constrói os volumes geometrizando o espaço e encaixando as figuras de grandes dimensões na tela, jogando com as escalas e comprimindo as figuras num grande plano. Este efeito de prisão é ainda sublinhado pelo expressionismo realista no tratamento das figuras e dos seus símbolos: a condição social de uma profissão assalariada; a mulher e o filho, únicos elementos onde o pintor coloca um sentido humanista positivo circundando-os da cor vermelha nas vestes, cor associada ao comunismo; e, ainda, a cruz dissimulada mas desenhada por detrás das figuras, que constitui um signo altamente simbólico do sacrifício de Jesus por todos os homens.

José-Augusto França, refere que Ernesto de Sousa escreveu o primeiro livro consagrado a Júlio Pomar em 1960, onde se podia ler que esta pintura «apresenta uma simplicidade tal que a aproxima, em temática, dum naturalismo moderno». A diferença estaria no geometrismo da composição, que se estende pelo desenvolvimento da linha das figuras, no colorido pessoal e no espatulado usado por toda a superfície e na deformação expressiva. O inacabamento não deixava porém, que o quadro fosse completamente analisado embora se reconhecesse como uma obra importante. Mais tarde Ernesto de Sousa consideraria que essa pintura tal como *A Farrapeira* eram monumentos históricos de um projecto na pintura que na sua utopia universalista, se queria em inserção nacional» e «pintura do nosso tempo». Nos anos 80, na exposição *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*, realizada na Fundação Calouste Gulbenkian, José-Augusto França deslocava o olhar para encontrar nesta pintura não só uma inspiração em Portinari, no tratamento plástico das mãos e dos pés da figura principal, como um compromisso com a Escola de Paris o que o próprio pintor, na altura, aceitava.[1479]

Júlio Pomar pertencia então, nos anos 40, à ilegal Juventude Comunista, e tomara parte numa Missão Estética de Férias, em Évora, pintando aí vários trabalhos que levaram Mário Dionísio a escrever um artigo que normalmente encabeça a sua bibliografia,

[1478] Mário Dionísio, *Pomar*, Lisboa, Publicações Europa-América, p. 20.
[1479] José-Augusto França, cat. *exp. Os Anos 40 na arte Portuguesa*, p. 86.

intitulado «O princípio de um grande pintor?». [1480] Ligando a pintura e a luta política, Pomar dedicar-se-á à intervenção teórico-estética publicando desde 1945, nas páginas de revistas como *Mundo Literário*, *Seara Nova* e *Vértice.* Nesta última, por altura da morte do pintor oposicionista ao regime, Abel Salazar (1889 -1946), [1481] Pomar escreve que considerava este o único pintor das gerações anteriores com intenções declaradamente sociais. [1482] A sua exposição em 1940 na SNBA, quando decorria a *Exposição do Mundo Português*, ficaria na também memória de Mário Dionísio, pela quantidade e dimensões das obras que esmagavam o visitante. Aquele pintor, era um «amador» «não moderno» que o tornou objecto de intencionais silêncios. [1483] Contra isso se bateu Pomar não hesitando em escrever que ele fora o anunciador do encontro e da identificação com o povo, característica fundamental da nova pintura. [1484]

O retrato individualizado não foi de todo marginalizado por estes pintores. Pomar desenhava na prisão, no Forte de Caxias, os seus companheiros Rui Grácio e Mário Soares. Parecem ser inúmeros os retratos individuais entre camaradas e amigos e só um estudo mais aprofundado sobre o período poderá revelar que a par das desfigurações ou deformações dos pintores neo-realistas, existe a prática do retrato convencional de acordo com o ideário realista. Em revistas como por exemplo, o quinzenário, *Horizonte-Jornal das Artes*, encontramos inúmeras ilustrações de retratos desenhados, por vezes ilustrando pequenos inquéritos e entrevistas. A maior parte são retratos onde sobressai a semelhança e o virtuosismo formal o que sugere que não se rompeu a tradição naturalista.

Assinalemos um dos retratos que Pomar fará na década 50, uma pintura de meio corpo de José Cardoso Pires (1954). Mário Dionísio testemunha: «Certos retratos fizeram-me recear a «autodestruição iminente» de Pomar. «Eram os retratos, quase académicos e parafotográficos de Maria Lamas, Vera Azancot, Alice Jorge e Cardoso Pires, que foram expostos, se bem me lembro bem, uma vez e nunca mais. «Bem medíocres» os considera hoje o seu autor. [1485] O retrato de José cardoso Pires é um retrato «fotográfico» que se aproxima do gosto do «realismo-soviético». Vemos o escritor de *pullover* e em mangas de camisa. O punho da sua mão avança para o espectador

[1480] Mário Dionísio, *Pomar*, *Op. Cit.*, p. 20.
[1481] Abel de Lima Salazar, nasceu em Guimarães. Trabalhou e viveu no Porto. Foi um reputado Professor de Medicina e investigador, cujo laboratório chegou a ser destruído por grupos fascistas. A perseguição política que lhe foi movida levou-o à prática artística.
[1482] Júlio Pomar, «Abel Salazar artista», *Vértice*, nº 44, Coimbra, Fev. Março, 1947, pp. 258-261
[1483] Mário Dionísio, *Pomar*, *Op. Cit.*, p. 21
[1484] Mário Dionísio, *Pomar*, *Op. Cit.*, p. 21.
[1485] Mário Dionísio, *Pomar*, *Op. Cit.*, p. 24.

apertando o que pode ser uma trave de madeira, que sinaliza um obstáculo ou prisão. Por detrás uma iluminação amarelada que se reflecte no rosto do escritor, a partir de um grande sol recortado que é o fundo, a mesma luz que ocorre em *Resistência*.

Os temas da pintura neo-realista

Na pintura neo-realista desaparecia o retrato psicológico, e mesmo o individualizado, afastando-se qualquer sinal de erotismo ou sensualidade do rosto e do corpo. Pelo contrário, ambos são brutalizados, agigantados, e frequentemente desumanizados, por vezes, até mutilados, mas quase sempre dessexualizados. Nos *Desenhos Negros* (1945) de Manuel Filipe as pessoas são enforcadas e as multidões representam-se ululantes, de bocas escancaradas, em horror quase escatológico. São massas indistintas que se amontoam. Em Lima de Freitas são as mãos agigantadas que se contorcem, bem como em Viana Dionísio, onde os corpos também podem aparecer acorrentados; e os carvões das camponesas de Manuel Ribeiro de Pavia **(Ilustração 132)** ou os pastores de Cipriano Dourado não têm expressão. Mão-de-obra explorada nos campos, a representação da alienação transforma esses seres em quase bonecos num mundo onde a natureza, árvores e vegetação aparecem também elas, em acento onírico, fantasmizadas.

Se os temas de um quotidiano popular e difícil trazem para a pintura a moderna problemática social, as temáticas passam a corresponder às profissões do quotidiano rural ou urbano. É o trabalho, a existência e as dificuldades causadas pela exclusão. Podem ser descrições narrativas ou suspensão de instantes no trabalho. No primeiro caso são o trabalho operário onde o trolha, o pedreiro, o trabalhador do cimento como em Jorge de Oliveira, os vidreiros, construtores de barcos se cruzam com o mundo feminino das farrapeiras e peixeiras, mas também se observa a temática da infância, com os meninos da rua ou a população das «barracas», como em Vespeira e Arlindo Vicente, respectivamente. A prostituta dos anos 20 desapareceu, pois ela agora é também uma excluída da sociedade. A figuração do feminino dá lugar à mulher no trabalho, à mulher protectora - a mãe – e a maternidades. Evocação não só do registo biológico da mulher mas também da possibilidade de resistência e regeneração da natureza humana. No mundo rural são, por exemplo, as ceifeiras, as mondadeiras e as rendilheiras. No mar, a lota e as mulheres dos pescadores, frequentemente em esperas de desespero, como a representação das nazarenas. O mundo da figuração masculina introduz o oleiro e o

mineiro como em Manuel Filipe, e o trabalhador do campo em geral. Os cenários oferecem os enquadramentos onde se define o essencial através das gentes comuns. O homem individual deu lugar ao homem colectivo e é nele e por ele que se faz a arte.

As figuras do «Homem Novo» nos totalitarismos

As figuras do «Homem Novo» fabricadas pelo europeu do século XX não deixam de surpreender pelo número e variedade abundantes. Como esclarece o teólogo e sociólogo das religiões, Gottfried Küenzlen (1945-), talvez a ideia do «homem novo», explique em parte a história da idade moderna, encontrando-se enraizada nos mais diferentes campos da história da religião secular. Na tradição cristã, a ideia do «homem novo» foi e ainda é uma parte central das crenças escatológicas cristãs. O «homem novo» é aquele que, depois do fim dos tempos e após a vinda de Cristo, vai habitar o novo céu e a nova terra. Um «homem novo», no entanto, é também alguém que experimentou o seu renascimento com a força da fé e, por isso, ele é um homem redimido neste mundo. Ambos os conceitos, um referindo-se ao futuro e à escatologia, o outro aos tempos actuais, são conceitos que, presos um ao outro, podem ser encontrados em São Paulo quando este diz, por exemplo: «Ainda que o nosso homem exterior se corrompa, o homem interior renova-se, porém, dia a dia». Na tradição cristã e extra-cristã o gnóstico foi considerado como o novo homem, liberto de todos os grilhões mundanos. Na história da religião secular dos tempos modernos, o pensamento utópico foi sempre baseado no conceito do «homem novo» que vai encontrar a sua realização num futuro utópico. Tal pensamento inicia-se com os grandes pensadores utópicos como o escritor humanista Thomas More, (1478-1535) ou o renascentista italiano Tommaso Campanella (1568-1639), o político e filósofo Francis Bacon (1561-1626). Mas foram em especial os movimentos messiânicos seculares, dos séculos XIX e XX, que transportaram a promessa do novo homem, agente e objetivo da revolução, que viveria na nova sociedade. A ideia do «homem novo» encontra-se, também, entre a i*ntelligentsia* pré-revolucionária russa, onde a concepção do futuro novo homem socialista acabou, finalmente, por se tornar uma parte essencial do dogma comunista. Entrelaçado com a tradição cristã, este conceito do «homem novo» é ainda uma das principais ideias das revoluções latino-americanas. [1486]

[1486] Ver Gottfried Küenzlen, «Secular religion and its futuristic-eschatological conceptions», in *Studies in Soviet Thought*, 33 (1987). Este texto foi-nos dado a conhecer pelo Professor Doutor Steffen Dix, Investigador do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa que gentilmente no-lo cedeu.

Para Gottfried Küenzlen, quando olhamos para a origem da ideia do «homem novo» na história da religião secular, do ponto de vista da história das ideias, é necessário ter em mente que os verdadeiros desenvolvimentos históricos, isto é, políticos, sociais e ideológicos, seguem os seus princípios próprios e não os teoremas dos intelectuais. Os efeitos das ideias na história raramente são idênticos às teorias dos seus autores. Com isso, em mente temos, de procurar a raiz da ideia do homem novo. Dos muitos que podem ser mencionados, Küenzlen destaca três nomes: Jean-Jacques Rousseau que, segundo ele, desenha um programa de criação do homem novo no *Emílio* e em *A Educação*; [1487] Karl Marx, com a teoria do materialismo histórico, e Friedrich Nietzsche com a sua doutrina do *Übermensch* desenvolvida, em especial, no livro *Assim Falava Zaratrusta.*[1488]

Emílio é a visão do novo homem que, para Rousseau, surge com o renascimento da união entre a natureza e o homem, tal como existiu em tempos recuados, quando o homem vivia no *amor de si*, na auto-suficiência e na inocência. Quando esse homem natural, ao entrar na história, ingressou numa contradição fundamental interna de auto-alienação, essas qualidades foram perdidas e o *amor de si* do «bom selvagem» transformou-se em «amor próprio», cujo egotismo precisa do outro para a sua própria satisfação. A solução passaria pela educação até que o homem se tornasse de novo um homem da natureza. Não se trata de uma socialização mas de atingir um desdobramento do *self* que permita ao homem ser livre de qualquer influência. Assim, o «homem novo» é a visão e o objectivo de uma educação emancipatória em Rousseau.[1489]

Para Nietzsche, o «Super-homem» é o objecto de uma profecia, pois ele só se reconhece num olhar dirigido ao futuro. Isto é, reconhecemos os seus contornos quando é visto à luz da definição do «Último Homem». Este é o homem do presente e presumivelmente o do futuro próximo. A preparação do destino e a cultura marcam a trajectória da realização do super-homem que há-de vir. O último homem é o símbolo da crise na qual o homem do presente está mergulhado, mas é através desta crise que o novo homem pode entrar na história. Esse novo Homem estaria curado da paranoia da

[1487] *Idem, ibidem.*
[1488] *Idem, ibidem.* O «Super-homem» é sobretudo o homem sem Deus, que é pensável fora de qualquer relação com o divino. Ele fractura o predicado humanista. Segundo Alain Badiou (*Le Siècle*, paris, le Seuil, 2005, p. 238), o problema é que o Super-Homem ainda não é. É o Homem como Programa e foi assim que o século XX começou.
[1489] *Idem, ibidem.*

crença em Deus, sendo capaz de construir o seu próprio mundo. O Homem Novo é um homem desperto do sono do narcótico que é a religião.[1490]

Foi na Alemanha. mais que em qualquer outro lugar, que esse mito do *Übermensch* encontrou um terreno particularmente favorável e onde a ideia de «criação» será retomada e levada a um ponto extremo que culmina na mutação biológica. Essa deliberada criação já não era educacional nem política, mas visava criar uma élite, uma casta distinta de homens. O «Super-homem», como um tipo superior «verá a luz», seria ele que iria mostrar às massas a direcção a tomar. É pois de uma amálgama de cristianismo, messianismo judaico, da herança da revolução francesa, dos utopistas do século XIX, do nietzschianismo e depois do modelo oferecido pela revolução russa que saem as várias figuras do homem novo. [1491]

Se esse modelo do Homem Novo foi a utopia a construir defendida pelo neo-realismo, a verdade é que também o fascismo português quis, à semelhança do italiano, forjar um novo tipo de «português», tal como o franquismo, a Alemanha nacional-socialista e a França de Vichy. Mas será, segundo Marie-Anne Matard-Bonucci, no seio do fascismo italiano que essa revolução antropológica encontrou a expressão doutrinal e propagandística mais completa. Enquanto na Alemanha, ela toma dificilmente lugar na tensão entre a exaltação de um passado racial mítico e a vontade de transformar o presente pela acção política, os regimes franquista, salazarista e o Estado de Pétain esforçaram-se também por desenhar e impôr um «uniforme moral» para os indivíduos a regenerar, integrando-os nas suas comunidades naturais de pertença. O alcance dessa visão foi de amplitude desigual nos vários regimes e os traços do «velho homem» continuaram a aparecer sob a máscara da novidade, apesar da tentativa de criação de novas estruturas políticas, da invenção de métodos e de uma «pedagogia» novas destinada a remodelar a sociedade tal como o indivíduo, o seu carácter e o seu comportamento. [1492]

Pretendia-se romper com a decadência de um passado, no caso português mais ou menos longínquo e, no caso próximo, associado ao liberalismo e à república. O Homem

---

[1490] *Idem, ibidem.*
[1491] *Idem, ibidem.*
[1492] Ver Marie-Anne Matard-Bonucci, «L'homme nouveau entre dictature et totalitarisme (1922-1945)», in Marie-Anne Matard-Bonucci e Pierre Milza, *L' Homme Nouveau dans l'Europe fasciste (1922-1945) entre ditacture et totalitarisme*, Paris, Fayard, 2004, p. 7-8.

Novo não devia fazer tábua rasa do passado mas reencontrar o fio da história gloriosa – o Portugal das grandes Descobertas. [1493]

Embora a questão do homem novo nos regimes totalitários e autoritários pouco tenha atraído os historiadores, segundo nos diz Marie-Anne Matard-Bonucci, foi no debate sobre o totalitarismo que adquiriu múltiplas formas. Hannah Arendt, a filósofa política alemã, tornada apátrida pelo regime nazi pela sua origem judaica, apercebeu-se que o «homem de massas europeu» isolado, atomizado, privado de todo o laço social, era a clientela privilegiada dos regimes fascista, nazi e soviético. Essa massa informe saída das sociedades europeias tradicionais que constitui-se como um material informe que aqueles regimes visam remodelar. Assim, num regime totalitário perfeito, todos os homens se tornaram «Um Homem». A grande condenação é o individualismo em benefício das entidades colectivas (nação, raça, organização política). Mas, como diz Arendt, não é possível deixar de se projectar no futuro e pensar o lugar do homem na sociedade futura. E esse pensamento desemboca num tipo ideal de indivíduo. [1494]

Por essa razão, como temos tido ocasião de verificar, as múltiplas representações iconográficas da figura do homem e, no nosso caso, do retrato, podem revelar como no regime de Salazar entrou em cena essa ideia de homem novo, bem como, numa posição oposta e de combate ao regime, o homem novo do neo-realismo. O interesse do estudo comparado permite assim renovar as interpretações que se fazem normalmente sobre o retrato, frequentemente longe das realidades históricas provenientes das ciências políticas, da sociologia ou da filosofia. Esta breve súmula teve, assim, o objectivo de redesenhar, sob o ponto de vista político-antropológico, esse perfil do homem que a Europa autoritária e totalitária quis construir, não deixando de sublinhar que a comparação entre fascismo e comunismo tem em conta que os projectos ideológicos são radicalmente diferentes.

Contudo, as diferenças entre as duas ideologias não fazem esquecer que, tanto o fascismo como o comunismo, se encontram no mesmo terreno de negação dos valores comuns humanistas. Ignorar estas singularidades é, como diz a autora, considerar o projecto do homem novo como uma única resultante da vontade de estandardização dos indivíduos, quando o facto é que esse projecto foi portador de valores, ideais e sonhos

[1493] No caso de Espanha seria o chamado «Século de Ouro», no de Itália a Roma Imperial, no da França a França eterna, no da Alemanha o do Santo-Império romano-germânico. Cfr. Marie-Anne Matard-Bonucci. *Idem, ibidem*.
[1494] *Idem, ibidem*, pp. 8- 10.

cujo conhecimento é essencial à compreensão de tais regimes [1495] e aos quais os artistas não foram imunes ao colocarem em questão a autonomia da arte.

6.3. Desfacializações

Destruir e criar

Ora, destruir esse «Homem Velho», a sua figura, rosto e corpo, «fazer surgir do que não é o que passa a ser», foi a definição que António Pedro deu de «Afigurar = Imaginar» no seu *Dicionário Ilustrado*. Essa definição diz o seguinte:

Àquele que imagina afigura-se-lhe que vê. Mas como afigurar é cercear da figura o que se imagina, visto que «a» é um prefixo negativo, imaginar torna-se igual a ver sem figura isto é a não ver. Logo o que imagina, porque não vê, sonha o que vê o que se lhe afigura, ou seja dá figura ao que a não tem. Imaginar é portanto, como criar, fazer surgir do que não é o que passa a ser. Imaginar é assim sinónimo de criar, quando essa actividade é parecida com a que atribuem a Deus.[1496]

A reivindicação desta liberdade radical que passou a substituir o que era anteriormente atribuído a Deus, e o consentâneo pôr em causa os valores estabelecidos, fazem parte do propósito moderno que *Orpheu* iniciou em Portugal. Consideramos que António Pedro retoma esse desígnio quando a actividade criadora se transformara num lugar equívoco, onde a pintura sofria uma crise profunda da representação. Apesar dos desfasamentos inerentes à situação cultural e artística portuguesa também esse programa tinha um comprometimento com a utopia, que advinha da confiança nas forças do progresso e da ciência, isto é, na modernidade de que já tivemos ocasião de discutir. Mas esta modernidade apresentava-se problemática quando os valores da liberdade criadora começaram a estar em causa. Será a tentativa de uma ruptura radical com o passado próximo a favor do postulado de liberdade, que toma a dimensão da destruição na actividade dimensionista de António Pedro. Assiste-se então a um fazer artístico que se radicaliza, superando até o simples projecto político, para tocar nos fundamentos da obra com o único método que podia fazer tremer os valores estabelecidos que era o da destruição criadora como via experimental.

Como veremos não será possível falar em retrato como representação da figura do rosto de um indivíduo, lugar e momento da identidade do sujeito e de apreensão da

---

[1495] *Idem, ibidem,* p. 11-12.
[1496] Ver citação em epígrafe no cat. exp. *António Pedro. Desenhos e manuscritos,* Lisboa, Biblioteca Nacional, 1982.

sua verdade. O corpo pode ser uma mão, uma árvore, um sexo ou um objecto ou uma mistura destes elementos ou a sua origem. Entre organismo e mecanismo o corpo passa a metáfora: de uma poética, de uma linguagem e até de uma pátria, metáfora da censura e da impotência individual e colectiva.

A primeira obra onde detectamos pela primeira vez esse princípio de destruição criadora deve-se a António Pedro. Começando por fundir e anular o masculino e o feminino, altera e desumaniza a representação da figura humana numa forma incerta que é *Le Crachat Embelli* (1934), trabalho de ruína que mais tarde Mário Cesariny levará às últimas consequências com *O Operário* (aguada a tinta-da-china, 1946), obra irónica para com os Neo-Realistas, no sadismo e na perversidade da sua visão kafko-freudiana.

Vem a propósito da forte reacção em relação ao neo-realismo referir o significado particular do nosso Surrealismo que surge tardiamente em relação ao movimento de André Breton em França e se afirma tendo em vista aquele movimento, não deixando de integrar uma poética de denúncia e até de empenhamento como modo de oposição ao sistema político repressivo e à censura e nesse aspecto converge na oposição ao regime tal como o neo-realismo.

Na *2ª Exposição Geral de Artes Plásticas* em contraste com as obras neo-realistas que aí figuraram e às quais acima fizemos referência, a pintura *Rapto na Paisagem Povoada* (1947) de António Pedro pode ser considerada como o fez então Ernesto de Sousa como se integrando numa corrente também «essencialmente viva, francamente caracterizada por um permanente inconformismo e verdadeiro espírito criador»,[1497] e que juntamente com *O Almoço do Trolha* seriam as duas obras mais importantes da exposição. [1498]

Rapto na Paisagem Povoada é considerada por José-Augusto França, a obra síntese do pintor, que depois dela pouco mais pintaria, abandonando a pintura daí a dois anos. Pintura que articula as suas obsessões, revela nas personagens e cenários uma homenagem ao pintor Peter Rubens (1577-1640), através da representação no grupo central da composição da repetição de o *Rapto das Filhas de Leucipo* (1618), apesar das alterações boschianas. Segundo ainda aquele autor, António Pedro referencia neste

[1497] Ernesto de Sousa, *Seara Nova*, 31 Maio 1947, citado cat. exp. *Arte Portuguesa-Anos Quarenta, Op. Cit.*, p. 94.
[1498] Opinião expressa por Rui Mário Gonçalves, *Pintura e Escultura Portuguesa, 1940-1980*, Lisboa, ICALP, *Idem, ibidem*, p. 94.

quadro um conjunto de figuras e de outras pinturas: a figura volante do *Avejão Lírico* (1939); «a mulher com cabeça de aquário» (1946); o «rapto rubensiano de o *Repasto Imundo* (1939), a mulher coberta de olhos da ilustração do romance *Apenas uma narrativa* (1942); a ronda dos três anjos cavaleiros, as árvores antropomórficas de *Nocturno* (1940); a mão de pau *Cena com um Enforcado* (1940); e *Cadavre Exquis* (1948); a mulher com cabeça de cavalo de *Encantamento na Paisagem* (1941). Imagens e obsessões a iconografia do quadro define-se segundo França, dentro de um sistema fechado que referencia o imaginário do pintor, onde a violência e o amor se cruzam, num lirismo que liga os corpos à terra onde aqueles se enraízam como árvores, mas onde neste «ritual de exaltação» se sobrepõe o fingimento que é a arte tal como o entende António Pedro: «autenticidade emocional» e «insinceridade expressiva». [1499]

Esta consciência teatral da arte faria, porventura, com que o pintor se encaminhasse para o teatro vindo, nos anos 60, a formar e a dinamizar de modo notável aquele que foi o TEP, o Teatro Experimental do Porto.

O nascimento de um novo vocabulário poético-visual

O ponto alto em que é observada historiograficamente *Rapto na Paisagem Povoada*, merece que se refira o processo experimental imediatamente anterior que se inicia com a poesia dimensional, a qual agencia a via surrealista que em breve se confirmaria.

Desde inícios dos anos 30 que a acção de António Pedro se vinha a distinguir. Como poeta, publicara várias obras. Organizara o *I Salão dos Independentes* com Diogo de Macedo cujo manifesto redige, publicando também um *Cancioneiro* – antologia de poesia modernista portuguesa e, realizando aquando da inauguração a conferência «A Sombra do Homem à roda do Círculo». Em 1931 publica *Máquina de Vidro*, que o seu amigo José Garcia Domingues, [1500] destaca na sua obra poética e para o qual José Tagarro desenha um excelente, embora convencional retrato de António Pedro. Em 1932, organiza o *2º Salão dos Independentes* e torna-se chefe de redacção do diário da tarde *Revolução*, jornal ligado ao movimento nacional-sindicalista de Rolão Preto onde

[1499] *Idem, ibidem,* p. 94.
[1500] José Garcia Domingues, natural de Silves veio a dedicar-se a estudos luso-árabes de que fpi especialista. Fez parte do movimento estudantil que se reuniu à volta de Rolão Preto tal como António Pedro..

se filia entre 1933 e 1934. A agitação que o move leva-o a fundar a Galeria UP, também em 32, associado a Tomás de Melo (Tom). É por volta de 1936, depois de voltar de Paris, que apresenta uma atitude estética inovadora face à «normatividade neo-realista»[1501] e ao academismo oficializado das exposições do SPN. A força subterrânea que a experiência parisiense fez irromper na sua obra poética e na pintura, através do Dimensionismo, vão aproximá-lo em breve do Surrealismo. Isso mesmo logo compreendeu Garcia Domingues, quando António Pedro mostrou os poemas dimensionais na Galeria UP e ao qual dedicou um estudo da obra poética, no qual associa já as suas poesias verbais e dimensionais ao «sobre-realismo».[1502] (**Ilustrações 141 e 142**)

Esses poemas-desenhos, que o poeta-pintor tinha reunido em livro, publicado em Paris, e se intitulava *15 Poèmes au Hasard,* receberam os mais elogiosos comentários na revista parisiense *Les Artistes d'Aujourd'hui* quando foram mostrados no *I Salon des Surindépendants,* em 1935.

Em Lisboa, em Janeiro de 1936, a sua mostra inscreveu uma outra via nas opções que se vinham disputando desde os anos 30, entre a defesa de uma expressão de afirmação marcadamente subjectiva, onde a autenticidade e a sinceridade do artista eram defendidas pelo movimento presencista e os diferentes pressupostos teóricos do neo-realismo para quem a valorização temático-ideológica do conteúdo sobre a forma, acabava por gerar uma espécie de monossemia da imagem. [1503]

O poeta-pintor experimentava um processo criativo que lhe permitia subverter géneros e categorias artísticas. O princípio que o Surrealismo adoptará como seu de que «a escrita não parava no escrito» - e não podemos esquecer que Almada e Santa-Rita já o tinham compreendido -, mas podia como nos diz Roland Barthes «transmigrar para condutas, actos, práticas, resumindo, para o privado, para o quotidiano, para o

---

[1501] Expressão utilizada por Fernando Guimarães, *O Modernismo português e a sua poética*, Porto, Lello Editores, 1999, p. 102.

[1502] Ver (José) Garcia Domingues, *A Poesia de António Pedro (Ensaio de Crítica literária)*, Lisboa, Ed. Revelação, 1936.

[1503] Podemos estabelecer um paralelo com a poesia citando Fernando Guimarães que, a propósito da defesa que António Vale (Álvaro Cunhal) na revista *Vértice* (nº 131-132, 1954) estabelecia, da sobreposição do conteúdo ou tema sobre a forma, é conduzido a uma interpretação de natureza alegórica que se orienta para a questão da verdade que é um problema de sentido, ou seja, de «único sentido», o que significa que este se considera como o único verdadeiro. Fernando Guimarães conclui: «A verdade aqui invocada representaria a conjugação do discurso literário e do discurso político, das suas representações ideológicas. Se considerássemos o caso da poesia, diríamos que a movimentação do sentido nas palavras é substituída por um único sentido: a polissemia era reduzida à univocidade do conceito». Ver *O Modernismo português e a sua poética*, Porto, Lello Editores, 1999, pp. 95-96.

agido»[1504] atravessa a prática artística de António Pedro, começando pela poesia. Ou dito de outro modo, «desterritorializando o literário e a pintura»,[1505] (**Ilustração 138**). o poeta atravessava a poesia objectivando-a e ampliando «as possibilidades formais das várias artes»,[1506] na desejada interpenetração por ele formulada entre a pintura no espaço, a literatura no plano e a escultura móvel. Deste modo, não só vai demonstrar que a poesia, o desenho ou a pintura são tanto exercícios de linguagem como de imaginação. [1507] É esta vertente da imaginação ou já do imaginário e da realidade poética que António Pedro vai opor respectivamente à subjectividade presencista e ao neo-realismo pictórico.

A mobilização estética e ideológica de António Pedro

Em 1932, então com vinte e três anos, António Pedro era chefe de redação do jornal *Revolução* (1932-1933), diário académico nacionalista da tarde dirigido por Rolão Preto, onde fazia crítica de arte com o pseudónimo Cristóvão. Por essa altura, através do grupo de estudantes dissidentes do movimento integralista, também eles colaboradores no jornal, já se ligara ao movimento nacional-sindicalista, onde encontramos os seus amigos Dutra Faria[1508] e Garcia Domingues.

A adesão ao movimento de Rolão Preto tem sido compreendida estética e ideologicamente (tal como António Ferro em relação ao Estado Novo), por vários

[1504] Roland Barthes, «Os Surrealistas falharam o corpo» (entrevista conduzida por Daniel Oster, *Le Quotidien de Paris*, Maio 1975), in *O Grão da Voz*, Lisboa, Edições 70, 1981, p.239.
[1505] Pedro Lapa, «A linha, a palavra e o espaço», *in* cat. exp. Pedro Lapa, Maria de Jesus Ávila, José-Augusto França, *António Pedro, Op. Cit.*
[1506] Cfr. «Nota Circular Acerca de mim Mesmo», transcrita in Fernando Matos Oliveira, *Antologia Poética-António Pedro*, Braga-Coimbra, Angelus Novus, 1998, p.97.
[1507] Ver Fernando de Guimarães, *Op. Cit.*, p. 113-114. O autor citando Alberto Lacerda, explica que só pela Imaginação nos é possível aproximar da essência fugidia mas real que está na base do instinto criador e que é através da imaginação que se dá «a conquista do poético». Mas para que isso aconteça a imaginação não pode desenvolver-se reduzindo-se à pura subjectividade. É necessário que se aproxime do simbólico, porque a função da linguagem não é copiar a realidade mas sim simboliza-la. E esta simbolização aumenta conforme aumenta o recurso aos ritos religiosos e aos mitos ou símbolos míticos. Parece ser esta a perspectiva do Surrealismo: «a linguagem não é copiar a realidade mas, sim, simbolizá-la». Deste ponto de vista, e muito sinteticamente podemos dizer que entramos já no campo do Imaginário onde a singularidade simbólica individual se torna criadora e poética, isto é, a imaginação tornou-se criadora.
[1508] Dutra Faria (Francisco de Paula) nasceu em 1910, em Angra do Heroísmo. Frequentou a Faculdade de Letras de Lisboa. Chefe de redacção do *Diário da Manhã*, foi também redactor no SPN, nos anos 40, e responsável pelos serviços culturais da Mocidade Portuguesa; foi director e co-proprietário da ANI– Agência Nacional de Informações. Publicou entre outros livros, *Fernando Pessoa*, 1935; *Diário de um Intelectual Comunista*, esboço de um romance, 1936; *Roda do tempo*, 1936; *Portugal do Capricórnio*, 1965; *Crónica da viagem do Presidente Américo Tomaz à Guiné e Cabo Verde*, 1968.

autores. [1509] A verdade é que na Europa a filiação nos partidos fascistas era o instrumento primacial de mobilização modernizadora das massas, fundada no activismo voluntarista, sobretudo dirigido aos jovens tornando-se «uma atitude perante a vida» que «substituiu a luta entre classes pela luta entre gerações».[1510] Tratava-se de uma ansiedade criativa e existencial que fazia parte do «espírito do tempo» e podia colocar esses jovens na escolha de uma das duas posições extremas ideológicas, ou em ambas, como seria o caso de António Pedro, quando anos mais tarde se abeirou ideologicamente do socialismo.

Toda a sua mobilização ideológica parece ter tido por horizonte o desejo profundo de unir a arte e a vida nela se perspectivando, também, a construção de uma ética. A oposição ao Estado Novo, seria um dos motivos da adesão inicial ao nacional-sindicalismo de Rolão Preto. Depois o afastamento posterior dessa ideologia e, até, a aproximação anos mais tarde ao socialismo, fazem parte de uma vertente situacional e existencial.

Esse vitalismo existencial e as pesquisas simultâneas de novos métodos poéticos levam-no, assim, até Paris entre 1934 e 1935, onde se familiariza com outras perspectivas estéticas e ideológicas que o levam a descobrir as potencialidades plásticas dos materiais verbais e visuais. Inicia então uma nova linguagem poética, numa atitude experimental que não deixa de ser ainda o prolongamento romântico da vontade de estruturação de um projecto de totalização poética da experiência que tem a sua exaltação nas vanguardas.

Em Paris, frequentará as Academias livres de Desenho e o Institut d'Art et d'Archéologie na Sorbonne, onde estudaria História da Arte e Estética nos cursos dos professores Henry Focillon[1511] e Charles Lalo.[1512] Liga-se aos meios artísticos e intelectuais próximos do Surrealismo através do seu amigo Camille Bryen. Cruza-se,

---

[1509] Ver Margarida Acciaiuoli, Os *anos 40* em Portugal *(...), Op. Cit.*, p. 729 e José-Augusto França, *António Pedro*, Lisboa, Artis, 1970.

[1510] Ver Manuel Braga da Cruz, *O Partido e o Estado no Salazarismo*, Lisboa, Edit. Presença, 1988, p. 32.

[1511] Henri Focillon (1881-1943) formou uma geração de historiadores de arte como André Chastel e Jurgis Baltrusaistis. Foi pedagogo e poeta, além de professor de História da Arte na Sorbonne e no Collége de France e, a partir de 1933, na Universidade de Yale nos Estados. Escreveu obras importantes como *Vie des formes* e *Éloge de la main.*

[1512] Charles Lalo (1877-1953), nasceu em França, professor da Sorbonne, ensinou Estética e foi também um especialista em questões musicais. Concebia a obra de arte como um trabalho de contraponto musical em que as várias vozes se conjugam para obter a harmonia superior de ordem mais elevada de cada elemento (teoria poli-harmónica da arte). Como obras principais contam-se *L'Esthétique Expérimentale Contemporaine* (1908), *Esquisse d'une Esthétique Musicale Scientifique* (1908), *Introduction à l'Esthetique* (1912), *L'Expression de la Vie dans L'Art* (1933) e *L'Esthetique du Rire* (1949).

igualmente, com artistas e intelectuais e com os meios vanguardistas da École de Paris. Quando regressa a Portugal, em Maio de 1935, organiza no mês seguinte, na Galeria UP, que fundara com Thomás de Melo, a 1ª exposição individual de Maria Helena Vieira da Silva que se inaugura a 20 de Junho e prefacia o catálogo defendendo a abstractização da arte da artista, e aqueles que considerava serem os primeiros quadros modernos que se expunham em Portugal desde Amadeo de Souza Cardoso. Não era por acaso que António Pedro invocava Amadeo. Justamente este pintor tinha realizado em Lisboa a primeira exposição de arte abstracta. Através de Vieira da Silva com as suas telas e desenhos, onde se encontravam nomes tão irónicos como *Pim!Pam!Pum!* (1934).

A dinâmica de António Pedro na galeria UP continuaria logo a seguir à exposição de Vieira da Silva com mais uma exposição, a dos seus amigos de Paris, Julian Trevelyan e S. W. Hayter, inaugurada a 26 de Junho. Mário Cesariny assinala que esta exposição foi a primeira de pintores surrealistas a ser realizada em Portugal. [1513] Nela também participava Arpad Szènes. [1514] Trevelyan, expositor em Londres nesse próprio ano de 1936, na *Exposição Internacional do Surrealismo*[1515] aproximara-se do Surrealismo tal como Hayter, que participara na *I Exposição de Objectos Surrealistas,*[1516] feita em Paris na Galeria Charles Ratton e estaria na exposição *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, [1517] no MOMA em Nova Iorque.

A par da dinamização da galeria, António Pedro publica críticas de arte em *Fradique*, bem como poemas, e organiza nesse jornal a folha *Climat Parisien*.[1518] José-Augusto França assinala o fracasso desta publicação e comenta que a sua inserção num jornal reacionário acaba por ser um «curioso paradoxo da cultura estética portuguesa». Nele encontramos os críticos Alfredo Pinto (Sacavém) e o pintor Eduardo Malta, ambos declaradamente opostos à arte moderna, tal como o seu próprio director Tomás Ribeiro Colaço. Na realidade, António Pedro que tinha acabado de vir de Paris retomara provavelmente os contactos anteriores, num tempo em que os campos estéticos e ideológicos não se tinham ainda claramente delimitado, o que aconteceria em breve quando se começasse a exercer a dura acção da censura.

[1513] Mário Cesariny, *Vieira da Silva, Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2ª edição, 2008, p. 39 e Nota 13.
[1514] Arpad Szènes expusera pela primeira vez em Lisboa no Salão de Outono de 1932.
[1515] A *International Surrealist Exhibition* inclui 60 artistas de 40 nações. Decorreu entre 11 de Junho e 4 de Julho nas New Burlington galleries em Londres.
[1516] A *Exposition Surréaliste d'Objects* decorreu entre 22 e 29 de Maio.
[1517] *Fantastic Art, Dada, Surrealism* decorreu no MOMA (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque) entre Dezembro de 1936 e Janeiro de 1937. Teve como comissário Alfred H. Barr.
[1518] O título era *Climat Parisien -Feuille internationale d'art moderne.* Pertencia ao jornal *Fradique*.

O Dimensionismo

Em Janeiro de 1936 na Galeria UP, mês da exposição «dada» no atelier de Arpad Szènes e Vieira da Silva com os quais convive, António Pedro mostra os poemas dimensionais *15 Poémes au hasard* e *Solilóquio Mostrado* do mesmo ano. A crítica pouco reagiu. Mencionou-se o início de uma nova «Escola» que precisava de alargar a base do seu público e considerou-se que o poeta era maior que o artista plástico.[1519]

Dutra Faria, companheiro e amigo, acompanhá-lo-á na divulgação do Dimensionismo.[1520] É no primeiro número de *Cartaz*,[1521] que António Pedro publica a tradução do *Manifesto Planiste* e do *Manifesto do Dimensionismo*,[1522] cujo autor principal foi o poeta húngaro Charles Sirato.[1523] O movimento definia-se do seguinte modo: «Direcção espacial de uma série de procuras caracterizadas pela ampliação das possibilidades formais de variadas artes, realizada pelo aumento de uma ou mais dimensões espaciais» e exemplificava: «Pintura no espaço: Kotchar; pintura com relevo: Prinner; poesia planista: Sirato; poesia dimensional: A. Pedro». A concretização de todas estas possibilidades de expressão poética redefinia-se no espaço com mais uma dimensão, ou uma quarta dimensão, que se viria a designar como «hiperespaço». As novas teorias científicas do espaço e do tempo, por exemplo a do matemático russo Minkowski, eram assim aplicadas à expressão literária e visual. [1524] Mas o novo vocabulário proposto pelo Dimensionismo visava ir mais além ao propôr destruir a Literatura tradicional e acabar, como se dizia no manifesto, o que o Dadaísmo e o Surrealismo tinham começado.

[1519] S/A, «Vida Artística. Os poemas dimensionais de António Pedro», *Diário de Lisboa*, 7 Janeiro 1936.

[1520] Dutra Faria, *De Marinetti aos Dimensionistas» - Conferência lida na I Exposição dos Artistas Modernos Independentes em 20 de Junho de 1936*, Lisboa, Edições Acção, 1936, p.20.

[1521] In *Cartaz*, Fevereiro e Março 1936 e reproduzido também em Dutra faria, *De Marinetti aos Dimensionistas*, Lisboa, Edições Acção, 1936.

[1522] No Dimensionismo confluem vários movimentos estéticos vanguardistas que se aproximam, como demonstram os nomes que então assinaram o manifesto. Desde Marcel Duchamp a Wassily Kandinsky, passando por Sonia e Robert Delaunay a Juan Miró ou Hans Arp, mas também Alexander Calder, Ben Nicholson, Camille Bryen, Ervand Kotchar, Picabia, Lászlo Moholy-Nagy, entre outros.

[1523] Charles Sirato ou Károly Tamkó-Sirató (1905-1980), poeta húngaro. Fez estudos de direito e foi bibliotecário. Viveu em Paris de 1930 a 1936. Frequentou o círculo de *François Villon*. Em 1935 publica, nessa cidade, o Manifesto Planista e, no início do ano seguinte, o Manifesto Dimensionista na revista «*N+1*». Ao regressar à Hungria escreve textos publicitários e para crianças: *Pinty et Ponty* (recolha de poemas), *Le Jardin conteur de la Princesse Medirám* (contos).

[1524] A fórmula de Minkovski dizia: «O que é dado como movimento, como acontecimento num espaço de um qualquer número de dimensões (n), pode ser representado como forma num espaço tendo uma dimensão mais (n+1)». Linda Dairimple Henderson, *The Fourth Dimension and the Non-Euclidean Geometry in Modern Ar*t, Princeton. New Jersey, Princeton University Press, 1983, p. 7.

Os poemas dimensionais e a interpenetração das artes

Os poemas dimensionais datam de 1935 e continuam até sensivelmente 1938. Cruzam a poesia, o desenho, a pintura e até o objecto. Neste último caso, os «poemas construídos», [1525] o *Aparelho Metafísico de Meditação* e a obra desaparecida o *Poema de Quatro faces*, os dois primeiros exemplos de arte objectual em Portugal, fazem parte dessa ideia de interpenetração das artes. Com efeito, neles se tentam aplicar os valores espaciais da manifestação poética, uma outra leitura e percepção espaciais aplicadas quer ao espaço tridimensional, no caso do *Aparelho Metafísico*, quer ao plano da imagem no segundo caso, fundindo a ideia do escultural com a poesia e a pintura.

Este novo entendimento espacial propunha-se abandonar o espaço a três dimensões euclidiano, para considerar um outro onde cabiam o som, os signos pictóricos e gráficos e o movimento, ideias plásticas e visuais que virão a estar presentes em toda a arte do século XX.

António Pedro abeirou-se, igualmente, da abstracção geométrica com o poema *Abstractions Géométriques* (1935), onde as quatro abstracções funcionam como versos intercambiáveis do poema. Esta abstractização geometrizada, que será escassa na produção de António Pedro, dado que se distanciará da abstracção, são imagens de signos visuais que se podem «ler» de múltiplas formas. Um círculo poderá ser um «olho» ou um sol ou uma roda de um maquinismo, e o seu sentido também pode ser múltiplo consoante o seu contexto; uma recta poderá ser um nariz ou uma linha ondulada lida como uns lábios ou como um mar. As formas tomam uma qualidade organicista e uma multiplicidade de sentidos, contrariamente à pintura do neo-realismo pictural que fechava num sentido e numa verdade únicas a representação da figura humana. Casos como *Statue/Poéme Dimensionel*, *Aquarele Sensible* ou *Outre passage – Poéme dimensionel* (**Ilustração 141**) onde vemos uma mão fragmentada e um corpo desarticulado feminino ou um rosto inverosímil, abrem para um obscuro onírico que faz interrogar aquele que vê sobre o que vê.

«Fazer surgir do que não é o que passa a ser» eis o que se converte o rosto e o corpo. Na colagem e guache *Sem título* (s/d), [1526] (**Ilustração 139**) o rosto foi de tal

[1525] Dutra Faria, *De Marionetti aos Dimensionistas – Conferência lida na I Exposição dos Artistas Modernis Independentes em 20 Junho 1936*, Lisboa, Edições Acção, 1936, p. 20.
[1526] Ver cat. exp. Pedro Lapa, Maria de Jesus Ávila, José-Augusto França, *António Pedro*, Lisboa, Museu do Chiado, 1999, p. 75.

modo desorganizado e misturado com outros órgãos, nomeadamente sexuais, que vemos uma espécie de monstro onde um enorme olho nos vigia. Esta metamorfose das formas que nos dá a ver uma espécie de células, organismos ou formas orgânicas criam uma morfologia nova, uma arte «biomórfica». O gosto pelas metamorfoses, a obsessão por fragmentos vitalistas e a decantação de formas, assegura a continuidade do romantismo, mas também se cruza com a herança de Henri Bergson e de Nietzsche, no património comum de combate contra o racionalismo, contrariamente aos princípios darwinistas da biologia científica colocada ao serviço de uma raça e de um homem superiores. [1527]

A aspiração científica que percorre o *Manifesto do Dimensionismo* é pois concomitante com um modelo biológico onde a elasticidade das formas, a sua variação em figuras e estados da matéria desencadeiam aparições espectaculares. Órgãos sexuais, olhos, seios, fragmentos de corpo, bem como árvores, raízes e insectos abeiram-se muitas vezes do «informe». O melhor exemplo será *Le Crachat Embelli*, talvez a primeira pintura surrealista portuguesa. Um correspondente poema dimensional se pode encontrar nesta família de «informes», que intitulou *Sem Título*. **(Ilustração 139)** Encaramos a possibilidade de António Pedro ter conhecido razoavelmente a obra de Georges Bataille e o seu *Dictionnaire Critique*.[1528] Vejamos a definição que este escritor surrealista dá de «informe»:

Ainsi informe *n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme (...). La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe *revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.*

O «crachat» - um escarro - foi precisamente o título que António Pedro escolheu para o seu «escarro embelezado», o «Crachat Embelli», onde vemos duas mãos a envolver dois seios femininos separados por uma espécie de língua onde um grande olho e uma forma fálica parecem nascer entre dois seios. Esse «informe» é aquilo que

[1527] Ver Didier Ottinger, « La Vie déformante», cat. Exp. Jean Clair (dir.), *Les Années 1930. La fabrique de «L'Homme Nouveau»*, Ottawa, Ed. Gallimard-Musée des Beaux-Arts du Canadá, 2008, p. 93.
[1528] Georges Bataille, artigo «informe» in «Dictionnaire critique» (*Documents*, nº 7, Dez. 1929, p. 382), citado por Didier Ottinger, *Idem Ibidem*, p. 98.

Bataille diria ser uma arma contra o idealismo, um princípio corruptor activo, que perturbou as hierarquias e determinou o «monstro».[1529] Segundo o crítico de arte Didier Ottinger, a própria revista *Documents* de Bataille foi transformada numa espécie de máquina de guerra metódica contra os séculos em que a figura humana foi «geometricamente ordenada e matematicamente vestida», de Policleto a da Vinci, de Vitrúvio a Corbusier». [1530]

António Pedro cria «monstros» análogos que, nalguns casos, são figuras absurdas. Em *Suave Linguagem* (1936), vemos duas mãos, como duas asas, ligarem-se através uma cabeça de pássaro de forma geometrizada. Do mesmo modo *Páscoa no Minho* (1938) e *Guerra* (1938) apresentam uma expansão formal que, nestes poemas visuais, parece ter um centro gerador que é o círculo ou a forma circular ou esta transformada no órgão da vista, à volta do qual objectos se deformam e as letras de frases poéticas seguem o percurso de uma espiral. Frases como «e um Cristo floriu no meu olhar» ou «os meus olhos são um barco que não sabe naufragar» ou «só me ficou na retina um motivo de balanço (…)», sublinham essa atenção dada à visão, que projecta a nossa própria percepção de espectadores em visão táctil, háptica, que passeia pelo espaço do poema visual, como em *Guerra* (1938), criando uma imagem do corpo estilhaçado em fragmentos, que ele próprio parece despedaçar a superfície do plano.

Existe, claramente, um novo estado de espírito e uma maneira nova de pensar e de sentir, bem como uma nova abordagem do tema pictural, que se afasta da concepção neo-realista da arte e também do «humano». A mutação da «visão» expressa nestes desenhos institui o artista como visionário de uma realidade distinta, um explorador do mundo, aquele que levanta o véu de uma verdade e realidade ocultas.

As «desfacializações» e os auto-retratos

Datados alguns deles dos anos 40, a série de desenhos-auto-retratos e «desfacializações» podem todos ser agrupados nesta última série. [1531] «Des-facializar»

[1529] Ver Didier Ottinger, *Idem, ibidem*, p. 98.
[1530] *Idem, ibidem.*
[1531] «Desfacializações» é a designação que Pedro Lapa atribui a alguns trabalhos de António Pedro e que nós retomamos. Elas parecem constituir o início de uma genealogia e são certamente mais tardias que os poemas dimensionais, talvez já dos anos 40, podendo relacionar-se com os «Auto-retratos» da mesma década e com algumas «Metamorfoses». Trataremos as «desfacializações» e os d'«Auto-retratos» conjuntamente pois parece-nos não haver grandes diferenças formais nem temáticas entre as duas séries. Ver Pedro Lapa, «A linha, a palavra e o espaço», *António Pedro*, *Op. Cit.*, p. 17 e as imagens nas pp. 39-43, 45 a 107 e 103-107.

será da ordem do desfazer a figura da face e por essa razão será talvez uma acção maior que a de «des-figurar».

Desfacializações que talvez estejam na origem dos «esfacelamentos»[1532] de Fernando Lemos uns anos mais tarde. A verdade é que elas se encontram no caminho pleno para o surrealismo e, tal como em Lemos, resultam de uma espécie de perturbação destruidora tendo como fim a invenção expressiva ou a vontade de penetrar em outros domínios rasgando a visão.[1533]

As montagens «informes» de alguns dos poemas dimensionais, deram lugar a rostos desintegrados, onde se inscrevem elementos estranhos, deformações e excrescências, caras monstruosas, aspectos que podemos relacionar com as pulsões violentas do inconsciente. N'*A procissão das moscas* ou em *Pierrot tinha uma vaca* (**Ilustração 142**), trabalhos a tinta estilográfica e a tinta-da-china, o homem e a natureza, surgem como criaturas cujos rostos ou se putrefactizaram, sendo morada para as moscas, ou dão lugar a verdadeiros tropismos em que o rosto se vegetaliza através de prolongamentos de olhos em plantas. O desenho a tinta-da-china, *Sem título*, não datado, certamente de finais dos anos 40, alude à Guerra e à perseguição dos judeus, em virtude de uma estrela de David estar inscrita na mão meio fechada junto a um rosto desfigurado onde se inscrevem vários e pequenos olhos como espias.

A via do surrealismo parece, assim, ter sido aberta. Nos *Auto-retratos* vemos desfigurações, transformações ou mesmo mutilações do rosto, onde podem aparecer frases como «ni lune ni dieu/ sous l'oeil de la grace» ou dos olhos crescerem árvores e mãos. A visão e a mão estão frequentemente associados, como nos poemas dimensionais. Num desenho auto-retrato de c. 1940, os olhos transformaram-se em formas orgânicas ou em próteses, a mão é associada junto ao rosto, de cujos lábios sai um cachimbo. Um outro desenho de um rosto semelhante, os olhos estão íntegros mas as linhas do rosto prolongam-se numa espécie de organismo vegetal.

Posteriormente, em 1941, parte para o Brasil onde, em São Paulo, o poeta Giuseppi Ungaretti lhe prefacia o catálogo da exposição. É nesse ano que realiza a pintura *Auto-retrato com minha mulher* (1941) (**Ilustração 144**). As duas figuras estão numa espécie de varanda. A mulher sentada olha para o lado, vendo-se o seu perfil sem

---

[1532] Designação dada por José-Augusto França, citado por Margarida Acciaiuoli in *Fernando Lemos-desenho e desígnio*, Lisboa, Ed. Caminho, 2005, p.10, ver tb Nota 2.

[1533] Ver Bernardo Pinto de Almeida, «Fernando Lemos: *Rasgar o ofício de ver*». Esta última expressão «rasgar o ofício de ver é uma citação do poeta Herberto Helder. In Fernando Lemos e o Surrealismo, Sintra Museud e Arte Moderna-Colecção Berardo, 2005, p. 12.

expressão. Nas mãos tem um lenço branco. Por detrás encontra-se o poeta, que lhe pousa uma mão no ombro. O outro braço estende-se e da respectiva mão cai uma flor. Ao lado, descobrimos a existência de uma mesa onde um copo e um cachimbo repousam. Ao longe, para lá do muro da varanda avista-se uma paisagem, destacando-se o Pão de Açúcar do Rio de Janeiro. O extraordinário desta pintura é a cabeça de António Pedro que se separou do corpo e voa de pernas-para-o-ar. O pescoço, no corpo, transformou-se entretanto numa espécie de recipiente à volta do qual grandes jarros brancos nascem. Há algo da mesma atmosfera das pinturas de Domingues Alvarez no modo como se perspectiva a paisagem ao longe; mas igualmente de Mário Eloy, na forma como toda a cena se teatraliza; e, até, de Sara Afonso e de Almada no tratamento simplificado e escultural das figuras. O pormenor do corpo, separado da cabeça, e desta a voar realça o teor surrealizante da pintura. O muro ou a varanda funcionam como um palco, onde uma atmosfera metafísica envolve as figuras, personagens e actores do teatro da vida. Nesta pintura parecem convergir uma fusão de valores expressionistas do Realismo Mágico e do Surrealismo, que no *Auto-retrato nú com uma jóia* de 1943 (**Ilustração 144**), é mais perceptível. Desafio ao espelho, António Pedro fixa-se em inusitada sensualidade como um tronco de árvore entrelaçado por heras. A semelhança no retrato existe mas ela tal como a expressão é travestida ao colocar-se a estranheza no coração do sujeito. O rosto maquilhado de Narciso transforma-se na sua máscara e o sujeito não consegue identificar a imagem de si próprio a não ser por uma espécie de presença mágica que mergulha em direcção à morte. A desnaturalização operada na sua figura e que dá um excesso de feminilidade à imagem torna impossível ao pintor ver-se a si próprio e, portanto, identificar-se consistentemente. Esta perda de si em que Narciso já não sabe se é homem ou mulher indica também um travestimento da alma. A metamorfose deste sujeito que vemos transformado em flor que vive acaba por ser uma fábula. É nessa hera que ainda existe vida. Não na silhueta da *gestalt* da figura-forma. O retrato acaba ainda por funcionar através de uma «des-semelhança», que torna a pintura liberta da semelhança e da expressão. [1534] Deste modo, a recondução ao sujeito só é possível através da metamorfose e é nela que se poderá atingir esse princípio onde num

[1534] Daniéle Cohn em «Remarques philosophiques sur le portrait individuel», in *Le Portrait Individuel, Réflexions autour d'une forme de représentation, XIIIème-XVème siècle*, Paris, Éd. D. Olariu, Peter Lang, 2009, dá-nos conta através de vários exemplos de pinturas em como no séc. XX apesar da semelhança e do retrato serem maltratados, por exemplo em Andy Wharol.

ponto intermédio se resolvem as antinomias clássicas e a oposição entre o real e o imaginário.

Os poemas dimensionais e os «retrato-objecto» de Guilherme de Santa-Rita

Efectivamente, se há um denominador comum na obra de António Pedro com o vanguardismo de *Orpheu* é a de se definir em relação a um antes, na emergência de formas novas, segundo uma impulsão paradoxal que liga estreitamente a destruição à criação [1535] e essa relação encontramo-la relativamente a um criador como Santa-Rita.

Não é acidental que o *Manifesto do Dimensionismo* citasse como exemplo de uma nova poética do espaço os *Calligrammes* [1536] de Apollinaire que obrigavam a Literatura a «sair da linha e a passar ao plano» do grafismo visual tal como o Construtivismo obrigara a pintura a «fugir ao plano» e a ocupar o espaço. A encruzilhada entre o Cubismo e o Futurismo onde se situava o Dimensionismo de Charles Sirato, enquanto teoria e movimento geral das artes, tinha também como matriz essencial as teorias científicas do espaço e do tempo desenvolvidas no início do século.[1537]

Vem a propósito recordar a nossa análise no Capítulo 2, aquilo a que chamámos os «retratos-objecto» de Guilherme de Santa-Rita publicados como *hors-texte* em *Orpheu*, nalguns dos quais o pintor estilhaçava a figura do rosto em aparelhos oculares, sobreposições dinâmicas de planos em alusões aos objectos e fenómenos científicos e às descobertas relativas aos Raios X. O vocabulário utilizado era conotado com a «sensibilidade mecânica», na procura de uma sensação psíquica que produzisse uma visão intelectual e não óptica.

O certo é que nos parece evidente que António Pedro retoma de algum modo as pesquisas vanguardistas de Guilherme de Santa-Rita e o abstracionismo geométrico a que este chegara e de que talvez foi o primeiro a praticar em Portugal e ao qual Almada chegará no seu auto-retrato de 1949, todavia, através do pós-cubismo dos anos 40.

[1535] Ver Catherine Grenier, ««O Big Bang Moderno», in cat. Exp. Catherine Grennier, Caroline Edde, *Big Bang: Destruction et Création dans l'Art du 20éme siècle*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2005.

[1536] Apollinaire publica, em 1914, os primeiros poemas a que chama «ideogramas líricos», relacionados com um tipo de escrita oriental no qual o signo gráfico representava visualmente o objecto. Porém, ao ultrapassa a categoria do ideograma, descobrindo o que chama de *Calligrammes*, «poemas-desenhos», que se abre a significados múltiplos, mas não em total desacordo com o conceito de ideograma.

[1537] A Teoria da Relatividade de Einstein foi o culminar de todas essas teorias, ao redefinir as possibilidades espaciais complexas e o conceito de tempo sugeridas por uma quarta dimensão. Desenvolve também uma nova teoria da gravitação introduzindo a noção de espaço curvo, segundo a qual os corpos produzem em torno de si não uma força de atracção mas uma curvatura do espaço, sendo que, quanto maior a massa do corpo, maior será a curvatura.

Tratam-se de óbvios pontos de contacto nestas pesquisas, não só na recusa de uma «técnica ou arte dentro de um quadro de géneros», como até nos resultados a que chegam. Seja por uma abstractização das formas, seja pela legitimação de uma nova visualidade, institui-se um novo sistema significante e novas estruturas da realidade. Mas analisemos a «sensibilidade mecânica» de Santa-Rita e a «exaltação sensível» de António Pedro. Ambos convergem para uma desumanização da figura do rosto. Ambos parecem concentrar-se num princípio comum semelhante ao aplicarem esse novo paradigma da passagem da expressão da linha ao plano, [1538] espaço onde as combinatórias verbais e picturais acontecem chamando o sujeito a ser um receptor activo e a incluir no acto perceptivo uma dimensão táctil e já não óptica. Todavia, restringirmo-nos a este aspecto formal deixaria incompleta a compreensão das duas atitudes que são diferentes nos seus conteúdos e nos contextos estéticos e temporais em que são produzidas pelo que exigem outros regimes de leitura.

Para essa compreensão servimo-nos da reflexão que o texto de Paul Galvez na revista *October* sugere e no seu estudo sobre o auto-retrato fotográfico de El Lissitzky de 1924, intitulado *Self-Portrait of the artist as a Constructor*. A reflexão de Paul Galvez parte da observação que o artista russo faz ao enviá-lo por carta à sua companheira acompanhando-o da seguinte observação:

Junto vai o meu auto-retrato: a minha mão de macaco.[1539]

A observação absurda de Lissitzky, sugere uma inserção de irracionalidade no trabalho de um artista que sempre foi visto como a personificação da razão. As inúmeras leituras da frase pelos críticos de arte foram na sua maioria apreciações sobre a subjectividade do artista e o mero reflexo do seu íntimo, onde o mito da câmara fotográfica tomada como mediadora entre o mundo natural e o eu interior dava a ver em visão fantasmática a aptidão racional do artista, o seu geometrismo místico e as especulações matemáticas acentuadas ainda pela sobreposição da mão e de um compasso sobre a cabeça numa fotomontagem onde também sobressaíam o *lettering* usado pelo artista. Ora, como Galvez demonstra , através das obras seguintes de El Lissitzky, o que este sugeria era uma crítica à razão e à sua própria racionalidade enquanto arquitecto «constructor». Tal como outros artistas, entre eles Kurt Schwitters, com quem se escrevia

[1538] Ver Pedro Lapa, *António Pedro* Desenhos, *Op. Cit.* , p. 12
[1539] Paul Galvez, «Self-portrait of the artist as a monkey-hand», Nova Iorque, *October*, vol. 93 (Verão, 2000), p. 109.

ou Hans Arp, com quem conviveu durante um ano em Zurique, El Lissitzky dava-se tristemente conta de que o grito de guerra muito alardeado de toda uma geração de artistas a favor da estandardização feita pela máquina, era devolvido em 1924 como um tipo de *slogan* vazio. Assim, Paul Galvez mostra como as aspirações de finais dos anos 10 de criadores como El Lissitzky durante a revolução russa, e a sua antiga admiração pelo racionalismo da mecanofilia haviam de se transformar num biomorfismo positivo.

Ora o que queremos colocar em evidência é que esse racionalismo e admiração pela máquina que eram comuns ao futurismo de Santa-Rita tinham-se transformado em meados dos anos 20, no final dos pós-guerra, num biologismo biomórfico que o Surrealismo e artistas como Hans Arp ou El Lissitzky passaram a defender. Todavia, do que nenhum deles se dava conta era de que partilhavam um terreno comum. [1540] Isto é, tanto a modernidade baseada na máquina, como no caso dos desenhos mecanomorfos de Santa-Rita, destruidores do humanismo clássico e, por conseguinte, da tradição do retrato como os poemas dimensionais de António Pedro onde tanto o rosto como a figura do corpo se metamorfoseavam em monstros, convergiam para um paradoxo semelhante. Talvez seja, por essa razão, que Roland Barthes haveria de concluir em relação aos surr*e*alistas que estes falharam o corpo. [1541]

O prenúncio do corredor da morte

A propósito do biomorfismo de António Pedro vem a propósito lembrar o quanto para a sua obra contribuiu a estadia em Paris. Os contactos com o cosmopolitismo parisiense permitiram-lhe a auto-interrogação poética e orientaram-no para as artes visuais mas, igualmente, para o questionamento sobre o homem. Por essa altura e por algum tempo ainda, Paris seria o centro cosmopolita e dinâmico. Era, porém, já uma cidade repleta de exilados orientando-se para a partida para os Estados Unidos. No ano de 1937, quando se inauguravam as festas para a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, onde se afirmava uma confiança no futuro e o compromisso oficial pela arte contemporânea erguiam-se em disputa espectacular, no cume dos dois Pavilhões soviético e alemão, a foice o martelo e a águia nazi; e nos seus interiores assistia-se ao retorno da figura humana. O trabalhador soviético e a rapariga camponesa eram figuras alegóricas do trabalho por parte da ideologia comunista. Quanto

[1540] Paul Galvez, *Idem, ibidem*, pp. 113 e 114.
[1541] Roland Barthes, «Os Surrealistas falharam o corpo» (entrevista conduzida por Daniel Oster, *Le Quotidien de Paris*, Maio 1975), in *O Grão da Voz*, Lisboa, Edições 70, 1981, p.239.

ao pavilhão alemão, Josef Thorak,[1542] representava os seus *Monumental Groups* onde os nús insistiam na diferença sexual (e também psíquica), pois o ideal nazi masculino do «phallic body-ego» requeria um outro «feminino»; mas também um corpo ou corpos a agredir que seriam, entre outros grupos, os judeus, os bolcheviques, os homossexuais e ciganos. [1543]

Entretanto, em Munique abria uma exposição de «arte alemã» e outra de «arte degenerada». Esta última designava o opróbrio e condenava a arte de vanguarda «judeu-bolchevique» e «cosmopolita» que se apelidava de mórbida, decadente e psicopata.

Este confronto constituiria uma das chaves explicativas deste decénio e aclaravam, ao serem negativamente dramatizadas, os antagonismos poderosos que desenhavam o recorte incerto de temas tão opostos como modernidade/ tradição, nacionalismo/internacionalismo, autonomia da arte/arte de compromisso e propaganda e à volta dos quais circulavam noções tais como puro/impuro associadas com o princípio de exclusão ou de «eliminação».[1544] Os acontecimentos forçavam as consciências e constrangiam o próprio inconsciente a recusar o sono da razão, excepto para os sonhos invadidos de pesadelos. Se a abstracção absorveu certas influências e evoluiu diversificando-se para registos mais líricos e orgânicos, é o realismo que transporta todas as ambiguidades do momento que se atravessava. A sombria realidade que era devolvida pelo Surrealismo de André Breton, oferecia o «contra-poder do imaginário» e a sua figuração exacerbava-se com as notícias dos acontecimentos de Espanha forçando a imagens a denúncias alucinadas e mortíferas e levando os apoiantes da república espanhola a mobilizar-se em brigadas internacionais onde participaram muitos artistas que se encontraram em Paris no pavilhão espanhol, no quadro da *Exposição* de 1937. [1545]

Por essa altura as obras de Miró deixam-se invadir por inquietantes personagens. Max Ernst constrói cidades petrificadas e Yves Tanguy, paisagens crepusculares, enquanto Masson descreve massacres, Salvador Dali hibridações cruéis do corpo humano e pesadelos que exibem estranheza e inquietação. E todas estas interpretações pessoais

---

[1542] Josef Thorak (1889, Salzburg –1952) Tal como Arno Breker foi um escultor «oficial» do regime do Terceiro Reich. Os seus trabalhos pretendem traduzir a vida alemã através de exemplos heróicos, que atingem por vezes os vinte metros de altura. Os seus trabalhos incluem um número considerável de estátuas para o Estádio Olímpico de Berlim em 1936. Também foi o autor de enormes monumentos. Era o escultor preferido de Albert Speer. Foi ele que criou as esculturas de nús neo-clássicos do pavilhão alemão em Paris.

[1543] Ver Hal Foster, Rosalind Krauss e Yve-Alan Bois et al., *Art since 1900, modernism, antimodernism and postmodernism*, London, Thames and Hudson, p. 284.

[1544] Ver Suzanne Pagé, prefácio ao cat. exp. *Les Années 30 en Europe. Le temps menaçant 1929-1939*, Paris, Musée de l'Art Moderne de la Ville de Paris, 1997, p. 9.

[1545] *Idem, ibidem*, p. 13.

evoluem para um vitalismo lírico ou para modos mais subterrâneos ou delírios paranóicos com o desenvolvimento de «objectos» e outros suportes ou experimentações.[1546]

O desdobramento para mundos imaginários espelhava, certamente, as especificidades nacionais. Na Casa Quintão, a *Exposição dos Artistas Modernos Independentes*, a pintura *Refoulement* de 1936 (**Ilustração 140**), apresenta um «quadro-montagem» que parece pertencer à série de *Le Crachat Embelli*. Vemos uma montagem de fragmentos do corpo. São órgãos e elementos diversos que constroem uma outra realidade: a de um ser estranho, híbrido e informe, que parece ser um mecanismo sexual. Paralelamente, *Dança de Roda* (1936) evoca o movimento inalterável da roda da vida, a busca do homem pela liberdade dando expressão às forças inconscientes da líbido. Tal como no resto da Europa era um período de confusão, de compromisso, de equívocos e de indecisão. A nossa única solidão era o maior isolamento geográfico e o maior miséria provincianismo de grande parte do país, elementos próprios de um país periférico. A próxima guerra mundial espreitava à medida que a crise do Humanismo se fechava numa espécie de corredor da morte e nas imagens da pintura os corpos se desarticulavam, as paisagens se devastavam, os rostos desapareciam, para dar lugar a homúnculos. Os únicos retratos íntegros eram os da série dos judeus perseguidos do fotógrafo August Sander (1876-1964), que este fotografava numa atitude mais que premonitória.

A via do «irracional»: a exposição de António Pedro, António Dacosta e Pamela Boden em 1940

Entre 1936 e 1938, António Pedro dedica-se à escrita teatral, projecta a organização de uma companhia de teatro e escreve contos e poemas.[1547] Se em 1939 expõe então na *4ª Exposição de Arte Moderna* do SPN, onde apresentou, entre outras pinturas, *Abstraction sur um Trompe l'oeil* e *Avejão Lírico*,[1548] é no ano seguinte que impugna a mediocridade ambiente das exposições oficiais com a exposição colectiva onde junta o jovem António Dacosta, que com ele então convivia e a jovem escultora inglesa, Pamela Boden.

A encruzilhada estética das exposições que se realizam em finais do ano de 1940, em Lisboa, correspondem em parte às formulações conservadoras e às

[1546] *Idem, ibidem*, p.13.
[1547] Redige a peça *Desimaginação-farsa quotidiana* e projecta uma companhia de Teatro Diferente no Alhambra, no Parque Mayer. Publica na revista Lácio (Lisboa), a peça *Teatro, comédia num acto*.
[1548] Expõe ainda *Princípio* e *Objectos Melancólicos.* Nesse mesmo ano expõe de novo no *1º Salão de Estudantes de Coimbra*.

interrogações que atravessam o campo da arte. Se o SPN em Outubro mostra uma exposição individual de Eduardo Malta, em Dezembro a SNBA, oferece uma grande exposição retrospectiva de Abel Salazar (1889-1946), que nesse mesmo ano publicara *O que é a Arte?* Mas em 18 Novembro de 1940, quando os jornais anunciavam o recente prolongamento da data do fecho da *Exposição do Mundo Português*, aparecia no *Diário da Manhã* uma crítica a uma recente exposição aberta no Chiado que chamava à atenção para o «sobrerrealismo» de António Pedro e António Dacosta e cuja descrição apocalíptica dizia o seguinte:

Agrupamentos caóticos de coisas mutiladas e desconexas, em desenho e colorido arbitrários, amálgama de pés e mãos sem cabeça, de cabeças sem tronco nem pés, de árvores com braços humanos, de mãos com olhos e chapéu. São imagens anárquicas de pesadelo ou de alucinação, impossíveis de traduzir plasticamente e sem conteúdo estético. Novidade? Audácia? Nem por isso, pois aparecem como cogumelos coisas semelhantes há já longos anos.[1549]

Deste modo, o autor exprimia um mundo visual de destruição e de caos sem identidade estável onde os valores primeiros e tradicionais da estética como a beleza, a harmonia e a perenidade, em que acreditava apareciam rejeitados. O homem surgia assassinado, o corpo desmembrado e mutilado. Efectivamente, segundo o crítico, os valores plásticos eram «impossíveis de traduzir» segundo os seus cânones pois o que se via era uma espécie de mundo de tal modo transfigurado que o acto criador, apesar da energia, parecia ter nascido da angústia. Não era uma exposição acessível a toda a gente avisava então o *Diário de Notícias*. Eram os «ultra-modernos» acusava a *República*. Era, de facto, uma subversão de tudo o que se tinha mostrado nos últimos anos e meses, totalmente diferente da exposição dos centenários, pois nela se destruíam as revalorizações míticas nacionais e chamava-se à atenção para uma outra história do Homem feita de crimes e perseguições.

A exposição apresentava-se numa loja em liquidação de mobiliário e objectos decorativos – a Casa Repe - que António Pedro, o jovem António Dacosta e a escultora

[1549] O texto inclui igualmente uma crítica à exposição da pintora polaca Wanda Ostrowska e está assinado por «F. de N.», «A exposição de Wanda Ostrowska, de António Pedro, António Dacosta e Pamela Boden», *Diário da Manhã*, 18 Novembro 1940, p. 4. (assinalada por José-Augusto França,ONDE certamente por lapso a 14 Novembro 1940). Relativamente às iniciais do autor desse artigo ou se trata de Fernando de Pamplona, de um outro autor ou de uma gralha.

inglesa Pamela Boden tinham escolhido. António Pedro mostrava dezasseis pinturas, António Dacosta dez e Pamela Boden as esculturas abstractas em madeira, trabalhadas à goiva, sugerindo figurações fantasmáticas[1550] às quais a escultora em manifestação informal juntava tijolos, madeiras e pedras. Os novos códigos pictóricos estavam, portanto, longe da sensibilidade e visualidade das técnicas e ideário habituais, segundo o *Diário de Lisboa*.[1551] António Pedro, era aí considerado o «embaixador do extraordinário em arte» que em vez de pintar cores na superfície da tela escrevia com tintas, páginas com ideias «escandalosamente freudianas», e António Dacosta era encarado um «pintor tentacular, segmentário, de um colorido bizantino, com infra-vermelhos e radiografias intelectuais, algumas de sinistro pavor».

Identifiquemos algumas dessas pinturas. Por exemplo, *Intervenção Romântica* (1940) e *A Ilha do cão* (1940), ou *Repasto Imundo* (1939), onde o pintor fabrica monstros e povoa com eles as paisagens ou inventa homens grotescos como em *O Avejão lírico,* em que a figura de um perturbante homem mensageiro esvoaça sobre a cidade. De um outro modo, *Da minha janela* (1940), António Pedro invocava possivelmente a memória da Guerra de Espanha que viveu de perto no seu Minho natal. Todavia, dessas pinturas é em *Natureza assassinada*, que transforma a cabeça de um soldado em vários elementos onde o rosto, transfigurado em mão debaixo de um capacete nos vigia através de um único olho. O que é assinalável nesta figura é de novo a associação livre de elementos que se reúnem numa montagem de uma nova realidade diferente dos contextos de onde eles provêm de modo a mostrar as funções irracionais do imaginário. O que vemos então? A destruição do rosto do soldado para em sua substituição nos ser dada uma figura de pesadelo, composta como uma montagem de lembranças, tal como Freud nos ensinou que se estrutura a linguagem do inconsciente. O rosto é uma mão, e é a mão, o olho e o capacete de soldado, objectos em si tão diferentes, que estruturam um novo «rosto» que não é um rosto, mas a sua metamorfose num monstro. Como um sonho de pesadelo a metáfora da guerra e da consequente ruína física e moral estão presentes. Conforme o título indicia, neste mundo simultaneamente onírico e agressivo o homem e a natureza transformaram-se e coisificaram-se.

António Pedro fizera entrar o irracional na arte e demonstrava, através dessa estranheza, como se podia estar mais perto da realidade para perceber o seu próprio

[1550] Pamela Boden expunha *Fontes do Nilo, Ruínas nascem* e *Duas Forças*.
[1551] «Vida Artística. Dois pintores e um escultor expõem juntos», *Diário de Lisboa*, 14 Novembro de 1940, p. 3.

tempo. No fundo, continuava nestas pinturas a pesquisa do «surreal» que iniciara nos poemas dimensionais.

José-Augusto França, alguns anos mais tarde não deixaria de apontar algum lirismo que se abeira da sentimentalidade, nessa pintura de matéria e «carne de rebentar, de torturar, de fornicar…», mas justificando que o pintor dela se livrava pelo «insólito» ou pelo inesperado através, por exemplo, do «*trop réel*» que podia ser uma borboleta pintada em *trompe l'oeil*.[1552] Este, por sua vez, tornava-se uma aposta metafísica, porque provava «a existência do *natural* para concluir pelo seu absurdo, dentro do *real*». Para António Pedro o «surréel» seria assim «não um ser não-ser ambíguo» mas, para além da sua aparência formal, «uma exigência exaltante do ser».[1553]

A pesquisa do surreal, através da associação livre de ideias, levaria também António Dacosta a produzir desde cedo uma série de pinturas que já n' *O Passarinheiro* de 1937, revela um sentido poético orientado para uma «poética do feio» que se reforça nos desenhos e pinturas, onde até pode acontecer o maravilhoso como foi o caso da pintura *A Festa* (1942) premiada com o Prémio Souza-Cardoso.[1554] Se António Dacosta cedo abandona a pintura para se dedicar à crítica de arte, entre outras actividades, não deixou de pintar algumas das mais significativas obras do Surrealismo português,[1555] inscrevendo nelas o sentido da destruição que de um caos primordial faz nascer o acto criador. Este laço da criação à destruição, tanto em António Pedro como em Dacosta, regula com efeito a relação particular e nova que estabelecem com o passado. A arte moderna recusou a tradição. Mais ainda, rejeitou em bloco a sociedade burguesa, a sua cultura, a sua concepção estética.[1556] O que estes artistas recusam enquanto criadores modernos, é justamente a arte oficial falsamente modernizada da «Política do Espírito» e o academismo também ele modernizado do neo-realismo.

O quotidiano é, em Dacosta, reabilitado pelo sonho onde se podem revelar as mais terríveis cenas de acção dramática inventadas e teatralizadas havendo «lugar para fontes e para símbolos» numa «dimensão de magia, do mundo consigo mesmo, em que tempo e história se suspendem para que coabitem todos os tempos e todos os lugares,

---

[1552] José-Agusto França, *António Pedro*, Lisboa, Artis, p. 7.
[1553] José-Augusto França, *Idem, ibidem*, p. 7
[1554]Rui Mário Gonçalves, «No princípio era o horror», in cat. exp. *António Dacosta*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian-CAM e Casa de Serralves-SEC, 1988, s/p
[1555] Em 1947 instala-se em Paris, onde realiza algumas pequenas pinturas que virá a mostrar em Janeiro de 1949, na exposição surrealista em Lisboa, mas acaba por abandonar a prática pictural até cerca de 1977.
[1556] Ver Catherine Grenier, ««O Big Bang Moderno», in cat. Exp. Catherine Grennier, Caroline Edde, *Big Bang: Destruction et Création dans l'Art du 20éme siècle*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2005.

onde a Grécia pré-socrática se transfigura em paisagem dos Açores».[1557] No caso de António Dacosta, os sentimentos são fingidos de uma maneira irónica, segundo José-Augusto França.[1558]

Se aceitarmos esta tese podemos interpretar esse «fingimento» como uma aprendizagem que vem de Pessoa, quando este afirma que toda a arte é fingimento. Na sua dramatização algo chiriquiana, Dacosta transfigura em estátuas os elementos da paisagem, uma espécie de jardim mágico, que é simultaneamente um espaço de narração freudiano a descodificar. Em *Serenata Açoreana* (**Ilustração 145**), parece recordar o mito de Adão e Eva expulsos do paraíso. Uma revivescência do imaginário do pintor Hieronymus Bosch atravessa a figura em primeiro plano, mas De Chirico também está presente numa lição assimilada que um ano mais tarde se aclara em *Amor Jacente*. Pintor açoriano, ilhéu das ilhas de angústia, essa forma de estar transparece em *Antítese da calma* (**Ilustração 146**) que é de outra forma um emaranhado de rostos e corpos, onde mulheres gritam ou suplicam, num clara referência à guerra, que alguns autores vêem como tendo uma clara inspiração na *Guernica* de Picasso, em virtude dos seus símbolos. [1559] Por exemplo, na figura do touro com crina de cavalo, uma possível referência ibérica à Guerra Civil de Espanha. O que, porém, curiosamente sobressai do lado esquerdo inferior da tela é o auto-retrato de António Dacosta, identificado por Rui Mário Gonçalves. [1560] Esta figura, uma cabeça também algo boschiana, emerge escondida de um qualquer buraco e observa a cena patética que se desenrola.

Em *Desvios da natureza* (*Écarts de la Nature*), publicado em 1930, Bataille procura demonstrar a aberração de qualquer projecto que vise estabelecer um cânon de beleza, uma norma para a perfeição humana.[1561] António Dacosta segue precisamente esse princípio fabricando uma «poética do feio». Vitorino Nemésio, logo o entendeu quando, em 1942, escrevia na revista de que António Pedro era editor, a *Variante*, que «o feio, e até o horrível, foram das primeiras inspirações deste artista». Não tanto o feio e o horrível do modelo, «mas os do processo associativo das formas, a coragem da concepção pelo feio e horrível».[1562]

[1557] Bernardo Pinto de Almeida, «António, um rosto», in António Dacosta, A Cal dos Muros, Lisboa, Assírio & Alvim, 1994, p. 12.
[1558] José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Séc. XX (1911-1961)*, Op. Cit., p. 345.
[1559] Rui Mário Gonçalves, «No princípio era o horror», *Op. Cit.*
[1560] *Idem, ibidem.*
[1561] Ver Didier Ottinger, «La vie déformante», in cat. exp. Jean Clair (dir.), *Les Années 1930, la Fabrique de «L'Homme Nouveau»*, *Op. Cit.*,
[1562] Vitorino Nemésio, «Pintor europeu das ilhas» (*Variante*, nº1, 1942), *Idem, ibidem*.

A observação de Bataille, como afirma Didier Ottinger, formulada num tempo em que a Itália, a Rússia e a Alemanha se transformavam em fábricas de um «homem novo», escapa à reflexão estética e filosófica para integrar igualmente uma dimensão política. Estas pinturas de Dacosta e de António Pedro tomam uma dimensão semelhante.

Também para Bataille, «a Natureza, a Vida, contrariamente aos fantasmas eugenistas de fabricação do «homem novo», é um agente produtor de singularidade. Segundo ele «cada forma individual escapa a este padrão comum para, em certo grau, ser um monstro. [1563] Ora, os monstros a que se vão dedicar os artistas das vanguardas europeias dos anos 30 são respostas ao anonimato das multidões doutrinadas tanto do fascismo como da Rússia comunista. Se «todos os homens se tornaram um Homem», como formulou Hannah Arendt relativamente ao projecto totalitário, então os artistas inventam «monstros», criam «rinhocéros», como Eugene Ionesco na Roménia, metáfora desse Homem, indivíduo conformado transformado em fantasma pelas ideologias nacionalistas.[1564]

Em 1928-1932, o pintor suprematista russo Kasimir Malévitch (1878-1935) pinta um homem sem rosto, talvez um auto-retrato, a que dá o título de *Pressentiment complexe*, alusão provável à sua alusão de proscrito. É em nome da defesa desse indivíduo perseguido e condenado que os artistas ligados à Nova Objectividade ou ao Surrealismo mobilizam o poder informe que herdam do passado dadaísta, para transformar os seus *ateliers* em fábricas de monstros activando, desse modo, esse revelador de diferença que a ideologia nazi associa, desde 1933, a uma forma de degenerescência. [1565] No caso português, mesmo sem esse passado dadaísta não foi difícil a artistas como Alvarez, Eloy ou Júlio, abrir uma fenda e rasgar por caminhos diferentes dos de António Pedro e Dacosta, mas com resultados semelhantes, apesar de mais radicais estes últimos, a metamorfose das formas em informes criaturas ou em poéticas do feio e da crueldade onde o abjeccionismo, [1566] anos mais tarde, acabará por se colocar na pergunta de Pedro Oom, o mais radical questionamento sobre o homem:

[1563] Ver Didier Ottinger, *Op. Cit*., p. 93-99.
[1564] Didier Ottinger, *Idem, ibidem.*
[1565] Didier Ottinger, *Idem, ibidem.*
[1566] Foi Pedro Oom o mentor da teoria do abjeccionismo, em Portugal, quando redigir, em 1949, o Manifesto Abjeccionista. O texto perdeu-se. A entrevista que Pedro Oom concedeu ao *Jornal de Letras e Artes*, em 1963, contribui para dar a conhecer o conteúdo e a sua compreensão. O *abjecionismo* es un postparasurrealismo surge já nos anos 50. Baseia-se na resposta à pergunta: «Que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vómito e nós seres abjectos?»

Que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vómito e nós seres abjectos?

Com o poeta-pintor Mário Cesariny de Vasconcelos, a transgressão toma desde muito cedo o rumo do informal, numa via quase solitária empreendida dentro do próprio Surrealismo português, desde 1947, informal de que foi precursor e que nesse mesmo ano nos deixa em surpreendente e informe *Auto-retrato*, onde não existe qualquer relação directa com o sujeito seu autor nem com as técnicas. A figura do rosto explode dentro de si própria e a cor e a linha são uma amálgama onde não há qualquer linguagem específica susceptível de classificação. É a indistinção de tudo o que existe, uma regressão a partir do objecto. A actividade resume-se ao «gesto» e a obra à matéria não-formada, uma mistura significante que não significa mas é um puro existir onde o ser e a matéria se fundiram.

Em França, Jean Fautrier, ainda mesmo antes da guerra acabar, formulava uma proposta semelhante em relação ao que muitos artistas viriam a questionar, mesmo sem saberem o que se passava nos campos de concentração, embora o poeta Francis Ponge o tenha também enunciado ao interrogar como é que a arte podia responder ao reino de terror do Nazismo? [1567] Fautrier começou logo por volta de 1943 as séries informais, enquanto escondido num asilo psiquiátrico fora de Paris onde ouvia vindos dos bosques os sons das torturas e dos assassinatos da Gestapo. O ponto de partida de Fautrier não foi portanto visual mas auditivo o que explica em parte as suas particulares *Otages*. [1568] O pintor reflectia então a impossibilidade de dar rosto ao homem, rompendo com a forma e questionando a imagem real elaborada pela consciência dilacerada. Dubuffet afirmava que os retratos e as paisagens deviam amalgamar-se e que são uma e a mesma coisa. Por essa razão, fazia retratos em que a descrição transporta os mesmos mecanismos que os da descrição de uma paisagem. Como em *Corps de Dames*. De um lado rugas, do outro ravinas ou caminhos, um nariz e uma árvore, uma boca e uma casa. Qual a diferença? Do mesmo modo Francis Bacon reuniria, de um modo assombroso o retrato e a paisagem. Conquanto este pintornão abandonasse o critério da semelhança, o que ele procura é outra coisa, é da ordem da presença e do ser e não do parecer do sujeito representado. Em ambos os casos o sujeito representado cabe inteiramente na

[1567] Hal Foster, Rosalind Krauss e Yve-Alan Bois et al., *Art since 1900 (...),Op. Cit.*, p. 340.
[1568] *Idem, ibidem*, p. 341.

figura humana e confrontamo-nos com uma verdadeira ofensiva à beleza, que é entendida como regra repressiva aplicada ao corpo humano e que é necessário destruir.

A consciência dilacerada toma conta dos criadores e da arte. O retrato deixava de ter qualquer relação directa com o modelo e com o sujeito que serve de motivo. Mas não só o retrato, também a paisagem, o lugar e a figura. Trata-se de toda a representação clássica que é colocada em causa. E é sobretudo o corpo nu da mulher que é atacado. Por essa razão vemos tantas *Olympias* proliferarem. Dubuffet tal como Magritte (1898-1967) pintaram as suas *Olympias*. Sucedem-se então verdadeiras variações de destruição do corpo feminino onde se misturam os dois géneros canónicos da pintura: a paisagem e o retrato.

Em Portugal, o Surrealismo surgia então, de novo, passados setes anos depois da exposição de António Pedro e António Dacosta. Constituía-se o Grupo Surrealista que viria a realizar uma notável exposição improvisada num atelier ao Largo da Trindade, em Lisboa, depois de os seus elementos repudiarem a participação na *3ª Exposição Geral de Artes Plásticas* em 1948. António Pedro esteve presente e também ainda Dacosta, mas veríamos aí o poeta Alexandre O'Neill, Fernando de Azevedo, Moniz Pereira, António Domingues e, ainda, José-Augusto França. Vespeira, por exemplo, era um dos casos de abandono do neo-realismo pictórico, mas não dos anteriores valores humanos que para ele continuavam a ter a mesma validade mas que no Surrealismo correspondiam a uma resposta mais completa das inquietações vivenciais no sentido da descoberta da totalidade do humano.[1569] Surrealista em 1949, a sua pintura assume nesta exposição o seu primeiro momento, num arrebatamento de formas eróticas que em metamorfoses se transformavam em *Carne Vegetal* (1948) ou *Noite Violentada* (1948) ou ainda, depois de uma temporada com Fernando Lemos nas Berlengas, se completa numa produção formal sígnica onde os valores abstractos se destacam como em *Parque de Insultos* (1949) ou *Menina Lua* (1949), na qual um biomorfismo sempre erótico toma lugar.

Porém, o esforço da «destruição» levada a cabo pelos primeiros pintores surrealistas portugueses - António Pedro e Dacosta - não os deixou incólumes. Como se ali em 1949, exauridos da solidão do combate passassem o testemunho a estes pintores mais novos, eles que já vinham desde há alguns anos a fazer da pintura e da vida um questionamento radical e existencial chegavam ao fim do seu caminho no Surrealismo.

[1569] Manuela Cruz, «Entrevista ao pintor surrealista Vespeira», citado por David Santos, *Vespeira*, p. 218.

Dando-se conta, talvez, de uma espécie de beco sem saída estético deslocavam-se para outros territórios, geográficos e estéticos. António Dacosta partiria definitivamente para Paris e António Pedro haveria de abandonar em breve a pintura para se entregar ao teatro, como encenador, e mais tarde à cerâmica.

A experiência colectiva de um grande *cadavre-exquis* mostrado nessa exposição anunciava aquilo que ficara como resíduo depois de o corpo estar habitado. Esta técnica de acção colectiva, oposta aos procedimentos clássicos, ligava o que não estava ligado entre todos os do grupo, apesar de traduzir os princípios estéticos e éticos daqueles que o assinaram e um compromisso político ao interrogar em grande mancha na capa do catálogo:

O Grupo Surrealista de Lisboa pergunta: depois de 22 anos de medo ainda seremos capazes de um acto de Liberdade? É absolutamente necessário votar contra o fascismo.[1570]

A verdade é que Mário Cesariny, se tornara dissidente do Grupo Surrealista ainda antes da exposição se realizar. Mais tarde constituiria o grupo d'«Os Surrealistas» com António Maria Lisboa, Mário Henrique Leiria, Cruzeiro Seixas, Pedro Oom (1926-1974) e Eurico da Costa, entre outros criadores.

Contudo, chegamos a uma encruzilhada. A tentativa de encontrar um ponto intermédio onde se resolvessem as antinomias clássicas e a oposição entre o real e o imaginário continuaria a ser levada a cabo utopicamente pelos surrealistas portugueses. Abordar neste momento o movimento Surrealista em Portugal, se se tiver em conta o pensamento e a obra de Cesariny e de outros criadores do movimento que se estende até aos anos 50 e mesmo depois, seria colocar este trabalho na inevitabilidade de início de um outro, quando nos confrontamos com a necessidade e a urgência da conclusão deste. Ora, o que há a historiar do Surrealismo em Portugal cabe mal no final deste trabalho pois a enormidade criativa e poética dos seus mentores, como ficou patente na grande exposição no Museu do Chiado 2001,[1571] tornaria absurdo, neste momento, tal empreendimento. Tendo em conta estes limites torna-se claro à autora que deverá ficar

[1570] Esta interrogação era a capa do catálogo, correspondente ao cartaz político da campanha eleitoral de Norton de Matos que fora proibido pela censura.
[1571] A Exposição comissariada por Maria Teresa d'Ávila e pelo Professor Perfecto Cuadrado tomou o título de *Surrealismo em Portugal 1934-1952* e também esteve presente na Fundação Cupertino de Miranda, em V. N. de Famalicão.

por aqui, tanto mais que os objectivos ultrapassariam em larga medida o período temporal a que se propôs.

6.4. Almada Negreiros e o «Retrato da Pátria»

O regresso do velho saltimbanco

Entretanto, Almada Negreiros continuava a ser o Arlequim ou o Pierrot melancólico, «velho saltimbanco» da geração de *Orpheu*, modo simbólico de exprimir o ambiente cultural desolador, anunciador do modo alegórico, que a sua pintura toma cada vez mais. [1572] Em 1941, ei-lo regressando com uma grande exposição individual de desenhos, onde como sempre o tema favorito era a figura do corpo desdobrada por nús e retratos.

Tinha então quarenta e oito anos. Desde 1913, num espaço de vinte e oito anos não havia notícia de qualquer outra exposição individual, excepto a de Madrid, como se por regra o artista se subtraísse à confusa e equívoca arte moderna portuguesa espartilhada entre a arte oficial e a arte académica e, por essa ausência, quisesse marcar uma posição estética e ética. Com a excepção dos pintores acima mencionados, conviviam amistosa e frequentemente os tiques modernistas mundanizados das exposições do SPN ou o academismo das exposições da SNBA. Contudo, Almada não deixou de marcar posição pública nas exposições colectivas, desde que estas se salientassem em relação ao contexto dominante.

Nos anos vividos em Madrid e com a convivência com o meio artístico e literário, através da amizade com pintores, arquitectos e escritores, Almada familiarizou-se com alguns dos debates e propostas estéticas que, em meados e finais dos anos 30, chegaram a Portugal e se aprofundaram depois nos anos 40 e onde o tema da «desumanização da arte»,[1573] assim como as teorias subjacentes ao Surrealismo, eram discutidas já em Espanha, através das presenças embora intermitentes de Salvador Dali ou de Picasso.

[1572] A melancolia é reforçada pela proibição e pela repressão políticas nos anos 30. Segundo Georges Steiner a teoria da cultura de W. Benjamin reflecte esse clima estético e retórico de forte veemência que levará a arte ao modo alegórico da Nova Objectividade e do Surrealismo. Walter Benjamin (The Origin of German Tragic Drama, London, 1927, p. 24)) citado por Benjamin H. D. Buchloh, a propósito do prefácio de Georges Steiner a In «Figures of authority, Ciphers of regression (Notes on the return of representation in European painting), *October*, Nova Iorque, Vol. 16, Art World Follies (Spring, 1981), pp. 39-41.

[1573] Podemos estar certos de que o tema da «desumanização da arte» lhe era familiar através da obra de Ortega e Gasset, publicada em 1925, e por de mais conhecida na comunidade literária à qual o editor da *La Gaceta*, Giménez Caballero, antigo discípulo de Ortega, opunha reservas, apresentando como alternativa uma nova arte vanguardista guiada por uma nova aristocracia que faria com que os trabalhadores esquecessem as suas queixas ao aderirem a um «movimento poético». Esta ideia do futuro

Sucede que o Almada futurista dos anos 10 não morrera, nem o poeta ou o Almada desenhador, tal como pintor, que continuará a crescer em «auto-conhecimento» ainda que, por vezes, se apresente paradoxal com o seu eu múltiplo, heteronímico, em que os vários Almadas coabitam e onde, frequentemente se destaca o Almada teórico, animador, conferencista e pedagogo mostrando, como criador contemporâneo do seu tempo, todo o polimorfismo com que, ainda jovem, o caracterizara Fernando Pessoa.

«Trinta anos de desenhos»: Almada Negreiros e a *Exposição Individual* em 1941

Acontece que os desenhos dos anos 20 e 30 do «velho saltimbanco» eram conhecidos e admirados pelos seus mais próximos companheiros e amigos, como o pintor Eduardo Viana ou ainda pelo poeta de *Orpheu,* Luís de Montalvor, que haveria de lançar a editora Ática, nos anos 40, e as obras completas de Fernando Pessoa, mas também pelos arquitectos Gonçalo de Melo Breyner e António Varela, e ainda pelo colecionador de arte e editor da revista *Contemporânea*, o industrial Agostinho Fernandes. Deve-se a estes homens, grupo onde Eduardo Viana era o promotor principal, a organização em 1941 nas salas do SPN, de uma grande exposição de desenhos de Almada, a partir da qual havia a intenção de realizar uma retrospectiva da sua obra.[1574] Embora esta não se tivesse efectuado, o facto sublinha o modo como ela era considerada. Disso mesmo o Arquitecto Cottinelli Telmo daria conta numa espécie de elogio público num artigo sobre a exposição, intitulado «30 anos de desenhos, de agitação de ideias e problemas artísticos, de velocidade e de espírito», no qual concluía que o autor de manifestos e panfletos do «Morra, PIM!», não era nem o homem nem o louco perigoso como fora visto nos anos

falangista Caballero, que Almada como já vimos conheceu e que se ligaria aos círculos de Mussolini, não podia deixar de desagradar a Almada, que sempre fora um convicto europeísta, apesar do seu nacionalismo e que viria a formular as suas críticas ao futurista italiano. A verdade é que o descalabro intelectual de *La Gaceta* e o fim da carreira literária de Gimenez Caballero começaram precisamente quando dedicou o número inteiro de 15 Fevereiro de 1928 à Itália e ao fascismo italiano, com uma longa entrevista a Marinetti e uma contribuição de Mussolini. Num outro número no ano seguinte, defendeu um «fascismo hispânico» e católico contra a europeização da cultura espanhola, à mistura com um imperialismo internacional que subjugaria os países fracos e assim solucionasse as lutas de classes. Tais proclamações conduziram ao seu isolamento, mesmo dentro do movimento fascista, e a uma ruptura com Ortega y Gasset, o que não podia deixar de constituir uma séria advertência e fazer meditar Almada.

[1574] Esta mostra seria preparatória de uma retrospectiva que se tencionava organizar logo a seguir em Lisboa e a seguir em Madrid, Barcelona e Bilbau, a convite do Instituto Espanhol de Lisboa, informação que consta do catálogo da exposição e que se ficou pela intenção. Ver Eduardo Viana, [et al.] (org.), *Almada : trinta anos de desenho 1911-194,* Lisboa, Secretariado da Propaganda Nacional, Junho 1941.

10, mas que fora afinal «sempre o mesmo e que apenas os outros levaram trinta anos para chegarem a perceber» como ele era.[1575]

A exposição de oitenta e quatro trabalhos abrangia o período de 1911 a 1941. A imagem da assinatura «almada» em minúsculas, como sempre, e o longo «l» da haste de uma bandeira eram uma verdadeira insígnia auto-identificatória que ocupava toda a capa do catálogo, indicando deste modo que o artista se servia da linguagem do preto e branco. O par de acrobatas, feito em Paris, e um retrato representando Sara Afonso, com as suas tranças enroladas apanhadas na nuca, olhos semicerrados e a mão no rosto, cotovelo dobrado, descansando, lendo ou meditando, ilustravam o catálogo.

Dos auto-retratos, podiam ainda ver-se, entre outros, o *Retrato de José Pacheco* de 1921, que era da colecção de Agostinho Fernandes; o *Auto-retrato* de 1926; o de 1928; um *Retrato* de 1924 que pertencia a Fernando Amado; um *Retrato de Minha Mulher* de 1938; ou *A Sesta* (1939), que nesta homenagem a Courbet se afigura como um desenho maior de finais dos anos 30, a par dos retratos de Sara Afonso, de amorosa afeição, onde esta e o filho ilustram nos Cadernos *Sudoeste* nº3 de Novembro de 1935, a colaboração dos antigos companheiros de *Orpheu*. São também de apontar os muitos nús, onde se exerce uma virtuosa simplificação linear de figuras, a maior parte imaginárias, provavelmente realizadas a partir de cópias ou de fotografias, numa apropriação em tudo semelhante às de Picasso. [1576] Nestes desenhos nos quais parece divertir-se com as curvas graciosas do corpo feminino, em que a linha segue a exigência do desejo e serve de pretexto para talvez encontrar a sua significação. Almada enaltece os nús nos arabescos da linha, nos arredondados, na extrema densidade que dá às sombras da pele, numa sensualidade imaginada onde o lápis que acaricia o papel branco parece ser o *phalus*.

A linguagem do preto e branco

Justamente, para Almada Negreiros, embora toda a independência e toda a razão de ser de uma arte, ainda que essa arte se chame cinema, tudo está e começa exactamente no desenho. Ele afirmava que «nunca foi novidade para ninguém que a

[1575] Cottinelli Telmo (*Acção*, 3.7.1941) in cat. exp. *Almada, A cena do Corpo*, Op. Cit., p. 97.
[1576] Ver a este propósito Anne Baldessari, «La peinture de la peinture», in *Picasso et les Mâitres*, Paris, Musée Picasso, 2008, pp. 22, sobre a apropriação e a assimilação que Picasso fazia através do «estudo» e da «cópia», nas múltiplas fontes e registos, da fotografia, aos cartões de visita e aos clichés fotográficos o que lhe permitiu construir «imagens genéricas», sujeitos compósitos que se entrelaçam com outros temas numa espécie de montagens atípicas e proteiformes.

mãe de todas as artes se chama desenho».[1577] Não se referia, evidentemente, nessa relação que fazia com o cinema, ao desenho que pode ser decalcado com o lápis mas sim àquele «que garante a unidade da obra» onde se lhe põe a qualidade do movimento.[1578]

O desenho era para Almada «a ideia», o *eidos*, o princípio, a essência e o fim.

A arte da Renascença valorizava o *disegno*, enquanto habilidade do fazer e do inventar, e colocava o artista no mesmo plano que Deus. O desenho era também o desígnio (*dessein*) que constituía a arte como um campo liberal, derivando da esfera intelectual e do conhecimento das proporções. Se as chamadas «Belas-Artes», a Arquitectura, a Pintura e a Escultura são as «artes do desenho», era porque, segundo Vasari, o desenho era a «expressão aparente e a declaração do conceito que se possui no espírito», pois requer uma mão exercitada, tornada apta a bem exprimir todas as coisas que a natureza criou. Arte propriamente divina no seio da *mimesis*, o desenho testemunhava a mestria do artista, a aptidão em «resumir» o ideal e o modelo. Almada conseguira atingir este ideal clássico. E não só revivia esse ideal clássico como homem do seu tempo, um contemporâneo, como se separava dele, quando passa a utilizar a linguagem da cor do preto e branco. Isto é, ele junta à linguagem da escrita que é também o desenho, a linguagem da «não-cor» do preto e branco.

Se o desenho tem nele uma genealogia que começa com o traço, ele acaba todavia no que podemos designar a trama. Tessitura construída por um processo que une conceito e projecto. Mas essa relação do desenho com o preto e branco, em que a linha e a «cor» não são distintos ou deixaram praticamente de ser distintos, excepto quando caricatura, é a pele do desenho que a trama que torna visível. Isso acontece frequentemente nos desenhos de nús pois o desenhar a pele dá-lhe a superfície ideal para a sensualidade do desenho. Sobressaem as cabeças de mulheres ou os pares de namorados dos anos 30, em que *A sesta* se destaca, ou ainda os sarcásticos *Fadistas* (s/d), que retomam e subvertem o tema de Malhoa.[1579]

Essa relação desenho-cor é a lição que Cézanne compreendera e que, depois dele, outros pintores retomaram: quanto mais a cor se harmoniza, mais o desenho se

---

[1577] José de Almada Negreiros, *Desenhos animados realidade imaginada (escrito expressamente a convite da empresa do cinema Tivoli para a apresentação do filme de Walt Disney «Branca de Neve e os sete Anões)*, Lisboa, Editorial Ática, Ltd., 1938, p. 6.
[1578] *Idem, ibidem.*
[1579] Muitos destes desenhos encontram-se bem reproduzidos no cat. exp. José de Monterroso Teixeira (org.), *Almada, A Cena do Corpo, Op. Cit.*

harmoniza também. Era por essa razão que Cézanne procurava dar a perspectiva unicamente pela cor. Esta inversão total do que até ali se fazia, através da perspectiva como um sistema de desenhos lineares de traços e linhas, rompia com este puro linear. A linguagem do preto e branco de Almada, com as suas gradações de cinzas, destruíra a perspectiva ou qualquer indício dela e invertia a posição tradicional da prioridade do desenho sobre a cor. É que a cor e o desenho, par feminino-masculino, fundiam-se. A linha, como Princípio, agarrava a «não-cor» do preto e branco, tecendo a linguagem do desenho como uma trama.

Os auto-retratos: servir-se do realismo para desfazer o próprio realismo

Todavia, o seu desenho, como acção e gesto tem as qualidades a que o treino da mão obrigara. No seu movimento interno, apresenta a «embriaguez do lápis» que às vezes se assemelha quase a uma fúria de repórter, tal como Baudelaire apontava em Constatin Guys, o primeiro repórter da vida moderna. E isto acontece porque o desenho se encontra não só mais perto da urgência criativa, como esta o faz conservar o «eidos» do desenho clássico que nos auto-retratos subverte, talvez de um modo diferente do dos nús, menos poético e sensual, ao utilizar a economia de meios que deve ao movimento a delicadeza, mas que traduz uma violenta pulsão inconsciente de destruição do realismo convencional.

É que esses auto-retratos são variações de uma série que é a da figura de si próprio, onde se destrói e reconstrói. Como aprendera no cinema mudo e no de Walt Disney, em particular nos desenhos animados, Almada aproxima-se da realidade mas não se pretende confundir com ela. Isto é, serve-se da realidade para desfazer o próprio realismo e o transformar em realidade imaginada. Assim, ao aproximar-se da sua aparência reconhecível logo a destrói para re-construir uma outra realidade. E é esta realidade re-construída que o separa, quer dos neo-realistas, quer dos surrealistas.

Para compreendermos melhor o que isso significa para Almada, damos o exemplo do que era para ele o realismo do cinema dos anos 30, que diferentemente do cinema «puro», segundo ele, - o mudo -, se tinha tornado espectáculo, bem como a fotografia. É que o cinema sofria de um excesso de realidade e tanto o cinema (fotografia em movimento) como a fotografia, pretendiam confundir-se com aquela realidade. A novidade é que era preciso transpôr a realidade para criar arte. E o maior estorvo para «re-presentar, tornar presente» a realidade, era ela própria. Por isso concluía:

Razão tiveram os gregos ao pôr máscaras nas caras dos seus actores: as caras são realidade e esta está simbolizada nas máscaras; o símbolo é realidade imaginada, é com símbolos que se expressa a arte. [1580]

Vejamos um conjunto de auto-retratos dos anos 30 e 40. Por exemplo, o auto-retrato de 1930; o de 1938; e um sem data que é certamente de finais dos anos 30 e 40; ou ainda o auto-retrato construído com fios de metal de 1940; bem como outro datado do mesmo ano; um de 1943 e por último o de 1949, onde a sua figura se reduziu a um esquema totalmente abstracto de formas geométricas de quadriláteros e círculos, uma «auto-reminiscência» como o intitulou.

Ao ver os seus auto-retratos, somos tentados a analisá-los no tempo, segundo uma espécie de progressão linear que acompanha a sua cronologia, de modo que finalmente teria nesse processo de redução das formas chegado à figura de uma abstracção geométrica. Sucede que esta seria uma explicação convencional de uma linearidade que assentaria na tradição ocidental, que olha o processo do desenho como uma auto-investigação racional, um registo que sempre foi visto como a personificação da razão.

Nestes auto-retratos, ele repensa todavia continuamente a pintura e o desenho tentando aproximar-se da realidade, imaginando-a, mas não se confundindo com ela. Por exemplo, no auto-retrato de 1930, vemos a face desenhada diagramaticamente e, no de 1938, metade dela desaparecer mesmo. Se nos anos 20 inventava olhares enviesados que subvertiam a fixidez do olhar ou furava os olhos, agora destrói a face, arruína-a e transfigura-a. Mas o retrato conserva-se porque o reconhecemos. Como no auto-retrato de 1940, parece olhar-nos atrás das curvas sensuais da linha, mas estas desfazem a ilusão através da brincadeira dos óculos. Nele serve-se dos meios mínimos do desenho para dar de si uma variação reconhecível. Aliás, Almada dá sempre versões reconhecíveis de si próprio. E mesmo quando a sua figura foi reduzida a círculos e quadrados, reconhecemos nas elipses e nos círculos preenchidos uma evocação dos seus olhos negros. Outras vezes abeira-se da caricatura, ou melhor, abeira-se do *nonsense*. O absurdo, quase «dádá», vai ao limite do risível na representação que faz de si, ao transformar as curvas desenhadas à volta dos olhos numa nessa espécie de lentes para nos ver melhor. Ou ainda na mais risível e absurda máscara no desenho a tinta-da-china e arame sobre cartão. Almada

[1580] José de Almada Negreiros, *Desenhos animados realidade imaginada (escrito expressamente a convite da empresa do cinema Tivoli para a apresentação do filme de Walt Disney «Branca de Neve e os sete Anões)*, Lisboa, Editorial Ática, Ltd., 1938, p.

representa-se como mais um objecto no mundo distanciando-se quer do tema do auto-retrato em si, quer do objecto exterior que seria ele próprio vendo-se ao espelho. Deste modo, a sugestão de racionalidade desaparece, tal como no retrato de El Lissitzky atrás referido, para introduzir uma outra componente que estilhaça a ideia de que o auto-retrato constrói uma identidade e de que os olhos são o instrumento de uma visão racional ou de uma subjectividade interior.

Almada também parece dizer-nos que o olhar é insuficiente. Por mais que se busque apreender o que se presenceia, é-se sempre remetido para um horizonte da não-visão, da obscuridade, do passado originário do inacessível que está contido em cada átomo do presente. O ponto de vista único atesta a insuficiência da obra. Por essa razão, o artista se volta para a máscara, enlutando o auto-retrato. [1581]

Na impossibilidade de retratar, constrói-se em máscaras, em variações de si próprio. No auto-retrato desenhado no ano de 1943, [1582] representa-se numa linearidade diagramática, sobrepondo em transparência citações de pintores que provavelmente admirava, numa espécie de apresentação do seu programa que lembra as apropriações dos criadores pós-modernistas contemporâneos:

Homero é nos antigos a nascente de onde tudo saiu (Delacroix). A arte é feita para perturbar, a ciência assegura» (Braque). Não procuro, encontro» (Picasso). Aquele que sabe tem que ser aprendido de outro ou achado ele só o que sabe; a ciência que se aprende de outro é, por assim dizê-lo, exterior: o que nós mesmo encontramos, a nós pertence e em propriedade. Encontrar sem buscar é coisa difícil e rara; achar aquilo que se busca é cómodo e fácil; ignorar e buscar (aquilo que se ignora) é impossível (Arquitas de Tarento). Parece que a década é o número perfeito (Aristóteles, Metafísica). Redução a número perfeito, Theleon (Platão citado por Vitrúvio e este por Luca Pacioli di Borgo, De Divina Proportioni, *e por Francisco da Hollanda,* Da Pintura Antígua.

Tal programa é o retrato-soma do que desejou o artista, símbolo de uma pesquisa constante que funde passado, presente e futuro. No momento deste «auto-retrato-em-companhia», como o define José-Augusto França, elegendo-o um dos cem quadros

[1581] Jacques Derrida, *Memórias de Cego*, *Op. Cit.*, p. 74.

[1582] José-Augusto-França dá este retrato como sendo de 1943 mas só utilizado em 1948 por Almada Negreiros para ilustrar como retrato de autor o seu ensaio Mito-Alegoria-Símbolo. Verificados outros autores, como Rui Mário Gonçalves (Ed. Caminho, 2005) e mesmo o *Roteiro da Colecção* do CAM (2004) estes dão-no como sendo de 1948. Assim, aceitamos a versão de José-Augusto França como sendo a correcta.

portugueses do século XX, o pintor estudava a personalidade de Homero e, por essa altura, fizera ou fazia os frescos das Gares Marítimas. [1583]

Obra acabada ou croquis preparatório e efémero, o desenho pertence, pois, aos dois extremos. É expressão através da mão e a marca, a pegada objectiva das coisas. Participa em todos os géneros e confunde e funde os limites entre as artes. A origem que Plínio lhe dá através do mito, tal como à pintura, associa-o a Eros. Mas falar dessa ligação a Eros ou do desejo inconsciente não é suficiente. O desenho é a essência da escrita como os auto-retratos de Almada dão a ver, ou mesmo a sua insígnia, com a sua haste. É um gesto, mas um gesto subversivo e simultaneamente enigmático, que provoca em nós aquilo que Roland Barthes chamou de «campo alusivo da escrita», isto é, um *trabalho de linguagem* e de memória afectiva. Via de auto-conhecimento, como dizia Almada, ele chegava entretanto à pintura tendo realizado a sua «auto-educação» de artista-pintor, através do desenho, conquistando finalmente a pintura.

Do retrato da pintura de cavalete ao retrato alegórico da arte mural

Receberia em 1943 o Prémio Columbano na *7ª Exposição* de Arte Moderna do SPN, assim como em 1946 o Prémio Domingues Sequeira na *1ª Exposição de Desenho e Aguarela* daquele organismo. Surpreendentemente, ou talvez não, o Prémio Amadeo-Sousa Cardoso nunca lhe seria atribuído. Estes prémios revelam que, a par do desenho, a pintura ocupa grande parte da produção do artista. Em meados dos anos 30 abraça um conjunto de cores ácidas de azuis, verdes e amarelos ocres, que talvez tivesse iniciado em *Maternidade* (1935). Pinta obras importantes como o *Duplo-retrato* (1934-1935) e *Retrato de Sara Afonso.* Retoma o tema favorito do *Arlequim* melancólico (1941). Assim como assume, segundo José-Augusto França, «uma outra situação ideológica e estética» com a *Homenagem a Lucca Signorelli* (1942). Se por um lado, subsiste a presença de um passado, o dos anos 20, que o arlequim melancólico simboliza, por outro, permanecem preocupações estéticas ligadas ao exemplo do mundo clássico, como fonte histórica. Esse enraizamento no *Quattrocento* italiano leva-o a introduzir a matriz clássica, nas formas da pintura e na vasta produção de desenhos que justamente fizeram a sua reputação de desenhador. Essa matriz surgiu sempre em Almada como ondas mnemónicas e o arlequim, conquanto não um tema da pintura clássica, foi tornado ele

[1583] José-Augusto França, *100 Quadros Portugueses no século XX*, *Op. Cit.*, p. 98.

próprio um tema clássico. O gosto por Signorelli,[1584] nestes anos, inspira-o na formas e nas cores, cuja violência se dramatiza. Mas a lição de Picasso continua presente e tão presente que, por volta de 1948, o mesmo tema da *Maternidade* se vê desconstruído tal como os imensos nús, em formas cubistas, como se o processo da variação o levasse a dar várias versões de um mesmo tema, consequência dos múltiplos pontos de vista inaugurados pelo Cubismo. A figura do corpo molda-se, manipula-se e vemos que Almada tem, além do classicismo, um gosto barroco pela linha que deforma e que chega ao grotesco e à fealdade. São anatomias desproporcionadas de corpos invertidos, onde estes adquirem posições inesperadas, as cabeças volteiam, e braços e pernas se desdobram em variações e possibilidades sempre renovadas.

Em 1935, o pintor havia de iniciar uma série de realizações de encomendas públicas em que experimentaria novas técnicas: os vitrais para a Igreja de Nossa Senhora de Fátima em 1935; mais tarde os da Igreja do Santo Condestável em Campo de Ourique em 1951; os do Seminário dos Olivais, mas também aqueles que fez para a *Exposição do Mundo Português*. Nessas manifestações públicas iniciava também uma outra técnica, a da pintura a fresco, decorando com uma cartografia fantasiada a nova sede do *Diário de Notícias* na Avenida da Liberdade entre 1939 e 1940. Aqui, alia a inspiração da pintura italiana clássica e as estilizações dos anos 20. Nos Correios de Aveiro em 1942, a «ingenuidade» popular cruza-se com o lirismo das figuras femininas.

O hábito de colaborar com arquitectos, como o fez em Madrid em decorações para a Fundacion del Amo na Cidade Universitária e em cinemas, é pois retomada. Mas seria com a colaboração dada ao Arquitecto Pardal Monteiro nas Gares Marítimas de Alcântara e da Rocha Conde de Óbidos que deixaria «o registo provocador de um alto sentimento colectivo», tal como propunha afinal o *Manifesto da Pintura Mural* em 1934, lançado em Paris, que apontava para a superação quer da arte que ia da extrema-direita à extrema-esquerda. [1585]

[1584] Luca Signorelli (1450 env.-1523). Este artista, que viveu num momento em que a Renascença italiana atravessava uma crise profunda do pensamento e do gosto; teve a sua actividade na Toscana, em Roma e na Úmbria. O que chama à atenção na sua pintura é esse dramatismo que se exprime através de uma poderosa forma escultural, qualidades que anunciam Miguel Ângelo e se opõem à tendência da doçura que adoptava pela mesma época Perugino e depois Rafael. Ele foi o último grande pintor toscano da técnica do fresco do século XV, autor dos frescos de Orvieto.

[1585] Como um dos princípios do realismo da década de 30 a «L' art mural devra devenir ce qu'il a toujours été: un excitateur, un provocateur du haut sentiment collectif. De l'extrême droite à l'extrême gauche, c'est de cela que l'ont sent clairement ou non le besoin». O Manifesto da Arte Mural foi publicado em cahiers d'Art (1934) e assinado por Aman Jean, André Lhote, Charles Despiau, Paul Signac, Zadkine, Bissière, Zarrapa, Severini, Sima, entre outros. Em 1935, Mário Sironi publicaria o seu Manifesto de Arte

Mas, sobretudo, o pintor superaria o decorador, realizando duplamente:
- a continuidade do vanguardismo de *Orpheu*;
- e o muralismo sonhado pelos neo-realistas, que era o da superação da pintura de cavalete, transpondo-a para uma dimensão de grande escala que é simultaneamente um manifesto e um livro aberto.

Os frescos integram-se numa nova estilística europeia do pós-guerra. Almada actualizava não só as suas estilizações elegantes, algo *art déco*, como toda uma visão plástica. Em meados de 1949, quando se desloca a Paris, teve então oportunidade de reencontrar a cidade que, segundo ele, «continuava a ser o único lugar onde quem quer que seja, goste ele do que gostar, encontra aqui o seu mundo». [1586] E o que encontrara ele? Uma coincidência de perspectiva que convergia no relançamento em força da abstracção geométrica que se fazia sentir de Paris a Nova Iorque desde 1945. Almada chegou então a uma arte pessoal, onde essa abstracção adquiria cada vez maior importância. No regresso dessa visita parisiense, Almada teve direito à primeira página do *Diário de Lisboa*, [1587] onde, se podia ver, a ilustrar a entrevista que dera, o auto-retrato de 1949: um rectângulo vertical dividido em segmentos geométricos onde reconhecemos, no canto superior esquerdo, nos semicírculos e pequenos círculos desenhados o esquema geométrico dos seus grandes olhos negros, agora transformados em signos. **(Ilustração 148)**

Finalmente, Almada tornava o rosto assignificante, ao produzir um auto-retrato que se reduzira, como ele lhe chamou então, a uma «auto-reminiscência». Levara o retrato às últimas consequências. Nessa imagem o rosto ausentou-se para dar lugar a uma construção geométrica de linhas e de círculos. E se ainda conseguimos vislumbrar uma evocação dos seus olhos negros e sobrancelhas nas pequenas circunferências e meias elipses, é porque o nosso mecanismo psicológico-cognitivo permite esse reconhecimento objectivo nas formas geométricas. Almada nunca se desliga da realidade. Ele joga por puro prazer com essas formas no sentido de obter uma *Nova Forma* (*Neue Gestaltung*), um modo de transcender a realidade e de a tornar «real». As suas declarações não deixam dúvidas:

Mural adaptado daquele, mas na vertente fascista. Ver Olivier Revault D'Allonnes, «L'assassinat des Beaux-Arts», in cat. Exp. *Les Années 30 en Europe. Le Temps ménaçant 1929-1939, Op. Cit.*, p. 41.
[1586] N/a, «Almada regressa de Paris e fala-nos do que são ali as modernas expressões da Arte», *Diário de Lisboa*, 22 Junho de 1949, p. 1.
[1587] *Idem, ibidem*, pp. 1 e 7.

Desde «a grande janela aberta pelo impressionismo, ao «agarrar a luz» do cubismo e orfismo, até ao abstraccionismo actual, foram-se dando os jeitos para a novidade. Em breve fará um século! (...) O abstracionismo, como todo o ciclo, é representado por várias correntes e todas elas não-figurativas, umas cor, outras grafia, outras conjugando grafia e cor, e as duas últimas divididas ainda em geométricas e não-geométricas.

E esclarecia o seu entendimento do abstraccionismo *ou não-figurativo*, duvidando destes termos e afirmando que aquele não impõe a visão «*ao espectador*, mas *colabora com a visão, o pensar, o sentir, o olhar deste, evitando-lhe a passividade da admiração pelo alheio*». Com efeito, acrescentava, que no abstraccionismo não havia «política» mas seria a partir daí que ela se faria.[1588]

O abstraccionismo geométrico a que tinha chegado, pela via das pesquisas do desenho e do número, sugeria-lhe uma «verdadeira obra de equipa, entre gente que se entende por cores e grafias». E concluía:

Amanhã a humanidade inteira surpreender-se-á de ver tudo nitidamente pelo abstraccionismo, como ontem pelo naturalismo. E então o passado naturalismo será exactamente o que é: documento. Já não vive.[1589]

[1588] *Idem, ibidem.*
[1589] *Idem, ibidem.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos atrás, Almada reivindicou e exprimiu sempre ao longo da sua vasta obra a herança de *Orpheu* e a sua modernidade, recebendo, o que o Futurismo e o Cubismo lhe deram, ao mesmo tempo, na expressão literária e na pictural. Almada-poeta e «Almada-Tudo» aceitam que a modernidade pode ser ainda alguma coisa, além do progressismo utópico, um presente eternamente reconstruído pelos que ficam, demonstrando que, sempre que nos desviamos do caminho, há que «re-começar». Os frescos como manifesto apresentam uma pluralidade de sentidos inesgotável. São pintura social contra os mitos do Estado Novo, mas são também lendas revisitadas, como na história da Nau Catrineta ou no Milagre da Nazaré. Devolvem poética e alegoricamente a História na realidade transfigurada da realidade imaginada.

Houve queixas sobre os frescos. Sara Afonso recorda nas suas memórias que as pessoas não gostavam dos saltimbancos e do seu desenho atlético e contorcido. Mas era o desenho ou era o tema que desagradava às autoridades oficiais? Na verdade, chegou mesmo a pôr-se a hipótese da sua destruição. Foi a defesa de João Couto, então director do Museu Nacional de Arte Antiga, na qualidade de presidente da Junta de Belas-Artes, que impediu que tal acontecesse.

A primeira encomenda das gares terminaria em 1945. É a gare marítima de Alcântara, cujo êxito foi grande. **(Ilustração 149, 150)** Talvez porque o naturalismo estilizado desses frescos facilitava a sua compreensão, a qual respondia à encomenda e sossegava os espíritos. Nela encontramos uma referência a uma iconografia lírica inspirada nas lendas populares de D. Fuas Roupinho e do Milagre da Nazaré e da Nau da Catrineta. **(Ilustrações 151 a 153)**

Entretanto, foi-lhe pedida nova encomenda por Duarte Pacheco: duas séries de frescos para a segunda gare marítima da capital, na Rocha Conde de Óbidos. **(Ilustrações 154, 155)** O início dos trabalhos ainda esperou alguns anos, em virtude da morte do ministro, até que finalmente, entre 1946 e 1949, Almada pinta os dois trípticos. Neste final de década, também António Ferro se despedia do SPN e partiria em breve para uma espécie de exílio em Berna.

Os frescos mostram imagens da cidade de Lisboa e do seu rio; do cais e das varinas de canastas. É a vida das cidades ribeirinhas, a venda do peixe ou as mulheres descarregando o carvão, numa pintura de costumes sabiamente imaginada. Embora possamos ver também este mesmo tema nas Gares Marítimas da Rocha Conde de

Óbidos, ambos os frescos mostram-se diferentes, tal como são diferentes os personagens. O lirismo do desenho dos primeiros murais de Alcântara foi substituído por um outro tipo de desenho, de um cubismo sintetizado e geométrico, contemporâneo do seu auto-retrato de 1949, culminando aqui as pesquisas iniciadas à volta dos painéis de S. Vicente de Fora, demonstração e «concretização de uma ciência matemática, como consequência do *acto de ver* e do *sentimento,* e do que chamou "Mito-Alegoria-Símbolo"», [1590] investigação onde o mito e o logos se entrelaçam. A estrutura clássica em ambos os frescos é submersa por um entendimento original da pintura religiosa medieval ou da pintura do Egipto, e até possivelmente do desenho e pintura japoneses. Não há linhas de fuga. A maneira de articular as figuras e as paisagens em planos sucessivos e segundo diferentes níveis capazes de sugerir espaços tridimensionais ou, ainda, o equilíbrio preciso no domínio da composição é igualmente ocidental e moderna ao ligar numa montagem elementos, figuras e imagens. Tornando-se oriental no modo de apresentação em níveis e, até, na predominância dos azuis. Os madeirames e os andaimes dos barcos e os personagens não dependem nem da sua proximidade nem da sua distância, mas da importância do sujeito dentro do contexto, como nas estampas japonesas. Nas Gares da Rocha de Conde de Óbidos há porém uma outra escala magistral dos objetos. Os espaços onde se desenrolam as acções são proporções em enorme recorte, tal como os personagens dos emigrantes, das varinas e dos saltimbancos, tanto os que estão à frente como atrás.

A cidade, lugar insubstituível, é o espaço real e imaginário de todas as cidades da pátria. Os domingos são lisboetas, mas podiam ser de qualquer cidade litoral portuguesa, onde se vêem as famílias pescarem nos rios ou os saltimbancos e contorcionistas fazendo os seus números nas ruas. Na multidão, os meninos brancos e negros olham. Vemos corpos de trabalho, corpos de miséria, as cabeças inclinam-se desalentadas e os rostos escondem-se. É a cidade que se irá transformar num enorme cais, aquele cais interior da *Ode Marítima*, de onde partem os paquetes de Fernando Pessoa, lugar onde de repente se repara que se abriu um espaço entre o cais e o navio que se afasta, fazendo vir à lembrança «um não sei quê» de uma angústia recente. Inscrita nos corpos transformava-se em «profetismo».[1591] Era a profecia das gares.

Como texto visual, lemos ali o povo que grita as razões da sua existência e o de ter direito a uma pátria civilizada. Almada volta ao seu *Ultimatum* de 1917 e ali, nesses

[1590] António Quadros Ferreira, *Op. cit.,* p. 135.
[1591] Margarida Acciaiuoli, Os anos 40 (…), *Op. Cit.*, p. 746.

murais, realiza o seu segundo *ultimatum*, não proclamando a destruição futurista ou surrealista, mas a reconstrução n'«a consciência exacta da actualidade» portuguesa.

Em breve, o fechamento de horizontes internos cada vez mais dramáticos, que o final da guerra traria, contrariava as esperanças quanto a uma abertura do regime que viria a produzir ondas de emigração de gerações de portugueses e de dezenas de expatriados artísticos nos anos seguintes, como seria o caso de Fernando Lemos.[1592]

Nos frescos da Rocha de Conde de Óbidos, declaração pública e manifesto, Almada convoca a comunidade dentro do espaço pictural e fora dele, tomando partido como «heterodoxo», numa designação que achamos pertinente para ele e que, pela mesma altura, Eduardo Lourenço atribuía a si próprio. [1593] Como este escreveria, o mundo da cultura portuguesa arrastava há séculos uma existência «crepuscular», perdendo os acontecimentos decisivos da modernidade e tornando-se ruminantemente estéril dentro de um obstinado irrealismo.[1594]

Como num *grafitti* de hoje, Almada escrevia simbolicamente a palavra «PÁTRIA» neste retrato da nação. As paredes da cidade estavam nuas. Era necessário escrever o livro do futuro, pois, como ele próprio dizia:

As construções do Estado multiplicam-se a olhos vistos porém, as paredes estão nuas como os seus muros, como um livro aberto sem nenhuma história para o povo ler e fixar.[1595]

O «texto visual» que nos frescos se representa é o exemplo, segundo António Quadros Ferreira, de uma interacção entre a comunicação e a semiótica, não tanto porque no discurso pictural tenha sido deliberadamente produzido, mas porque, «no essencial, é previsível um testemunho que valoriza tanto a comunicação como a recepção» e onde se faz a dialéctica entre o autor, o objecto e o espectador. No processo de identificação e reconhecimento recíproco entre o artista e o espectador, o discurso torna-se supra-pictural. Lugar onde a figura e o fundo atingem a sua plenitude máxima

[1592] Sobre este tema da expatriação artística no mundo da arte e, em particular na sociedade portuguesa, ver Manuel Villaverde Cabral, Paris, «Portugal: dos anos de 1950 aos anos de 1970», in cat. exp. Margarida Acciaiuoli (org.), *KWY Paris 1958-1968*, Lisboa, Centro Cultural de Belém-Assírio & Alvim, 2001, pp. 53 a 59.
[1593] «O homem é uma realidade dividida. O respeito pela sua divisão é heterodoxia». Eduardo Lourenço, *Heterodoxias*, Lisboa, FCG, 2011 (1949).
[1594] *Idem, ibidem.*
[1595] José de Almada Negreiros, «Duas palavras de um colaborador – na homenagem ao arquitecto professor Pardal Monteiro», *Obras Completas – Textos de Intervenção*, vol. 6, *Op. Cit.*, p. 168.

de inscrição, esse espaço que inscreve e comunica. [1596] Registo de leitura, nele se inclui um tempo de observação e compreensão que implica o leitor. A concepção individual da «arte pela arte», tema que fora o alvo das acusações dos neo-realistas à *Presença*, também era superada.

Almada realiza aqui «os retratos dos que ficam», daqueles que nunca partem, uma realidade dividida. Servindo-se «do realismo para desfazer o próprio realismo»,[1597] somos introduzidos no mundo do real até compreendermos finalmente que esta obra fica como símbolo único de um retrato da pátria. Porém, nele a sombra de Almada também se projecta em cada traço como um retrato simbólico de si, sussurrando-nos: «Eu sou um poeta português que ama a sua pátria».[1598]

Justamente, Almada posicionava-se sempre que necessário e o seu ponto de vista de clara oposição à subordinação da arte à política, que sempre defendera ficara bem expressa na revista *SW-Sudoeste*,[1599] onde logo diria que «não cabem na Arte nem directores nem Secretários, nem os almas de Directores nem os almas de Secretários. A palavra Director atrai a de Secretários, como a de Chefe a de Subalternos. Se em Arte não somos todos iguais é contudo indispensável este trato de iguais para que se incube a criação».[1600] Não podia deixar de ser uma clara advertência a António Ferro, tal como ao afirmar no mesmo escrito:

Ora a política só me interessa no campo da observação, isto é, ignoro-a no campo da acção. Para mim, o único campo de acção, encontro-o em absoluto nos domínios da Arte. Outros não verão acção senão na política.

Almada tinha-se demarcado, como vimos, na sessão de Marinetti na SNBA em finais de 33 e do que ele então chamou de «panorama» no nº1 de *SW*, saído em 1935 com o artigo *Arte e Política*, que desorientou os leitores, havendo quem o tivesse achado contra tudo o que o antecedia. E porque não? - perguntava. Todavia, era necessário, segundo ele, ir mais devagar, pois ao escrever nesse texto sobre o que designou

[1596] Pierre Boudon, citado por António Quadros Ferreira, *Op. Cit.*, p. 151.
[1597] José de Almada Negreiros, «Prefácio» ao livro de Manuel de Lima «Um homem de Barbas», Lisboa, Ática, p. 20.
[1598] José de Almada Negreiros, «Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX», *Obras Completas (...), ibidem,* p. 31.
[1599] Objecto de publicação em edição bilingue e em *fac-símile* no catálogo de uma recente exposição realizada no Museu de Badajoz no ano de 2010. Infelizmente esta exposição que vimos em Badajoz esteve prevista e comprometida para se exibir em Lisboa, no espaço da Assembleia da República, mas acabou por ser suspensa.
[1600] José de Almada Negreiros, «Vistas do SW», in *Obras Completas.(...)*, vol. 6, *Op. Cit.*, p. 169-170.

ironicamente de «mística colectiva», referindo-se à «Política do Espírito», a sua intenção tinha sido - dizia sarcástico - «a de fotografar a actualidade». Ao escrever «Arte e Política», tentara «ser bom fotógrafo e bom aparelho de copiar panoramas», apanhando os «jeitos próprios do panorama colectivo». Contudo, era ele, Almada, sózinho, olhando à esquerda e à direita, que chamava à atenção os companheiros para os precipícios à esquerda e à direita. [1601]

Ao longo deste estudo, procurámos aproximar-nos da história da arte da primeira metade do século XX em Portugal, tentando iluminar uma paisagem na qual o retrato foi o pretexto. Essa dupla perspectiva fez-nos reconstruir uma história, que prestou atenção aos acontecimentos estéticos, sociais e políticos surgidos na Europa que contaminaram a arte em Portugal. Prestámos uma especial atenção às exposições, à crítica da arte e, até, aos escritos sobre arte. Por outro lado, na aventura periférica da arte nacional e nos seus protagonistas tratámos de estabelecer as relações e os significados entre as práticas pictóricas e o entendimento do retrato. Almada Negreiros foi efectivamente o personagem que sobressaiu em toda a nossa investigação e ele acabou por estruturar o nosso olhar. O seu diagnóstico sobre o «assunto Arte» no país é grave. Dizia ele que este tinha, «oficial e particularmente», a «feição das coisas patuscas». [1602]

O estudo da sua obra serviu-nos, assim, como uma lição exemplar. Na declaração que fez em 1917, onde diz que pertence «a uma geração construtiva», [1603] há todo um programa de vida consequente que inclui o indivíduo e, ao mesmo tempo, o lar, a colectividade e a arte. Para ele, e apesar da importância que atribui a cada «caso individual» haveria que atender também à «exigência colectiva». Daí que fosse forçado a defender que era «no respeito pelos indivíduos», que se estabelecia o diálogo das gerações – único encontro possível da «humanidade com a própria humanidade». [1604]

[1601] *Idem, ibidem*, pp. 173-174.
[1602] *Idem, ibidem*, pp. 179.
[1603] José de Almada Negreiros, «Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX», *Obras Completas (...), ibidem,* p. 31.
[1604] José de Almada Negreiros, «Fundadores da Idade-Nova», *Ibidem,* pp. 201-206.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

I. Fontes

1. Arquivos

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT)

Arquivo de Oliveira Salazar (ANTT)

Arquivo da Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA)

Arquivo da Fundação António Quadros (espólio de António Ferro)

Arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian

Divisão iconográfica da Biblioteca Nacional

Hemeroteca Nacional

2. Jornais e revistas

A Águia; A Ideia Nacional; Acção; Análise Social; Athena; Atlântida; Átomo; Mensário Artístico, Literário e Social para Portugal e Brasil; Bandarra; Contemporânea; Colóquio-Artes; Colóquio-Letras; Diário de Lisboa; Diário de Notícias; Exílio; Horizonte: Jornal das Artes (1946-1947); Ilustração Portuguesa; Ocidente; O Diabo; O Século; Orpheu; Teatro; Portugal Futurista; Mundo Literário; Notícias Ilustrado; Panorama; Presença; Revolução; Seara Nova; Tempo Presente, Tiro e Sport; The New Age; Vértice.

3. Dicionários e Enciclopédias

BOUDON, Raymond, BESNARD, Philippe *et al.*, *Dicionário de Sociologia*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1989.

CHICÓ, Mário Tavares, GUSMÃO Adriano de, FRANÇA, José-Augusto, *Dicionário de Pintura Universal*, 3 vols., Lisboa, Estúdios Cor, 1965.

ENCICLOPAEDIA UNIVERSALIS, textos citados *em linha: http://www.universalis.fr/* .

FERRATER MORA, José, *Dicionário de Filosofia*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1989.

MARTINS, Fernando Cabral (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Editorial Caminho, 2008.

PAMPLONA, Fernando de, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal*, vários vols., 2.ª ed. 1988.

ROSAS, Fernando e BRITO, J. M. Brandão de, *Dicionário de História do Estado Novo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1996.

II. Bibliografia do período estudado

1. Monografias e artigos em revistas

CASTRO, Fernanda de, *Ao fim da memória. Memórias I e II* [1930-1987]. Lisboa. Editorial Verbo, 1988.

DOMINGUES, (José) Garcia, *A Poesia de António Pedro (Ensaio de Crítica literária)*, Lisboa, Ed. Revelação, 1936.

FARIA, Dutra, *De Marinetti aos Dimensionistas - Conferência lida na I Exposição dos Artistas Modernos Independentes em 20 de Junho de 1936*, Lisboa, Edições Acção, 1936.

FERRO, António, *Teoria da indiferença* [desenho da capa de Armando de Basto], Lisboa, Portugália, 1920.

_____ *Leviana: novela em fragmentos* [desenhos do pintor António Soares], Lisboa, H. Antunes, 1921.

_____*Leviana-Novela em Fragmentos com um Estudo Crítico do Autor*, Lisboa, Roger Delraux, 4ª edição 1979 [1921].

_____ *Gabriele d'Annunzio e eu*, Lisboa, Portugália, 1922.

_____ *A idade do Jazz-Band*, S. Paulo, Of. Monteiro, Lobato & C., 1923.

_____*Viagem à volta das Ditaduras,* Lisboa, Empresa do Diário de Notícias, 1927.

_____(pref.), *Mário Eloy,* Lisboa, Sindicato dos Profissionais da Imprensa, [1928].

_____(pref.), *Sarah Affonso*, Lisboa, Salão Bobone, 1928.

_____ *Praça da concórdia*, Lisboa, Empresa do Anuário Comercial, 1929.

_____*Salazar o Homem e a sua Obra* [1932], Aveiro, Edições do Templo, reed. 1978.

_____*Prefácio da República Espanhola*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1933.

_____ *A Política do Espírito e os Prémios literários do SPN* (discurso pronunciado em 21 de Fevereiro de 1935), Lisboa, Edição do SPN [1935].

_____ *A Política do espírito e a arte moderna portuguesa* (discurso proferido pelo Director do SPN, em 23 de Março de 1935, no banquete comemorativo da *I*

Exposição da Arte Moderna realizada na Sociedade Nacional de Belas Artes), Lisboa, SPN [1935?].

_____*Arte Moderna* [Discursos pronunciados em 23 de Maio de 1935 e 6 de Maio de 1949], Lisboa, Edições SNI [vários anos].

FERRO, António, FONTES e Lourival (dir.), *Atlântico: revista luso-brasileira*, Rio de Janeiro, D.N.I., Lisboa, SNI, 1942.

FRANÇA, José-Augusto, *Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal*, Lisboa, Cadernos Surrealistas, 1948.

GOMES, Celestino, *A Expressão Meta-cromática na Pintura de Eduardo Malta*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1937.

LOURENÇO, Eduardo, *Heterodoxias*, Lisboa, FCG, 2011 [1949].

MACEDO, Diogo, *14 Cité Falguière*, Editorial Ática, 1930.

_____*Sumário Histórico das Artes Plásticas em Portugal*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1946.

_____*Malhoa e o seu Portuguesismo*, Edição do Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa, 1948.

_____*Uma pequena Galeria de Retratos*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1956.

_____*Arte Moderna Portuguesa*, Lisboa, SNI, s.d.

MUSSOLINI, Benito, «Discours pour l'Inauguration de la Première Exposition du Novecento Italiano». In *Les Réalismes (1919-1939)*, Paris, Centro Georges Pompidou (texto originalmente publicado em *Il Popolo d'Italia*, Milano, 16 de Fevereiro de 1926).

NEGREIROS, José de Almada, *K4-O Quadrado Azul Mima-Fataxa Sinfonia Cosmopolita e Apologia do Triângulo Feminino*, Edição fac-similada, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000 [1917].

_____*Nome de Guerra*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001 [1925].

_____*Nome de Guerra*, Lisboa, Edições Ática, 1999 [1925].

_____*A Questão dos Painéis – História do Acaso de uma Importante Descoberta e do seu Autor*, Lisboa, s/ed., 1926.

_____ *Desenhos animados realidade imaginada (escrito exporessamente a convite da empresa do cinema Tivoli para a apresentação do filme de Walt Disney «Branca de Neve e os sete Anões)*, Lisboa, Editorial Ática, 1938.

_____ *A Invenção do Dia Claro* [Lisboa, Olisipo, 1921], Lisboa, Assírio & Alvim, ed. *fac-similada*, 2005.

_____ «Prefácio» ao livro de Manuel de Lima, *Um Homem de Barbas*, Lisboa, Ática, 1944.

_____ *Orpheu 1915-1965,* [Lisboa], Edições Ática, [1965].

_____ *Obras Completas,* 6 vols., Lisboa, Editorial Estampa, 1971.

_____ *Obras Completas,*7 vols., Lisboa, IN-CM, 1985.

MALTA, Eduardo, *Do meu ofício de pintar,* 1935.

_____ *Retratos e Retratados (Intróito, perguntas e comentários* por Luiz Norton*)*, Rio de Janeiro, Edição de "A Noite", 1938.

PACHECO, António Faria Carneiro, *O Retrato do Chefe*, Lisboa, União Nacional, 1935

PAMPLONA, Fernando, *Um século de pintura e escultura em Portugal (1830-1940),* Porto, Livraria Tavares Martins, 1943.

_____ *Eduardo Malta: Mestre do Retrato*, Lisboa, Ed. Bertrand, 1944.

PARREIRA, Carlos, *Santa Rita Pintor. In Memoriam*, Lisboa, Portugália Editora, 1919.

PESSOA, Fernando, «As Caricaturas de Almada Negreiros», in *A Águia*, Porto, nº16, 1913.

_____*Poesias de Álvaro de Campos.* Lisboa, Ática, 1993 [1944].

_____*Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, Ed. G. R. LIND, Ática, 1994.

PINTO, Manoel de Sousa, *Bailados Russos*, Edição da Atlântida, Lisboa, 1918.

PORTUGAL FUTURISTA, (Lisboa, 1917), 4ª edição fac-similada, Lisboa, Contexto, 1990.

PRETO, Rolão*, Salazar e a Sua Época: Comentário às Entrevistas do Actual Chefe do Governo com o Jornalista António Ferro,* Lisboa, 1933.

QUENTAL, Antero de, *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos últimos Três Séculos - Discurso procunciado na noite de 27 de Maio [1871], na Sala do Casino Lisbonense* (introd. de Delfim de Brito), Lisboa, Guimarães Editores, 2001.

SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Indícios de Ouro* [1913-1915], Lisboa, Círculo de Leitores, 1990.

SANTA-RITA, Pintor, «Uma carta Inédita de Santa-Rita a Raul Leal» (30-08-1915), in *Tempo Presente Revista Portuguesa de Cultura* (dir. Fernando Guedes), nº 3, Julho 1959.

SIMÕES, João Gaspar, «O Sentido da Ingenuidade na Arte», in *Temas*, Edições Presença, Coimbra, 1929.

_____ *Novos Temas: Ensaios de Literatura e Estética*, Lisboa, 1938.

_____ *Cartas a Fernando Pessoa*, Lisboa, Edições Ática, 2 vols., 1979.

VILHENA, Henrique de, *Ensaios de Crítica e Estética*, Lisboa, Imprensa Libânio da Silva, 2ª ed., 1933.

2. Catálogos de exposições

Álbum comemorativo da primeira exposição colonial portuguesa (pref. do Senhor Ministro das Colónias, org. por Henrique Galvão; il. Eduardo Malta), Porto, Litografia Nacional, 1934.

Album Comemorativo das Festas Centenárias de Guimarães, do Cortejo do Mundo Português, e da Secção Colonial da Exposição do Mundo Português, Litografia Nacional do Porto (Ignácio A. de Sousa & Filho), [1940].

Algumas obras de arte Portuguesa, Álbum nº1 (apres. de Diogo Macedo), Ext. de *Ocidente*, Lisboa, 1940.

Almada: Trinta anos de desenho 1911-1941, org. de Eduardo Viana et al., Lisboa, SPN, Junho 1941.

Artes Plásticas, Música, Teatro e Cinema, Lisboa, SNI, 1966.

Escritores Modernistas & uma Breve Resenha do Movimento Moderno em Portugal, Lisboa, Maio, 1930.

Exposição de Arte Francesa Contemporânea, Lisboa, SNBA, Empresa Nacional de Publicidade, 1942.

Exposições de Arte Moderna do SPN de 1935 a 1951 (catálogos da 1.ª à 14.ª Exposição).

Exposição de Arte Popular Portuguesa, Lisboa, SPN, 1936

Exposição de Artes Decorativas, Lisboa, SNI, 1949.

Exposição de Eduardo Malta, Salão Silva Porto, Porto, Litografia Nacional, 1935.

Exposição de Retratos Fotográficos feita por João Fernandes Thomas no mês de Maio de 1922, Lisboa, SNBA, 1922.

Exposição dos Artistas Premiados pelo SNI [introd. de António Ferro; alocução de Diogo de Macedo, [Lisboa, SNI], 1949.

Exposição Geral de Artes Plásticas, Lisboa, SNBA, 1946

Nona Exposição Geral de Artes Plásticas, Lisboa, SNBA, [s.d]

Quinta Exposição *Geral de Artes Plásticas*, Lisboa, SNBA, 1950

Sétima Exposição *Geral de Artes Plásticas*, Lisboa, SNBA, 1953

X Exposição Geral de Artes Plásticas, Lisboa, [SNBA], 1956

I (Primeira) Exposição de Arte Retrospectiva (1880 a 1933), Lisboa, SNBA, Janeiro 1937.

I (Primeira) Exposição Feminina de Artes Plásticas, Lisboa. Bertrand (Irmãos) Lda., 1942.

Primeira Exposição de Guilherme Filipe em Coimbra, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922.

(Primeira) Exposição de Retratos, Lisboa, SNBA, 1937.

Primeira exposição no estúdio SPN: desenho e pinturas de Noémia (pref. de Jorge de Lima, António Ferro), Lisboa, SPN, [1935?].

Catálogo do I Salão dos Independentes Ilustrado com Desenhos e Comentários dos Artistas e dos escritores modernistas & uma breve resenha do movimento moderno em Portugal, Lisboa, [s/n], 1930.

Catálogo Geral das Edições do SNI, Lisboa, SNI, 1948.

Catorze anos de Política do Espírito: apontamentos para uma exposição (pref. António de Oliveira Salazar, António Ferro), Lisboa, SNI, 1948.

5 (Cinco) Independentes. Exposição de Pintura, Esculptura, Gravura e Desenho, Palácio de Bellas-Artes, Lisboa, 1923.

Decálogo do Estado Novo, Lisboa, Edições SPN, 1934.

Eduardo Viana - Exposição Retrospectiva da Obra do Pintor, Lisboa, SNI, Palácio Foz, Lisboa, Abril 1968.

Mário Eloy, Exposição Retrospectiva, Museu do Chiado, Lisboa, 1996.

Mundo Português. Imagens de uma Exposição Histórica, Lisboa, SNI, 1956.

Quadros da Exposição Geral de Artes Plásticas, Lisboa, 1947, [material gráfico] / Estúdio de fotografia Mário Novais, 1947.

Trinta e Dois anos de Política do Espírito, Exposição dos Prémios SNI (1934-1966), Lisboa, SNI.

20 (Vinte) Reproduções de desenhos, têmperas e óleos de Tom: com um estudo de Antonio Pedro e várias opiniões da crítica, Galeria UP, [Lisboa], 1936.

III. Outra bibliografia

1. Monografias

ACCIAIUOLI, Margarida, «Malhoa et Columbano ou la fin du siècle au Portugal», in *Le XIXè. Siècle au Portugal. Histoire-Société-Culture-Art* (Actes du Colloque, Paris, 6-7-8 Novembre 1987), Paris, FCG-Centre Culturel Portugais, 1988.

_____ *Os Anos 40 em Portugal: o País, o Regime e as Artes. «Restauração» e «Celebração»*, 2 vols., Tese de Doutoramento em História de Arte Contemporânea, FCSH-UNL, Lisboa, 1991.

_____*Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998.

_____*Fernando Lemos - Desenho e Desígnio*, Lisboa, Editorial Caminho, 2005.

_____«Arte e Paisagem», in Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal, Maria Helena Maia (coord.), *Arte e Paisagem*, Lisboa, IHA-Estudos de Arte Contemporânea da FCSH-UNL, 2006.

_____ «A Pintura de Costumes e a Representação do Amor», in Margarida Acciaiuoli e Bruno Marques (orgs.), *Arte & Erotismo*, Lisboa, IHA-EAC, 2012.

AGAMBEN, Giorgio, *Image et Mémoire Ecrit sur l'Image, la Danse et le Cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004.

_____*Nudez*, Lisboa, Relógio d'Água, 2010.

ALBERTI, Leon Battista, *La Statue, suivi de La Vie de L. B. Alberti par Lui-Même*, Paris, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École Normale Supérieure–Musée du Quai Branly, 2011.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Pintura Portuguesa no Século XX*, Porto, Lello Ed., 3ª ed. aumentada, 2002 (1ª edição 1993).

_____*António Dacosta, A Cal dos Muros*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1994.

_____ *Imagem da Fotografia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995.

_____*O Plano de Imagem. Espaço da Representação e Lugar do Espectador*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.

As Imagens e as Coisas, Porto, Campo das Letras, 2002.

_____*Transição. Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos: a nova Paisagem Artística no final do Século XX*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.

_____ *Quatro Movimentos da Pele: As Imagens e as Coisas II*, Porto, Campo das Letras, 2004.

_____ *Mário Cesariny. A Imagem em Movimento,* Lisboa, Caminho Edimpresa, 2005.

_____ *António Dacosta, ou a Imperiosa Necessidade de Presente*, Lisboa, Ed, Caminho, 2006.

_____ *António Carneiro. O Vôo da Águia*, Lisboa, Caminho-Edimpresa, 2006.

_____ *Costa Pinheiro. Ensaios de Psicomitografia*, Lisboa, Caminho Edimpresa, 2006.

_____ *A Vontade de Representação*, Porto, Campo das Letras, 2008.

_____ «Do corpo à carne: apontamentos de um trajecto», in *II Encontros de Estética: Que corpo na Arte* (coord. científica de José Gil e Ana Godinho), Lisboa, 2013.

ALTBERG, Marco, *Muitos Cinemas*, Roberta Canuto, São Paulo, 2010.

ARASSE, Daniel, *Histoires de Peintures*, Éditions Denöel, 2004.

ARDENNE, Paul, *L'Image Corps – Figures de l'Humain dans l'Art du XXè. Siècle*, Paris, Editions du Regard, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo, *Arte Moderna*, S. Paulo, Companhia das Letras, 1998 [1.ª ed. original italiana 1988].

BARREIRA, Cecília, *Nacionalismo e Modernismo de Homem Cristo Filho a Almada Negreiros*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1981.

BARTHES, Roland, *Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70, 1981.

_____ «Os Surrealistas falharam o corpo» (entrevista conduzida por Daniel Oster, *Le Quotidien de Paris*, Maio 1975), in *O Grão da Voz*, Lisboa, Edições 70, 1981.

BATAILLE, Georges, *Lascaux ou La Naissance de L'Art*, Génève, Skira, 1955.

_____ *Manet*, New York, Albert Skira, 1955.

BAUDELAIRE, Charles, *O pintor da Vida moderna* (posfácio de Teresa Cruz), Lisboa, Vega, 2006.

BELTING, Hans, *Art History after Modernism*, Chicago, The University Of Chicago Press, 2001.

_____ *Pour une Anthropologie des Images*, Paris, Gallimard, 2004 (1ª ed. alemã 2001).

_____ *La Vraie Image. Croire aux Images?* Paris, Gallimard, 2007 (2005).

BEN-GHIAT, Ruth, «O fascismo italiano e a estética da "terceira via"» in George L. Mosse, Emily Braun e Ruth Ben-Ghiat, *A Estética do Fascismo*, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1999.

_____ *Fascist Modernities: Italy 1922-45*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 2001.

BENJAMIN, Walter, *"*A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*",* in *Sobre Arte,Técnica, Linguagem e Política,* Lisboa, Relógio d'Água, 1992.

_____ «O autor como produtor», in *A Modernidade*. Obras escolhidas de Walter Benjamim [edição e tradução de João Barrento], Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

BERTHOLD, Margot, *História Mundial do Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 2001.

BONAFOUX, Pascal, *Les Peintres et L'Autoportrait,* Génève-Paris, Skira, 1984.

BÜRGER, Peter, *Teoria da Vanguarda*, Lisboa, Editorial Vega, 1993.

CABRAL, Manuel Villaverde, "O Fascismo Português numa Perspectiva Comparada", *Colóquio sobre o fascismo em Portugal*, A Regra do Jogo, Lisboa, 1982.

_____ «Dependência Externa e autonomia na política portuguesa: atitudes e comportamentos do Foreign Office perante a ascensão do autoritarismo em Portugal», in *Portugal uma democracia em construção - Ensaios de homenagem a David B. Goldey*. Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2009.

CALABRESE, Omar, *L'Art de l'Autoportrait: Histoire et Théorie d'un Genre Pictural*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 2006.

CALADO, Ana Sofia, *Auto-representação em David Mourão-Ferreira*, Departamento de Literaturas Românicas, FLUL, 2004.

CALVO SERRALLER, Francisco, *Los Géneros en Pintura*, Madrid, Taurus Santillana Ediciones Generales, 2005.

CARDOSO, Isabel Lopes Czerwionka, *Emmerico Hartwich Nunes, Essais pour la compréhension de l'homme et de l'artiste*, Paris, [s.n.], 1991.

CASTELNUOVO, Enrico, *Retrato e Sociedade na Arte italiana, Ensaios de História Social da Arte*, São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

CASTRO, Laura, *Dominguez Alvarez, um caso de desobediência*, Lisboa, Ed. Caminho, 2005.

CASTRO, Maria João, *Lisboa e os Ballets Russes*, Lisboa, Imp. Blurb, 2012.

CHALEYSSIN, Patrick, *La peinture mondaine de 1870 à 1960 (suivi de La Mission du Portrait par Madame la Duchesse de Gramont*, Pref. de Karl Lagerfeld), Paris, Bibliothéque de l'Image, [1993].

CHAVES, Joaquim de Matos, *Santa-Rita. Vida e Obra. Precisões e Considerações,* Lisboa, Quimera, 1989.

CLAIR, Jean, *Méduse*, Paris, Gallimard, 1989.

CLARK, Kenneth, *The Nude: a study of Ideal Art*, Middlexex: Penguin Books, 1960.

CLARK, T. J., «Grotesco David com a bochecha inchada: um Ensaio sobre o Auto-retrato», in Sônia Salzstein (org.), *Modernismos*, S. Paulo, Cosac Naify, 2007.

COHN, Danièle, "Remarques philosophiques sur le portrait individuel", in *Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation XIIIème-XVème siècle*, Paris, Éd. D. Olariu, Peter Lang, 2009.

COMPAGNON, Antoine, *Les Cinq Paradoxes de la Modernité,* Paris, Ed. du Seuil, 1990.

COSTA, João Bénard da Costa, «As Pautas», in *O Musical- Ciclo de Cinema*, IV vol., Lisboa, Cinemateca Portuguesa e F.C.G., 1985-1986, CRUZ, Duarte Ivo Cruz, *Vitoriano Braga Teatro Completo*, Lisboa, IN-CM, 1999.

CRUZ, Manuel Braga da, *O Partido e o Estado no Salazarismo*, Lisboa, Edit. Presença, 1988.

CRUZ, Maria Teresa, «Posfácio» in Charles Baudelaire, *O Pintor da Vida Moderna*, (trad. de Maria Teresa cruz), Lisboa, Nova Vega, 4ª edição, 2006.

_____ «Prefácio» in Hans Robert Jauss, *A Literatura como Provocação (História da literatura como provocação literária)*, Lisboa, Editora Vega, 1993.

CUADRADO, Perfecto E., *A única real tradição viva Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.

DACOSTA, António, *Dacosta em Paris. Textos de António Dacosta* (pref. de José-Augusto França e notas introdutórias de Paulo Mendonça e Toledo Piza), Lisboa, Assírio & Alvim, 1999.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, Paris, Editions du Seuil, 2002.

DERRIDA, Jacques, *Mémoires d'Aveugle, L'Autoportrait et autres Ruines*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990.

DIAS, Fernando Paulo Leitão Rosa, *Ecos Expressionistas na Pintura Portuguesa (1910-1940),* Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa, FCSH- UNL, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *À Visage Découvert,* Paris, Fondation Cartier, 1992.

_____ *Ouvrir Vénus*, Paris, Éditions Gallimard, 1999.

_____ *Les danseurs des solitudes*, Paris, Les Editions Minuit, 2006.

DIONÍSIO, Mário, *Portinari*, Lisboa, Artis, 1963.

_____ *Pomar*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1990.

DUBOIS, Philippe, *O Acto Fotográfico*, Lisboa, Vega, 1992 (1990).

DUBOS, Pascale, *Qu'est-ce qu'un portrait?,* Paris, L'Insolite, 2006.

ECO, Umberto, *Apocalípticos e Integrados*, S. Paulo, Editora Perspectiva, 6ª edição, 2004.

ESQUÍVEL, Patrícia, *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1921-1940)* Lisboa, Edições Colibri, IHA - Estudos de Arte Contemporânea da FCSH da UNL, 2007.

FERRARI, Federico Ferrari e JOSCHKE, Christian, *Le Corps-Image au XXè Siècle*, Lyon, Fage Edition, 2010.

FERREIRA, José Mendes (org., trad. e introd.), *Antologia do Futurismo Italiano. Manifestos e Poemas*, Lisboa, Editorial Vega, 1979.

FERREIRA, Paulo, *Correspondance de Quatre Artistes Portugais: Almada-Negreiros, José Pacheko, Souza-Cardoso, Eduardo Vianna avec Robert et Sonia Delaunay*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

FERRIER, Jean Louis (dir.), *L'Aventure de l'Art au XXème Siècle*, Paris, Editions du Chêne, 1999.

FERRO, António, *Teatro e cinema, 1936-1949*, Lisboa, SNI, 1950.

_____*Prémios literários 1934-1947*, Lisboa, SNI, 1950.

FLAM, Jack e DEUTCH, Miriam, *Primitivism and Twentieth-century Art A Documentary History*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2003.

FLOR, Pedro, *A Arte do Retrato em Portugal: entre o fim da Idade Média e o Renascimento* (texto policopiado). Tese de Doutoramento em História de Arte Moderna, Lisboa, Universidade Aberta, 2006.

FOCILLON, Henri, *Vie des Formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, [1943].

FOSTER, Hal, *El Retorno de lo Real La Vanguardia a Finales de Sieglo*, Madrid, Akal, 2001.

_____ e KRAUSS, Rosalind e BOIS, Yves-Alain, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, PostModernism*, London, Thames & Hudson, 2007, [2004].

FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas-Uma arqueologia das ciências humanas*, Lisboa, Edições 70, 2002.

_____ *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema* (org. e selecção de textos de Manuel Barros da Motta), Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2ª edição, 2006.

FRADE, Pedro Miguel, *Figuras do Espanto*, Lisboa, Asa, 1992

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, 2 vols., Lisboa, Bertrand Editora, 3ªedição, 1990 (1ª edição 1967).

_____*António Pedro*, Lisboa, Artis, 1970.

_____«Retrato», in M. T. Chicó *et al.*, (orgs.), *Dicionário de Pintura Universal*, Lisboa, Estúdios Cor, vol. III, 1962-1973.

_____ *Os Quadros de A Brasileira*, Lisboa, Artis, 1973.

_____ *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1991 (1ª edição 1974).

_____*O Modernismo na Arte Portuguesa*, Lisboa, ICALP, 1979.

_____*O Retrato na Arte Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981.

_____*Amadeo de Souza-Cardoso o Português à Força* e *Almada Negreiros o Português sem mestre*, Lisboa, Bertrand Editora, 1986.

_____*Malhoa o Português dos Portugueses & Columbano o Português sem Portugueses, Lisboa,* Bertrand Editora, 1987.

_____*Os Anos 20 em Portugal. Estudos Sócio-Culturais*, Lisboa: Editorial Presença, 1992.

_____*100 Quadros Portugueses no Século XX*, Quetzal Editores, Lisboa, 2001.

_____*História da Arte em Portugal - O Pombalismo e o Romantismo*, Lisboa, 2004.

_____ *José e os Outros, Almada e Pessoa, romance dos anos 20*, Lisboa, Editorial Presença, 2006.

_____ *O Ano X Lisboa 1936, Estudos de factos sócio-culturais*, Lisboa, Editorial Presença, 2010.

_____«O Retrato de Fernando Pessoa», in Costa Barreto, *Estrada Larga- Antologia dos números especiais, relativos a um lustro, do «Suplemento Cultura e Arte» de O Comércio do Porto*, Porto, Porto Editora, [19?]

FRANCASTEL, Galienne, «Portrait», in *Enciclopédia Universalis on-line*, acesso em 20.05.2012.

_____ e FRANCASTEL, Pierre, *Le Portrait: 50 siècles d'Humanisme en Peinture*, Paris, Librairie Hachette, 1969.

FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante Étrangeté at autres Essais*, Paris, Gallimard, 1985.

GASPAR, Luís Manuel, «Cronologia Literária e Artística», in *SUROESTE 1. Relações Literárias y artísticas entre Portugal y España (1890-1936)*, Badajoz, MEIAC, 2010.

GUEDES, Fernando, *Duas Comunicações: Elementos para uma História da Pintura em Portugal no século XX- Os segundos 25 anos decisivos para o modernismo português (1935-1960) / Fernando Lanhas. Cinquenta anos de arte abstracta em Portugal*, Lisboa, Academia das Ciências (1988).

GUIMARÃES, Ana Paula, *As Estrelas Acessíveis*, Lisboa, Terramar, 2004.

GUIMARÃES, Fernando, *O Modernismo português e a sua poética*, Porto, Lello Editores, 1999.

GIL, José, *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1980.

_____ *Salazar. A Retórica da Invisibilidade*, Lisboa, Relógio d'Água, 1995.

_____ *Movimento Total. O Corpo e a Dança*, Lisboa, Relógio d'Água, 2001.

_____ *Sem Título - Escritos sobre Arte e Artistas*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005.

_____*Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*, Lisboa, Relógio d'Água, S/d,

GISPERT, Marie, (éd.), *La Critique d'Art au «Mercure de France»* (1890-1914), Paris, Éditions Rue d'Ulm, «Aesthetica», 2003.

GOMES, Alexandra Reis, *Mário Eloy e o Modernismo*, Dissertação de Mestrado em História da Arte pela F.C.S.H. da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1986.

GOMES, Inês Vieira, *Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: o renascimento da gravura em Portugal*, Dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa, FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 2010.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (e desenhos de Almada), *Marginálias*, [prefácio de Juan Manuel Bonet e Fernando Cabral Martins], Lisboa, Bedeteca de Lisboa & Assírio & Alvim, 2004.

GONÇALVES, Rui Mário, *Pintura e Escultura em Portugal 1940-1980*, Lisboa, ICALP, 1983.

_____ *António Dacosta*, IN-CM, Lisboa, 1984.

_____«O tempo do Estado-Novo e o pós-guerra português», in Fernando Pernes (coord.), *Panorama Arte Portuguesa no século XX*, Porto, Fundação Serralves-Campo das Letras, 1999.

_____*Almada Negreiros o Menino com Olhos de Gigante*, Ed. Caminho, Lisboa, s/d.

_____Amadeo de Souza-Cardoso, *A ânsia de originalidade*, Lisboa, Ed. Caminho, 2005.

GREEN, Martin e SWAN, John, *The triumph of Pierrot – The Commedia dell'Arte and the Modern Imagination*. University Park Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1993.

HABERMAS, Jürgen, *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Texto Editores, 2010.

HENDERSON, Linda Dalrimple, *The Fourth Dimension and the Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983.

HENRIQUES, Fernanda, «A Alteridade e o Trágico na Filosofia de Paul Ricoeur», *Hermeneutica y Responsabilidad, Homenage a Paul Ricoeur*, Ed. Marcelino Agís Villaverde (et al.), Universidade de Santiago de Compostela, 2005.

HENRIQUES, Raquel Pereira, *António Ferro Estudo e Antologia*, Lisboa, Edições Alfa 1990.

JANSEN, H. W., *História da Arte***,** Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 4ª edição revista e aumentada, 1989.

JAUSS, Hans Robert, *A Literatura como Provocação (História da literatura como provocação literária)*, Lisboa, Editora Vega, 1993.

JONES, Amelia e WARR, Tracy, *The Artist's Body*, London, Phaidon, 2000.

JOUANNAIS, Jean-Yves, *Artistes sans Oeuvres - I Would Prefer not to*, Paris, Éditions Gallimard, 2009 [1997].

KRAUSS, Rosalind, *El Fotográfico*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002.

_____«A Circulação do Signo», in *Os Papéis de Picasso*, São Paulo, Iluminuras, 2006 (edição americana 2001).

_____«In the Name of Picasso», *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press, 1985.

LEAL, Ernesto Castro, *Nação e Nacionalismo A cruzada nacional D. Nuno Álvares Pereira e as origens simbólicas, ideológicas e políticas do Estado Novo (1890-1940)*, Dissertação de Doutoramento em História pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1997 [editada na Cosmos, 1999).

LEAL, João, *Etnografias Portuguesas (1870-1970). Cultura Popular e Identidade Nacional*, Lisboa, D. Quixote, 2000.

LEMAIRE, Gérard-Georges, *Le Futurisme*, Paris, Éditions du Regard, 1995,

LESSA, Renato, «Mostrar por Fragmentos: uma Reflexão a Respeito das Relações entre Cepticismo, Estética e Shoá»», Conferência inaugural em História de Arte, CSH-UNL [18 de Outubro de 2010].

LISBOA, Maria Helena, *As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)*, Lisboa, Ed. Colibri-IHA-Estudos de Arte Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, 2007.

LISTA, Giovanni, *Cinéma et Photographie Futuristes*, Milano, Skira Editore, 2008.

LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade. Mítica do Destino Português*, Lisboa, 1992.

_____*O Espelho Imaginário Pintura Anti-Pintura Não-Pintura*, Lisboa, IN-CM, 2ª edição, 1996.

_____ «Michel Foucault ou o fim do Humanismo», in Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, Edições 70, 2002.

LUCIE-SMITH, Edward, *Sexuality in Western Art*, London, Thames and Hudson, 1993 [1971].

LYOTARD, Jean-François, *O Inumano. Considerações sobre o Tempo*, Lisboa, Estampa, 2ª edição 1997 (1ª ed. francesa, 1988).

_____*La Condition Posmoderne*, Paris, 1979.

MARRUCHO, Ana Cristina Ferreira Assunção, *Presença ou a Contra-Revolução do Modernismo Português – a Crítica de um Mito ou o Mito da Crítica?* Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesas, Universidade Aberta, Lisboa, 2008.

MARTIN, François-René, «*Corps en Art, Corps Composites*», in Federico Ferrari e Christian Joschke, *Le Corps-Image au XX Siècle*, Lyon, Fage Edition, 2010.

MARTINS, Fernando Cabral, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994.

_____ *et al* (ed.), *Manifestos e Conferências*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

_____ «A Cidade Mágica Portuguesa», *Marginálias*, Lisboa, Bedeteca de Lisboa e Assírio & Alvim, 2005.

_____ *Julio, Realismo Mágico*, Lisboa, Ed. Caminho, 2006.

MARTINS, João Paulo, *Cottinelli Telmo, 1897-1948: a Obra do Arquitecto*, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea, 1º vol., Lisboa, UNL-FCSH, 1995.

MARTINEZ PEREIRO, Carlos Paulo, *A Pintura nas Palavras (A Engomadeira de Almada Negreiros: uma Novela em Chave Plástica)*, Santiago de Compostela, Edições Laiovento, 1996.

MARQUES, Bruno José de Sousa, *Para o Estudo da «Crise» do retrato na Década de 60 em Portugal*, Tese de Mestrado em História de Arte Contemporânea, Lisboa, FCSH-UNL, 2004.

MATARD-BONUCCI, Marie-Anne e Pierre MILZA, *L' Homme Nouveau dans l'Europe fasciste (1922-1945) entre ditacture et totalitarisme*, Paris, Fayard, 2004.

MEDEIROS, Margarida, *Fotografia e Narcisismo: o Auto-Retrato Contemporâneo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.

MELO, Daniel, *Salazarismo e Cultura Popular*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, S. Paulo, Martins Fontes, 1999.

_____ *O Olho e o Espírito*, s/l, Editorial Vega, 2006.

MIRANDA, J. A. Bragança de, *Corpo e Imagem*, Lisboa, Ed. Vega, 2008.

MITCHELL, W. J. T., *Iconology, Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1986.

MOLDER, Maria Filomena, *Amadeo de Souza-Cardoso*, «Ensaio» [Abertura» e «Memória descritiva da cópia caligráfica e ilustrada de *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*], in *A Lenda de São Julião Hospitaleiro de Flaubert*;

ilustrações de Amadeo de Souza-Cardoso, Lisboa, FCG-CAMJAP, Edição fac-similada, 2006.

MONTEIRO, Adolfo Casais, *O que foi e não foi o Movimento da «Presença»*. (Pref., org. e notas de F. J. B. Martinho), Lisboa, 1995.

MOSSE, Georges, *A Estética no Fascismo*, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1999 [Trad. Port. de textos publicados no *Journal of Contemporary History*, vol. 31 (2), 1997)].

MOULIN, Joëlle, *L'Autoportrait au XXème siècle*, Paris, ed. Adam Biro, 1999.

NANCY, Jean-Luc, *Le Regard du Portrait*, Paris, Galilée, 2000.

NEGREIROS, Maria José de Almada, *Conversas com Sarah Affonso*, Lisboa, Arcádia, 1982.

_____*Sarah Affonso*, Lisboa, IN-CM, imp. 1989.

NIETZSCHE, Friederich, *Assim Falava Zaratrusta*, tradução de Alfredo Margarido, Guimarães, Guimarães Editores, 1985.

NOCHLIN, Linda, *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London, Thames and Hudson, 1994.

Ó, Jorge Ramos, *Os Anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a «Política do Espírito» 1933-1949*, Lisboa, Editorial Estampa, 1999.

OLIVEIRA, Fernando Matos, *Antologia Poética-António Pedro*, Braga-Coimbra, Angelus Novus, 1998.

PACHECO, António Faria Carneiro, *O Retrato do Chefe (discurso pronunciado Carneiro Pacheco na cidade da Covilhã em 7 de Julho de 1935)*, Lisboa, Ed. da União Nacional, 1935.

PACHECO, José Artur Moreira, *Stuart de Carvalhais*, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea Portuguesa, UNL, FCSH, 1989.

PAMPLONA, Fernando, *Um Século de Pintura e escultura em Portugal (1830-1930)*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1943.

_____ *Pintores retratistas académicos*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1984.

_____ e AZNAR, José CAMON e ALMEIDA, Renato, *Eduardo Malta*, [S.l.], Frost & Reed, [19--].

PAULO, Heloísa, *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil. O SPN e o DIP*, Coimbra, Ed. Minerva, 1994.

PEREIRA, José Carlos, *As Doutrinas Estéticas em Portugal do Romantismo à Presença*, Linda-a-velha, Editorial Hespéria, 2011.

PERNES, Fernando Pernes (coord.), *Panorama Arte Portuguesa no século XX*, Porto, Fundação Serralves-Campo das Letras, 1999.

PETRUS, *Os Modernistas Portugueses. Escritos Públicos Proclamações e Manifestos coordenados por Petrus que imaginou a Obra e a dirigiu e deu à Estampa* (compilação de Pedro Veiga), 6 vols., Porto, C.E.P. 1954.

PINTO, Rui Pedro, *Prémios do Espírito. Um estudo sobre Prémios literários do Secretariado de Propaganda Nacional do Estado Novo*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2008.

PIRES, António Machado, «Luz e Sombras na Transição do Século (a época de D. Carlos)», *Estudos de Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*, F.L.U.P, 2004.

PIRES, Daniel e OLIVEIRA, A. Brás de (coord.), *Pacheko, Almada e «Comtemporânea»*, Lisboa, 1993.

PITA, António Pedro, «Revisão do neo-realismo», in *Batalha pelo conteúdo. Exposição documental. Movimento neo-realista português*, CMVFX-Museu do Neo-realismo, 2007.

PIZARRO, Jerónimo Pizarro, *Fernando Pessoa, Sensacionismo e outros Ismos, uma edição crítica de Fernando Pessoa*, Lisboa, IN-CM, 2009.

POMMIER, Édouard, *Théories du Portrait de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.

QUADROS, António, *O Primeiro Modernismo Português. Vanguarda e Tradição*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1989.

RAMOS, Rui, «A Segunda Fundação», in *História de Portugal* (dir. José Mattoso), vol. VI, Ed. Estampa, Lisboa, 1994.

REFF, Theodore, *Manet: Olympia*, London, Allen Lane Penguin Books Ltd., 1976.

REIS, Carlos, *Textos Teóricos do Neo-realismo português. Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões de leitura*, Lisboa, Seara Nova-Editorial Comunicação, 1981.

_____ *História da Crítica da Literatura Portuguesa*, Vol. IX (Do Neo-realismo ao post-modernismo), Lisboa, Editorial Verbo, 2005.

REVEZ, Natasha Finz Machado Paulino, *Os Álbuns Portugal 1934 e Portugal 1940. Dois retratos do país no Estado Novo*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Lisboa, FCSH-UNL, 2012.

RILKE, Rainer Maria, «Oitava Carta», in *Cartas a um Jovem Poeta*, Vila Nova de Famalicão, 2008.

ROCHA, Clara, *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, Lisboa, IN- CM, 1985.

ROCHFORT, Desmond, *Mexican Muralists Orozco Rivera Siqueiros*, San Francisco, Chronicle Books, 1998.

RODRIGUES, António, *Christiano Cruz – Cenas de Guerra*, Lisboa, Quetzal Editores, 1989.

_____ *Álbum de uma menina morta*, Galeria de Colares, Sintra, 1998.

RODRIGUES, António Simões, *História de Portugal em Datas*, S/L, Círculo de Leitores, 1994.

ROSAS, Fernando, «Prefácio», in António Ferro, *Entrevistas de António Ferro a Salazar*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 2003.

_____*Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, Editorial Presença, 1992.

SAIAL, Joaquim, *Estatuária portuguesa dos anos 30 (1926-1940)*, Lisboa, Bertrand Editora, 1991.

SANTOS, David, «O neo-realismo pictórico e a utopia política do pós-guerra», in cat. expos. *Batalha pelo conteúdo. Exposição Documental Movimento Neo-realista português*, C. M. de V. Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, 2007.

_____ e SANTOS, Rui Afonso, *Vespeira*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2000.

SANTOS, Vitor Pavão dos, *O Escaparate de todas as Artes. Gil Vicente visto por Almada Negreiros*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro-SEC-IPM, 1993.

SASPORTES, José, «Os *Ballets Russes* em Lisboa», in *Trajectória da Dança em Portugal*, Lisboa, ICALP, 1979.

_____ *Pensar a dança – a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*, Lisboa, IN-CM, 2ª edição, 2006.

SEGURADO, Jorge, *Mário Eloy, Pinturas e Desenhos*, Vila da Maia, IN-CM, 1982.

SENA, António, *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, Porto, Porto Editora, 1998.

SERÉN, Maria do Carmo, *Fernando Lemos, a Fotografia Surrealista*, Porto, Mimesis, 2002.

SERRA, Filomena, *A experimentação abstracta de Fernando Lanhas – uma vontade de mundo*, Lisboa, Ed. Caminho, 2007.

_____ «*Almada Negreiros, Pierrot e Arlequim ou o Ethos melancólico de um Retrato*, Margarida Acciaiuoli e Maria Augusta Babo (coord.), *Arte e Melancolia*, IHA-Estudos de Arte Contemporânea e Centros de Estudos de Comunicação e Linguagens, 2011.

_____ «Almada e a Dança», in Margarida Acciaiuoli e Paulo Ferreira de Castro, *A Dança & a Música nas Artes Plásticas do século XX*, Lisboa, Edições Colibri, IHA-CESEM da FCSH-UNL, 2012.

_____ «Almada Negreiros e o Manifesto dos Bailados Russos», in Maria João Castro, *Lisboa e os Ballets Russes*, Lisboa, imp. Blurb, 2012.

SHEARER, West, *Portraiture*, Oxford University Press, 2004.

SHNEIDER, Norbert, *The Art of the Portrait*, Colónia, 1994.

SILVEIRA, Maria de Aires e TAVARES, Cristina Azevedo, *Miguel Ângelo Lupi 1826-1883*, Lisboa, Museu do Chiado-Instituto Português de Museus, 2002.

SIMÕES, João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, Amadora, Livraria Bertrand, 1973 (1ª edição, 1951).

_____ *História do Movimento da «Presença», seguida de uma Antologia*, Coimbra, Atlântida, 1955.

_____ e RÉGIO, José, *História do Movimento da «Presença»*, Porto, 1977.

SOARES, Rodrigo, *Por um Novo Humanismo. Ensaios*, Porto, Livraria Portugália, [1947].

SOULET, Jean-François, *L'Histoire Immédiate. Historiographie, Sources et Méthodes*, Paris, Armand Colin, 2009.

SOUSA, Ernesto de, *Re Começar Almada em Madrid*, IN-CM, Lisboa, 1983.

SOUSA, Osvaldo, *A caricatura política em Portugal*, Edição do Salão nacional de Caricatura, Lisboa, 1991.

SOUSA, João Rui de, «Almada Negreiros ou a Lúcida Ingenuidade», in Manuela Rêgo (coord.), *Almada o Escritor o Ilustrador*, Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993.

_____ «Evocar João Gaspar Simões», in *Presença de João Gaspar Simões: Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2003.

STAROBINKY, Jean, *Portrait de l'Artiste en Saltimbanque*, Genève, Paris, Skira-Les Sentiers de la Création, Flammarion, 1979.

TAVARES, Cristina Azevedo, *Naturalismo e Naturalismos na Pintura Portuguesa do Século XX e a Sociedade Nacional de Belas Artes*, Dissertação de doutoramento submetida à Universidade Nova de Lisboa, FCSH, Julho de 1999.

_____ *A Sociedade Nacional de Belas-Artes: um século de história e de arte*, Vila Franca-de-Xira, Fundação Bienal de Vila Nova de Cerveira, 2006.

TEITELBAULM, Matthew, *Montage and Modern Life: 1919-1942*, Cambridge Massachusets, The MIT Press, 1994.

TORGAL, Luís Reis, PAULO, Heloísa (coord.). *Estados Autoritários e totalitários e suas representações*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.

_____ «O Modernismo Português na formação do Estado Novo de Salazar. António Ferro e a Semana de Arte Moderna de São Paulo», in *Estudos de Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004.

TRINDADE, Luís, *O Estranho Caso do Nacionalismo Português: o Salazarismo entre a Literatura e a Política*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, 2008.

VALÉRY, Paul, *De la Danse (Degas, Danse, Dessin)*, in *Oeuvres*, II vol., Paris, Editions Gallimard, 1960.

VASCONCELOS, Helena, *Mário Eloy o Astro do Desassossego*, Lisboa, Ed. Caminho, 2005.

VERSCHAFELL, Bart, *Essais sur les Genres en Peinture, Nature-Morte, Portrait, Paysage*, Bruxelles, La Lettre Volé, 1993.

VIEIRA, Joaquim, *Fotobiografias Século XX. Almada Negreiros*, Lisboa, Bertrand Editora, 2006.

VILLAS-MATAS, Enrique, «Prefácio» ao livro de Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans Oeuvres - I would prefer not to*, Paris, Editions Gallimard (1ª edição Hazan, 1997), 2009.

WEISGERBER, Jean, *Cahiers des Avant-Gardes, Le Réalisme Magique Roman, Peinture, Cinéma,* Bruxelles, Centre d´Etudes des Avant-Gardes Litéraires de l'Université de Bruxelles», Bruxelles, Éditions L'Âge de L'Homme, 1987.

2. Artigos em periódicos e revistas

A.A.V.V., «O RETRATO» (número especial), *Revista de História da Arte*, Lisboa, Instituto de História da Arte da FCSH-UNL, nº5, 2008.

ACCIAIUOLI, Margarida, «As Capas das Revistas e Magazines», in *O Grafismo e a Ilustração nos Anos 20*, Lisboa, FCG-CAM, 1986.

_____ «Paisagens e outras Memórias» in Revista *Prelo*, nº 8, Lisboa, Julho-Setembro, 1985.

ALDEMIRA, Varela, *Memorial da Berlenga*, Lisboa, Ed. Soc. Industrial de Tipografia, 1956.

ALMEIDA, Teresa Sousa de, «*Athena* ou a encenação necessária», à edição *fac-similada*, *Athena*, Lisboa, Contexto, 1983.

AMARAL, Ana Luísa, «*A Cena do Ódio* de Almada Negreiros e *The Waste Land* de T. S. Eliot», *Colóquio-Letras*, Lisboa, nº 113/114, Jan. 1990.

BARREIRA, Cecília, Prefácio «A "Revista Portuguesa", Tradição e Modernidade», edição fac-similada de *A Revista Portuguesa*, Lisboa, Ed. Contexto, 1983.

BARRETO, José, *Pessoa – Revista de Ideias*, n.º 3, Lisboa, (2011).

BELTING, Hans, «Imagem, Mídia e Corpo», *Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*, São Paulo, nº 8, Julho de 2006.

BRETON, David le, «Note anthropologique sur la Physiognomie», in Catherine Chalier (dir.), *Le Visage - Dans la clarté, le secret demeure*, *Autrement*, Série Mutations, nº 148, 1994.

BUCHOLH, H. D., «Figures of authority, Ciphers of regression (Notes on the return of representation in European painting), *October*, Nova Iorque, Vol. 16, *Art World Follies* (Spring, 1981).

CABRAL, Manuel Villaverde, «Sobre o Fascismo e o seu Advento em Portugal: ensaio de interpretação a pretexto de alguns livros recentes», *Análise Social*, 48, Lisboa, Gabinete de Investigações Sociais, 1976.

_____ "A Grande Guerra e o Sidonismo: Esboço Interpretativo", *Análise Social*, nº 58, Gabinete de Investigações Sociais, Lisboa, 1979.

_____ The "Seara Nova" Group (1921-1926) and the Ambiguities of Portuguese Liberal Elitism. *Portuguese Studies*, 4, 1988.

_____ «The Aesthetics of Nationalism: Literary Modernism and Political Authoritarianism in early 20 th Century Portugal», *Luso Brasilian Review*, The University of Wisconsin Press, XXVI, nº 1, Summer 1989.

CHASTEL, André, «Signature et Signe», *Revue de l'Art,* Paris, (nº 26, 1974).

COBLENCE, Françoise, «Le Portrait de Peinture à l'âge de la Photographie», in Catherine Chalier (dir.), *Le Visage - Dans la clarté, le secret demeure*, *Autrement*, Série Mutations, nº 148, 1994.

CUNHA, Teresa Sobral (Apres. e transcrição), «Fernando Pessoa em 1935. Da Ditadura e do Ditador em dois documentos inéditos», *Colóquio-Letras*, Lisboa, nº 100, Nov. - Dez. 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges, "Le Visage et la Terre", *Artstudio. (Le Portrait Contemporain)*, n°21, Verão 1991.

FRANÇA, José-Augusto, «Inquérito - O significado histórico de *Orpheu* 1915/1975», *Colóquio-Letras*, Lisboa, nº26, Jul. 1975.

_____ «Há cinquenta anos os Independentes de 1930», *Colóquio-Artes*, Lisboa, 2ª série, nº 46, Setembro 1980.

FRIED, Michael, «Between Realisms: from Derrida to Manet» *Critical Inquiry*, The University Chicago Press, Vol. 21, Nº 1 (Autumn), 1994.

GALHOZ, Maria Aliete Galhoz, «O Momento poético do Orpheu», in *Orpheu*, vol. I, Lisboa, Edições Ática, 2ª reedição, 1971.

_____ (preparação do texto e introdução), *Orpheu 2*, Lisboa, Edições Ática, 1976.

GALVEZ, Paul, «Self-portrait of the artist as a monkey-hand», *October*, vol. 93, Verão, 2000.

GONÇALVES, Rui Mário, «A Arte do Retrato», *Artes & Leilões*, Lisboa, n.º 20, Junho-Julho 1993.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de, *Almada Mima-Fataxa em dois tempos*, Lisboa, *Colóquio-Letras*, nº 95, Janeiro 1987.

HENDERSON, Linda Dalrymple, «Italian Futurism and The Fourth Dimension», Nota 24, *Art Journal*, vol. 41, nº 4, Futurism (Winter) 1981.

_____ «Francis Picabia, Radiometers, and X-Rays in 1913», *The Art Bulletin*, vol. 71, nº 1, Março, 1989.

JÚDICE, Nuno, «O Futurismo em Portugal», *Portugal Futurista*, Lisboa, Contexto, 4.ª edição fac-similada, 1990.

KÜENZLEN, Gottfried, «Secular religion and its futuristic-eschatological conceptions», in *Studies in Soviet Thought*, nº 33, 1987.

LANHAS, Fernando, «Diagrama de Alvarez», in Revista *Prelo*, nº 8, Lisboa, Julho-Setembro, 1985.

LEAL, Raúl, «A Ética Pessoal dignificadora de Santa-Rita Pintor», in *Tempo Presente Tempo Presente Revista Portuguesa de Cultura* (dir. Fernando Guedes), nº 3, Julho 1959.

_____ *As Tendências orfaicas e o Saudosismo, in Tempo Presente Revista Portuguesa de Cultura* (dir. Fernando Guedes), nº 3, Julho 1959.

LISBOA, Eugénio, «Inquérito – O significado histórico de *Orpheu* 1915/1975», *Colóquio-Letras*, Lisboa, nº26, Jul. 1975.

LOURENÇO, Eduardo, «*Presença* ou a Contra-revolução do Modernismo Português», *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, nº 23-24, Julho Dezembro, 1961.

_____«Inquérito - O significado histórico de *Orpheu* 1915/1975», *Colóquio-Letras*, Lisboa, n.º 26, Jul. 1975.

MACEDO, Diogo, «Notas de Arte. Revivendo», in *Ocidente*, Lisboa, (vol. XLV, 187, Nov. 1953),

MAGALHÃES. Isabel Alegro de, *Almada Mima-Fataxa em dois tempos*, Lisboa, *Colóquio-Letras*, n.º 95, Janeiro 1987.

MARGARIDO, Alfredo, «A Impossibilidade Portuguesa de Reconhecer a Importância Estética das Máscaras e das Esculturas Africanas», Paris, *Latitudes*, nº 13, Dezembro, 2002.

MARIN, Louis, «Le Portrait, le Masque et la Mort», *Art Press*, nº 177, 1993.

MARQUES, Bruno, «Entrevista com José Gil», *Revista do Instituto de História de Arte*, Lisboa, FCSH-UNL, nº 5, 2008.

MEDINA, João, «Salazar na Alemanha: acerca da edição de uma antologia salazarista na Alemanha hitleriana», *Análise Social*, vol. XXXIII (145), 1998.

PESSOA, Fernando, «Bibliographia – Movimento Sensacionista», in *Exílio*, edição fac-similada, Lisboa, Contexto Editora, 1982.

PIMENTEL, António Filipe, «Os pintores de D. João V e a invenção do retrato de corte», O Retrato – *Revista de História da Arte*, nº 5, 2008, Lisboa, Instituto de História da Arte, FCSH-UNL.

ROSAS, Fernando, «O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo», Lisboa, *Análise Social*, vol. XXXV (157), 2001.

SASPORTES, José, «Serge de Diaghileff cinquenta anos depois», *Colóquio-Artes*, n.º 43, 2ª série, Dezembro de 1979.

_____ «O Bailado Geometrização Imitação Sublimação e Renascimento de um Corpo», *Colóquio-Artes*, Lisboa, nº 78, 2ª série, Setembro 1988.

SILVA, Isabel Oliveira e, *A Pintura dos Fantasmas Modernistas*, in Revista *Prelo*, Lisboa, Julho- Setembro, 1985.

SIMÕES, João Gaspar, «Fernando Pessoa na perspectiva da Presença», Separata XIII, *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.

TEMPO PRESENTE (redacção), «Santa-Rita Pintor», in *Tempo Presente Revista Portuguesa de Cultura* (dir. Fernando Guedes), nº 3, Julho 1959.

WIND, Edgar, «Studies in Allegorical Portraiture I», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol.1, nº2, 1937.

3. Catálogos e textos em catálogos

AA.VV., *Ilustração e Literatura Neo-Realista*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, 2008.

ACCIAIUOLI, Margarida (org.), «Esquecer Malhoa», in cat. expo. *Malhoa pintor de costumes de Paisagem e de História*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, Out-Nov. 1983.

_____ *Almada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

_____ «As Capas das Revistas e Magazines», *O Grafismo e Ilustração nos Anos 20*, Lisboa, FCG-CAM, 1986.

_____«Desenho e Desígnio», in cat. exp. *Lá e Cá, Retrospectiva, Fernando Lemos*, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2011.

ALARCÓ, Paloma e WARNER, Malcom, *El Espejo y La Máscara en el Siglo de Picasso*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza e Fundación Caja Madrid, 2007.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Estranho Desenho – O Surrealismo na Colecção Berardo*, Museu de Arte Contemporânea, Sintra, 2001.

_____«Fernando Lemos: *Rasgar o ofício de ver*», in *Fernando Lemos e o Surrealismo*, Sintra, Colecção Berardo, Novembro 2005.

_____ *Julio ou o Expressionismo em Portugal*, Câmara Municipal de Vila do Conde, 2008.

ALVAREZ, José Carlos (coord.), *A República foi ao Teatro*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, Museu Nacional do Teatro, 2010.

ASSOCIAÇÃO DE ESTUDANTES FACULDADE DE ARQUITECTURA, *Maternidade 26 desenhos por Almada Negreiros*, Lisboa, AEFA, Março 1993.

BALDESSARI, Anne, «La peinture de la peinture», in *Picasso et les Mâitres*, Paris, Musée Picasso, 2008.

BAPTISTA, Paulo, «O Teatro e a fotografia no tempo da República», in José Carlos Alvarez (coord.), *A República foi ao Teatro*, Lisboa, 2010.

BELLI, Gabriela e FONTI, Daniela, (org.), *Gino Severini (1833-1966). Futuriste et Néoclassique*, Milão, Silvana Editoriale, Paris, Musée d'Orsay, 2011.

BIBLIOTECA NACIONAL, *António Pedro. Desenhos e manuscritos*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1982.

BIENALE DI VENEZIA. 46ª ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE, *Identity and Alterity, Figures of the Body 1895-1995*, Veneza, Marsilio Editore, 1995.

BONET, Juan Manuel, «Portugal-España 1900-1936: Artes Plasticas, in *SUROESTE 1. Relações Literárias y artísticas entre Portugal y España (1890-1936)*, Badajoz, MEIAC, 2010.

BRAUN, Emily, «Bodies from the crypt and other tales of Italian Sculpture between the World Wars», in *Chaos and Classicism*, cat. expo. Kenneth E. Silver (org.), *Chaos & Classicism. Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*, Nova Iorque, The Solomon R. Guggenheim Museum, 2010.

BUISINE, Alain, «L'Indéfigurable Même», *Le Portrait dans L'Art Contemporain 1945-1992*, Nice, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 1992.

CABRAL, Manuel Villaverde, Paris, «Portugal: dos anos de 1950 aos anos de 1970», in cat. expo. Margarida Acciaiuoli (org.), *KWY Paris 1958-1968*, Lisboa, Centro Cultural de Belém-Assírio & Alvim, 2001.

CALVO SERRALLER, Francisco, *El Autorretrato en España: de Picasso a nuestros dias*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1994.

CÂMARA MUNICIPAL DE MATOSINHOS, *Neo-Realismo/Neo-Realismos*, Galeria Municipal Arménio Losa, 1996.

CÂMARA MUNICIPAL DE VILA FRANCA DE XIRA, *Um Tempo um Lugar: dos Anos Quarenta aos Anos Sessenta: Dez Exposições Gerais de Artes Plásticas*, Vila Franca de Xira; Museu do neo-Realismo; Museu Municipal de Vila Franca de Xira, 20015.

CELANT, Germano e GIANELLI, Ida, *Memoria del Futuro, Arte Italiano desde las primeras vanguardias a la Posguerra*, Madrid, Bompiani, Centro de Arte Reina Sofia, 1990.

CENTRE POMPIDOU, *Danser sa vie, Art et Danse de 1900 à nos Jours*, Paris, Centre Pompidou, 2011.

CENTRO NACIONAL DE CULTURA, *Pacheko, Almada e Contemporânea*, Lisboa, Centro Nacional de Cultura, Bertrand Editora, 1993.

CESARINY, Mário, *Vieira da Silva, Arpad Szènes ou o Castelo Surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2ª edição, 2008.

CLAIR, Jean, «Impossible Anatomy 1895-1995. Notes on the Iconography of a World of Technologies», *Identity and Alterity, Figures of the Body 1895-1995*, 46ª Esposizione Internazionale d'Arte,Veneza, Marsilio Editori, 1995.

_____ (dir.) *La Grande Parade: Portrait de l'Artiste en Clown*, Paris, Gallimard, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 2004.

_____ (dir.), *Les Années 1930. La fabrique de l'Homme Nouveau*, Paris, Gallimard, Musée des Beaux-Arts du Canada, 2008.

DAVAL, Jean Luc, WEELEN, Guy e JAEGER, Jean-François, *Catalogue Raisonné. Vieira da Silva*, Skira, 1994.

DEPOTTE, Helène, «Historique du Portrait», *Le Portrait dans L'Art Contemporain 1945-1992*, Nice, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges, «La Grammaire, Le Chaut, le Silence. Pour une Anthropologie du Visage», in *À Visage Découvert*, Paris, Fondation Cartier-Flammarion, 1992.

DOBBELS, Daniel, «L'Air Absent», *Le Portrait dans L'Art Contemporain 1945-1992*, Nice, 1992.

ESCOLA SUPERIOR DE BELAS-ARTES DO PORTO, Homenagem da Escola Superior de Belas-Artes do Porto / 2ª Secção ao Mestre Dordio Gomes, Porto, 1978.

EWING, William, *De caras! O retrato está Morto! Viva a cara!, Cara a Cara – Exposição de Fotografia (Je t'envisage: La Disparition du Portrait/About Face: Photography and the Death of the Portrait,* Lausanne, Musée de L'Elysée; Londres, Hayward Gallery), Lisboa, Culturgest, 2002.

FABBRI, Paolo, «Deformities of the Face», in *Identity and Alterity, Figures of the Body 1895- 1995,* 46ª Esposizione Internazionale d'Arte, Veneza, Marsilio Editori, 1995.

FÉDIDA, Pierre, «Le Visage en retrait», in *À Visage Découvert*, Paris, Fondation Cartier, Flammarion, 1992.

FERREIRA, António Quadros, *Painéis das Gares Marítimas de Lisboa, Análise e Recepção da Modernidade em Almada Negreiros*, Porto, 1994, Fundação Eng. António de Almeida, 1994.

FERREIRA, Sara Afonso, «Almada e Espanha: "Os Embaixadores Desconhecidos"», in cat. da exposição *SUROESTE – Relações Literárias e Artísticas entre Portugal e Espanha (1890- 1936)*, 2 vols., Badajoz, MEIAC, 2010.

FONTI, Daniela «Géometries de la Mémoire», cat. expo. *Gino Severini (1883-1966). Futuriste et Néoclassique*, Milão, Silvana Editoriale Spa, Paris, Musée d'Orsay, 2011.

FOURNET, «La Tache Aveugle», *Le Portrait dans L'Art Contemporain 1945-1992*, Nice, 1992.

FREITAS, Maria Helena de, «Imagens e Miragens de uma Década», *O Grafismo e Ilustração nos Anos 20*, Lisboa, FCG-CAM, 1986.

_____*Catálogo Raisonné. Amadeo de Souza-Cardoso*, Lisboa, FCG-CAM, 2008.

FUMAROLI, Marc, «Artists and Group Portraists», in *Identity and Alterity, Figures of the Body 1895-1995,* 46ª Esposizione Internazionale d'Arte, Veneza, Marsilio Editori, 1995.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, *Art portugais : peinture et sculpture du naturalisme à nous jours* [introd. Fernando Guedes], Paris : Centre Culturel de la Fondation Calouste Gulbenkian, 1967.

_____ *O Retrato em França de 1610-1789*, Lisboa, FCG-Museu Nacional de Arte Antiga, 1976.

_____*António Pedro,, 1909-1966: pintura, escultura, cerâmica, poesia, romance, teatro, teoria, crítica, política, jornalismo: exposição retrospectiva,* C. Municipal de Caminha; Porto, Centro de Arte Contemporânea; Lisboa, FCG, 1979.

_____ *Le dessin au Portugal, 1900-1940* [introd. de Paulo Ferreira], Paris, Fundação Calouste Gulbenkian. Service d'Expositions et Muséographie, 1981.

_____ *Os anos 40 na arte portuguesa*, Lisboa, FCG, 1982.

_____ *Os Desenhos de Almada n'*O Sempre Fixe*, 1926-1935)*, Departamento de Documentação e Pesquisa, CAM-FCG, Lisboa, 1984.

_____ *Expressionismo/Ingenuismo,* [introd. de Artur Nobre de Gusmão], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Belas Artes, 1987.

_____ *Centenário do nascimento de Amadeo de Souza-Cardoso1887-1987*, Lisboa, FCG, 1987.

_____*António Dacosta,* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian-CAM e Casa de Serralves-SEC, 1988.

_____ *Fernando Lemos, À Sombra da Luz,* Lisboa, CAMJP- FCG, 1994.

_____ Cândido da Costa Pinto, *Retrospectiva 1911-1977*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, CAM-JAP, 1995.

_____ *A Arte do Retrato. Quotidiano e Circunstância,* Lisboa, FCG, 1999.

_____ *Auto-retratos da Colecção*, Lisboa, CAMJP-FCG, 1999.

GALERIA DE ARTE DO CASINO ESTORIL, *TOM*, *apresentação* N. Lima de Carvalho; textos de Adolfo Casais Monteiro... [et al.], Estoril, Galeria de Arte do Casino Estoril, 1989.

GEORGE, Waldemar, «Le néo-humanisme», cat. Expo. *Les Réalismes 1919-1939*.

GIL, José, «A Auto-representação», in António Rodrigues (org.), *O Rosto e a Máscara: Auto-Representação na Arte Portuguesa*, Lisboa, CCB, 1994.

GIRARD, Xavier, «Portraits sans Visage», in *À Visage Découvert*, Paris, Fondation Cartier, Flammarion, 1992.

GONÇALVES, António e CUADRADO, Perfecto, *Por toda a parte Julio*, Vila Nova de Famalicão, Fundação Cupertino de Miranda - Centro de Estudos do Surrealismo, 2010.

GRENIER, Catherine, ««O Big Bang Moderno», in cat. expo. Catherine Grennier, Caroline Edde, *Big Bang: Destruction et Création dans l'Art du 20éme siècle*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2005.

_____ e Caroline Edde, *Big Bang: Destruction et Création dans l'Art du20éme siècle*, Paris, Centre Georges Pompi dou, 2005.

GÜNTER, Metken, «Notes from the Portrait in the Twentieth Century», in *Identity and Alterity, Figures of the Body 1895-1995*, 46ª Esposizione Internazionale d'Arte,Veneza, Marsilio Editori, 1995.

HARTLAUB, G.F., «Retour à la nature», in cat. *Les Réalismes 1919-1939*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980.

IMPRENSA NACIONAL-CASA DA MOEDA, *30 Desenhos da série «Poeta»*, Lisboa, IN-CN, em 1983.

INSTITUTO CAMÕES, *Retratos de Quem - Fernando Lemos. Fotografia Portugal Anos 50*, Lisboa, MNE-Instituto Camões, 2000.

INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS, Exposição *Para o Estudo da Melancolia em Portugal, Nikias Skapinakis, Retrospectiva de Retratos, 1955-1974*, Lisboa, IPM, 1996.

KLÜVER, Billy e MARTIN, Julie, «Paris, la Ville des Artistes», in Jean Clair (dir.), *Les Années 20. L'Âge des Métropoles,* Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1991.

LAPA, Pedro e ÁVILA, Maria de Jesus, FRANÇA, José-Augusto, *António Pedro Desenhos*, Lisboa, Museu do Chiado, 1999.

_____ (org.) *Columbano Bordalo Pinheiro 1874-1900*, Lisboa, Museu do Chiado, 2007.

LASCAULT, Gilbert, «Portraits», *Le Portrait dans L'Art Contemporain 1945-1992*, Nice, 1992.

LOBO, Paula Ribeiro (introd.), *Sonhar com as mãos. O desenho na obra de Mário Dionísio*, Lisboa, Edições Casa da Achada, 2011.

MARQUES, Manuela B. Mena (ed.), *Manet en el Prado*, Madrid, Museu do Prado, 2003.

MINISTÉRIO DA CULTURA, *At the Edge A Portuguese Futurist Amadeo Souza Cardoso*; Lisboa, Ministério da Cultura, CAMJAP- FCG, MSC, Embassy of

Portugal (Washington D.C., The Corcoran Gallery of Art, The Arts Club of Chicago), 1999.

MUSÉE D'ART MODERNE ET D'ART CONTEMPORAIN DE NICE, *Le Portrait dans L'Art Contemporain 1945-1992*, Nice, 1992.

MUSÉE DU LOUVRE, *Portrait Public Portrait Privés (1770-1830)*, Paris, Réunion des Musées Nationaux et le Musée du Louvre à Paris, 2007.

MUSEO EXTREMEÑO E IBEROAMERICANO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, *Suroeste 1 e 2. Relações Literárias y artísticas entre Portugal y España (1890-1936)/ Relações Literárias e Artísticas entre Portugal e Espanha (1890- 1936)*, Badajoz, MEIAC, 2010.

MUSEU DO CHIADO, *Mário Eloy: Exposição Retrospectiva*, Lisboa, Museu do Chiado, 1996.

_____*Miguel Ângelo Lupi 1826-1883*, Lisboa, Museu do Chiado-Instituto Português de Museus, 2002.

MARIN, Louis, «Grammaire Royale du Visage», in *À Visage Découvert*, Paris, Fondation Cartier-Flammarion, 1992.

MARTINS, Fernando Cabral, «Julio e a Imagem Surrealista», in António Gonçalves e Perfecto Cuadrado, *Por toda a parte Julio*, Vila Nova de Famalicão, Fundação Cupertino de Miranda - Centro de Estudos do Surrealismo, 2010.

MOTA, Eduardo, *Abel Manta*, Gouveia, Edição da Comissão das Comemorações do I Centenário do nascimento do Pintor Abel Manta, Gouveia, 1987.

OTTINGER, Didier, «Portrait, Mask, Hood. Otto Dix, Jean Hélion, Philipe Guston», in *Identity and Alterity, Figures of the Body 1895-1995*, 46ª Esposizione Internazionale d'Arte,Veneza, Marsilio Editori, 1995.

_____ *Le Futurisme à Paris: une Avant-garde Explosive*, Paris; Milan, Centre Georges Pompidou, Cinq Continents, 2008.

_____ « La Vie déformante», Cat. Expo. Jean Clair (dir.), *Les Années 1930. La fabrique de «L'Homme Nouveau»*, Ottawa, Ed. Gallimard-Musée des Beaux-Arts du Canadá, 2008.

PAGÉ, Suzanne, prefácio ao cat. expo. *Les Années 30 en Europe. Le temps menaçant 1929-1939*, Paris, Musée de l'Art Moderne de la Ville de Paris, 1997.

PERNES, Fernando, *Dominguez Alvarez, 1906-1942: um imaginário galaico-português*, Porto, Galeria de Vilar, Árvore, 2002.

PIMENTEL, Diogo Lino, «Biografia», in *Raul Lino Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Lisboa, FCG, 1970.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, *À Sombra da Luz - À Luz da Sombra*, 2004.

REVAULT D'ALLONES, Olivier, «L'assassinat des Beaux-Arts», in cat. Expo. *Les Années 30 en Europe. Le Temps ménaçant 1929-1939*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1997.

ROCHA, Michele Cristina Coutinho, *A Representação do Feminino no Surrealismo Português*, Lisboa, Tese doutoramento em Belas-Artes (Pintura), Universidade de Lisboa, 2010

RODRIGUES António (coord.), *O Rosto e a Máscara: Auto-Representação na Arte Portuguesa*, Lisboa, CCB, 1994.

RUBIN, William, ed.), *Pablo Picasso: A Retrospective*, Nova Iorque, The Museum of Modern Art, 1980.

_____ *Le Primitivisme dans l'Art du 20 Siècle – Les Artistes Modernes devant l'Art Tribal*, Flammmarion, 1987 (edição francesa de Jean-Louis Paudrat do cat. exposição no MOMA, Nova Iorque, 1984, com correcções e rectificações).

_____ *Picasso and Portraiture: Representation and Transformation*, Nova Iorque; Paris, The Museum of Modern Art, Galéries Nationales du Grand Palais, 1996.

SÁEZ DELGADO, Antonio, *Suroeste: El Universo literário de un tiempo total en la Península Ibérica (1890-1936)*, in SUROESTE *1. Relações Literárias y artísticas entre Portugal y España (1890-1936)*, Badajoz, MEIAC, 2010.

SANTOS, Vitor Pavão dos, «O Homem de Teatro». In Margarida Acciaiuoli (coord.) *Almada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian-CAM, 1985.

SARAMAGO, José, «Da Impossibilidade deste Retrato», in *Fernando Pessoa. O Impossível Retrato*, Porto, Casa de Serralves, Museu Nacional Soares dos Reis; Lisboa, Galeria Almada Negreiros, 1988.

SERRA, Filomena, «Maqueta de cenário para o bailado «A Princesa dos Sapatos de Ferro», in ALVAREZ, José Carlos (coord.), *A República foi ao Teatro*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, Museu Nacional do Teatro, 2010.

SILVA, Raquel Henriques da e BOTELHO, Manuel, *Carlos Botelho*, Lisboa, Editorial Presença, 1995.

SILVER, Kenneth E. (org.), *Chaos & Classicism, Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*, Nova Iorque, The Solomon R. Guggenheim Museum, 2010.

SINTRA MUSEU DE ARTE MODERNA, *Fernando Lemos e o Surrealismo*, Sintra. Colecção Berardo, Novembro 2005.

TEIXEIRA, José de Monterroso, «Auto-retrato e Pormenor Icónico», in *O Rosto e a Máscara: Auto-representação na Arte Portuguesa*, Lisboa, CCB, 1994.

4. Textos da Web

COELHO, B. H. [Ezra Pound], «Art Notes-The National Portrait Society», in *The New Age*, vol. XXII, nº 18, 28 Fev. 1918. http://dl.lib.brown.edu/pdfs/1140814604124778.pdf (acesso 04.10.2012).

CRUZ, António João, "Imagens perdidas, imagens achadas: pinturas reveladas pelos Raios X no Instituto José de Figueiredo" in *100 Anos da Descoberta dos Raios X. A radiação X no desenvolvimento científico e na sociedade*, Lisboa, Universidade Nova, 1995.
http://ciarte.no.sapo.pt/textos/html/199603/199603.html#t5, acedido em 1.03.2012.

FOARD, Douglas W., «The Forgotten Falangist: Ernesto Gimenez Caballero», *Journal of Contemporary History*, vol.10, nº1 (Jan. 1975), p. 17, Nota 28. http://www.jstor.org/discover/10.2307/260135?searchUrl=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dgimenez%2Bcaballero%26acc%3Doff%26wc%3Don&Search=yes&uid=3738880&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101154257057, acedido em 18.08.2012.

MUSSOLINI, Benito, *Fascism Doctrine and Institutions*, by Ardita Publishers, Rome, pp. 7-42. A tradução compreende todas as notas do original. Ver http://www.worldfuturefund.org/wffmaster/Reading/Germany/mussolini.htm, documento acedido em 01.08.2012.

POMAR, Alexandre, «O neo-realismo, e depois (1942-1968)», in Academia. Edu. Acesso online em 25.11.2012. Ver http://www.academia.edu/741356/Julio Pomar.O_neo-ealismo_e_depois._1942-1968 in Júlio Pomar, Catálogo "Raisonné" I. Pinturas, Ferros e Assemblages 1942-1968 /Catalogue Raisonné I, Peintures, Fers et Assemblages 1942-1968, textos de Alexandre Pomar, Marcelin Pleynet. Éditions de la Différence, Paris / Ed.Artemágica, Lisboa, 2004.

ROTHMAN, Roger I., «Between Music and the Machine: Francis Picabia and the End of Abstraction» The Tout Fait The Marcel Duchamp Studies On Line», ver http://translate.google.pt/translate?hl=pt-PT&sl=en&tl=pt&u = http%3A%2F%2Fbucknell.academia.edu%2FRogerRothman; acedido em 20.03.2012.

SANTOS, David, «The Return of the Real 3- Paulo Mendes»,http://www.cm-vfxira.pt/PageGen.aspx?WMCM_PaginaId=42674#.UHfFRaPHzeR, acedido em 12.10.2012.

SCARSO, Davide, *Enciclopédia e Hipertexto Fórmulas e arquétipos,* Aby Warburg e Carl G. Jung, http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/dscarso/#_ftnref25 acedido em 25.11.2011.

WALDEMAR, António, «Maria Keil: «O mundo é deslumbrante mas não é bonito», *Expresso,* 11 Junho de 2012. Ver http://expresso.sapo.pt/maria-keil-o-mundo-e-deslumbrante-mas-nao-e-bonito=f732225#ixzz2DQO7QEl4. Acedido em 20.11.2012.

VALÉRY, Paul, «Note en guise de préambule sur l'idée de dictature» in António Ferro, Salazar: le Portugal et son chef [documento electrónico, trad. Fernanda de Castro], Paris, Bernard Grasset,1934.http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/9-75MN/2/9-75MN_master/9-75MN_PDF/9-75MN_0001_1-207_t24-C-R0150.pdf. Acedido em 25.09.2012.

INDICE ONOMÁSTICO

Acciaiuoli, Margarida 53, 55, 56, 207, 240, 252, 321, 449, 485, 488, 489
Adorno, Theodor W. 1
Afonso XIII 86
Afonso, Estevam 407, 408
Afonso, Martim 407
Afonso, Sara 4, 250, 259, 294, 304, 307, 348, 384, 434, 457, 459, 463, 471, 488, 535, 551, 561
Agamben, Giorgio 74, 75, 76, 77
Aggerholm, Eva 246
Aguilar, Júlia de 264
Aires, Frederico 234, 318
Alberti, Leon Battista 37, 361
Aldemira, Luíz Varela 238, 309, 456, 478
Alighieri, Dante 162, 208
Allais, Alphonse 121
Allen, George 430
Almeida, Albano Portocarrero de 469
Almeida, António José de 258
Almeida, Bernardo Pinto de 21, 36, 142, 179, 314, 322
Almeida, Fialho de 237, 240
Almeida, Leopoldo 259, 305, 380, 487
Altberg, Emanuel 299, 305, 308
Alvarez, Dominguez . 4, 290, 307, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 462, 463, 467, 468, 472, 500, 501, 502, 503, 535, 545
Alvarez, Melquíades 401, 402
Alves, Artur Justino 318
Alves, Celestino 469, 471
Alves, Maximiano 380, 388
Amado, Fernando 551
Amado, Jorge 496
Amaral, Francisco 394

Amaral, Francisco Keil do 473
Amaral, João do 167
Ameal, João 244, 395
Anatole 227
Andrade, Alfredo de 48
Angelico, Fra 298
Ângelo, Miguel 110, 440
Antoine, André 325
António, Lino 259, 305, 307, 388, 456, 469, 481, 488
Anunciação, Tomás da 37, 47, 48, 51, 53, 56, 234, 240
Apollinaire, Guillaume 86, 126, 127, 135, 141, 145, 159, 209, 536
Aragon, Louis 496, 501, 502, 503
Arasse, Daniel 23, 29
Araújo, Norberto 262, 388
Araújo, Roberto de 469, 470
Archipenko, Alexander 145
Arendt, Hannah 522, 545
Argan, Giulio Carlo 344
Argentinita, La 349
Aristóteles 192, 555
Arp, Hans 538
Arriaga, Manuel de 62
Atatürk, Mustapha Kemal 401
Augusto, João 469
Augusto, Mário 238, 427
Aurélio, Marco 110
Auster, Paul 189, 190
Azevedo, Fernando de 511, 514, 515, 547
Bacelar, José 492
Bacon, Francis 519, 546
Bagaria, Luís 368
Bandeira, Manuel 496
Banville, Théodore de 209
Baranoff-Rossine, Wladimir Davidovich 159

Barata, J. P. Martins 425
Barata, Jaime Martins 388
Barata-Feyo, Salvador 305, 380, 481
Barradas, Jorge 151, 153, 154, 155, 156, 157, 244, 245, 247, 248, 249, 251, 252, 262, 267, 290, 294, 305, 307, 387, 388, 389, 394, 428, 450, 469, 481, 488
Barrias, Miguel 492, 493
Barros, Henrique de 445
Barros, João de 445
Barros, José Júlio Leitão de 87, 226, 228, 294, 395, 396, 407, 408, 425
Barthes, Roland 526, 538, 556
Baskt, Leon 227
Basto, Armando 117
Bastos, Vítor 47
Bataille, Georges 532, 533, 544
Baudelaire, Charles 32, 36, 118, 217
Bazire, Edmond 28
Beethoven, Ludwig van 11, 431, 455
Bem-Ghiat, Ruth 376, 435
Bentes, Manuel 62
Benton, Thomas Hart 506, 510
Bérard, Christian 498, 499
Bergson, Henri 76, 82, 142, 284, 532
Berman, Eugène 499
Berman, Léonide 499
Bermudes, Adães 382, 384
Bernheim, Georges 329
Bertini, Francesca 253
Besnard, Paul-Albert 18, 19
Bettencourt, Edmundo de 201, 278, 294
Bettencourt, Gastão de 326
Biturro, Manuel 441
Blake, William 344
Bobone, Augusto 15, 103
Boccioni, Umberto 41, 105, 134, 136, 142

Boden, Pamela 540, 542
Bohet, René 302
Boldini, Giovanni 156, 237
Bonafoux, Pascal 364
Bonnat, Léon 32
Bonservizi, Nicola 378
Bonvalot, Carlos 234, 239, 388
Borelli, Lydia 253
Bosch, Hieronymus 544
Botelho, Carlos 250, 254, 294, 305, 308, 390, 395, 434, 447, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 482, 488
Botto, António 293, 453
Boudin, Eugène 214
Braga, Américo Soares 318
Braga, Dalila 481, 482
Braga, Teófilo 235
Braga, Vitoriano 3, 88, 100, 101, 102, 103, 107, 178, 179
Bragaglia, Anton Giulio 105
Bragaglia, Arturo 105
Bragança, Afonso de 230, 244
Bragança, José de 352
Branco, Camilo Castelo 54, 55
Brancusi, Constantin 124, 145, 149
Brandão, Raul 200, 303, 467
Braque, Georges 127, 132, 134, 184, 555
Brasil, Jaime 299, 445
Braudillard, Jean 212
Braun, Emily 379
Brée, Álvaro de 380
Breton, André 345, 454, 524, 539
Breyner, Gonçalo de Mello 87, 185, 447, 550
Breyner, Tomás de Mello 89
Brito, José de 239
Brito, Nogueira de 450, 468, 483

Broglio, Mario 345
Brooks, Louise 274
Brun, Charles le 327
Brusanti, Manlio 162
Bryen, Camille 528
Buffet, Gabrielle 140
Burgos, Carmen 367
Burity, Braz 483
Burnay, Luíz Ortigão 229, 237, 238
Caballero, Giménez 367, 369, 385
Cabanel, Alexandre 24, 26, 117, 239
Cabral, António Costa 330
Cabral, Manuel Villaverde 119, 399
Cabral, Motta 263
Cadenas, Modesto Sánchez 367
Calabrese, Omar 191
Caldeira, Heliodoro 507
Calderón, Evaristo Correa 258
Calem, António 442
Câmara, Filomeno da 400
Câmara, Leal da 63
Camarinha, Guilherme 307, 469, 470, 481
Camões, Luís de 362
Campanella, Tommaso 519
Campas, José 18, 19, 237, 267
Campos, Agostinho de 384, 428
Campos, Álvaro de 96, 97, 112, 115, 129, 135, 142, 178, 241, 293, 344, 347
Campos, Marinha de 445
Canelas, Álvaro 387, 388, 389, 395
Caravaggio, Michelangelo 356
Cardoso, Alberto 259, 326
Cardoso, Alves 233, 234, 237, 238, 318
Carlos, João 305, 428, 470
Carneiro, António 20, 43, 109, 152, 237

Carolus-Duran (Charles Émile Durand) 49
Carrà, Carlo 345
Carrière, Eugène 117
Carvalhais, Stuart de 97, 139, 152, 154, 155, 242, 249, 251, 262, 394
Carvalho, Alfredo de 253
Carvalho, Le Mattre de 469
Castellane, Bonni de 330, 331
Castro, Augusto de 408, 428
Castro, Fernanda de 420
Castro, Ferreira de 251, 293, 294, 367, 445
Catalão, Evaristo 239
Cendrars, Blaise 158, 159, 227
Cerejeira, Manuel Gonçalves 428, 430
Cesariny, Mário 5, 453, 510, 529, 546, 548
Cézanne, Paul 12, 121
Chagall, Marc 201, 299, 313
Chagas, João 39, 40, 166
Chamberlain, Austen 404
Chantal, Suzanne 489
Chardin, Jean-Baptiste-Simeon 360
Chastel, André 197
Chavannes, Puvis de 20
Chaves, Astragildo 174
Chaves, Joaquim de Matos 35
Chaves, José Ferreira 49
Chirico, Giorgio de 109, 323, 338, 345, 346, 354, 500, 544
Cidade, Hernani 445
Clark, Keneth 274
Cocteau, Jean 86, 184, 227, 337, 402
Coelho, Rui 63, 82, 85, 88, 91, 92, 102, 152, 156, 172, 222, 267, 367, 395
Cohn-Gil, Danièle 191
Colaço, Alice Rey 155, 258, 324
Colaço, Jorge 383
Colaço, Tomás Ribeiro 529

Colette ... 227
Colin, Paul ... 447
Colombier, Pierre du ... 456
Cómodo ... 110
Compagnon, Antoine ... 213, 214, 215, 216, 218, 219
Corbusier, Le ... 502, 533
Cormon, Fernand ... 39, 301
Corte-Rodrigues, Armando ... 277
Costa Pinto, Cândido da ... 484, 485
Costa, Afonso ... 79, 91, 171, 258
Costa, António da ... 447
Costa, Domingos ... 239
Costa, Emílio ... 445
Costa, Eurico da ... 548
Costa, Waldemar da ... 305
Coty, René ... 402
Courbet, Gustave ... 24, 49, 219, 360, 502, 551
Couto, João ... 561
Cristóvão (António Pedro) ... 307, 308, 339, 466, 470, 527
Crookes, William ... 140
Cruz , Maria Adelaide de Lima ... 237, 469
Cruz, Christiano ... 60, 62, 242, 248, 249, 251
Cruz, Duarte Ivo ... 101
Cruz, Pedro ... 238
Cunhal, Álvaro ... 492, 493, 496
Cunha-Leão, Fernando da ... 318
D'Annunzio, Gabriele ... 209, 224, 227, 378
d'Esaguy, Augusto ... 324
d'Ors, Eugénio ... 404
Dacosta, António ... 5, 317, 465, 484, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 547, 548
Dalí, Salvador ... 367, 484, 539, 549
Dantas, Júlio ... 143, 144, 382
Daumier, Honoré ... 61
David, Jacques-Louis ... 443

Degas, Edgar 77
Delacroix, Eugène 53, 298, 360, 555
Delaunay, Robert 80, 81, 120, 128, 135, 145, 147, 158, 159, 222, 363, 502
Delaunay, Sonia 80, 81, 82, 120, 145, 149, 150, 157, 158, 159, 166
Depero, Fortunato 116
Deus, João de 304
Diaghilev, Serge 84, 86, 87, 91, 92, 184, 226, 266
Dias, Fernando Correia 60
Dias, Fernando Rosa 41
Dias, Saúl 243, 309, 310
Diasnas, Hervé 75
Díaz, Daniel Vásquez 244, 245, 246, 259, 267, 349, 367, 368
Diderot, Denis 29, 30
Didi-Huberman, Georges 30, 107, 275
Dietrich 299, 300
Dinis, António Salazar 420
Dinis, Júlio 52, 54, 55, 235
Dionísio, José Maria Viana 518
Dionísio, Mário 492, 493, 494, 508, 512, 516, 517
Disney, Walt 553
Dix, Otto 336, 337
Domenichino 77
Domingues, António 547
Domingues, Jorge 507
Domingues, José Garcia 525, 527
Dongen, Kees Van 330
Dostoievsky, Fyodor 283, 495
Dourado, Cipriano 509, 513, 518
Duarte, António 305
Dubuffet, Jean 12, 546, 547
Duchamp, Marcel 61, 121, 124, 128, 132, 139, 140, 141, 329, 454
Dufy, Raoul 313
Duncan, Isadora 83, 84, 94, 267
Dürer, Albrecht 146, 197, 358, 359

Ehrenburg, Ilya ... 496
Elias, Feliu ... 258
Eloy, Mário ... 263, 266, 268, 290, 294, 299, 300, 304, 307, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 346, 354, 357, 373, 434, 447, 451, 453, 457, 458, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 472, 488, 503, 535, 545
Éluard, Paul ... 514
Ensor, James ... 258, 467
Erasmo ... 171
Ernst, Max ... 110, 539
Esperança, Assis ... 326
Espina, Antonio ... 369
Esteves, Romano ... 238
Euphronios ... 196
Evenepoel, Henri ... 258
Eyck, Jan van ... 197
Falcão, Vitor ... 152, 153, 172, 173, 242, 244, 263, 269, 270
Falena, Ugo ... 198
Fantin-Latour, Henri ... 12
Faria, Dutra ... 457, 458, 461, 527, 530
Faria, Estrela ... 456, 471, 481, 488
Fautrier, Jean ... 546
Fernandes, Agostinho ... 244, 550, 551
Fernandes, Constantino ... 233, 236, 476
Fernandes, Vasco da Gama ... 445
Ferreira, José Gomes ... 494
Ferreira, Paulo ... 254, 462, 466, 470, 471, 482, 488
Ferro, António.2, 4, 88, 157, 220, 223, 224, 225, 226, 228, 230, 241, 245, 250, 253, 256, 267, 272, 293, 294, 295, 296, 297, 306, 313, 324, 325, 330, 334, 338, 342, 367, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 417, 418, 420, 422, 423, 424, 425, 426, 429, 432, 435, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 452, 455, 456, 468, 469, 470, 471, 474, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 490, 491, 495, 504, 511, 527, 561, 564
Figueiredo, Fidelino de ... 367

Figueiredo, Jaime de 305
Figueiredo, José de..... 16, 18, 19, 20, 21, 145, 232, 297, 407, 408, 428, 451
Filho, Homem Cristo 142, 151, 152, 154, 155, 157, 159, 160, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 188, 244, 267, 329, 330, 331, 335, 400
Filho, Magalhães..... 469, 471
Filipe, Guilherme 258, 259, 367, 469
Filipe, Manuel 515, 518, 519
Flaubert, Gustave..... 146, 209
Flechtheim, Alfred 337
Foch, Ferdinand..... 402
Focillon, Henri 74, 528
Fokine, Michel..... 83, 86
Fonseca, Branquinho da..... 278, 294
Fonseca, João de Sousa 428
Fonseca, Martinho da 388
Fontdevilla, Josep..... 204
Fougeron, André..... 512
França, José-Augusto 50, 85, 117, 118, 151, 156, 194, 206, 271, 274, 291, 300, 302, 316, 321, 350, 353, 370, 429, 451, 459, 460, 469, 474, 483, 507, 510, 516, 524, 525, 529, 543, 544, 547, 555, 556
Francastel, Pierre..... 254, 255
Francisco, Fernando José..... 510
Franco, Carlos..... 153, 267
Franco, Francisco..... 18, 152, 246, 259, 260, 267, 294, 340, 355, 380, 388, 447
Franco, Henrique 17, 259, 260, 261
Freire, Luciano..... 40, 232, 233, 238, 297, 301, 476
Freitas, Lima de 513, 518
Fresnaye, Roger de la..... 500
Freud, Sigmond..... 461, 542
Fried, Michael..... 29
Friesz, Otto..... 334, 338
Fromentin, Eugène 439
Fry, Roger..... 22
Füller, Loie 84, 94

Füssli, Henrich 344
Galvão, Henrique 441, 442, 491
Galvez, Paul 537, 538
Gameiro, Ruy Roque 234, 303, 309, 375, 380, 383, 388
Gandara, Antonio de la 237
Garcia, Arnaldo Ressano 232, 490, 491, 492, 493
Gargallo, Pablo 258
Garibaldi, Ezio 401
Garrett, Almeida 53, 235
Gasset, Ortega y 368
Gauguin, Paul 12
George, Frederico 5, 471, 473, 488
George, Waldemar 498, 499, 500
Géricault, Théodore 36
Gide, André 496
Gil, Aurora 264
Gil, José 31, 65, 419, 423
Giorgione (Giorgio Barbarelli de Casltelfranco) 24
Giraud, Albert 210
Gleizes, Albert 127, 128
Goebbels, Joseph 426, 432
Goethe, Johann Wolfgang von 189, 206
Gogh, Vincent van 22, 156, 197, 334, 336, 359, 434, 466, 467, 472
Gomes, Augusto 307, 469, 511
Gomes, Augusto Ferreira 396, 397, 447, 450, 452, 464
Gomes, Celestino 470
Gomes, Dordio ... 4, 17, 117, 127, 152, 233, 259, 260, 261, 290, 294, 300, 301, 307, 308, 322, 427, 469, 511
Gonçalves, Nuno 294, 348, 349, 350, 351, 352, 355, 370, 405, 407, 408, 431, 451
Gonçalves, Rui Mário 544
Gorki, Maxim 493
Goya, Francisco de 23, 45, 298, 324
Goya, La 207, 349
Graça, Francis (Francisco Florêncio Graça) 297, 331, 332

Grácio, Rui 517
Greco, El 298, 300, 319, 324, 334, 360
Grierson, John 412, 413
Gris, Juan 61, 134, 368
Grommaire, Marcel 338, 502
Grosz, George 299, 313, 337
Guedes, Fernando 511
Guedes, Pedro 238
Guerra, Sanchez 401
Guimarães, Albertino 236, 456
Gusmão, Adriano de 484, 487, 505
Guys, Constatin 189, 218, 219, 553
Hainisch, Michael 401, 402
Hals, Franz 50
Hartlaub, Gustave Friedrich 333, 440
Haussman, Georges-Eugène 222
Haviland, Paul 138
Hayter, S.W. 455, 457, 461, 529
Hegel, George Wilhelm Friedrich 211
Hemingway, Ernest 496
Henderson, Linda Dalrymple 132, 140
Henrique, Infante D. 407, 481
Herculano, Alexandre 55
Hinton, Charles Howard 141
Hitler, Adolf 340, 491
Hofer, Karl 336
Holbein, Hans 197
Hollanda, Francisco da 555
Homero 364, 555, 556
Honnecourt, Villard de 196
Horácio 424
Ibsen, Henrik 514
Inês, Artur 445
Ingres, Dominique 12

Ingres, Jean Auguste Dominique 443
Iribe, Paul 151, 155
Jacob, Max 126, 184, 209
Janeiro, Bento 477, 478
Jardim, Manuel 12, 13, 152, 222, 233, 245, 262, 351
Jarry, Alfred 124
Jauss, Hans Robert 212, 213, 215
Jdanov, Andrei 493
Jongkind, Johan 467
Jorge, Alice 509
Jouannais, Jean-Yves 14, 15, 121, 123, 124
Jourdain, Alain 244
Jourdain, Albert 229, 258, 305
Joyce, James 496
Júnior, Amaro 469
Júnior, Fausto José dos Santos 278
Júnior, Portela 236, 456, 478
Kahnweiler, Daniel-Henry 127
Karsavina, Tamara 227
Keil, Alfredo 49
Keil, Maria 5, 471, 472, 473, 474, 481, 488
Klee, Paul 363
Klein, Yves 197
Kokoschka, Oskar 334, 335, 336, 338
Kotchar, Ervand 530
Kradolfer, Fred 247, 294, 296, 305, 308, 467, 482, 488
Krauss, Rosalind 135, 137
Küenzlen, Gottfried 519, 520
Kupka, Frantisék 128, 141
Lacerda, Alberto de 456
Lälo, Charles 528
Lanhas, Fernando 511
Lapa, Manuel 488
Lapa, Maria Eduarda 478

Lapa, Querubim 513
Lapa, Rodrigues 445
Larionov, Mikhail 88
Laurens, Jean-Paul 301
Lavater, Johann Caspar 327, 336
Lawrence, Thomas 429
Le Falconnier, Henri 127
Leal, Olavo d'Eça 254, 305
Leal, Raul 178, 277, 293, 327
Léger, Fernand 128, 222, 502
Leiria, Mário Henrique 548
Leitão, Acácio 222
Leitão, Joaquim 383
Levy, Herculano 326
Leyden, Karin 307, 447, 448
Lhote, André 334, 502
Lima, Ângelo de 132
Lima, Manuel Campos 445
Lima, Pedro 88, 102, 179
Lino, Raul 87, 88, 89, 428
Lisboa, António Maria 548
Lissitzky, El 537, 538, 555
Locke, John 192, 193
Lopes, Adriano Sousa 4, 18, 259, 269, 302, 383, 428
Lopes, António Craveiro 428
Lopes, Encarnacion 349
Lopes, Joaquim 236, 238, 322, 427, 511
Lopes, Ribeiro 326
Lopokova, Lydia 87, 88
Lorca, Federico García 367, 494, 495
Lourenço, Eduardo 203, 205, 281, 282, 563
Lucena, Armando 456
Lucie-Smith, Edward 26
Lugné-Poë, Aurélien-François-Marie 185

Lupi, Miguel Ângelo 48, 49, 56
Lurçat, Jean 338, 502
Lyotard, François 211
Macedo, Diogo de ... 40, 242, 246, 250, 259, 260, 267, 292, 294, 302, 307, 309, 328, 375, 389, 390, 467, 525
Macedo, Jorge Borges de 488
Machado, Maria Constança 238
Machado, Saavedra 39
Machado, Telles 244, 259
Madureira, Joaquim 483
Maeterlinck, Maurice 429
Magritte, René 547
Maia, Ernesto Canto da 447, 481, 482, 487
Maillol, Aristide 354
Malévitch, Kasimir 128, 184, 545
Malhoa, José 2, 44, 46, 50, 51, 53, 56, 57, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 291, 307, 309, 341, 343, 375, 476, 552
Mallarmé, Stéphane 74
Malraux, André 496
Malta, Eduardo .. 4, 237, 238, 245, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 434, 435, 436, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 447, 450, 451, 469, 481, 504, 529, 541
Manet, Édouard ... 1, 9, 12, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 39, 109, 121, 219, 233, 271, 360
Manini, Luigi 324
Mann, Thomas 496
Manta, Abel 4, 233, 250, 259, 290, 294, 300, 301, 302, 303, 307, 308, 388, 450, 466, 469, 470, 473, 481, 513
Maquiavel, Nicolau 214
Marey, Etienne-Jules 104
Marin, Louis 365
Marinetti, Filippo Tommaso .. 40, 83, 84, 93, 94, 116, 121, 124, 127, 169, 170, 175, 224, 225, 227, 367, 376, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 392, 397, 400, 564
Marques, Bernardo 247, 248, 251, 252, 254, 262, 307, 384, 447, 467, 482, 488
Marques, Ofélia 471

Martin-Amorbach, Oskar 438
Martins, Fernando Cabral 314, 373
Marx, Karl 222, 497, 498, 520
Massine, Leónid 86, 87, 88, 89, 92
Massis, Henri 420
Masson, André 539
Matard-Bonucci, Marie-Anne 521, 522
Matisse, Henri 22, 73, 313, 334, 360, 500, 507
Maura, António 401, 402
Maya, Ernesto Canto da 380
Meidner, Ludwig 336
Melo , David 238
Melo, Martinho Nobre de 88
Melo, Tomás de (Tom) 259, 469, 481, 526, 529
Mendes, Manuel 297, 304, 355, 445, 467
Mendonça, Higino de 20
Menezes, Luis Filipe 47, 48, 55, 56
Menichelli, Pina 253
Merleau-Ponty, Maurice 177, 363
Metrass, Francisco 46, 47, 48
Metzinger, Jean 127, 128
Meurant, Victorine 24
Miguéis, Alfredo 17, 259, 260, 261
Miguéis, José Rodrigues 265, 303, 304, 445
Milani, Clara 349
Minkovski, Hermann 530
Miró, Juan 539
Mistinguett (Jeanne Bourgois) 402
Modigliani, Amedeo 124, 145, 146, 149, 334
Mondrian, Piet 184, 507
Monet, Claude 19, 22
Monsaraz, Alberto de 167
Montaigne, Michele de 214
Montalvor, Luís de 134, 293, 550

Monteiro, Adolfo Casais 278, 279, 281, 299, 492
Monteiro, Armindo 442
Monteiro, Porfírio Pardal 557
Montês, Paulino 296, 388
More, Thomas 519
Mosse, George Lachmann 377, 378, 399
Motta, Costa 388
Moulin, Joëlle 359, 360
Moura, Maria Clementina Carneiro de 302, 305, 308, 456, 469, 488
Mussolini, Benito ... 166, 258, 376, 377, 378, 381, 397, 400, 401, 402, 405, 411, 421, 429, 491
Namorado, Joaquim 495, 496
Natacha 270, 297
Navarro, António 200, 278, 282, 305, 335
Nazaré, Dória 264
Negreiros, José de Almada . 2, 3, 4, 5, 10, 11, 14, 15, 21, 28, 58, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 115, 116, 120, 123, 124, 126, 127, 129, 142, 143, 144, 145, 147, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 193, 194, 195, 197, 198, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 209, 219, 220, 221, 223, 225, 228, 231, 232, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 253, 258, 259, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 272, 274, 275, 277, 284, 285, 286, 289, 293, 294, 306, 308, 329, 340, 342, 343, 344, 345, 346, 348, 349, 350, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 373, 384, 385, 386, 391, 392, 394, 400, 404, 405, 406, 417, 449, 452, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 462, 463, 471, 483, 487, 488, 492, 500, 508, 510, 526, 535, 536, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 561, 562, 563, 564, 565, 634
Nemésio, Vitorino 295, 297, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 355, 544
Nietzsche, Friedrich 71, 109, 216, 218, 232, 520, 532
Nijinsky, Vaslav 83, 86, 94, 227
Nobre, Roberto 245, 247, 250, 251, 259
Nolte, Ernst 432
Notari, Umberto 224
Novais, Mário 206, 294

Nunes, Emmerico 61, 62, 200, 221, 251, 481, 482, 488
Nuno Simões 157
O'Neill, Alexandre 547
Oliveira, António Correia de 173, 174
Oliveira, Jorge de 518
Oliveira, Marques de 57, 234, 318, 404, 441
Oom, Pedro 546, 548
Orozco, José Clemente 505, 507, 510
Ortigão, Ramalho 49, 51
Ottein, Angeles 349
Ottinger, Didier 533, 545
Overbeck, Friedrich 440
Pacheco, António Faria Carneiro 420
Pacheco, Duarte 393, 486, 561
Pacheco, José 3, 79, 82, 84, 85, 88, 89, 91, 92, 102, 120, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 166, 172, 179, 205, 206, 221, 222, 226, 231, 241, 242, 243, 245, 259, 262, 266, 267, 268, 324, 325, 329, 330, 331, 351, 352, 443, 447
Pacioli, Luca 555
Pais, Sidónio 87, 88, 89, 223
Palla, Vitor 511, 515
Pamplona, Fernando 429, 430, 431, 432, 433, 434, 475, 476, 504
Pascoais, Teixeira de 277, 395, 396, 428, 441
Passos, John dos 496
Passos, Silva 64
Pavia, Manuel Ribeiro de 518
Pavlova, Ana 86
Pawlowski, Gaston de 83, 141
Paz, Octavio 214, 215
Pedro, António 5, 292, 293, 294, 307, 339, 340, 395, 396, 452, 453, 455, 457, 458, 460, 461, 466, 470, 472, 483, 484, 491, 492, 494, 523, 524, 525, 526, 527, 529, 530, 531, 532, 533, 535, 536, 537, 538, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 547, 548
Pelágio, Humberto 240
Pereira Gomes, Soeiro 496
Pereira, João Moniz 515, 547

Pereira, José Maria Gomes 511
Pereira, Júlio Maria dos Reis..... 4, 200, 203, 243, 282, 290, 294, 298, 299, 300, 305, 307, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 323, 449, 457, 458, 461, 468, 486, 545
Pereiro, Carlos Martinez 160, 162, 163
Perez, Rogério Garcia..... 366
Perrotti, Nicola 375
Pessoa, Fernando 3, 63, 64, 65, 66, 69, 70, 72, 79, 83, 88, 95, 101, 102, 112, 121, 122, 123, 129, 137, 144, 152, 168, 169, 170, 172, 178, 179, 206, 228, 241, 243, 264, 277, 282, 285, 293, 296, 314, 333, 344, 345, 346, 347, 397, 400, 422, 444, 447, 453, 455, 456, 463, 544, 550, 562
Piacenza, Domenico da..... 76, 77
Picabia, Francis..... 132, 138, 139, 140, 141, 227
Pimenta, Alfredo 174
Pimentel, Rui..... 515
Pina, Augusto..... 324
Pinheiro, Chaby..... 237
Pinheiro, Columbano Bordalo 2, 4, 17, 18, 35, 43, 44, 49, 50, 56, 57, 156, 221, 233, 237, 238, 261, 264, 265, 268, 269, 270, 301, 302, 303, 326, 476
Pinheiro, Rafael Bordalo 59, 248
Pinto, Alfredo 529
Pinto, Álvaro Cerveira..... 60
Pinto, Augusto..... 299, 325
Pinto, Clemente..... 326
Pinto, Manuel Sousa 88, 172, 198, 233
Pirandello, Luigi 397
Pires, José Cardoso 517
Pisis, Filippo de 345
Pissarro, Camille..... 19
Pita, António Pedro 495
Planes, José..... 259
Platão 555
Plínio 556
Poincaré, Raymond..... 402
Policleto..... 533

Pollock, Jackson 197
Pomar, Júlio 484, 485, 505, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 515, 516, 517
Porfírio, Carlos 244, 250, 259
Porfírio, Ventura 318
Portela, Artur 261, 294, 355, 445, 468
Portinari, Cândido 504, 505, 507, 508, 510, 511, 512, 516
Portuense, Francisco Vieira 45
Possolo, Guilherme 437
Possoz, Mily 117, 229, 233, 238, 245, 250, 251, 259, 294, 471, 488
Poussin, Nicolas 359, 360
Preto, Francisco de Barcelos Rolão 375, 392, 395, 406, 525, 527, 528
Prinner, Anton 530
Proust, Marcel 496
Puciatieka, Hélène 329
Queirós, Carlos 293, 328, 467, 485
Queirós, Eça de 49
Quental, Antero de 42, 112
Quintinha, Julião 445
Ramos, Carlos Chambers 87, 206, 305, 307, 388
Ramos, Graciliano 496, 507
Ramos, Mário 494
Rebello, Bettencourt 91, 178
Rebelo, Domingos 117, 440, 478
Redol, Alves 496
Régio, José 201, 277, 279, 280, 282, 283, 284, 285, 286, 293, 295, 297, 303, 304, 307, 310, 311, 312, 313, 314
Reis, Carlos 44, 57, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 309, 318, 375, 478
Reis, João 234, 236, 238, 318, 478
Reis, Matos 326
Reis, Soares dos 46, 114, 226
Reis, Vasco 422
Rembrandt 6, 50, 298, 359, 472
Rendas, Gabriel 18
Reynolds, Joshua 429

Ribeiro, António Lopes 254
Ribeiro, Aquilino 261, 428, 445
Ribeiro, Mário 197, 363
Ribeiro, Rogério 513
Rico, Maria Toscano 478
Ricoeur, Paul 192, 193
Rilke, Rainer Maria 187, 320
Rimbaud, Arthur 121
Rivera, Diego 505, 506, 507
Rivera, Primo de 258, 401, 402, 428
Rocha, Adolfo 278
Rocha, Clara 200, 482
Rodin, Auguste 117, 260, 357
Rodrigues, José 47
Roh, Franz 333
Röntgen, Wilhelm Conrad 140
Roosevelt, Franklin D. 505
Roquemont, August 50, 51, 52, 53, 55, 56, 235
Rosenberg, Léonce 329
Rosset, Clément 123
Rouault, Georges Henri 200, 313
Rousseau, Jean-Jacques 520
Roussel, Raymond 141
Rubens, Peter Paul 298, 524
Rubin, William 202, 203, 204
Rubio, José López 368
Saa, Mário 293, 302, 328
Saboia, Humberto de (Humberto II) 428
Sá-Carneiro, Mário de 11, 83, 120, 121, 122, 125, 126, 127, 129, 152, 155, 158, 169, 170, 175, 267, 282, 296
Saint-Exupéry, Antoine de 407
Saint-Point, Valérie de 83, 84, 94, 171, 175
Salazar, Abel 446, 511, 517, 541
Salgado, Deniz 406

Salgado, José Veloso 16, 17, 32, 34, 35, 44, 57, 233, 236, 239, 301, 478
Salmon, André 126
Sampaio, Adalberto 318
Santa-Rita, Guilherme de 1, 2, 3, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 25, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 83, 88, 90, 91, 92, 94, 98, 102, 105, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 145, 149, 152, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 183, 186, 187, 188, 209, 210, 233, 262, 267, 289, 349, 350, 365, 455, 526, 536, 537, 538
Santos, Alda Machado 478
Santos, Fernando 238, 239
Santos, Júlio 384, 469, 470, 471, 481, 488
Santos, Luciano 471
Santos, Luís Reis 88, 89
Santos, Reynaldo dos 244, 428
Sardinha, António 244, 277
Sasportes, José 86, 89
Satie, Eric 86, 121
Saúde, António 234, 318
Savinio, Alberto 345, 346
Schaw, Bernardo 227
Schnitzler, Artur 461
Schöenberg, Arnold 210
Schubert, Franz 332, 431
Schwitters, Kurt 537
Segonzac, André 338
Segurado, Jorge 87, 325, 342, 388, 390, 395, 396, 447
Seixas, Artur do Cruzeiro 548
Semke, Hein 340, 457, 460
Sena, António 426
Sequeira, Domingos António de 45, 46
Sergine, Vera 207, 349
Sérgio, António 445
Serna, Ramon Gomez de la 227, 245, 258, 366, 367
Severin, Theodora 334, 335, 345

Severini, Gino 128, 139, 142, 345
Sherman, Cindy 109
Signorelli, Luca 557
Silone, Ignazio 496
Silva Porto, António 50, 56, 57, 318, 478
Silva, Cristino da 37, 47, 48, 50, 51, 55, 234, 265, 388
Silva, Maria Helena Vieira da 200, 294, 299, 305, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 461, 486, 509, 529, 530
Silva, Ricardo do Espírito Santo 428
Silva, Ricardo Espírito Santo 441
Silver, Keneth 353
Simões, Alberto da Veiga 62, 64
Simões, João Gaspar. 66, 67, 123, 277, 279, 283, 293, 313, 314, 317, 453, 454, 455, 466, 492, 504
Singer, Erwin 329
Siqueiros, David Alfaro 505, 507, 514
Sirato, Charles 530, 536
Sisley, Alfred 19
Skapinakis, Nikias 513
Smith, Francisco 447, 469, 481
Soares, António . 4, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 200, 242, 244, 245, 247, 248, 250, 251, 256, 258, 262, 263, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 309, 311, 312, 316, 319, 320, 321, 322, 325, 327, 335, 336, 337, 339, 340, 341, 348, 354, 358, 361, 363, 364, 365, 375, 384, 406, 407, 428, 450, 469, 470, 481, 482, 488
Soares, Mário 517
Soares, Rodrigo (Fernando Pinto Loureiro) 496, 497, 500, 501, 502, 503, 504, 514
Solana, José Luis Gutiérrez 368
Sotomayor, Fernando Álvares de 305, 450
Sousa, Aurélia de 43
Sousa, Ernesto de 509, 514, 516, 524
Sousa, João Rui de 362
Souza-Cardoso, Amadeo de . 3, 4, 10, 28, 41, 61, 81, 84, 90, 98, 102, 105, 120, 124, 129, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 159, 183, 188, 194, 195, 259, 262, 267, 289, 298, 328, 337, 349, 350, 358, 360, 365, 455, 509, 529

Souza-Cardoso, Lúcia 102
Speer, Albert 432
Starobinsky, Jean 200, 202, 209, 210, 211
Stein, Gertrud 363
Steinbeck, John 496
Steinlen, Théophile-Alexander 156, 157
Stieglitz, Alfred 138
Stravinsky, Igor 210, 227
Sunyer, Joaquim 368
Szénes, Arpad 452, 453, 454, 455, 456, 457, 461, 529, 530
Szobel, Geza 457, 461
Tagarro, José 4, 259, 294, 303, 304, 525
Tanguy, Yves 507, 539
Tarento, Arquitas de 555
Taslitzky, Boris 512
Tatão (Conceição Mello Breyner) 89
Tatlin, Vladimir 358
Tavares, Cristina Azevedo 443
Tchelitchev, Pavel 498, 499
Tchernicheva, Lubov 88
Teixeira, Joaquim Novais 368, 369
Teixeira, Judith 252
Teixeira, Julia Novais 369, 370
Teixeira, Luís 294, 318, 388, 389, 390, 428
Teles, Adriano 262
Telmo, José Angelo Cottinelli 87, 89, 172, 251, 487, 488, 550
Theotokopoulos, Domenikos 300
Thorak, Josef 539
Tiziano, Vecellio 12, 23, 24, 29
Tom (Tomás de Melo) 470, 482, 488, 526
Tono 368
Torga, Miguel 278, 294, 321
Toulouse-Lautrec, Henri 36
Trevelyan, Julian 455, 529

Trigoso, Falcão 234, 263, 318, 478
Turati, Filipo 401
Ungaretti, Giuseppi 534
Vale, Oom do 511
Valença, Francisco 250, 264, 265
Valente, Silvestre 251
Valéry, Paul 27, 77, 78, 84, 216, 376, 404, 420, 433
Vallée, Armand 151, 155
Varela, António 550
Vargas, Getúlio 428
Vasari, Giorgio 359, 552
Vasconcelos, Carolina Michaelis de 252
Vasconcelos, Irene de 328
Vasques, Carlos 103
Vaz, Gil 326
Vaz, João 231, 233, 234
Vaz, Mário 293, 347
Vaz, Ruy 229, 243
Veiga, Simão da 238
Velasquez 6
Venturi, Lionello 27
Verlaine, Paul 209
Vermeer, Johannes 359
Vespeira, Marcelino 510, 511, 512, 513, 514, 518, 547
Viana, Eduardo 79, 80, 81, 84, 117, 120, 127, 159, 194, 221, 229, 230, 232, 244, 245, 246, 259, 262, 263, 269, 272, 274, 290, 307, 308, 450, 471, 550
Vicente, Arlindo 434, 457, 458, 492, 493, 515, 518
Victorine Meurent 28
Vieira, Afonso Lopes 428
Vieira, Santos 11, 33
Vilhena, Henrique de 39, 260
Villas-Boas, Enrique 14
Villon, Jacques 128
Vinci, Leonardo da 363, 370, 533

Vitrúvio 533, 555
Vlaminck, Maurice de 334
Vollard, Ambroise 184
Warburg, Aby 275
Whitman, Walt 344
Wiese, Maffit 450
Wind, Edgar 110, 111
Woolf, Virginia 22
Zabala, Rámon de Basterra y 369
Zola, Émile 26
Zuloaga, Ignacio 264

ÍNDICE ANALÍTICO

INTRODUÇÃO……..p. 1

CAPÍTULO I: GUILHERME DE SANTA-RITA E A SITUAÇÃO DO RETRATO NO PRINCÍPIO DO SÉCULO.....p. 9

1.1 Da cópia da *Olympia* de Manet à realização da «Cabeça cubo-futurista».....p. 9

O enquadramento social do retrato no início do século XX. – Guilherme de Santa-Rita e o repensamento do retrato convencional. – O «artista sem obra». – A *Exposição da Academia de Belas-Artes* e a *Exposição dos Livres* (18 e 19 de Março de 1911). – A crítica de José de Figueiredo à *Olympia* de Santa-Rita. – A modernidade de *Olympia* no contexto do ensino das Belas-Artes em Portugal. – O debate à volta de *Olympia*. – A problemática do corpo e do rosto. – Santa-Rita e o novo olhar sobre o corpo. - Santa-Rita e o ensino artístico. – A situação do retrato, subsidiário da pintura de história. – Santa-Rita em Paris (1910-1914) e a invenção de si. - O cubo-futurismo da pintura *Cabeça* e a metamorfose do retrato

1.2. O retrato pictural e os limites do Naturalismo: o impasse do retrato…...…p. 42

A pintura de retrato em Portugal na transição para o século XX. – A «pintura-manifesto» do paisagismo em Portugal, um «retrato colectivo» da nação. – O retrato convencional de Columbano. – O retrato e a pintura de género: de Roquemont a José Malhoa. – O «pitoresco» como elemento estético e a atenção ao etnográfico. – O passado, exemplo moral e patriótico para o presente. - O «elogio» do campo e a a fusão da paisagem e do retrato. – Columbano e o estatuto do retrato.

1.3. O papel da caricatura no desenvolvimento do género……p. 58

O desenho humorístico como agente da modernidade artística no início do século XX. – A caricatura de Rafael Bordalo Pinheiro e a difusão do género. – A renovação do desenho humorístico e a colaboração nos periódicos estrangeiros. - A *Exposição dos Livres* e o *I Salão dos Humoristas*. – A *Primeira Exposição Individual* de Almada Negreiros. – Fernando Pessoa e a crítica à exposição na revista *A Águia*.

CAPÍTULO II: ALMADA NEGREIROS E A LUTA CONTRA AS CONVENÇÕES ……..….p. 69

2.1. A dança e o processo de descoberta do corpo……...……...p. 69

O corpo, essa «grande razão». - As primeiras alusões à dança. – Desenho e dança. – A dança é uma escrita e uma leitura. – A dança é tempo. – A euforia republicana e o irromper da I Guerra Mundial. - A amizade com Sonia e Robert Delaunay. – O criador e a obra. - A criação de bailados. – Almada, Santa-Rita e a Conferência Futurista no Teatro República. - A reivindicação de uma genealogia da dança moderna. – Os *Ballets Russes* em Lisboa. - O Manifesto *Os Bailados Russos em Lisboa* e a sua inclusão no *Portugal Futurista* . - O discurso anti-decadência desse Manifesto –A irrealização da utopia e o texto poético «O Sol» (inédito) de Almada

2.2. O papel do retrato fotográfico na afirmação do corpo…….……p. 99

O corpo como suporte e lugar de imagens. – A nova atitude em relação ao retrato fotográfico. – Os retratos fotográficos de Vitoriano Braga. – Os nús fotográficos de Almada da autoria de Vitoriano Braga. – O retrato como o rosto de um corpo.

2.3. O corpo em acção…….….p. 108

A escrita como «fábrica de corpos» ou o corpo textual. – O «retrato compósito». - A sublevação do artista, poética sensacionista e corpo compósito. – O retrato do *Boxeur* e a estratégia do soco na luta artística. - O «modernismo mundano» da *I Exposição dos Humoristas e Modernistas.* - O modernismo subversivo de *Orpheu.* – O método da «blague» ou a «idiotia» como estratégia artística subversiva de códigos. – Santa-Rita e o Futurismo. - Os «retratos-objecto» de Santa-Rita nos *hors-textes* de *Orpheu* e *Portugal Futurista.* – O questionamento do retrato clássico, interseccionismo e abstracção. – Santa-Rita, a quarta dimensão e os raios X. – Almada, a «figura do Dantas» e o Manifesto . - As cabeças e as máscaras de Amadeo. - As ilustrações da revista *A Ideia Nacional* (Abril 1916) e as colaborações de Paul Iribe e Armand Vallée, António Soares e Jorge Barradas. - O retrato fotográfico de Sonia Delaunay n'*A Ideia Nacional.* - O «arlequim soldado» e o «Cristo verde» de Almada Negreiros. - A questão do «humano». - Homem Cristo Filho e o ataque aos futuristas. - Santa-Rita e a máquina de escrever de Fernando Pessoa. - A Conferência no Teatro República e a apresentação do Futurismo ao público português. – Santa-Rita na figura do *clown* em *Portugal Futurista.*

CAPÍTULO III: O RETRATO COMO CENÁRIO E ILUSTRAÇÃO……..p. 183

3.1. A auto-representação em Almada e o tema da *comedia dell'arte*.....p. 183

O auto-retrato de Paris (1919). - O desenho como via de auto-conhecimento. - O auto-retrato e a morte. - O auto-retrato: identidade e alteridade. - A afirmação de uma nova existência autoral. – Autografia e auto-retrato. – A auto-representação **e** o tema da *comedia dell'arte*. – Repensar a pintura: Almada e Picasso. – A auto-representação e o universo almadiano da *comedia*. – O «artista enquanto saltimbanco». – Tornar o mundo mais humano: a *comedia dell'arte* como metáfora da condição existencial moderna.

3.2. O retrato e a modernidade……..p. 211

O tema da modernidade e o princípio da subjectividade. – A modernidade como modo de civilização, mito e realidade. – A genealogia do «moderno». – A tradição moderna. – Baudelaire, o retrato e a modernidade. – Os «artistas novos». – A cidade e a vida moderna. – Ainda o Futurismo. O Nacionalismo. – Renovar e salvar: o apelo da «geração nova». – Modernidade e tradição: «os novos não querem derrubar os velhos». – A geração nova e a «questão dos Novos». – A acção de José Pacheko. – O retrato nos salões da SNBA.

3.3. O retrato, as revistas e os magazines……..p. 241

As revistas literárias e artísticas e as novas iniciativas editoriais. – A revista *Contemporânea* e o retrato. – Os magazines. – O desenho da figura do corpo, o retrato e os valores modernos. – A cidade e a mulher. – O cinema e o culto da vedeta. – As «silhuetas» de capas e magazines como «não-retratos».

3.4. O retrato mundano……...p. 257

Mundanidade e «retrato de sociedade». – Os «Novos» e as suas exposições. – Os «Cinco Independentes de tudo». – As pinturas da Brasileira do Chiado e o *I Salão de Outono* de 1925. – O *Auto-retrato num grupo* de Almada Negreiros (1925). – O *Retrato de José Pacheko* de Mário Eloy (1925). – Outros retratos mundanos: *Natacha* de António Soares e o *Retrato de Mme. Sousa Lopes* de Adriano Sousa Lopes.

3.5. O corpo na paisagem e a paisagem do corpo……..…p. 272

Eduardo Viana, Almada Negreiros e as pinturas de nú para o Bristol Clube

CAPÍTULO IV: O INGENUISMO CONSTRUTIVO…….…..p. 277

4.1. A teorização do ingenuismo e a revista *Presença* (1927-1940)……..…..**p. 277**

Relembrar o passado: modernidade e tradição da revista *Presença*. - O Arlequim de *Orpheu* e o Pierrot lírico da *Presença*. - A arte deve ser «original» e «sincera». - A arte como «expressão». - O elogio da ingenuidade. - A teoria do Ingenuismo. - O Infantilismo como Primitivismo. - O *I Salão dos Independentes* de 1930 e as contradições de uma exposição «construtiva». - António Ferro e «O Espírito Moderno». - O retrato e a crítica nesse salão. - Almada Negreiros no *I Salão dos Independentes*. - Outros salões e exposições. - Os artistas e a crise económica em finais da década.

4.2. O realismo mágico de Julio……..…....p. 309

O pintor-poeta. - Lirismo e auto-representação. - O «realismo» de Julio. - Realismo mágico e «mitologia pessoal». - O retrato *A Família*.

4.3.Dominguez Alvarez, a paisagem como retrato e o retrato como paisagem..p.317

O Grupo *Mais-Além.* - A paisagem como retrato. - O retrato como paisagem. - O a*uto-retrato d'O* H*omem Compostelano* e outros retratos na sua obra.

4.4. Máscara e retrato psicológico em Mário Eloy…….…..…p. 323

Mário Eloy e a experiência do Teatro Novo. - Retrato psicológico e expressão fisionómica. - Em Paris, a experiência do retrato mundano. - A criação plástica do espaço: o *Retrato do Bailarino Francis*. - Em Berlim: a «essência clássica» e a *Nova Objectividade*. - O trabalho de desfiguração e a máscara. - O regresso em 1933: classicismo e ingenuismo.

4.5. O classicismo moderno de Almada Negreiros……..…….p. 343

Os fundamentos do classicismo em Mário Eloy e Almada Negreiros. - O papel da revista *Athena* de Fernando Pessoa. - O classicismo moderno do tema da *comedia dell'Arte*. - A causa dos Painéis de Nuno Gonçalves. - Retrato colectivo e momento fundador da cultura clássica nacional. – A descoberta da disposição dos Painéis de Nuno Gonçalves. - O exemplo do objectivismo do modelo escultural clássico. - O «retrato do pintor por ele próprio»: discurso identitário, auto-biográfico ou uma encenação do «eu». - O estatuto do pintor e o auto-retrato. - «Os olhos são para ver» e o desenho para saber. - A visão ou o corpo que vê o mundo. - O epigrama: dar vida pela palavra . - A epígrafe: lugar da memória e da passagem do tempo. -Almada em Madrid: o contacto com o modernismo luso-hispânico. - *La Gaceta Literária* e a Exposição nos

Salões da Unión Ibero-Americana em 1927. - O *Retrato da Família Novais Teixeira* e a geometrização do espaço.

CAPÍTULO V: O RETRATO COMO «PAISAGEM» DA HISTÓRIA……...p. 373

5.1. A aliança do Estado com os artistas…….……...p. 373

O regresso de Almada a Lisboa. – A crise económica e a «crise do Espírito». – António Ferro e a «Política do Espírito». – A «Política do Espírito» como religião cívica. - «A Política da Beleza» como «Política do Espírito». – A função comemorativa da escultura. - A visita de Marinetti a Lisboa – A sessão com Marinetti na Sociedade Nacional de Belas Artes. – Almada Negreiros reafirma o Futurismo. - A acção da Comissão de Defesa dos Interesses dos Artistas. - A conferência «Arte e Artistas» de Almada Negreiros na SNBA. - O apelo da Comissão à transformação dos artistas em «decoradores». - A campanha do *Diário da Manhã* a favor de uma Cruzada do Trabalho Nacional dos Artistas. - O Inquérito aos artistas e a Cruzada do Trabalho Nacional. – A entrevista a António Ferro e o seu plano geral de acção. - A estetização da política.

5.2. O retrato como encenação da História…….p. 399

António Ferro, um «pintor de retratos». - A construção de uma imagem autoral. - As entrevistas a Salazar. - «Um homem vulgar»: o retrato de Salazar desenhado por Almada Negreiros no *Diário de Lisboa*. - Humanizar a História é ficcioná-la. - A encenação da História através do primeiro retrato colectivo da Nação. - Os retratos do ditador e do «realizador». - António Ferro e o modelo de Emil Ludwig. – A «visão cinematográfica da realidade». - As entrevistas a Salazar: a montagem de um retrato. - Ainda um poeta da acção**. -** Um jogo de espelhos. – A despedida de um género.

5.3. O retrato do chefe……..…p. 419

Um rosto «sem corpo». – O retrato do chefe e a ideia de «homem novo». – A «contra-imagem» de Fernando Pessoa. – A escrita como paisagem e retrato. – Imagem e propaganda. – Os pintores Eduardo Malta e Henrique Medina e o retrato. - O anti-modernismo de Eduardo Malta e de Fernando Pamplona. – Fernando Pamplona e a defesa de um «realismo transfigurado». - O retrato de Salazar pintado por Eduardo Malta. - O retrato e a paisagem como panorama. - O retrato na *Primeira Exposição Colonial Portuguesa* no Porto (1934).

5.4. O SPN/SNI e o apoio aos artistas…….…….……p. 446
Os limites à liberdade da «Política do Espírito». – O apoio aos artistas e a sua colaboração. - A conciliação estética dos Prémios Columbano e Souza-Cardoso. – O Prémio Columbano e o triunfo do retrato mundano. – A *Exposição Individual* de Vieira da Silva na Galeria UP. – A exposição «Dada» de Vieira da Silva e de Arpad Szènes em Lisboa. – A *Exposição dos Artistas Independentes* na Casa Quintão contra os Salões do SPN. – A pintura na *Exposição dos Independentes* (1936), o retrato e a ideia de «humano». – A «tendência abstracta» dos *Artistas Modernos Independentes* em 1936. - A dimensão existencial dos retratos alegóricos de Mario Eloy, Dominguez Alvarez e Almada Negreiros. - Mário Eloy: «desumanizar» para humanizar. - O retrato como identidade social. - O retrato, a paisagem e a pintura de costumes. - O *Auto-retrato* de Maria Keil nos Salões do SPN. - A *I Exposição de Retratos* na Sociedade Nacional de Belas Artes em 1937. – O academismo da SNBA visto pela crítica em finais dos anos 30.

CAPÍTULO VI: DESTRUIÇÃO E RECONSTRUÇÃO……..p. 481

6.1. O retrato e o Novo Humanismo…….p. 481
Os pintores decoradores ao serviço da nova imagem do Estado. - As críticas à pintura nas exposições do SPN. – O fracasso da pintura na *Exposição do Mundo Português*. - O «olhar museológico» sobre a realidade. - A «feira humana» na *Exposição do Mundo Português*. - Os ataques de Arnaldo Ressano Garcia. - O Inquérito do Jornal *O Diabo* em Abril de 1939.

6.2. A emergência do Neo-realismo……..……p. 494
A repercussão internacional da Guerra Civil de Espanha (1936-1939). – A ideia de «Humano» e a defesa do «Novo Humanismo». - O primeiro ensaio do Neo-Humanismo na pintura europeia. - A carta de Rodrigo Soares ao Pintor Domingos Alvarez e o repensamento da pintura enquanto «arte útil». – Apropriações: de Portinari à pintura mexicana. - O debate sobre pintura mural e a reabilitação da gravura. – O início do movimento artístico humanista e as *Exposições Gerais de Artes Plásticas* na SNBA. - O «Novo Humanismo»: Marcelino Vespeira e Júlio Pomar. – Os temas da pintura neo-realista. – As figuras do «Homem Novo» nos totalitarismos.

6.3. Desfacializações…….…p. 523
Destruir e criar. - O nascimento de um novo vocabulário poético-visual. - A mobilização estética e ideológica de António Pedro. - O Dimensionismo. - Os poemas dimensionais e a interpenetração das artes. - As «desfacializações» e os auto-retratos. -

Os poemas dimensionais e os «retrato-objecto» de Guilherme de Santa-Rita. - O prenúncio do corredor da morte. - A via do «irracional»: a exposição de António Pedro, António Dacosta e Pamela Boden em 1940.

6.4. Almada Negreiros e o «Retrato da Pátria»…….p. 549

O regresso do velho saltimbanco. - «Trinta anos de desenhos»: Almada Negreiros e a *Exposição Individual* em 1941. - A linguagem do preto e branco. - Os auto-retratos: servir-se do realismo para desfazer o próprio realismo. - Do retrato da pintura de cavalete ao retrato alegórico da arte mural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS……....p. 561