NOVAFCSH
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

A Brasileira do Chiado Café-Museu 1925.1971. Estudo historiográfico e documental sobre os dois ciclos decorativos do café *A Brasileira* do Chiado

Maria Inês Silvestre Borges

Relatório
de Estágio de Mestrado em Estética e Estudos Artísticos

Inês Silvestre, *A Brasileira do Chiado Café-Museu 1925.1971.* Estudo historiográfico e documental sobre os dois ciclos decorativos do café *A Brasileira* do Chiado, 2021

Julho de 2021

NOVAFCSH
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

A Brasileira do Chiado Café-Museu 1925.1971. Estudo historiográfico e documental sobre os dois ciclos decorativos do café *A Brasileira* do Chiado

Maria Inês Silvestre Borges

Relatório
de Estágio de Mestrado em Estética e Estudos Artísticos

Inês Silvestre, *A Brasileira do Chiado Café-Museu 1925.1971.* Estudo historiográfico e documental sobre os dois ciclos decorativos do café *A Brasileira* do Chiado, 2021

Julho de 2021

Relatório de Estágio apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estética e Estudos Artísticos, com especialização em Arte e Culturas Políticas, realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Raquel Henriques da Silva e Doutora Maria de Aires Silveira.

Agradecimentos

Um sentido agradecimento à Professora Doutora Raquel Henriques da Silva pela confiança que sempre depositou em mim e pelo empenho com que me orientou e à Dra. Maria de Aires Silveira pela dedicação com que me acompanhou ao longo deste projeto. Agradeço ainda à equipa do museu, e em particular à Dra. Emília Ferreira, pela generosidade com que me recebeu.

Os meus mais sinceros agradecimentos a todos aqueles que, demonstrando grande generosidade e disponibilidade, possibilitaram a concretização desta investigação. A lista é longa, mas justa: A Brasileira – Sónia Felgueiras; Arquivo de Família do Mestre António Soares e Américo Soares – Ana Isabel Ornellas; Arquivo de família de Nikias Skapinakis; Atelier de Conservação e Restauro Junqueira 220 – Luís Tovar; Biblioteca da Faculdade de Letras Universidade de Lisboa (Arquivo Rui Mário Gonçalves) – António Ramalho; Biblioteca de Arte e Arquivos da Fundação Calouste Gulbenkian; Hemeroteca Municipal de Lisboa, Hemeroteca Digital; Arquivo Municipal Fotográfico de Lisboa; José Manuel Galvão Teles; Manuel Baptista; Miguel Ferreira de Almeida; Manuel de Menezes; Pedro Guimarães e Renato Correia.

Intensamente agradecida estou também aos meus amigos por todo apoio e motivação e infinitamente agradecida estou à minha família por todas as razões mais profundas da alma e do coração.

A Brasileira do Chiado Café-Museu 1925.1971. Estudo historiográfico e documental sobre os dois ciclos decorativos do café *A Brasileira* do Chiado

Maria Inês Silvestre Borges

RESUMO

O presente relatório de estágio tem por finalidade documentar os resultados obtidos da investigação realizada sobre os dois ciclos de pinturas do café *A Brasileira*, Chiado, desenvolvido ao longo do estágio curricular efetuado no Museu Nacional de Arte Contemporânea entre 15 de Outubro de 2020 e 15 de Abril de 2021, no âmbito da exposição *A Brasileira do Chiado Café-Museu 1925.1971*.

O relatório divide-se em quatro capítulos, onde são descritas todas as informações recolhidas relativas ao estudo dos dois projetos decorativos do café *A Brasileira*, Chiado.

No primeiro capítulo apresentamos uma breve nota biográfica sobre Adriano Telles, fundador da cadeia de cafés *A Brasileira*, na qual destacamos a abertura do célebre estabelecimento do Chiado.

No segundo capítulo referimo-nos exclusivamente ao primeiro projeto decorativo do café *A Brasileira*, Chiado. Este divide-se em sete partes onde analisamos os antecedentes do projeto decorativo de 1923-1926, a ideia e o seu planeamento, as pinturas e a sua configuração final, a organização do I Salão de Outono, a montagem das pinturas no café, a reação que essas suscitaram na crítica da época e o percurso dessas pinturas após a sua remoção do café, no qual destacamos a intervenção de Joachim Mitnitzky.

O terceiro capítulo é dedicado ao segundo projeto decorativo de *A Brasileira*, Chiado, mediante a análise da intervenção da AICA, a qual é contextualizada no período de intensa atividade que caracterizou a intervenção dessa associação em inícios da década de 1970, do processo de seleção dos artistas e das pinturas realizadas.

No quarto capítulo apresentamos as informações recolhidas relativas às intervenções de conservação e restauro a que as pinturas do café *A Brasileira* foram submetidas. Apenas algumas obras são abordadas, visto não ter sido possível obter informações sobre todas as intervenções conservativas realizadas às pinturas dos dois ciclos decorativos.

Por último, refletimos sobre as principais informações resultantes deste trabalho de investigação e a sua divulgação através da exposição *A Brasileira do Chiado Café-Museu 1925.1971*.

PALAVRAS-CHAVE: Pintura; *A Brasileira*; Arte Moderna; Museu Nacional de Arte Contemporânea; Projeto decorativo; AICA; Joachim Mitnitzky

A Brasileira do Chiado Café-Museu 1925.1971. Historiographic and documental study about the two decorative cycles of the café *A Brasileira* of Chiado

Maria Inês Silvestre Borges

ABSTRACT

The following report attempts at documenting the results obtained from the research project about the two decorative settings of the café *A Brasileira*, Chiado, carried out throughout the internship, that took place at Museu Nacional de Arte Contemporânea between October 15, 2020, and April 15, 2021. This internship was integrated in the context of the exhibition *A Brasileira do Chiado Café-Museu 1925.1971*.

This report is structured in four chapters, which describe all the information collected regarding the study of the two decorative projects of *A Brasileira*, Chiado.

In the first chapter we present a short biography about Adriano Telles, founder of the café *A Brasileira*, in which we highlight the opening of the famous Chiado store.

In the second chapter we focus on the study of the first decorative project of *A Brasileira*. This chapter is divided in seven parts, where we analyze the background of the decorative project of 1923-1926, the idea and its planning, the paintings and their final configuration, the organization of I Salão de Outono, the assembly of the paintings, the reaction caused by them and their course after their removal from the café, highlighting the intervention of Joachim Mitnitzky.

The third chapter is dedicated to the study of the second decorative project of *A Brasileira*. In this part we analyze the intervention of AICA, contextualizing it in the period of intense activity that marked the intervention of this association in the early 1970s, the artists' selection process and the paintings.

In the fourth chapter we present the information that was collected regarding the conservation treatments performed in the paintings from *A Brasileira*. Only a few works are addressed, as it was not possible to obtain information about all of the conservation treatments executed in the paintings.

KEYWORDS: Painting; *A Brasileira*; Modern Art; Museu Nacional de Arte Contemporânea; Decorative Project; AICA; Joachim Mitnitzky

Índice

INTRODUÇÃO.....1-3

1. Adriano Telles e "*A Brasileira* do Chiado".....4-9

2. O projeto decorativo de 1923-1926.....10-39

2.1. Os antecedentes.....11-13

2.2. A ideia e o planeamento.....13-16

2.3. As pinturas e a sua configuração final.....17-26

2.4. O I Salão de Outono.....26-31

2.5. A montagem das pinturas.....31

2.6. A reação da crítica.....31-33

2.7. O percurso das obras.....33-39

2.7.1. A intervenção de Joachim Mitnitzky.....36-39

3. O projeto decorativo de 1970-1971.....40-54

3.1. A intervenção da AICA.....40 e 41

3.2. A seleção dos artistas.....41-43

3.3. As pinturas de 1971.....43-51

3.4. A montagem das pinturas.....52-54

4. As intervenções de conservação e restauro.....55 e 56

5. Cronologia dos dois projetos decorativos de *A Brasileira*, Chiado.....57-59

CONCLUSÃO.....60-62

BIBLIOGRAFIA.....63-68

APÊNDICES.....69-133

Apêndice A. Entrevistas.....69-95

A.1. Transcrição da entrevista realizada a Manuel Baptista.....69-86

A.2. Transcrição da entrevista realizada a Francisco Bronze.....87-95

Apêndice B. Elementos para o catálogo "A Brasileira do Chiado Café-Museu 1925.1971".....96-133

B.1. Fichas técnicas e bibliografia.....96-118

B.2. Texto "A Brasileira do Chiado. A Criação de um Café-Museu, 1925" 119-129

B.3. Biografias dos artistas do primeiro projeto decorativo do café *A Brasileira* do Chiado: "Artistas em pose. Modernistas no café A Brasileira".....30-133

ANEXOS.....134-248

Anexo A. Arquivo de Família do Mestre António Soares e Américo Soares.....134-145

A.1. Correspondência.....134-141

A.1.1. Planeamento do projeto decorativo (1923-1926); seleção de Stuart Carvalhais.....134 e 135

A.1.2. Medidas e disposição das pinturas no café *A Brasileira*.....136-138

A.1.3. Montagem das pinturas no café *A Brasileira*, Chiado (I).....138 e 139

A.1.4. Montagem das pinturas no café *A Brasileira*, Chiado (II).....139-141

A.2. Fotografias.....142-145

A.2.1. Fotografia de um convívio num café.....142

A.2.2. Esboço inicial da pintura *Cena de Café*.....143

A.2.3. Fotografias das pinturas *Interior* e *Cena de Café* com Joachim Mitnitzky.....144 e 145

Anexo B. Arquivo Rui Mário Gonçalves.....146-194

B.1. Roteiros de três episódios do programa radiofónico *As Cores e as Formas*...146

B.1.1. Episódio 1.....146-161

B.1.2. Episódio 2.....162-179

B.1.3. Episódio 3.....180-194

Anexo C. Arquivo Manuel Reys Santos.....195-198

C.1. Recorte de jornal – Restauro das paisagens de Eduardo Viana.....195 e 196

C.2. Fotografias das cópias das pinturas de Eduardo Viana realizadas por Manuel Reys Santos.....197-198

C.2.1. Cópia de *Paisagem de Sintra*.....197

C.2.2. Cópia de *Paisagem Algarvia*.....198

Anexo D. Contrato celebrado entre *A Brasileira* e Nikias Skapinakis no âmbito do segundo projeto decorativo do café.....199 e 200

Anexo E. Catálogo de leilão – Leiria e Nascimento – *Colecção do antiquário decorador Joachim Mitnitzky Recheio de um palácio no centro do país e de outras proveniências*.....200-206

Anexo F. Arquivo Municipal de Lisboa.....207-211

F.1. Projeto de remodelação do café *A Brasileira* do Chiado – Fachada.....207-209

F.1.1. Alçado e cortes da fachada.....207

F.1.2. Requerimento.....208 e 209

F.2. Projeto de remodelação do café *A Brasileira*, Chiado – Cave.....210-211

F.2.1 Planta do café *A Brasileira*, Chiado.....210

F.2.2. Requerimento.....211

Anexo G. Reportagem sobre a montagem das pinturas de 1971 no café *A Brasileira*, Chiado.....212-219

Anexo H. Catálogo do I Salão de Outono.....220-224

Anexo I. Catálogo do II Salão de Outono.....225

Anexo J. Publicações Periódicas.....226-293

J.1. "Os Artistas do Salão de Outono/ Um belo triunfo para a nova geração – O elogio dos percursores – Os quadros destinados à Brasileira do Chiado – Salão da Primavera..."....226-229

J.2. *Diário de Lisboa*.....229-249

J.2.1. "O Salão de Outono inaugurou-se hoje na Sociedade Nacional de Belas Artes".....229-233

J.2.2. "A obra de Almada Negreiros a propósito do Salão de Outono"...233 e 234

J.2.3. "Página de Quinta Feira – Crise de idealismo/ O Salão de Outono".....234-236

J.2.4. "Página de Quinta Feira – Emigrados/ A Brasileira/ Um Livro/ Violetas".....237-239

J.2.5. "Folhetim Artístico – Inevitavelmente os quadros da Brasileira".....239-241

J.2.6. "Folhetim Artístico – Nós na "Brasileira".....242-244

J.2.7. "Os Onze da Brasileira".....244-249

J.3. Revista *Sempre Fixe* – série "Museu da Brazileira do Chiado Telas...Tolas".....249-260

J.3.1. "Museu" da Brazileira do Chiado Teles & Telas I" – *Interior*, António Soares.....250

J.3.2. "Museu" da Brazileira do Chiado Telas... Tolas II" – *Auto-retrato num grupo*, Almada Negreiros.....251

J.3.3. "Museu" da Brazileira do Chiado Telas... Tolas III" – *Lavadeiras*, Jorge Barradas.....252

J.3.4. “Museu” da Brazileira do Chiado Telas... Tolas IV” – *Paisagem Algarvia*, Eduardo Viana.....253

J.3.5. “Museu” da Brazileira do Chiado Telas... Tolas V” – *Paisagem com Moinho*, José Pacheco.....254

J.3.6. “Museu” da Brazileira do Chiado Telas... Tolas VI” – *Cena de café*, António Soares.....255

J.3.7. “Museu” da Brazileira do Chiado Telas... Tolas VII” – *Paisagem com moinho*, Stuart Carvalhais.....256

J.3.8. “Museu” da Brazileira do Chiado Telas... Tolas VIII” – *Pintura Decorativa*, Bernardo Marques.....257

J.3.9. “Museu” da Brazileira do Chiado Telas... Tolas IX” – *As Banhistas*, Almada Negreiros.....258

J.3.10. “Museu” da Brazileira do Chiado Telas... Tolas X” – *Paisagem de Sintra*, Eduardo Viana.....259

J.3.11. “Museu” da Brazileira do Chiado/ Os que borraram a pintura”.....260

J.4. *A Choldra*.....261-264

J.4.1. “Os painéis da Brasileira do Chiado”.....261 e 262

J.4.2. “Os Nossos Cafés”.....263 e 264

J.5. “Identificação dos painéis da Brasileira no ano três mil – crítica satírica das pinturas da Brasileira, aludindo aos painéis de S Vicente”.....264-271

J.6. “O “Bristol Clube” e “A Brasileira” do Chiado no Panorama da nossa Arte Moderna”.....271-273

J.7. *Vida Mundial*.....273-280

J.7.1. “Os Quadros da Brasileira”(I).....273-276

J.7.2. “Os Quadros da Brasileira”(II).....277-280

J.8. “Pinturas Modernas num café de Lisboa”.....280-289

J.9. “Render de séculos na “Brasileira”. Outra geração outros quadros”.....289-293

Anexo L. Relatórios de conservação e restauro.....294-321

L.1. *Alegoria à Brasileira*, Carlos Calvet.....295-297

L.2. *Natureza Morta Abstractizada*, Manuel Baptista.....298-303

L.3. *Cena com figura inspirada numa obra de Marcel Duchamp*, António Palolo.....304-307

L.4. *Homenagem a Eduardo Viana – Sintra,* Fernando de Azevedo.....308-310

L.5. *Retrato dos Críticos*, Nikias Skapinakis.....311-317

L.6. *Forma Abstracta*, Vespeira.....318-321

Anexo M. Fotografias da exposição *A Brasileira do Chiado Café-Museu 1925.1971*.....322-333

Introdução

O presente relatório apresenta os resultados das atividades desenvolvidas no estágio curricular integrado na componente não letiva do Mestrado em Estética e Estudos Artísticos, com especialização em Arte e Culturas Políticas, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL). O estágio, com duração de 6 meses e um total de 800 horas, foi desenvolvido no Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC) entre 15 de Outubro de 2020 e 15 de Abril de 2021.

A opção pela realização da componente não letiva sob o formato de um estágio curricular deveu-se à vontade de vivenciar uma experiência de trabalho de investigação em contexto museológico, bem como à oportunidade de participar na conceção de uma exposição, adquirindo, desse modo, competências práticas a nível de pesquisa documental e estudo historiográfico.

O tema de estudo deste projeto de mestrado resultou de um desafio lançado pela orientadora do presente trabalho, Professora Doutora Raquel Henriques da Silva, que, com o apoio do Museu Nacional de Arte Contemporânea e, em particular, da Dra. Maria de Aires Silveira, co-orientadora do presente trabalho, se empenharam na celebração do quinquagésimo aniversário do segundo projeto decorativo do célebre café *A Brasileira*, situado no Chiado, da qual resultou a exposição *A Brasileira do Chiado Café-Museu 1925.1971*, inaugurada no dia 25 de junho de 2020.

A minha participação neste projeto expositivo concretizou-se através da elaboração de um estudo historiográfico e documental sobre os dois ciclos de pinturas do café *A Brasileira*, Chiado. Os resultados desse estudo, visando a divulgação e a preservação da memória deste importante espaço, serviram de base para a realização da referida exposição e do seu catálogo.

Assim, os objetivos estabelecidos para este projeto contemplam:

- A aquisição de competências práticas em trabalho de investigação documental;

- O estudo historiográfico dos dois ciclos de pinturas de *A Brasileira*, Chiado;

- A organização e atualização da informação documental existente sobre os dois ciclos de pinturas de *A Brasileira*, Chiado;

- A participação na conceção de um projeto expositivo;

- A promoção e divulgação da importância cultural deste espaço.

A metodologia de trabalho adotada para o cumprimento desses objetivos dividiu-se em três tipologias complementares: o estudo historiográfico, a investigação documental e o trabalho de campo.

Relativamente à primeira, procuramos estudar toda a bibliografia existente sobre o tema das pinturas do café *A Brasileira*. Apesar de este emblemático espaço e a sua relevância artística e cultural estarem bastante estudados em diversas publicações[1], entendemos que havia ainda espaço para um estudo mais profundo sobre os dois projetos decorativos que integraram este espaço.

Deste modo, a realização de um levantamento documental sobre os dois projetos decorativos de *A Brasileira*, Chiado, foi de grande importância para a presente investigação, contribuindo para a produção de novos conhecimentos sobre este tema. Esta fase concretizou-se mediante a consulta de publicações periódicas e de arquivos documentais.

Relativamente às publicações periódicas destacamos a consulta de todas as publicações do jornal *Diário de Lisboa* entre os anos 1923 e 1926, que se revelou uma fonte de informação muito importante para esta investigação. Recorremos ainda à consulta de outros periódicos da primeira metade do século XX, como *Contemporânea*, *Ilustração*, *Sempre Fixe* e *A Choldra*.

Durante a fase de consulta de arquivos documentais tivemos acesso aos espólios da Família do Mestre António Soares e Américo Soares, de Rui Mário Gonçalves (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) e de Manuel Reys Santos (FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos), complementando a consulta destes arquivos com os documentos existentes no Arquivo Municipal de Lisboa.

A fase de trabalho de campo contemplou a realização de entrevistas orais a dois intervenientes no segundo projeto decorativo do café *A Brasileira*, Chiado, o artista plástico Manuel Baptista e o crítico de arte Francisco Bronze. As informações obtidas

[1] ATAÍDE, Margarida, [et al.] - *A Brasileira do Chiado*. *100 anos.* 2006; DIAS, Fernando Rosa. - "O Chiado na Pintura Imagens de Tertúlia". In *Chiado – efervescência urbana artística e literária de um lugar*. 2010, pp. 246-265; *Idem* - "O lugar da efervescência". In *Chiado: efervescência urbana, artística e literária de um lugar*. 2011, pp. 32-35; DIAS, Marina Tavares - Os Cafés de Lisboa. 1999; FRANÇA, José-Augusto. - *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*. 2009; *Idem - O Modernismo na Arte Portuguesa*. 1979; *Idem - Os Anos Vinte em Portugal*. 1992; *Idem - Os quadros de "A Brasileira"*. 1973; GONÇALVES, Rui Mário. "Pinturas Modernas num Café de Lisboa". In *Colóquio/Artes*, nº 33, Junho de 1971, pp. 22-33.

através destas entrevistas foram sucessivamente confrontadas com os dados recolhidos de outras fontes, entre as quais, além das bibliográficas e documentais, realçamos os vários contactos informais que estabelecemos ao longo desta investigação:

- Ana Isabel Ornellas (sobrinha do artista plástico António Soares);
- Atelier de Conservação e Restauro Junqueira 220;
- José Manuel Galvão Teles (advogado e colecionador);
- Manuel de Menezes (filho de Bernardo Menezes, sócio de Joachim Mitnitzky),
- Renato Correia (colaborador de Joachim Mitnitzky);
- Pedro Guimarães (colaborador de Joachim Mitnitzky);
- Miguel Ferreira Almeida (colecionador).

Os resultados desta investigação são apresentados no corpo do presente trabalho, que se divide em quatro capítulos. No primeiro, realizamos uma breve nota biográfica sobre Adriano Telles, fundador da cadeia de cafés *A Brasileira*, e uma contextualização sobre o surgimento do célebre estabelecimento no Chiado. O segundo capítulo é dedicado exclusivamente à história do primeiro projeto decorativo de *A Brasileira*, Chiado, no âmbito da qual analisamos os seus antecedentes, a ideia e o planeamento do projeto, as pinturas que dele resultaram, a coincidência deste projeto com a organização do I Salão de Outono, a montagem das pinturas no café, as críticas que essas receberam e o seu percurso após a sua remoção do café. No terceiro capítulo apresentamos o segundo projeto decorativo de *A Brasileira*, Chiado, relativamente ao qual abordamos a intervenção da SP/AICA, o processo de seleção dos artistas e as pinturas executadas. No último capítulo realizamos uma breve nota referente às intervenções de conservação e restauro realizadas às pinturas de ambos conjuntos pictóricos, que, ao longo desta pesquisa, conseguimos determinar.

1. Adriano Telles e "*A Brasileira* do Chiado"

Adriano Telles Soares do Valle (1859-1932), natural de Alvarenga, foi um dos poucos "brasileiros" de sucesso oriundos do concelho de Arouca, de onde partiu com apenas 12 anos de idade rumo a um percurso singular marcado por um espírito dinâmico e arrojado e uma visão empreendedora revolucionária.

Os Telles de Alvarenga eram uma respeitada família da região, que, não obstante o distinto estatuto social, não dispunha das condições financeiras necessárias para providenciar a desejada educação nas cidades do litoral ao jovem Adriano, ditando, assim, a sua partida para a localidade de Piranga (Minas Gerais), onde o seu pai já estava estabelecido.

De Piranga, onde chegou a trabalhar como marçano, partiu para Visconde de Rio Branco, também localizado no estado de Minas Gerais, onde ficou até ao regresso a Portugal. Aí iniciou a sua carreira comercial, fundando em 1878, com apenas 19 anos, o seu primeiro estabelecimento comercial e casa de câmbios *A Brazileira* (mais tarde denominado *Casa Telles*), localizado no Largo da Estação (atualmente Praça 28 de Setembro) e dedicado à venda a grosso e a retalho dos mais variados produtos[2]. Por volta desta altura adentrou-se no comércio e produção de café, adquirindo e montando o engenho de beneficiar café. Em inícios do século XX, era já um dos principais exportadores de café do estado de Minas Gerais.

A 4 de Outubro de 1884 casou-se com Guilhermina Fernandes Telles, oriunda de uma abastada família da região. Esta união permitiu-lhe uma rápida integração na sociedade Riobranquense, na qual ocupou um destacado papel, não só pelo sucesso dos seus desígnios comerciais, como também pelo desempenho de reputados cargos como: sócio da Sociedade Nacional de Agricultura do Rio de Janeiro e da Sociedade Paulista de Agricultura, Comércio e Indústria; membro do Conselho Diretor da Sociedade de Beneficência Brasileira de Lisboa; tesoureiro da comissão destinada à subscrição de donativos para a fundação de uma Santa Casa da Misericórdia em Rio Branco; vereador da Câmara Municipal do Rio Branco e ainda Presidente do Conselho Consultivo da mesma[3].

---

[2] ROCHA, Maria Estela Tomé da. 2002. - *Adriano Telles. O Fundador d'A Brasileira.* 2002.
[3] *Ibidem*.



Fig.1 - Cartaz publicitário do café *A Brasileira*. O ícone do velho bebedor de café foi retirado de um catálogo alemão de imagens de marca do século XIX e foi primeiramente usado para o estabelecimento do Porto. Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa – PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/JBN/000436.

Em Setembro de 1894 Adriano Telles expandiu a sua firma a Portugal por intermédio dos portugueses António Abranches e Cassiano Mesquita e quatro anos depois a família Telles instalou-se no Porto, permitindo a Adriano iniciar uma maior atividade propagandística do café brasileiro em terras lusitanas, onde até então era uma bebida exótica que não suscitava grande interesse.

Em 1903, em associação com Félix de Mello e Cândido Alves, Adriano Telles abriu *A Brazileira* na Rua Sá da Bandeira, no Porto. Inicialmente o estabelecimento seria dedicado à venda de café ao quilo, daí o emprego do género feminino – consequente do projeto de uma "Casa Brasileira", que quis a sorte se transformasse num café.

Da astúcia e ousadia deste empreendedor veio a sua sorte, que, atento ao seu público, de imediato se lançou numa campanha de promoção do café brasileiro distribuído à chávena e gratuitamente nos seus estabelecimentos juntamente com um periódico de propaganda – *A Brazileira – Orgão de Propaganda da Casa Especial de Café do Brazil* – e ainda com direito a demonstrações práticas pelos concelhos mais afastados dos centros urbanos sobre o modo de preparação desta nova bebida.

Os resultados foram surpreendentes: a bebida até então estranha ao gosto português, acostumado a cafés de fraca qualidade e de sabor adulterado pela mistura das mais variadas substâncias, rapidamente se entranhou no nosso paladar, traduzindo-se no

sucesso comercial dos estabelecimentos de Adriano Telles, que, ao longo das primeiras décadas do século XX, se multiplicaram por várias cidades portuguesas como Braga (1907), Aveiro e Coimbra (1921), e ainda na vizinha Espanha, que pôde experimentar o célebre café brasileiro em Sevilha.

Contudo, foi na capital, em Novembro de 1905, que se instalou o mais célebre estabelecimento desta inovadora cadeia de cafés. Na sequência de desavenças com o sócio do Porto, Cândido Alves, Adriano Telles, em associação com o seu primo Vicente de Almeida Ribeiro e o seu cunhado Dr. Artur Peres, procurou maior independência administrativa num novo estabelecimento congénere situado no Largo do Chiado. Localizada nas antigas instalações da camisaria J. Miranda Saraiva, "*A Brasileira* do Chiado" abriu portas dia 19 de Novembro de 1905.



Fig.2 - Fachada de *A Brasileira*, Chiado, entre 1905 e 1923. Em 1923 iniciaram-se as obras de remodelação do estabelecimento, que deram origem a uma nova decoração do interior e à icónica fachada da autoria do arquiteto Norte Júnior. Fotografia de 1911 realizada por Joshua Benoliel, repórter fotográfico e frequentador de *A Brasileira*. Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa – PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/NEG/02/P00808.

À semelhança de *A Brasileira* situada no Porto, este estabelecimento inaugurou como casa de café; além do café ao quilo, vendia outros produtos brasileiros como chás, farinha, tapioca, goiabada, vinhos entre outros.

O estabelecimento assumia a aparência de loja comercial com o espaço dominado por dois grandes aparadores laterais que abriam um corredor em direção ao balcão de

atendimento, o qual antecedia a parede de fundo revestida de prateleiras com os produtos para venda.



Fig. 3 - Postal com imagem do interior do café *A Brasileira*, Chiado, entre 1905 e 1908. Em 1908 iniciaram-se as primeiras obras de remodelação do café, que transformaram o estabelecimento de venda de café ao quilo num café com mesas e cadeiras. A criança que se encontra no lado esquerdo da imagem é a filha mais nova de Adriano Telles, Maria de Lourdes Galvão Telles. Coleção Armando Nazaré, imagem retirada de ATAÍDE, Margarida [et. al]. *A Brasileira do Chiado*. 2006, p.48.

No novo estabelecimento do Chiado, Adriano Telles aplicou a mesma estratégia de marketing que lhe havia dado sucesso no Porto, oferecendo a cada cliente uma chávena de café acompanhada pela receita do seu modo de preparação e ainda disponibilizando gratuitamente um periódico de propaganda de *A Brasileira*, Chiado.

A visionária estratégia de marketing de Adriano Telles resultou na crescente popularidade da "casa de café", que, em 1908, teve a sua primeira remodelação, transformando-se no café "*A Brasileira* do Chiado".

> "Está sofrendo uma completa transformação a parte baixa do edifício, à Rua Garrett (Chiado), onde se acha instalada A Brasileira, para se adaptar a uma sala de café, com todos os modernos requisitos de comodidade e de elegância, destinada às pessoas que não quiserem aproveitar-se da vantagem da nossa distribuição gratuita de chávenas de café. Ali poderão tomá-lo nas melhores

condições de conforto e descanso. A Brasileira continuará a oferecer, gratuitamente uma chávena de café a todo o comprador."[4]

A transformação do espaço num salão com mesas e cadeiras permitiu iniciar a venda de café à chávena, a qual, acreditava Adriano Telles, seria suficiente para garantir a sobrevivência deste estabelecimento.

Assim, o espaço foi profundamente alterado[5]: a pesada mobília estilo Henrique II[6] foi substituída por uma decoração estilo Renascença; os imponentes aparadores deram lugar a mesas e cadeiras; o balcão, situado na parede do fundo, passou a estar encimado por uma balaustrada fingida e nas paredes colocaram-se espelhos intercalados por pinturas de paisagem, crê-se que do Brasil, datadas de finais do século XIX.

O sucesso deste estabelecimento justificou a sua expansão para os números 51, 52 e 53 do Rossio, onde, após um ano de obras de vulto na fachada e no interior, abriu no Verão de 1911 *A Brasileira*, situada no Rossio; este estabelecimento, de maiores dimensões, mas menor longevidade, encerrou na década de 1960. As obras nele realizadas foram executadas pelo construtor João de Oliveira e Castro, provavelmente, sob a orientação do arquiteto Norte Júnior. Esta hipótese surge de um artigo dedicado a Norte Júnior publicado em Dezembro de 1911 na revista *Vida Artística Semanário das Artes e das Lettras*[7], onde a autora elogia o recente trabalho que o arquiteto realizou na *Brasileira*.

A Brasileira localizada no Chiado rapidamente se transformou num ponto de encontro dos artistas e intelectuais da capital, atraindo frequentadores como – Mário de Sá Carneiro, Fernando Pessoa, Aquilino Ribeiro, Teixeira de Pascoaes, Ramada Curto, Brito Camacho, António Ferro, Stuart Carvalhais, Alfredo Guizado, Augusto Ferreira Gomes, os jornalistas Norberto de Araújo, Arnaldo Pereira, Rocha Júnior, entre outros.[8]

---

[4] COSTA, Mário. - *O Chiado Pitoresco e Elegante: História, Figuras, Usos e Costumes*, Gráfica Santelmo, Lisboa, 1965, p. 205 citado ATAÍDE, Margarida [et. al]. *Op.Cit.*. 2006, p. 53.
[5] DIAS, Marina Tavares. *Op. Cit.*1999, p. 138.
[6] Principal movimento artístico francês do século XVI. Foi introduzido durante o reinado de Henrique II da França (1519-1559) e durou até ao início do século XVII. Este estilo apresentou grandes influências italianas, as quais se verificaram numa tendência classicizante e num forte carácter arquitetónico, presente na utilização de pilastras e arcadas decoradas com arabescos e motivos mitológicos, como cariátides e quimeras.
[7] FONSECA, Luzia da. - "Norte Junior (Architecto)". In *Vida Artística Semanário das Artes e das Lettras*, nº 40, 23 de Dezembro de 1911 p.2.
[8] DIAS, Marina Tavares. *Op. Cit.*1999, p. 138.



Fig.4 - Desenho de Bernardo Marques, *Grupo no Café "A Brasileira"*, pertencente à coleção do CAM/FCG. Neste desenho lê-se a inscrição: "– meus filhos não há nada a fazer... Isto é um país de merda!" e estão identificados Dr. José Bacelar, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Ofélia Marques, o criado João Franco e José Gomes Ferreira. Imagem retirada do catálogo da exposição *Bernardo Marques 1898-1962*, MNAC, 1998.

2. O projeto decorativo de 1923-1926



Fig.5 - Fachada atual do café *A Brasileira*, Chiado, resultante das obras de remodelação ocorridas entre 1923 e 1925, sob o projeto de Norte Júnior. Fotografia realizada por Tiago Pinto.

A crescente popularidade do soturno café do Chiado, "sem respiração, sem luz, sem higiene"[9], motivou a realização de novas obras de remodelação, as quais se iniciaram no dia 2 de Fevereiro de 1923[10]. O responsável pela nova aparência do café foi o arquiteto Norte Júnior, que, como referido anteriormente, já teria trabalhado para Adriano Telles no âmbito das obras de vulto do café *A Brasileira* localizado no Rossio.

Manuel Joaquim Norte Júnior (1878-1962) foi um dos mais prolíficos arquitetos lisboetas de inícios do século XX. Em 1923 era já um conceituado arquiteto, notabilizado por projetos como o da Casa-Atelier Malhoa, que lhe valeu o Prémio Valmor em 1905, bem como projetos destinados a outros estabelecimentos comerciais, como a fachada do *Café Palladium* em 1909 e a *Pastelaria Versailles* em 1919 e ainda diversos prédios e palacetes das Avenidas Novas.[11]

[9] "Do Chiado ao Rossio/ Uma Viagem pelos Cafés de Lisboa/ de como se resolve a sorte da Nação, entre um café e um copo de água". In *Diário de Lisboa*, nº 215, 15 de Dezembro de 1921, p. 11.
[10] "O Progresso Inevitável". In *Diário de Lisboa*, nº 560, 2 de Fevereiro de 1923, p. 5.
[11] Prédio na Avenida da Liberdade, nº 206-218 (1912-1914; Prémio Valmor 1915); Prédio na Rua Rodrigues Sampaio, nº 27-35 (1912); Palacete na Avenida de Berna (1908); Palacete na Avenida Fontes Pereira de Melo (1910); Palacete na Praça Duque de Saldanha (1910; Prémio de Valmor 1912) e três Prédios na Avenida Duque d'Ávila, nº 20 (1921), nº 26 (1919) e nº 28 (1919-1920).

O culto da fachada, que informa grande parte do seu trabalho, está presente na fachada de gosto parisiense e de inspiração Arte Nova, a qual ainda hoje subsiste, preservando e demarcando a singularidade deste espaço.

O interior também sofreu grandes alterações: a balaustrada que encimava o balcão foi substituída por um imponente trabalho de talha que adorna um relógio; os "pannaeux pelintras"[12] intercalados por espelhos foram substituídos por espelhos dispostos numa linha contínua, que multiplica as proporções e amplia o espaço, e o balcão de atendimento passou a ocupar apenas metade da parede do fundo, libertando mais espaço para a colocação de mesas.

Contudo, a alteração que mais reações inspirou foi a decoração das paredes com pinturas modernistas, realizadas pelos jovens artistas que frequentavam este café.

2.1. Os antecedentes

> "O viajante experimentado e fino chega a qualquer lugar, entre no café, observa-o, examina-o, estuda-o, e tem conhecido o País em que está. O seu Governo, as suas Leis, os seus Costumes, a sua Religião."[13]

Ao longo do século XIX e principalmente no século XX, os cafés converteram-se em importantes espaços de sociabilidade: lugares de tertúlias e palcos de renovação social, política e artística.

No plano artístico, os cafés foram particularmente importantes, na medida em que proporcionaram espaços de discussão alternativos às academias, assumindo ainda um importante papel de mecenato, visível na realização de projetos decorativos como o de *A Brasileira*, Chiado.

Apesar de paradigmático, o exemplo de *A Brasileira*, Chiado, não é pioneiro. Com efeito, em Portugal o primeiro exemplo significativo dessa associação entre o meio artístico e as vivências dos cafés verificou-se no Grupo do Leão[14]; grupo composto por artistas dissidentes da Sociedade Promotora das Belas Artes e responsáveis pela introdução do naturalismo na arte portuguesa. Esse grupo foi batizado com o nome do

[12] *Op. Cit.* 15 de Dezembro de 1921.
[13] Garrett, Almeida. *Viagens na minha Terra*. Biblioteca Digital: Porto Editora, p. 32.
[14] Grupo composto por Silva Porto (1850-1893), António Ramalho (1859-18989, João Vaz (1859-1931), José Malhoa (1855-1933), José de Moura Sousa Girão (1840-1916), Manuel Henrique Pinto (1853-1912), Rodrigues Vieira (1856-1898), J.J. Cipriano Martins, João Ribeiro Cristino da Silva (1858-1948), o entalhador Leandro Braga, Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), o ilustrador Vilaça e Maria Augusta Bordalo Pinheiro (1841-1915).

estabelecimento que frequentava, a *Cervejaria Leão*, da qual nasceu a *Cervejaria Leão d'Ouro* em 1885. A decoração do novo estabelecimento de António Monteiro contou com um valioso conjunto de obras[15] realizado pelos artistas do Grupo do Leão. Como afirmam fontes da época, o conjunto decorativo do *Leão d'Ouro* transformou esse estabelecimento num "museu nacional de pintura"[16] ou ainda numa "cervejaria-museu"[17]. Assim, os naturalistas foram os primeiros a transformar um café num "museu", que apenas em 1911, com a fundação do Museu Nacional de Arte Contemporânea, se concretizou.

O sucesso da decoração da cervejaria lançou uma nova moda nos cafés da capital e vários estabelecimentos passaram a exibir obras de arte.[18] Contudo, apenas em 1926 se concretizou um projeto decorativo tão significativo quanto o do *Leão d'Ouro*.

À semelhança daquele conjunto decorativo, a célebre decoração do café *A Brasileira*, Chiado, veio legitimar uma nova geração de artistas, que aí se insurgiam contra os ditames da Academia. Esta, representada pela SNBA (resultante da fusão da Sociedade Promotora das Belas Artes e do Grémio Artístico fundado pelos naturalistas), era agora dirigida pela geração que em 1885 se insurgiu contra uma Academia dominada pela Sociedade Promotora das Belas Artes.

A inauguração do Museu Nacional de Arte Contemporânea consolidou a posição dos naturalistas nos meios académicos. Contudo, a direção de Carlos Reis e, a partir de 1914, de Columbano Bordalo Pinheiro, perpetuou a intolerância dos meios oficiais a novas correntes artísticas, deixando de parte as gerações mais novas.

A rejeição das manifestações modernistas inspirou o planeamento de um novo museu, pensado por José Pacheko em 1925, projetado para se situar no Parque Eduardo VII. Contudo, à semelhança do sucedido em 1885, a iniciativa privada antecipou-se aos

---

[15] José Malhoa (*O Pântano* e *Andorinhas*); Ribeiro Cristino (*Ponte do Fidalgo*); *Columbano* (*Retrato de António Monteiro* e *O Grupo do Leão*); Moura Girão (*Interior do Curral*) Rodrigues Vieira (*Rosas e Begónias*); Rafael Bordalo Pinheiro (moldura de porta com caricaturas dos membros do grupo); João Vaz (*Vista do Tejo*); Silva Porto (*O Quinteiro*); Maria Augusta Bordalo Pinheiro (bordado de um leão num reposteiro de uma porta) e Leandro Braga (escultura de madeira de um leão).

[16] ALMEIDA, Fialho. - "Os quadros o Leão d'Ouro". In *Correio da Manhã.* 20 de Abril de 1885, pp. 3 e 4, citado SALDANHA, Nuno. - "Artistas e Espaços de Sociabilidade no século XIX – o "Leão de Ouro" e a Génese do Naturalismo na Pintura Portuguesa (1885-1905)". In *II Colóquio Internacional de História da Arte e da Cultura: "O Artista e a Sociedade"*. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012.

[17] RAMALHO, Monteiro. - "Uma cervejaria-museu". In *O Occidente*. Vol. 8, nº 229, 1885, pp. 97-99, citado *ibidem.*

[18] O café Mónaco adquiriu obras de Rafael Bordalo Pinheiro e de António Ramalho; a Cervejaria Trindade tinha obras de António Francisco Baeta, bem como painéis de azulejos de Luís Ferreira, mais conhecido por "Ferreira das Tubuletas"; a Cervejaria Jansen apresentava obras de António Ramalho e no Café Martinho era possível ver pinturas de João Vaz e esculturas de Joseph Fuller. Ver SALDANHA, Nuno*, Op. Cit.* p. 13.

meios institucionais no reconhecimento das novas correntes artísticas e o desejado museu acabou por, de algum modo, se manifestar novamente num café. Assim, se o *Leão d'Ouro* foi o "primeiro museu de pintura", *A Brasileira*, Chiado, converteu-se no "museu de arte moderna que Lisboa não tinha".[19]

Deste modo, a relevância do projeto decorativo do café *A Brasileira*, mais do que da sua originalidade, procede da audácia de um empresário com uma visão inovadora, que apostou num grupo de jovens artistas dissidentes dos meios académicos, originando uma profícua aliança capaz de colocar este café num lugar de destaque da história da arte moderna portuguesa. Além do mais, no âmbito das manifestações modernistas, o exemplo da decoração do café *A Brasileira* surge como pioneiro e fomentador de outras importantes encomendas como a do projeto decorativo do *Bristol Club* em 1926.[20]

2.2. A ideia e o planeamento

Várias fontes[21] apresentam o jornalista e olisipógrafo Norberto de Araújo, redator principal do *Diário de Lisboa*, como o autor da ideia do projeto decorativo da *Brasileira do Chiado*. Segundo um excerto de uma entrevista realizada em 1967 a Jorge Barradas[22], Norberto de Araújo apresentou essa ideia numa das suas "Páginas de Quinta-Feira"[23]. Porém, após uma extensa pesquisa que incidiu sobre as publicações do *Diário de Lisboa* deste período, não encontrámos nenhum artigo onde Norberto de Araújo apresente a ideia da decoração do café *A Brasileira*, Chiado. Contudo, num artigo de 1926 deste jornalista, no qual faz uma apreciação crítica das pinturas já expostas no café *A Brasileira*, o mesmo afirma: "Tenho, tem o *Diário de Lisboa*, responsabilidades directas naquela decoração. Foi nossa a iniciativa", confirmando a tese das fontes citadas anteriormente relativamente à autoria da ideia do projeto decorativo.

---

[19] FRANÇA, José-Augusto. *Op. Cit*. 2009, p. 83.
[20] Neste projeto participaram alguns dos artistas integrantes do projeto decorativo da *Brasileira do Chiado* – Almada Negreiros, António Soares, Eduardo Viana e Jorge Barradas – e ainda Canto da Maia, Francis Smith, Guilherme Filipe, Leopoldo de Almeida, Lino António e Ruy Vaz.
[21] *Ibidem*, P. 82; *Idem*. *Op. Cit*. 1992, P. 156; *Idem*. *Op. Cit*. 1979; Anexo B.1.2. – GONÇALVES, Rui Mário – Roteiros de três episódios do programa radiofónico "As Cores e as Formas" – Episódio 2; DIAS, Fernando Rosa. *Op. Cit.* In *Chiado – efervescência urbana artística e literária de um lugar*. 2010, p. 251.
[22] MELLO, Lapa. - "Desapareceram quadros do café *A Brasileira* – Mestre Jorge Barradas conta-nos a história de 1924". In *Suplemento da Revista TV*, 13 de Julho de 1967, citado PACHECO, José Artur. - *Stuart Carvalhais*.1989, p. 144.
[23] Rubrica de Norberto de Araújo publicada pelo *Diário de Lisboa*.

Se a ideia de decorar *A Brasileira*, Chiado, com pinturas modernistas foi de Norberto de Araújo, dizem-nos diversas fontes[24] que o seu executante foi José Pacheko.

Arquitecto de formação, José Pacheko foi um importante dinamizador do movimento modernista. Em 1916 criou a *Galeria das Artes* no Salão Bobone onde expuseram Almada Negreiros, Jorge Barradas, Francis Smith, António Soares e Alice-Rey-Colaço. Entre 1922 e 1926 dirigiu a revista *Contemporânea*, importante difusora do trabalho dos artistas modernistas e patrocinadora do II Salão de Outono. Este teve lugar em Novembro de 1926, coincidindo com a inauguração da nova decoração do *Bristol Club*, cuja organização também é atribuída a José Pacheko[25].

A apresentação de algumas das obras do conjunto decorativo do *Bristol Club* no II Salão de Outono e a publicação de um artigo na *Contemporânea*[26], que visou a divulgação da nova decoração do clube noturno, comprovam o envolvimento de José Pacheko naquele projeto decorativo.

Já o seu envolvimento no projeto decorativo do café *A Brasileira* carece de comprovação, dado que não foram encontradas fontes primárias que o confirmem.

Não obstante, tendo em conta o importante papel de promotor que José Pacheko exerceu no âmbito do modernismo lisboeta, ponderamos a hipótese de ter sido ele a estabelecer o contacto entre Norberto de Araújo ou Adriano Telles e os artistas. Tal envolvimento de José Pacheko, que tinha pouca experiência como pintor, explicaria a sua participação no projeto de decoração de *A Brasileira*, mediante a realização de uma das pinturas integrantes do conjunto decorativo. Contudo, dada a ausência de fontes que confirmem o seu envolvimento enquanto organizador do projeto decorativo e a existência de outras, até agora inéditas, que indiciam o envolvimento dos artistas nessa qualidade, entendemos ser mais provável ele ter-lhes entregue a tarefa do planeamento do projeto.

Com efeito, Marina Tavares Dias identifica António Soares e Eduardo Viana como os principais organizadores do projeto decorativo de *A Brasileira*.

> "António Soares foi o primeiro dos pintores convidados, delineando um esquema para a distribuição das telas nas paredes e convidando imediatamente Eduardo

[24] FRANÇA, José-Augusto. *Op. Cit*, 2009, p. 82; *Idem*. *Op. Cit*., 1992 p. 156; *Idem*. *Op. Cit.*, 1979; DIAS, Fernando Rosa. *Op. Cit.*, 2010 p. 251; PACHECO, José Artur. *Op. Cit.*, 1989 p. 144.
[25] DIAS, Fernando Rosa. *Op. Cit.*, 2010, p. 251.
[26] PACHEKO, José. - "O Bristol Club Manifestação de Arte Moderna". In *Contemporânea*, série 3, nº1, Maio de 1926, p. 52.

Viana, que com ele concordou. Depois recrutaram juntos os outros artistas: Almada Negreiros (2 quadros), Jorge Barradas (2), Stuart (1), Bernardo Marques (1) e José Pacheko (1).”[27]

Podemos confirmar esta afirmação através dos documentos do Arquivo de Família do Mestre António Soares e Américo Soares. Destacamos a correspondência de Eduardo Viana, de Bernardo Marques e da gerência do café *A Brasileira*, Chiado, os quais contribuíram com informação valiosa para uma compreensão mais detalhada sobre os procedimentos que deram lugar à célebre decoração desse estabelecimento.

O documento do anexo A.1.1. é uma carta de Bernardo Marques enviada no dia 7 de Junho de 1924 a António Soares. Nesta carta, Bernardo Marques escreve: “(...) continuo a delegar em você e no Viana o encargo de negociar tal assunto até à sua completa liquidação aceitando com o maior prazer desde já, tudo o que à vossa inteligência e camaradagem foi confiado”, evidenciando o papel importante que António Soares e Eduardo Viana exerceram no planeamento do projeto decorativo. A partir deste documento torna-se ainda possível perceber que em Junho de 1924, Bernardo Marques já tinha sido contactado para participar no projeto e que foi ele quem convidou Stuart Carvalhais, cuja assinatura se encontra registada na carta.

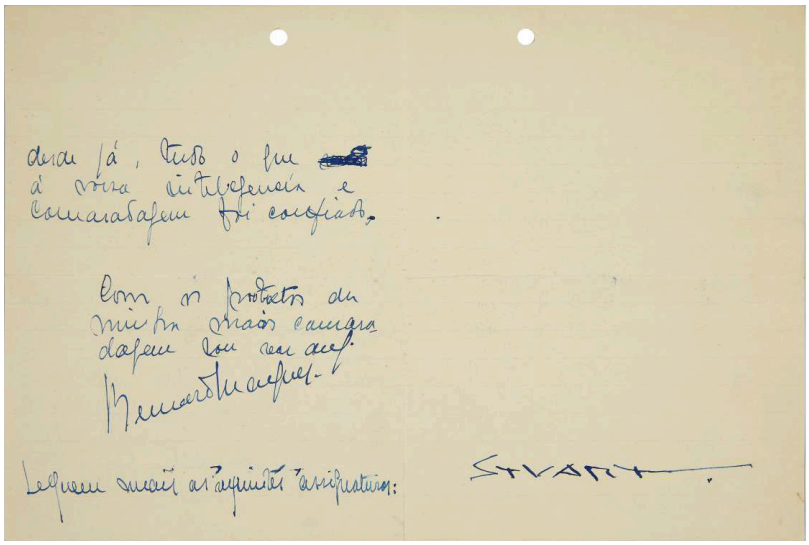


Fig.6 - Excerto da carta enviada por Bernardo Marques a António Soares em 7 de Junho de 1924. Nesta é possível ler-se a assinatura de Stuart Carvalhais, que dessa forma confirmou a sua participação no projeto decorativo. Arquivo de Família do Mestre António Soares e Américo Soares.

[27] DIAS, Marina Tavares. - *Op. Cit*, 1999, p. 143.

O documento do anexo A.1.2. é, dos manuscritos assinalados, o mais informativo. Trata-se de uma carta enviada por Eduardo Viana, posteriormente datada do ano 1924[28], que apresenta informações mais detalhadas sobre o processo de seleção dos artistas e de distribuição das pinturas. Nesta carta Eduardo Viana apresenta as medidas dos painéis, obtidas através do "Sr. Araújo", provável dono de uma empresa de construção existente no nº 48 da Rua de Arroios, que trabalhou para Norte Júnior durante as obras de remodelação do café. Segundo as informações descritas no documento, os dois primeiros painéis laterais, a partir da entrada, tinham 164 x 130 cm, os seis painéis laterais centrais tinham 250 x 130 cm e os dois últimos apresentavam medidas diferentes devido à assimetria do espaço – 130 x 190 cm e 130 x 280 cm. Este documento permite ainda delinear uma versão prévia da disposição das pinturas. Segundo a descrição de Eduardo Viana, os seis painéis laterais seriam distribuídos por António Soares, Almada Negreiros, Stuart Carvalhais e ele próprio. Almada Negreiros e Stuart Carvalhais realizariam dois desses painéis e os outros dois artistas ficariam responsáveis por dois painéis cada um. Os dois primeiros painéis laterais seriam atribuídos a Jorge Barradas e a Menezes Ferreira. O painel do fundo, interrompido pelo relógio, seria destinado a Bernardo Marques, o qual se voluntariou para ficar com o lugar mais exigente do espaço. Assim, restavam apenas os dois últimos painéis laterais, um dos quais, por exclusão de partes, seria para José Pacheko.

[28] Esta carta foi enviada sem data e, posteriormente, datada por Américo Soares, irmão de António Soares, responsável pela organização do Arquivo de Família do Mestre António Soares e Américo Soares. Não sendo possível datar este documento com precisão, pensamos que a data atribuída é plausível, uma vez que o planeamento do projeto decorativo da Brasileira do Chiado (tema desta carta) decorreu entre 1923 e 1925. Além do mais, como este documento indicia, à data do seu envio, as pinturas do conjunto decorativo ainda não estavam realizadas, sendo, portanto, anterior a 1925 (a participação de alguns destes artistas no I Salão de Outono implicaria a necessidade de algumas das pinturas do conjunto pictórico estarem terminadas).

2.3. As pinturas e a sua configuração final

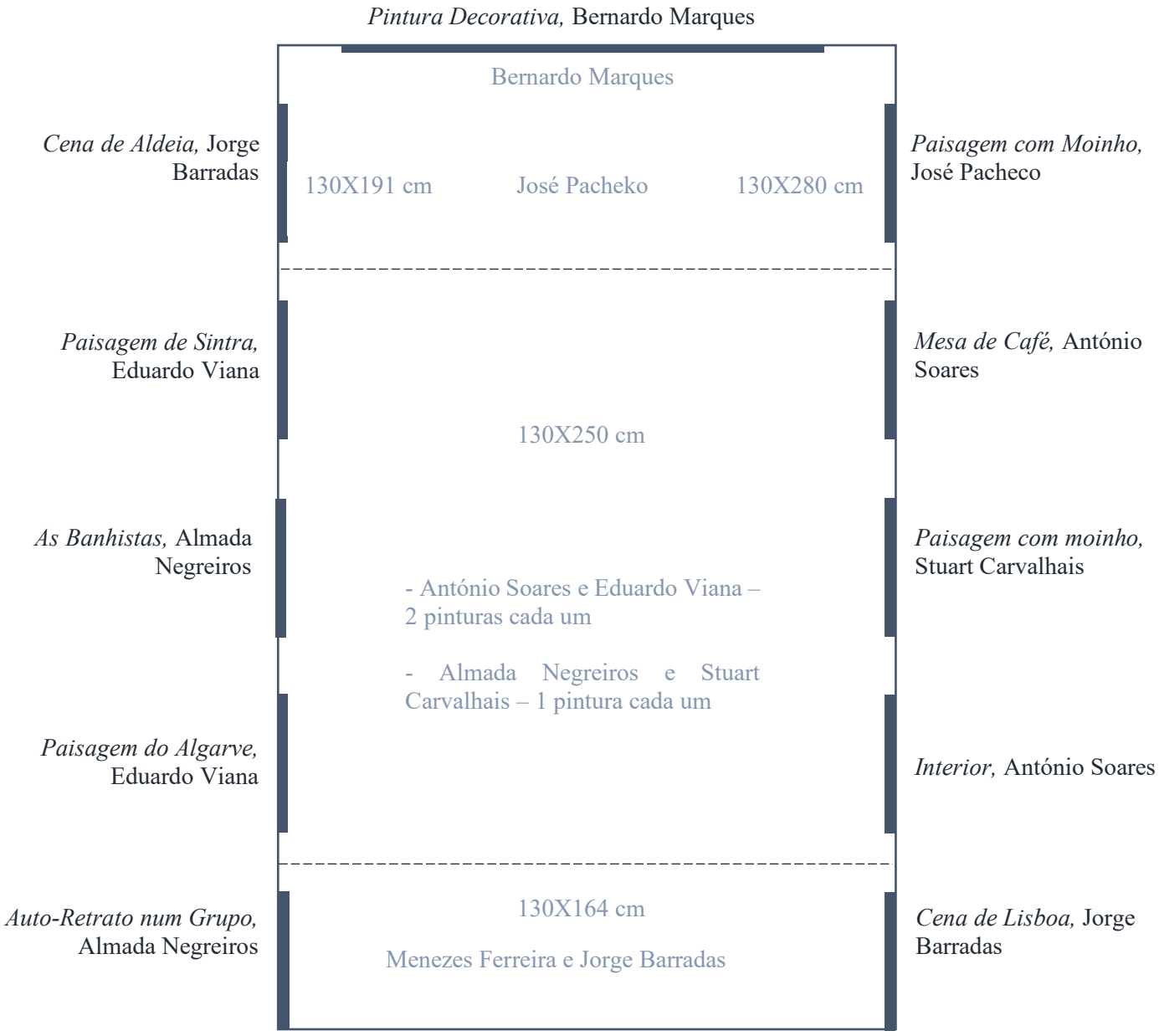


Gráfico 1.
Distribuição das pinturas de acordo com o documento do anexo A.1.2.
Disposição das pinturas em 1926.

Como se observa no gráfico 1., a configuração final das pinturas sofreu várias alterações relativamente ao esquema descrito por Eduardo Viana no documento do anexo A.1.2. Além da ausência de Menezes Ferreira[29], por motivos desconhecidos, Almada Negreiros e Jorge Barradas, à semelhança de António Soares e Eduardo Viana, passaram a estar responsáveis por duas pinturas cada. As três obras restantes foram atribuídas a Bernardo Marques, que, como referido no documento do anexo A.1.2., ficou com o espaço da parede do fundo, Stuart Carvalhais e José Pacheko.

Almada Negreiros aventurou-se na pintura a óleo, técnica ainda pouco explorada pelo artista, realizando as duas pinturas mais célebres do conjunto decorativo, *As Banhistas* e *Auto-Retrato num Grupo*. A obra *As Banhistas* apresenta duas figuras femininas audazmente representadas numa cena de praia e em *Auto-Retrato num Grupo* Almada representou-se junto de Júlia Aguilar, Aurora Gil e Dória Nazaré numa cena de café, retirada das vivências narradas no livro *Nome de Guerra*, escrito por volta da altura da execução desta obra. As obras comunicam entre si quer pelo tema, representativo da vida boémia e cosmopolita, quer no tratamento pictórico, onde o desenho marca uma forte presença.



Fig.7 - Almada Negreiros, *As Banhistas*, 1925 (FCG). Imagem retirada de ATAÍDE, Margarida [et. al]. *A Brasileira do Chiado*. 2006, p. 123.

[29] João Guilherme de Menezes Ferreira (1889-1936) foi um militar e artista português. A sua carreira militar ficou marcada pela participação no golpe militar de 5 de outubro de 1910 e ainda na 1ª Guerra Mundial, durante a qual combateu em França, integrando o Corpo Expedicionário Português, cujas experiências documentou na obra *João Ninguém – Soldado da Grande Guerra* (1921). A sua carreira artística orientou-se, sobretudo, no âmbito do desenho humorístico, da caricatura e da ilustração, tendo sido um dos membros fundadores da Sociedade de Humoristas Portugueses e ainda colaborador do jornal *O Riso da Vitória*, fundado por Jorge Barradas e Henrique Roldão.



Fig.8 - Almada Negreiros, *Auto-Retrato num Grupo*, 1925 (FCG). Imagem retirada de ATAÍDE, Margarida [et. al]. *A Brasileira do Chiado*. 2006, p. 125.

António Soares pintou dois quadros, *Interior* e *Cena de Café*, também evocativos de ambientes urbanos; representam cenas interiores de cor contida e surda, invocadora do legado de Columbano.

O frágil estado de conservação da obra *Interior* condiciona a leitura da mesma. Contudo, é possível identificar a representação de uma misteriosa figura feminina voltada de costas para o espectador, mas cujo rosto se torna visível através do reflexo de um espelho. Do lado direito dessa figura observa-se uma natureza morta e do lado esquerdo adivinha-se uma outra figura.



Fig.9 - António Soares, *Interior*, 1925 (Col. Galvão Teles). Fotografia realizada por Tiago Pinto.

Em *Cena de Café* António Soares representa uma tertúlia de café composta por quatro figuras masculinas sentadas a uma mesa. Dessas figuras é possível identificar Augusto Ferreira Gomes (primeira do lado esquerdo), o "anarquista Norte"[30] (terceira) e Jorge Barradas (quarta).



Fig.10 - António Soares, *Cena de Café*, 1925, localização desconhecida. Imagem retirada do catálogo do leilão *Colecção do antiquário decorador Joachim Mitnitzky. Recheio de um palácio no centro do país e de outras proveniências*, 1987.

Dois documentos pertencentes ao Arquivo de Família do Mestre António Soares e Américo Soares revelam alguns elementos referentes ao processo de execução desta pintura. O documento do anexo A.2.2. é uma reprodução fotográfica de um esboço inicial de *Cena de Café* onde se observa a existência de uma quinta figura, que antecede Augusto Ferreira Gomes. Segundo o testemunho de Américo Soares (irmão de António Soares), esse quinto elemento seria Fernando Pessoa que, a pedido do próprio, foi eliminado da composição final. A criança que aparece junto da pintura é Judite Soares, irmã do pintor.

[30] FRANÇA, José-Augusto. *Op. Cit.*, 2009, p. 83.



Fig.11 - Fotografia de um esboço inicial da obra *Cena de Café* de António Soares. Crê-se que a primeira figura do lado esquerdo seja Fernando Pessoa, que terá pedido para não ser retratado na obra. A segunda figura é o escritor Augusto Ferreira Gomes, a quarta figura é o "anarquista Norte" e a última é Jorge Barradas; estes retratados também se encontram na versão final da obra. A menina que aparece na imagem é Judite Soares, irmã do pintor. Imagem retirada de http://mestreantoniosoares.blogspot.com (consulta: 16 de junho de 2021)

Por sua vez, o documento do anexo A.2.1. é a reprodução fotográfica de um grupo de homens em redor de uma mesa de café numa composição semelhante à da pintura *Cena de Café*. A similitude existente entre as imagens e a presença de Jorge Barradas na mesma posição em ambas (figura do lado direito) leva-nos a ponderar a possibilidade de esta fotografia ser um estudo preparatório para a pintura *Cena de Café*. Nessa fotografia é ainda possível identificar António Soares sentado do lado esquerdo de Jorge Barradas.



Fig.12 - Possível estudo preparatório para a obra *Cena de Café* de António Soares. Nesta imagem fotográfica é possível ver quatro figuras dispostas numa composição semelhante à da pintura referida. Além do mais, nela identifica-se Jorge Barradas a ocupar a mesma posição (quarta figura, da esquerda para a direita) que assume em *Cena de Café*. Além de Jorge Barradas, identifica-se também o pintor António Soares (terceira figura, da esquerda para a direita). Arquivo de Família do Mestre António Soares e Américo Soares.

Bernardo Marques, encarregue de decorar a parede do fundo dominada pelo relógio e pelo trabalho de talha, realizou uma colorida *Pintura Decorativa* composta por um friso de figuras populares e frutos, retomando os mesmos motivos folclóricos de um outro friso que realizou em 1923 para uma das divisões da casa de António Ferro.



Fig.13 - Bernardo Marques, *Pintura Decorativa*, c. 1925, localização desconhecida. Imagem retirada do catálogo do leilão *Colecção do antiquário decorador Joachim Mitnitzky. Recheio de um palácio no centro do país e de outras proveniências*, 1987.

Eduardo Viana pintou duas paisagens de inspiração cézanniana, nas quais a cor assume um papel estruturante, *Paisagem Algarvia* e *Paisagem de Sintra*. Na *Paisagem de Sintra* destacam-se as duas chaminés do Palácio da Vila, identificadoras do local, e ainda uma figura feminina, ao que se crê, Mily Possoz, que, reclinada no canto inferior da composição, contempla a paisagem.



Fig.14 - Eduardo Viana, *Paisagem Algarvia*, 1925 (Col. Novo Banco). Fotografia realizada por Tiago Pinto.



Fig.15. - Eduardo Viana, *Paisagem de Sintra*, 1925 (Col. Novo Banco). Fotografia realizada por Tiago Pinto.

Jorge Barradas realizou duas pinturas de inspiração popular, característica do seu trabalho, *Cena de Aldeia* e *Cena de Lisboa*. Na obra *Cena de Aldeia* é possível identificar duas figuras femininas, descritas como "uma vendedeira de laranjas e uma peixeira"[31]. Por sua vez, *Cena de Lisboa* apresenta uma cena urbana, que utiliza o Bairro Alto como pano de fundo, onde duas varinas mantêm a inspiração popular.



Fig.16 - Jorge Barradas, *Cena de Aldeia*, 1925, (Col. privada). Fotografia realizada por Tiago Pinto.



Fig.17 - Jorge Barradas, *Cena de Lisboa*, 1925, localização desconhecida. Imagem retirada do catálogo do leilão *Colecção do antiquário decorador Joachim Mitnitzky. Recheio de um palácio no centro do país e de outras proveniências*, 1987.

[31] *Ibidem*, p. 82.

Segundo José-Augusto França, José Pacheko contou com a colaboração anónima de Eduardo Malta[32] para a realização de *Paisagem com Moinho*. Nesta pintura a paisagem é vista sob uma moderna perspetiva aérea, a qual destaca as duas gaivotas que sobrevoam o moinho.

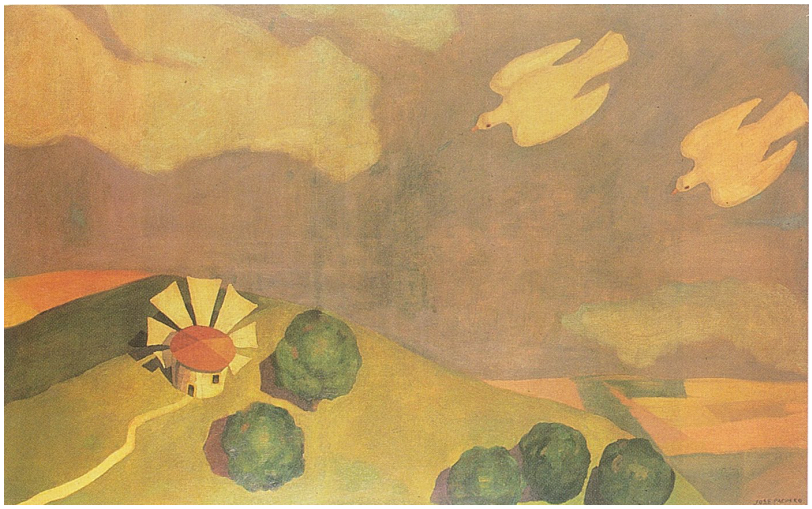


Fig.18 - José Pacheko, *Paisagem com Moinho*, c. 1925, localização desconhecida. Imagem retirada do catálogo do leilão *Colecção do antiquário decorador Joachim Mitnitzky. Recheio de um palácio no centro do país e de outras proveniências*, 1987.

Stuart Carvalhais também realizou uma *Paisagem com Moinho*, composta por uma colina encimada por um moinho e uma carroça que a sobe. Este trabalho, ainda que ficando aquém da sua obra como caricaturista, não foi esquecido. Com efeito, em 1959 executou outra pintura intitulada *Paisagem com Moinho*, a qual, excetuando algumas alterações de composição, apresenta grandes semelhanças com a pintura que realizou para *A Brasileira*, Chiado.

[32] *Ibidem*.



Fig.19 - Stuart Carvalhais, *Paisagem com Moinho*, c. 1925, localização desconhecida. Imagem retirada do catálogo do leilão *Colecção do antiquário decorador Joachim Mitnitzky. Recheio de um palácio no centro do país e de outras proveniências*, 1987.



Fig.20 - Stuart Carvalhais, *Paisagem com Moinho*, 1959 (Col. José Lico).

Relativamente aos pagamentos, António Soares e Eduardo Viana, principais organizadores da empreitada e artistas mais experientes na pintura a óleo, receberam seis contos por pintura. Os restantes artistas receberam quatro contos por obra.

2.4. O I Salão de Outono

O I Salão de Outono, patente na Sociedade Nacional de Belas-Artes em Janeiro de 1925, reuniu os nomes mais importantes da arte moderna portuguesa da década de 1920 numa mostra coletiva que prestou uma sentida homenagem aos falecidos Amadeo de Souza-Cardoso, Guilherme Santa-Rita e Manuel Jardim. Entre os artistas participantes destacam-se nomes como Emmérico Nunes, Mily Possoz, Mário Eloy, Lino António,

Francis Smith, Albert Jourdan, Sarah Afonso e ainda os arquitectos Tertuliano Marques, Cristino da Silva, Carlos Ramos, Jorge Segurado, Norberto Correia, José Pacheko e Gonçalo de Melo Breyner.

Além de marcar "uma nova faze artística em Portugal"[33], o I Salão de Outono apresentou uma antevisão da decoração de *A Brasileira*, Chiado, mediante a participação de alguns dos artistas envolvidos no projeto decorativo – Almada Negreiros, António Soares, Eduardo Viana e Jorge Barradas. Esta antevisão, possibilitada pela participação de Eduardo Viana na organização do I Salão de Outono, permitiu a divulgação do projeto decorativo, levada a cabo por jornais como o *Diário de Lisboa*, responsável pela publicação de vários artigos sobre o Salão, os quais destacavam as pinturas destinadas ao café *A Brasileira*. A organização destes dois eventos, I Salão de Outono e projeto decorativo de *A Brasileira*, no mesmo período de tempo e por iniciativa de Eduardo Viana e os seus amigos, leva-nos a entender esta dupla ação como uma forma de reforçar o reconhecimento e capacidade de iniciativa deste grupo na cena artística da década de 1920.

A análise do catálogo do I Salão de Outono[34], revelou-se importante no âmbito desta investigação, na medida em que permitiu identificar as pinturas do primeiro conjunto pictórico de *A Brasileira* que foram expostas no I Salão de Outono. Contudo, essa identificação foi dificultada pelo facto de não constarem do catálogo as fotografias das obras e não haver correspondência entre os nomes atuais das mesmas e os nomes nele inseridos. Assim, para procedermos a essa tarefa, analisamos os artigos publicados no *Diário de Lisboa* sobre o I Salão de Outono, e em particular um da autoria de Artur Portela, no qual são descritas as seis pinturas de *A Brasileira* que foram ali expostas.

A participação de Almada Negreiros na exposição de 1925 contou com quinze obras: *Decoração para a Brazileira do Chiado*; três obras intituladas *Arlequim (1924)*; *Praça da Alegria*; *O carro de bois*; duas obras intituladas *Retrato*; *Menina*; *Senhora*; *Contorcionista*; *Bailarina (Paris 1920)*; *D. Sebastião*; *Brinco de Princeza* e ainda *Os noivos (Paris 1920)*. A descrição que Artur Portela faz da pintura *Decoração para a Brazileira do Chiado* permite-nos identificá-la como correspondendo à obra *Auto-retrato num Grupo*.

[33] PORTELA, Artur. - "O Salão de Outono inaugurou-se hoje na Sociedade Nacional de Belas-Artes". In *Diário de Lisboa*, nº 1166, 24 de Janeiro de 1925, p. 4.
[34] Anexo H.

> "O quadro é uma scena de café: dois homens, num recorte de elegância que acusa pensamento, entre duas musas histéricas de paixão e cocaína. Uma, é um cartaz de vicio, arranhada de loucura. A outra, *caniche*, romântica de *trottoir*, tem um olhar que é uma abalada de andorinha, uma pausa de divina beleza que só dá a melancolia, Almada Negreiros foi másculo de mais. A sua tela é o triunfo do homem, em carne sadia, em alma profunda de intenção, vencendo a mulher contraída pelo frio do amor e da ternura."[35]

António Soares participou no I Salão de Outono com cinco pinturas – *Dr. Motta Cabral em traje do paiz*; *O botequim (destinado á Brazileira)*; *Café de Noite (destinado á Brazileira)*; *O Ex.º Sr. Fernando Bravo* e *O Ex.º Sr. Dr. Ernesto Gonçalves* – e quatro desenhos. Relativamente à participação de António Soares, Artur Portela apenas comenta a obra *O botequim (destinado á Brazileira)*, cuja descrição nos permite identificá-la como sendo a pintura *Cena de Café*. Deste modo, por exclusão de partes, associamos a obra *Café de Noite (destinado á Brazileira)* à pintura *Interior*.

> "No *Botequim*, Soares, foi um doente verídico. Indicou as formas de cada mascara numa nevoa de pensamento que, a um e um, revela os tipos. Está ali a geração vencida, sem uma esquina de triunfo; não sonhando, mas sofrendo. Um retrato que fica à direita das telas principais – uma maravilha de documentação psicológica."[36]

Relativamente às pinturas de Eduardo Viana, as informações obtidas através do catálogo do I Salão de Outono são suficientes para identificar as obras que integraram essa exposição e para fazer corresponder os títulos de 1925 com os títulos atribuídos posteriormente. Conforme descrito nesse catálogo, Viana participou com oito pinturas: *Olhão*; *Barco carvoeiro*; *Palmeira* e *Barcos*; *Paisagem de Cintra*; *Paisagem algarvia*; *Paisagem (quadro destinado á Brazileira do Chiado)* e *Paisagem algarvia (destinado á Brazileira do Chiado)*. Como o nome indica, a obra *Paisagem algarvia (destinado á Brazileira do Chiado)* corresponde à obra *Paisagem Algarvia*, restando a pintura *Paisagem (quadro destinado á Brazileira do Chiado)*, a qual, por exclusão de partes, associamos à pintura *Paisagem de Sintra*, sendo que existe uma repetição dos temas de paisagens de Sintra e do Algarve.

[35] *Ibidem*.
[36] *Ibidem*.

A participação de Jorge Barradas no I Salão de Outono contou com a exposição de quatro obras: *Quadro destinado á Brazileira do Chiado*; *Estudo*; *Retrato*; *Caneças*.

> "Jorge Barradas. O seu *panneaux* da Brasileira é o mais português, o mais lavadinho de côr, entre todos. A atmosfera é um sorriso côr de rosa. As figuras das lavadeiras, com poucos ou nenhuns gestos, sinteticamente apontadas como fazia Chavannes – é uma linda cronica da cidade e do campo. Triunfou em absoluto."[37]

Desta vez, a análise das descrições de Artur Portela não foi suficiente para identificar o *Quadro destinado á Brazileira do Chiado*, já que essa obra integrou o conjunto decorativo apenas até 1927, ano em que foi retirada a pedido do artista, ficando esquecida desde então.

A existência desta obra é-nos elucidada por António Rodrigues[38], que refere que a pintura *Cena de Lisboa* integrou o conjunto decorativo do café *A Brasileira* a partir de 1927, em substituição da obra que Jorge Barradas apresentou no I Salão de Outono, *Lavadeiras*.

A consulta de uma reprodução fotográfica da pintura *Cena de Lisboa*, pertencente à coleção do estúdio Mário Novais, permitiu-nos confirmar que essa foi executada apenas em 1927; é que, na assinatura que dela consta lê-se: "Jorge Barradas 927"



Fig.21 - Reprodução fotográfica da obra *Cena de Lisboa* (1927) de Jorge Barradas, colocada no café *A Brasileira*, Chiado, em 1927, em substituição de *Lavadeiras*. A partir desta imagem é possível confirmar a datação da obra. Col. Estúdio Mário Novais [CFT003.56726] I FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos.

[37] *Ibidem.*
[38] RODRIGUES, António. - *Jorge Barradas*. 1984, p. 57

A presença da obra *Lavadeiras* no I Salão Outono é confirmada pela publicação de uma reprodução fotográfica da mesma na revista *Europa*[39], no âmbito de um artigo sobre essa exposição, e ainda num artigo da autoria de António Ferro[40].



Fig.22 - Reprodução fotográfica da obra *Lavadeiras* (1925) de Jorge Barradas, exposta no I Salão de Outono e colocada no café *A Brasileira*, Chiado, entre Março de 1926 e 1927. Imagem retirada de *Europa,* Abril de 1925.


OS ARTISTAS DO SALÃO DE OUTONO

Um belo triunfo para a nova geração—O elogio dos precursores—
Os quadros destinados á Brasileira do Chiado—Salão da Primavera...

Fig.23 - Recorte de jornal não identificado com um artigo intitulado "Os Artistas do Salão de Outono. Um belo triunfo para a nova geração – O elogio dos percursores – Os quadros destinados à Brasileira do Chiado – Salão da Primavera..." de António Ferro. É possível ver na imagem uma reprodução fotográfica da obra *Lavadeiras* (1925) de Jorge Barradas (primeira imagem, da esquerda para a direita). Espólio Carlos Ramos [CR 144.2] I FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos.

[39] *1º d'Outono/ Salão de 1925*. In Europa, Abril, 1925.
[40] FERRO, António. - "Os Artistas do Salão de Outono/ Um belo triunfo para a nova geração – O elogio dos percursores – Os quadros destinados à Brasileira do Chiado – Salão da Primavera...". 28 de Janeiro de 1925.

À semelhança da informação encontrada no documento do anexo A.1.2., a análise da participação destes artistas no I Salão de Outono permite-nos concluir que, à data desta exposição, Eduardo Viana e António Soares eram os únicos artistas a quem teria sido solicitado a realização de duas obras para *A Brasileira*, Chiado.

A ausência das obras *As Banhistas* de Almada Negreiros e *Cena de Aldeia* de Jorge Barradas, leva-nos a ponderar a hipótese de estas duas pinturas terem sido realizadas e incorporadas no projeto decorativo de *A Brasileira*, Chiado, apenas em 1925, possivelmente na sequência da desistência de outros artistas, como Menezes Ferreira, levantando dúvidas relativamente à efetiva colocação das pinturas no café nesse mesmo ano.

2.5. A montagem das pinturas

As dúvidas relativamente à data da montagem das pinturas no café *A Brasileira* são esclarecidas por duas cartas da autoria da gerência desse estabelecimento pertencentes ao Arquivo de Família do Mestre António Soares e Américo Soares, as quais reiteram que a essa tarefa foi realizada em 1926.

A primeira dessas cartas, documento do anexo A.1.3., foi enviada a António Soares no dia 8 de Fevereiro de 1926 com a finalidade de marcarem uma data para a colocação das pinturas. A segunda carta, documento do anexo A.1.4., enviada ao pintor no dia 23 de Março de 1926, permite situar a montagem das pinturas na semana de 7 a 13 de Março de 1926.

> "Em 12 do corrente, na semana em que se colocaram as telas na n/casa do Chiado, falamos com V.Exª sobre as mesmas ficando resolvido que no dia imediato, sábado, depois de falar com os seus colegas, V. Exª nos daria uma resposta no n/escritório".

À informação destes documentos acresce ainda o facto de a primeira crítica por nós assinalada com referência às pinturas de *A Brasileira* ter sido publicada apenas no dia 13 de Março de 1926, na revista *A Choldra*. Este dado, além de coincidir com a informação obtida nos documentos dos anexos A.1.3 e A.1.4., permite reduzir o intervalo de tempo atribuído à realização da montagem das pinturas para 7 a 12 de Março de 1926.

2.6. A reação da crítica

Em 1971 Rui Mário Gonçalves afirmou que as obras integrantes do conjunto decorativo não representavam "boas provas da capacidade de invenção e da exigência

vanguardista dos anos dez"[41], entendendo-as como o resultado de uma submissão às exigências do público que "geralmente aprecia mais o talento do que a invenção"[42] ou ainda como a consequência de um regresso à ordem, patente em grande parte das pesquisas artísticas do pós 1ª Guerra Mundial.

No entanto, se em 1971 o defeito destas obras era a sua aparente desistência das ambições vanguardistas da década de 1910, em 1926, época em que a via naturalista ainda era predominante nos meios oficiais, o problema parece ter sido o excesso de modernidade. Com efeito, ao longo da década de 1920 o descontentamento relativamente às pinturas de *A Brasileira* foi geral e gerou as mais variadas manifestações.

Como referido anteriormente, a primeira crítica dirigida às pinturas de *A Brasileira* foi publicada pela revista republicana *A Choldra*. As violentas declarações lançadas por esta revista insurgiram-se contra o "mau gosto burguês do proprietário"[43], classificando as novas pinturas como "uma vergonha"[44]. Segundo a opinião expressa neste artigo, a seleção dos temas das pinturas era inadequada ao local a que se destinavam, além de que a sua "realização rudimentar"[45] transparecia a falta de experiência dos artistas selecionados, mais reconhecidos enquanto desenhadores, na técnica de pintura a óleo. As ferozes declarações da *Choldra* prosseguiram num novo artigo publicado no dia 17 de Abril do mesmo ano, onde a nova decoração de *A Brasileira* serviu de pretexto para ridicularizar os frequentadores do café, como Norberto de Araújo, cujas *Páginas de Quinta-Feira* foram comparadas às "arvores emaranhadas do Eduardo Viana"[46].

Por sua vez, Norberto de Araújo também demonstrou desagrado com as pinturas, num artigo publicado na sua rúbrica, *Páginas de Quinta-Feira*, onde afirmou: "Os painéis da Brasileira o que não pedem, mas inspiram é uma grande lamentação."[47]. As sentidas palavras de Norberto de Araújo ecoam as críticas de *A Choldra*, constatando que, "por falta de escrúpulo"[48], os artistas não quiseram atender às especificidades da encomenda, realizando obras inadequadas ao espaço a que se destinavam e que, além do mais, não correspondiam às capacidades técnicas dos talentosos artistas.

---

[41] GONÇALVES, Rui Mário. – *Op. Cit.* In *Colóquio/Artes*, nº 33, Junho, 1971, p. 25.
[42] *Ibidem*.
[43] "Os Painéis da Brasileira do Chiado". In *A Choldra,* nº 7, 13 de Março de 1926, p. 12.
[44] *Ibidem.*
[45] *Ibidem*.
[46] "Os Nossos Cafés". In *A Choldra*, nº 12, 17 de Abril de 1926, p. 11.
[47] Araújo, Norberto de. *Op. Cit.*, 1926.
[48] *Ibidem*.

Francisco Valença contribuiu para a polémica com uma divertida série caricatural publicada entre os dias 20 de Maio e 29 de Julho de 1926 na revista *Sempre Fixe*[49]. Esta série é composta por dez caricaturas das pinturas[50], acompanhadas por jocosas legendas e ainda uma caricatura do grupo dos artistas participantes.

Além de proporcionarem um testemunho bem humorado e imaginativo, estas caricaturas constituem uma importante fonte primária, na medida em que apresentam imagens mais ou menos exatas das pinturas que em 1926 integravam o conjunto decorativo de *A Brasileira*, Chiado. Nesse sentido, esta série caricatural confirma a presença da pintura *Lavadeiras* de Jorge Barradas no conjunto decorativo do café *A Brasileira* em 1926, já que a caricatura dessa pintura corresponde às reproduções fotográficas da mesma encontradas nas publicações citadas anteriormente.

Três anos após a colocação das pinturas no café, a polémica ainda inspirava imaginativas publicações como uma sátira da revista *Ilustração*[51] da autoria de Matos Sequeira, a qual, evocando a então recente descoberta dos painéis de S. Vicente, a tomava como exemplo para uma suposta futura descoberta dos "painéis da Brasileira" no ano 3000. À semelhança do que aconteceu com os painéis de S. Vicente, neste artigo os "painéis" de *A Brasileira* são alvo de uma complexa e polémica análise, que, tentando descodificar o significado e a autoria das pinturas, apresenta as mais imaginativas e divertidas leituras destas obras.

2.7. O percurso das obras

Ao longo do tempo, a polémica inicial acabou por se esbater e as pinturas converteram-se numa componente identitária do café *A Brasileira*, Chiado. A função decorativa que lhes foi destinada converteu-as em pano de fundo das vivências de um café, cuja vitalidade condicionou fortemente a sua conservação. As condições ambientais inadequadas do espaço, acompanhadas pela acumulação de pó, pelo fumo dos cigarros e ainda por um manuseamento incorreto[52], provocaram graves danos nas obras.

---

[49] Anexo J.

[50] A pintura "Cena de Aldeia" de Jorge Barradas não integrou a série.

[51] SEQUEIRA, Matos. - "Identificação dos painéis da Brasileira no ano três mil". In *Ilustração*, nº 78, 18 de Março de 1929, pp. 25-27.

[52] Existem relatos sobre a realização de procedimentos de limpeza nas pinturas com soluções extremamente alcalinas, prejudiciais à sua preservação – "Um técnico, dos mais competentes, assegura-nos, porém, que a causa é outra e se deve ao facto inconcebível de, por mais de uma vez, durante a gerência anterior, as telas terem sido "lavadas" com potassa! Julgando limpá-las, os autores da proeza acabaram por quase arruinar tão valioso património." – MARQUES, Alfredo. - "Património artístico em perigo". In *Diário Popular*, 1963, p.13, citado ATAÍDE, Margarida [et. al]. *Op. Cit.,*2006, p. 149. Salientamos que estas afirmações

> "Nos anos 50 e 60 eram já olhados com desgosto. Estragados. E a própria concepção a que obedeceram, muito datada dos compromissos dos anos 20, nem demasiado modernos nem demasiado académicos, não satisfazia alguns dos autores. (...)Eduardo Viana disse a Fernando de Azevedo que eram os jovens que deveriam realizar novos quadros."[53]

As primeiras pinturas a serem resgatadas foram precisamente as paisagens de Eduardo Viana que, no âmbito da exposição restrospetiva dedicada à obra do pintor organizada pelo SNI em 1968, depois da sua morte, foram restauradas e vendidas a Jorge de Brito[54].

O documento do anexo C.1., pertencente ao espólio de Manuel Reys Santos, consiste num recorte de um jornal intitulado "Dois dos deteriorados quadros da "Brasileira" estão a ser restaurados nas oficinas do Museu de Arte Antiga". Reys Santos acrescentou no jornal a inscrição "Restauros executados por mim/ Reys Santos", permitindo, assim, concluir que após a sua remoção do café, as paisagens de Viana foram intervencionadas por este pintor-restaurador, o qual foi ainda responsável pela realização das duas cópias dessas paisagens, que passaram a substituir as originais no café. Os documentos do anexo C.2. também pertencentes ao espólio de Manuel Reys Santos, são reproduções fotográficas das cópias assinadas pelo restaurador e datadas de 1969.

carecem de comprovação e, tendo em conta o estado de conservação atual de algumas das obras do conjunto de *A Brasileira*, parecem-nos excessivas.

[53] Excerto do Anexo B.1.2. – GONÇALVES, Rui Mário - Roteiros de três episódios do programa radiofónico *As Cores e as Formas* – Episódio 2.

[54] Jorge de Brito (1927-2006), empresário de renome, construiu uma das principais coleções privadas de arte moderna e contemporânea, parte da qual foi integrada na coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian após a sua constituição, em 1983. Ver SILVEIRA, André. – Arquivo L+Arte. *Coleção Jorge de Brito* [consulta 02/04/2021].

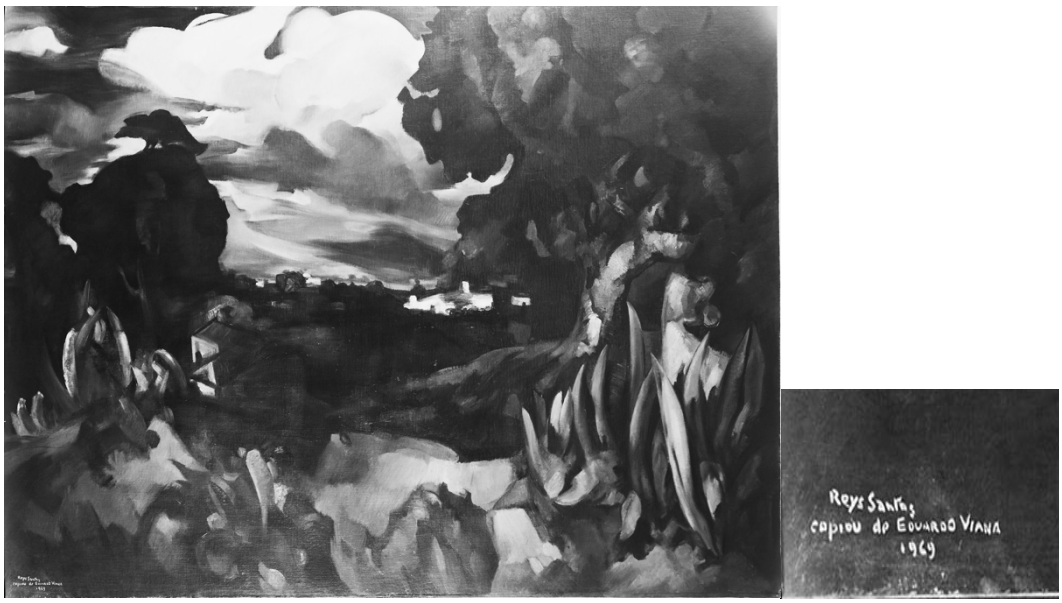


Fig.24 - Cópia da pintura *Paisagem Algarvia* de Eduardo Viana, realizada por Manuel Reys Santos em 1969. Col. Estúdio Mário Novais [CFT003.21428] I FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos.



Fig.25 - Cópia da pintura *Paisagem de Sintra* de Eduardo Viana, realizada por Manuel Reys Santos em 1969. Col. Estúdio Mário Novais [CFT003.21429] I FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos.

Em 1991 as paisagens originais de Eduardo Viana foram submetidas a outra intervenção conservativa, novamente realizada por Manuel Reys Santos, desta vez, no âmbito do festival Europália. Em 1999 as duas pinturas foram adquiridas pelo Banco Espírito Santo num leilão da *Leiria & Nascimento* e posteriormente integradas na coleção de pintura do Novo Banco. Em 2019, após uma intervenção de restauro realizada no

Instituto José de Figueiredo, foram depositadas no Museu da Presidência da República, onde atualmente se encontram.

2.7.1 A intervenção de Joachim Mitnitzky

Em 1970 foi a vez das restantes pinturas serem alvo de resgate, desta vez pelas mãos de um ambicioso antiquário. Joachim Mitnitzky, de origem russa e alemã, foi um dos muitos imigrantes refugiados em Lisboa nas vésperas da 2ª Guerra Mundial, que acabou por aí se fixar, dedicando-se ao mundo da decoração. Após trabalhar na loja de decorações *Renaissance*, localizada na Rua das Chagas, montou um escritório em S. Sebastião da Pedreira com o sócio Bernardo Menezes. O sucesso deste escritório permitiu a mudança das instalações para a Calçada de S. Francisco e mais tarde para a Calçada do Ferragial, onde ocuparam um prédio inteiro. Por volta de 1970, Mitnitzky abriu uma nova loja na Rua Vítor Cordon, que incluía uma galeria de arte destinada a expor pintura. [55]

De acordo com informação obtida junto de Pedro Guimarães, antigo colaborador de Mitnitzky, a campanha de salvaguarda e de substituição das pinturas do café *A Brasileira*, Chiado, foi motivada pelo projeto de abertura de uma galeria de arte. Querendo ampliar o seu negócio para o mercado de arte moderna, aquele antiquário viu no grave estado de conservação das pinturas modernistas do célebre café uma oportunidade de negócio. Esse negócio envolvia o colecionador Jorge de Brito, já proprietário das duas pinturas de Viana e interessado em adquirir as restantes obras do conjunto decorativo. Assim, Mitnitzky assumiu o papel de intermediário, comprando as onze pinturas à gerência de *A Brasileira*, Chiado, e encarregando-se do seu restauro, com o intuito de as vender a Jorge de Brito. Este não foi o único negócio que Mitnitzky efetuou com Jorge de Brito em 1970, destacando-se a compra do *Retrato de Fernando Pessoa*, realizado por Almada Negreiros para o Café Irmãos Unidos, pelo insólito valor de mil e trezentos contos. À semelhança das pinturas de *A Brasileira*, esta obra também estava destinada a Jorge de Brito, que a doou ao Museu da Cidade de Lisboa.

Pese embora o testemunho de Pedro Guimarães, outras fontes[56] confirmam-nos que, das onze obras do conjunto, em 1970 apenas as de Almada Negreiros se juntaram às paisagens originais de Viana: compradas, como referido anteriormente, por Jorge de Brito, sendo que em 1983 passaram a integrar o Centro de Arte Moderna da Fundação

[55] "Para quem vai afinal o "Pessoa" de Almada?". In *O Século Ilustrado*. Nº 1675, pp. 38 e 39, 7 de Fevereiro de 1970.
[56] Informações obtidas através de Renato Correia, antigo colaborador de Mitnitzky.

Calouste Gulbenkian[57]. As restantes obras terão ficado com Mitnitzky, que, em 1975, partiu para o Brasil, levando apenas a pintura *Cena de Aldeia* de Jorge Barradas, que esteve exposta na sua nova galeria localizada no Bairro da Gávea, Rio de Janeiro, e foi comprada por um colecionador português de passagem pelo Brasil, Miguel Ferreira de Almeida. As restantes obras do conjunto ficaram em Lisboa[58] e em 1987 foram vendidas num leilão organizado pela *Leiria & Nascimento*[59].



Fig.26 - Pintura *Cena de Aldeia* de Jorge Barradas exposta na Galeria de Mitnitzky no Bairro da Gávea, Rio de Janeiro. Imagem cedida por de Renato Correia.

O catálogo desse leilão informa-nos acerca da venda dessas obras, cujos compradores permanecem anónimos. As pinturas de António Soares, *Mesa de Café* e *Interior,* foram vendidas por 1100 e 3200 contos respetivamente. A *Pintura decorativa*

[57] SILVA, Raquel Henriques da. - "Colecção do CAM, um desígnio nacional: divulgar, partilhar e valorizar a arte moderna e contemporânea". In *30 Anos Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian*. 2014, p. 124

[58] Manuel Menezes, filho do sócio de Mitnitzky, Bernardo Menezes, referiu lembrar-se de ver algumas dessas obras (as que estavam em pior estado de conservação) na casa de família na década de 1980.

[59] Anexo E.

de Bernardo Marques foi dividida em duas partes vendidas separadamente por 850 contos e 950 contos. A *Paisagem com Moinho* de José Pacheko foi vendida por 1100 contos e a *Paisagem com Moinho* de Stuart Carvalhais por 1000 contos. A outra pintura de Jorge Barradas, *Cena de Lisboa*, foi vendida por 3400 contos. Por último, as duas cópias de Reys Santos foram vendidas por 240 contos cada uma[60].

Mais tarde, a pintura *Interior* foi adquirida em leilão pelo advogado e colecionador José Manuel Galvão Teles, descendente do fundador do café *A Brasileira*, Adriano Telles. Esta compra terá sido realizada por volta de 2007, ano em que a obra foi restaurada pelo Atelier de Conservação e Restauro Junqueira 220.

Deste modo, das onze obras do primeiro conjunto decorativo de *A Brasileira*, Chiado, foi possível localizar seis: *Paisagem de Sintra* e *Paisagem Algarvia* de Eduardo Viana; *As Banhistas* e *Auto-retrato num grupo* de Almada Negreiros; *Interior* de António Soares *e Cena de Aldeia* de Jorge Barradas.

O frágil estado de conservação das pinturas, motivado pelos fatores descritos anteriormente, ficou agravado pelo processo de remoção destas obras do café. Segundo algumas fontes[61], as telas estiveram coladas nas paredes, o que terá provocado um processo de remoção muito difícil e extremamente danoso para as pinturas, que já se encontravam bastante fragilizadas. Contudo, o bom estado de conservação que algumas dessas obras atualmente exibem, como é o caso das duas pinturas de Almada Negreiros, das paisagens de Eduardo Viana (apesar da perda do cromatismo original) e ainda da obra *Cena de Aldeia* de Jorge Barradas, leva-nos a ponderar a hipótese de a adesão das pinturas às paredes ter sido efetuada através das grades e não ao nível do suporte têxtil. Esta hipótese é corroborada pelo testemunho de Manuel Menezes. Porém, não existem evidências suficientes para chegar a uma conclusão definitiva acerca da metodologia utilizada para a montagem das telas em 1926.

[60] *Colecção do antiquário decorador Joachim Mitnitzky. Recheio de um palácio no centro do país e de outras proveniências – Leilão*. Lisboa: Leiria e Nascimento, Lda, 1987.
[61] FRANÇA, José-Augusto. *Op. Cit*. 1992; SOUSA, Rocha de. - "Os Onze da Brasileira". In *Diário de Lisboa*, nº 17450, 22 de Julho de 1971, pp. 27 e 28; VALADARES, Isabel. - "Render de séculos na "Brasileira": outra geração, outros quadros". In *Século Ilustrado*, 26 de Junho, 1971, pp. 40-45. Informações obtidas em conversa com Pedro Guimarães e Renato Correia.





Figuras 27 e 28 - Joachim Mitnitzky, figura do lado esquerdo, com as obras de António Soares, *Interior* e *Cena de Café*, após a sua remoção do café *A Brasileira*, Chiado. O homem que acompanha Mitnitzky não foi identificado. Arquivo de Família do Mestre António Soares e Américo Soares.

Segundo um artigo de 1971[62], a remoção das pinturas foi acompanhada por uma difícil intervenção restaurativa. Esta não incluiu as obras de António Soares, o qual, sendo o único do grupo dos artistas modernistas ainda vivo, apenas permitiu a limpeza das suas obras. Conforme afirmado nessa publicação, o restauro das pinturas de *A Brasileira* foi levado a cabo por António Fonseca com a colaboração de Manuel Reys Santos. Contudo, não foi encontrado nenhum documento referente a esta intervenção no espólio de Manuel Reys Santos.

[62] VALADARES, Isabel. *Op.Cit.* 1971.

3. O projeto decorativo de 1970-1971

3.1. A intervenção da AICA

Concluído o processo de remoção das obras, tornou-se então necessário substituir esse conjunto por um novo. Para tal, Mitnitzky contou com a participação de um grupo de críticos da SP/AICA reunido por José-Augusto França, o qual, além deste, incluía Rui Mário Gonçalves, Fernando Pernes e Francisco Bronze.

A Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte foi criada em 1955 por Luís Reis Santos a convite do então Presidente-Geral, Paul Firerens. A secção nacional ficou completa com a participação de Reinaldo dos Santos, Armando Vieira Santos, Adriano de Gusmão e Diogo de Macedo. O desinteresse dos integrantes da SP/AICA pela produção artística contemporânea configurou-lhe uma existência de fachada, reflexo da inércia a que o regime de censura e isolamento cingiu a vida artística ao longo da década de 1950.

A criação da Fundação Calouste Gulbenkian em 1956, bem como de outras associações artísticas[63], e ainda a crescente dinamização do mercado de arte, estimulado pela abertura de novas galerias e pelas políticas de liberalização económica da Primavera Marcelista, promoveram um contexto de fomento do panorama artístico e cultural, no qual se inseriu a revitalização da SP/AICA.

Por ação de uma nova geração de agentes culturais, empenhados em divulgar e promover o trabalho dos artistas contemporâneos, em finais da década de 1960 a SP/AICA foi alvo de uma profunda reestruturação, a qual foi apresentada em 1967 por Rui Mário Gonçalves no *I Encontro de Críticos de Arte Portugueses*, aproveitando a vaga deixada pelo recém falecido Luís Reis Santos. Dois anos mais tarde, José-Augusto França foi eleito Presidente da SP/AICA, com o consentimento de Adriano de Gusmão e Armando Vieira Santos e ainda do Presidente-Geral Jacques Lassaigne, que permitiu a sua transferência da Secção Francesa para a portuguesa. A nova equipa passou a integrar os quatro críticos distinguidos pelo *Prémio de Crítica de Arte da FCG*: Mário de Oliveira, Rui Mário Gonçalves, Nuno Portas e Fernando Pernes, aos quais se juntaram Ernesto de Sousa, Francisco Bronze, Salette Tavares, Carlos Duarte e Pedro Vieira de Almeida.

[63] Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses em Lisboa (1956), o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (1958), a Cooperativa Arte (1963) e a Associação Portuguesa de Museologia (1965).

Apesar da sua criação em 1955, apenas em 1969 foi possível regularizar a situação da Secção Portuguesa da AICA e, desse modo, obter um reconhecimento oficial.

Empenhada em ultrapassar uma década de inatividade, a partir de 1969 a SP/AICA iniciou uma intensa atividade de divulgação da produção artística contemporânea nacional e de atualização do exercício da crítica de arte em Portugal[64]. Assim, sob a liderança de José- Augusto França, a SP/AICA rapidamente se impôs como instituição reguladora das novas dinâmicas do mercado de arte, do colecionismo, do mecenato, da encomenda e ainda dos novos reptos artísticos que se impunham no panorama nacional. Foi neste contexto de revigoração da SP/AICA que se inseriu o novo projeto decorativo de *A Brasileira,* Chiado, transformando este estabelecimento, uma vez mais, em palco de dinâmicas artísticas e culturais empenhadas em impulsionar uma nova fase artística em Portugal; como Rui Mário Gonçalves afirmou em 1971: "A Sala renovou-se, actualizou-se. E o Museu de Arte Contemporânea, ali tão perto?".

3.2. A seleção dos artistas

Mediante critérios mais ou menos objetivos foram selecionados quinze artistas para a execução das onze pinturas, de forma a acautelar eventuais desistências. Conforme descrito num dos folhetins de José Augusto-França[65], os critérios seguidos relacionaram-se com a idade dos artistas, o local de trabalho e de residência e ainda as técnicas artísticas exploradas. No que ao primeiro critério respeita, entendeu-se que a idade dos artistas devia ser semelhante à dos artistas que expuseram em 1926, "quando Viana tinha 45 anos e o Bernardo Marques tinha 25"[66]. Sendo "*A Brasileira* do Chiado" um ícone da capital, decidiu-se que seriam apenas selecionados artistas residentes em Lisboa, deixando de parte núcleos artísticos de outras cidades e ainda artistas emigrados, como René Bértholo, Lourdes Castro, Júlio Pomar e José Escada[67], Costa Pinheiro e António Sena[68]. Por último, prevendo uma rápida degradação das obras e por forma a facilitar eventuais

[64] Essa atividade verificou-se na participação em congressos como o Congresso da AICA (1969) em Estocolmo, na criação do segmento *Pintura & Não*, publicado na revista *Arquitetura* durante apenas um ano, sendo sucedido em 1971 pela revista *Colóquio Artes* em 1971, que contava com a participação assídua dos críticos da SP/AICA e ainda uma rubrica dedicada às notícias da organização: *"La critique d'art à travers le monde"*. A criação artística contemporânea foi ainda fomentada pela criação do Prémio Soquil em 1969, patrocinado pela Sociedade Química Industrial, bem como pela organização de sucessivas exposições.

[65] França, José-Augusto. "Folhetim Artístico – Inevitavelmente os quadros da Brasileira". *In Diário de Lisboa*. 8 de Abril de 1971, p.35.

[66] *Ibidem*.

[67] Estes artistas encontravam-se em Paris, à exceção de José Escada que havia regressado em 1969, mas ainda assim foi classificado como artista emigrante.

[68] Costa Pinheiro encontrava-se em Munique e António Sena em Londres.

procedimentos de manutenção das mesmas, optou-se por selecionar apenas artistas que trabalhassem com técnicas tradicionais, sendo, assim, excluídos Helena Almeida, Maria Velez e Artur Rosa.

Seguindo estes critérios, foram escolhidos António Charrua, António Palolo, Carlos Calvet, Eduardo Nery, Fernando de Azevedo, João Hogan, João Vieira, Joaquim Rodrigo, Luís Noronha da Costa, Manuel Baptista, Marcelino Vespeira, Menez, Nikias Skapinakis, Paula Rego e Sá Nogueira. Desse grupo de quinze artistas foram sorteados onze, garantindo, desse modo, uma seleção objetiva e imparcial. No grupo sorteado incluíam-se Carlos Calvet, Noronha da Costa, Manuel Baptista[69], Eduardo Nery, António Palolo[70], João Hogan, Joaquim Rodrigo, Paula Rego, Nikias Skapinakis, Sá Nogueira e Fernando de Azevedo. Contudo, por motivos pessoais, Sá Nogueira e Paula Rego desistiram, sendo substituídos por João Vieira e Menez, a qual também desistiu, dando lugar a Vespeira.

Atentando nos critérios estabelecidos, torna-se possível questionar a participação de João Vieira, cujo trabalho se orientava por uma intensa experimentação de novas tipologias e novos materiais, com uma obra de *plexiglass*, bem como a seleção de Paula Rego, detentora de nacionalidade inglesa e cuja residência era dividida entre Inglaterra e Lisboa, e ainda de Menez, recém-regressada de Londres onde tinha residido e trabalhado durante quatro anos com uma bolsa da FCG. A existência de algumas incoerências entre os critérios adotados e a seleção efetuada coloca, inevitavelmente, questões acerca da imparcialidade do processo de seleção.

Com efeito, como Francisco Bronze afirmou, a seleção dos artistas guiou-se, sobretudo, por critérios de cariz subjetivo, indissociáveis de "preferências muito nítidas" apresentadas por José-Augusto França e que eram consensualmente partilhadas pelos restantes críticos que França reuniu.

> (...) todo crítico de arte tem as suas preferências e o José Augusto França tinha preferências muito nítidas, muito evidentes, não é? Sabia o que queria e o que não queria. Eu seguia, mais ou menos, a linha critica do José Augusto França, o Pernes não muito, o Rui Mário com ideias mais próprias, mas estávamos todos alicerçados na escola de Paris, não é? Na aceitação do abstracionismo.[71]

[69] Vencedores dos Prémios Soquil 1968, 1969 e 1970, respetivamente.
[70] Detentores de menções honrosas nos Prémios Soquil.
[71] Apêndice A.2 – Transcrição da entrevista realizada a Francisco Bronze.

Segundo Francisco Bronze, dentro deste âmbito de rutura com uma estética ainda vinculada à tradição naturalista e de promoção do abstracionismo nas práticas artísticas nacionais, o principal critério para a seleção dos artistas foi o de "atualidade dos autores e da qualidade"[72], sendo selecionados os artistas "já muito citados na revista [Colóquio] e que apareciam em mais exposições."[73]

3.3. As pinturas de 1971

Um artigo publicado em Outubro de 1970[74] informa-nos que nessa altura o sorteio já tinha sido realizado e os artistas selecionados estariam a ser contactados. Porém, através da análise do contrato celebrado com Nikias Skapinakis[75], sabemos que apenas em Dezembro se formalizaram as encomendas.

Conforme consta do contrato, a data estipulada para a entrega das pinturas foi 31 de janeiro de 1971 e o valor pago pelas mesmas foi 20 000$00 (vinte mil escudos). Os contratos contemplaram ainda uma cláusula que impede a remoção das obras do café sem o consentimento dos seus autores ou dos respetivos herdeiros, a qual, como referido por Manuel Baptista, visava evitar a comercialização destes quadros.

A encomenda ficou completa com a atribuição de um suporte pictórico (tela ou placa de platex) de 128 X 180 cm a cada artista, com a exceção de Noronha da Costa cuja tela apresenta dimensões diferentes. Quanto aos critérios estabelecidos relativamente à execução das obras, Manuel Baptista afirmou: "deram-nos total liberdade. (...) Cada um fez o seu trabalho". Deste modo, as pinturas resultantes desta encomenda revelaram-se "representativas dos seus autores"[76] e ainda das "tendências típicas dos anos sessenta"[77].

Como descrito por Rui Mário Gonçalves, o conjunto pictórico compõe-se por "dois abstractos, um figurativo, um comprometido entre o figurativo e o não figurativo, um "letrista" e seis integrados ou próximos do Neo-Figurativismo, com ou sem incidências do espírito "pop". [78]

A especificidade da encomenda verifica-se apenas nas obras de Nikias Skapinakis, Carlos Calvet e Fernando de Azevedo, os quais, juntamente com António Palolo, Rui

[72] *Ibidem.*
[73] *Ibidem.*
[74] "Pinturas para a Brasileira". In *Diário de Lisboa*. 8 de Outubro de 1970.
[75] Anexo D.
[76] GONÇALVES, Rui Mário. *Op. Cit.* 1971, p. 28.
[77] *Ibidem*.
[78] *Ibidem.*

Mário Gonçalves enquadra na categoria de "pós figuração de segundo grau"[79]. Esta denominação advém do facto de estas obras se situarem entre a "recriação e a citação" de outras obras ou imagens.

Na pintura *Cena com figura inspirada numa obra de Marcel Duchamp*, António Palolo recriou uma imagem retirada da obra *Apolinère Enameled* de Marcel Duchamp, a qual, por sua vez, apropria-se de uma imagem de um anúncio em que uma menina pinta uma cama com tintas *Sapolim*. A imagem da menina aparece na obra de Palolo, enquanto citação, originando uma "representação de segundo grau". Contudo, em vez de uma cama, a menina "como que pinta agora os quadros da "Brasileira"[80], numa composição de formas geométricas e paleta colorida, características das tendências Pop e Op bastante exploradas ao longo da década de 1960.



Fig.29 - António Palolo, *Cena com figura inspirada numa obra de Marcel Duchamp*, 1971 (Col. A Brasileira). Fotografia realizada por Tiago Pinto.

A "representação de segundo grau" existente na *Alegoria à Brasileira* de Carlos Calvet encontra-se na representação do velho bebedor de café, imagem de marca do estabelecimento. A apropriação da imagem do célebre anúncio publicitário de *A Brasileira* revela a tendência pop desta pintura, a qual se mistura com um ambiente

[79] *Ibidem*.
[80] FRANÇA, José-Augusto. - *Os quadros de "A Brasileira"*. 1973, p. 11.

onírico invocador da pintura metafísica italiana, presente na sensação de infinito que a repetição de silhuetas e a sugestão de horizontes distantes conferem.



Fig.30 - Carlos Calvet, *Alegoria à Brasileira*, 1971 (Col. A Brasileira). Fotografia realizada por Tiago Pinto.

Relativamente às pinturas de Fernando de Azevedo e de Nikias Skapinakis, Rui Mário Gonçalves acabou por afirmar que "realizaram não tanto uma representação de segundo grau, mas uma réplica, uma tradução para a própria escrita de composição de outros autores"[81]. Com efeito, as obras realizadas por estes dois artistas remetem-nos para duas das pinturas do primeiro conjunto pictórico de *A Brasileira*, *Paisagem de Sintra* de Eduardo Viana e *Auto-retrato num Grupo* de Almada Negreiros.

Fernando de Azevedo, a quem Eduardo Viana havia comunicado a necessidade de substituir as pinturas da década de 1920 por obras das novas gerações de artistas, decidiu homenagear o pintor com *Homenagem a Eduardo Viana – Sintra*. A referência à *Paisagem de Sintra* verifica-se na utilização de uma composição semelhante à dessa obra e ainda no tratamento igualmente luxuriante da vegetação. Contudo, o tratamento dos motivos representados distancia-se do peso das pinceladas de Viana, atribuindo à paisagem uma qualidade quase etérea que a torna mais próxima do abstracionismo. Ao contrário das restantes obras deste conjunto pictórico, a pintura de Fernando de Azevedo surge da especificidade desta encomenda, estabelecendo "um parêntesis interessante e até didático, mas um pouco afastado do sentido da sua obra mais expressiva"[82].

[81] GONÇALVES, Rui Mário. *Op. Cit.*, 1971, p. 28.
[82] *Ibidem*, p.30.

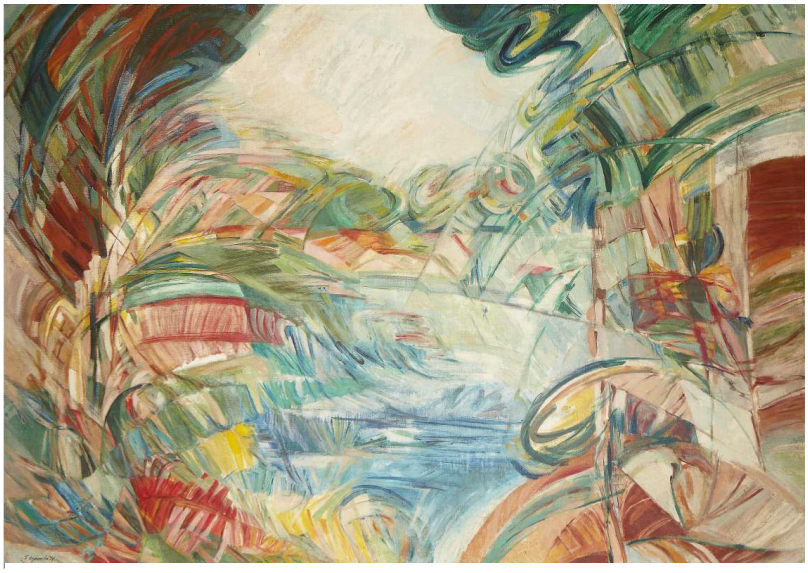


Fig.31 - Fernando de Azevedo, *Homenagem a Eduardo Viana – Sintra*, 1971 (Col. A Brasileira). Fotografia realizada por Tiago Pinto.

Atendendo a uma ideia de Rui Mário Gonçalves, Nikias Skapinakis realizou um *Retrato dos Críticos* inspirado na obra *Auto-retrato num Grupo* de Almada Negreiros. Em referência à pintura de 1925, Nikias Skapinakis representa quatro figuras sentadas ao redor de uma mesa. Trata-se de representações dos críticos da AICA responsáveis pela seleção dos artistas integrantes do segundo projetivo decorativo de *A Brasileira*; da esquerda para a direita identificam-se: Rui Mário Gonçalves, Francisco Bronze, Fernando Pernes e José-Augusto França. Por meio de reproduções fotográficas e de uma sessão pessoal com os críticos[83], Nikias Skapinakis captou as poses das figuras de Almada, copiando cuidadosamente o posicionamento das mãos e dos pés. A uniformidade dos fatos pretos, pretendendo simbolizar a homogeneidade de pensamento do grupo dos críticos, realça a expressão individual dos rostos dos retratados, captada de forma exímia. O traço é um elemento marcante de ambas as pinturas, contudo, o tratamento cromático cartazístico, distancia o *Retrato dos Críticos* da pintura de Almada, enquadrando-o na pesquisa artística desenvolvida naquela época por Nikias Skapinakis.

[83] "Ele tirou várias fotos no atelier dele, o Nikias Skapinakis, no atelier do Príncipe Real, e depois dessas fotos que tirou ... a partir daí, quer dizer, houve uma sessão pessoal em que estivemos também sentados nesta posição aqui e retificou alguns pormenores, quer dizer, melhorou o que estava da imagem." – Apêndice A.2 - Transcrição da entrevista realizada a Francisco Bronze.



Fig.32 - Nikias Skapinakis, *Retrato dos Críticos* (Rui Mário Gonçalves, Francisco Bronze, Fernando Pernes e José-Augusto França, 1971 (Col. A Brasileira). Fotografia realizada por Tiago Pinto.

Em *Cena com Arquitectura* Eduardo Nery apresenta um jogo ótico, que, sugerindo "volumes e profundidades em perspectivas várias"[84], acaba por destacar a bidimensionalidade do suporte. Para este jogo de perspetivas, Nery apropria-se de imagens de arquiteturas, que flutuam no espaço, ora ordenadas num plano fixo, ora "desobedientes à tectónica e à ordem das proporções e das distâncias."[85]



Fig.33 - Eduardo Nery, *Cena com Arquitectura*, 1971 (Col. A Brasileira). Fotografia realizada por Tiago Pinto.

[84] GONÇALVES, Rui Mário. *Op. Cit.*, 1971, p. 33.
[85] FRANÇA, José-Augusto. *Op. Cit.*, 1973, p. 10.

João Hogan, "conhecido paisagista dos arredores de Lisboa"[86], apresentou *Paisagem de Porto Covo*. Esta obra enquadra-se numa fase tardia da sua produção pictórica, na qual transportou para a pintura o gosto pelo fantástico, característico das suas gravuras, atribuindo-lhe uma qualidade metafísica. Com efeito, o tratamento liso da matéria, a simplificação das formas e a "luminosidade fria"[87] desta paisagem conferem-lhe um ambiente enigmático, que a distancia da tradição naturalista.



Fig.34 - João Hogan, *Paisagem de Porto Covo*, 1971 (Col. A Brasileira). Fotografia realizada por Tiago Pinto.

Apesar do suposto critério do uso de técnicas e materiais tradicionais, João Vieira apresentou uma assemblagem de *plexiglass*, composta por coloridas letras dispostas num jogo de transparências e sobreposições, que oculta a palavra "Café", título da obra. Ao utilizar as letras como motivo plástico e ao explorar novos materiais, esta obra enquadra-se na pesquisa artística desenvolvida por João Vieira ao longo da década de 70. Porém, surge como um compromisso entre experimentação própria da sua atividade artística deste período e os critérios impostos pela encomenda que acometeram esta obra às dimensões e à bidimensionalidade de uma "pintura".

[86] GONÇALVES, Rui Mário. *Op. Cit.*, 1971, p. 29.
[87] *Ibidem*.



Fig.35 - João Vieira, *Café*, 1971 (Col. A Brasileira). Fotografia realizada por Tiago Pinto.

A pintura *Marbella – Apontamentos de Viagem* enquadra-se no tema da Nova Figuração que Joaquim Rodrigo começou a desenvolver a partir da década de 1960. A procura por uma representação que abandona o naturalismo é conseguida mediante a criação de uma linguagem simbólica, reveladora de um processo criativo muito próprio. Esta obra, que se insere no ciclo das viagens do pintor, assume um carácter narrativo presente nas recordações "evocadas em memória sensível através de símbolos"[88].



Fig.36 - Joaquim Rodrigo, *Marbella – Apontamentos de Viagem*, 1971 (Col. A Brasileira). Fotografia realizada por Tiago Pinto.

[88] FRANÇA, José-Augusto. *Op. Cit.*, 1973, p.11.

À pintura *Composição* de Noronha da Costa impôs-se a difícil tarefa de enquadrar o pesado relógio que decora a parede do fundo do café. Segundo Rui Mário Gonçalves, o artista conseguiu-o "rodeando as talhas com relevos informais, assim estabelecendo uma passagem para a sua pintura."[89] O relógio divide a pintura em duas: uma dominada pelos tons frios e outra pelos tons quentes. Não obstante, a presença de uma silhueta feminina e do ecrã desfocado, recorrentemente usados nas obras de Noronha da Costa, garantem a unidade da obra e inserem-na na linha de pesquisa do artista.



Fig.37 - Noronha da Costa, *Composição*, 1971 (Col. A Brasileira). Fotografia realizada por Tiago Pinto.

Natureza Morta Abstractizada de Manuel Baptista enquadra-se na pesquisa artística que o pintor desenvolveu em inícios da década de 1970. A natureza morta que ocupa um lugar central, o qual interrompe a quadricula do fundo da composição, é explorada enquanto motivo decorativo, tornando-se alvo de uma desconstrução abstratizante onde a cor atenua o rigor geométrico dos recortes das formas.

[89] GONÇALVES, Rui Mário. *Op. Cit.*, 1971, p. 33.



Fig.38 - Manuel Baptista, *Natureza Morta Abstractizada*, 1971 (Col. A Brasileira). Fotografia realizada por Tiago Pinto.

Como o próprio nome indica, a obra *Forma Abstracta*, pertence à fase abstracionista de Vespeira, durante a qual, e como esta pintura, por meio de "cores voluptuosas e formas rítmicas"[90], demonstra, o artista não esquece a expressividade erótica característica do seu trabalho. As linhas entrelaçadas sugerem formas ornamentais, ou ainda anatómicas, mantendo uma qualidade onírica que a aproxima da fase surrealista deste pintor.

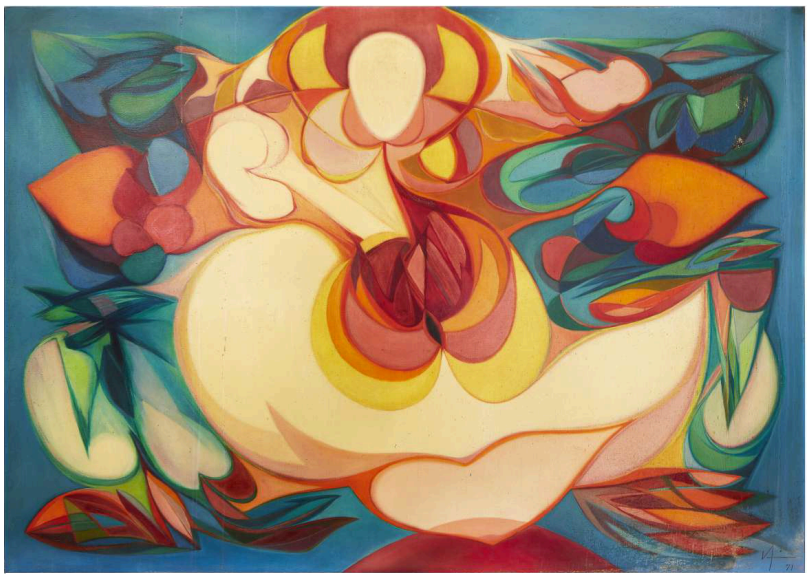


Fig.39 - Vespeira, *Forma Abstracta*, 1971 (Col. A Brasileira). Fotografia realizada por Tiago Pinto.

[90] *Ibidem*.

3.4. A montagem das pinturas

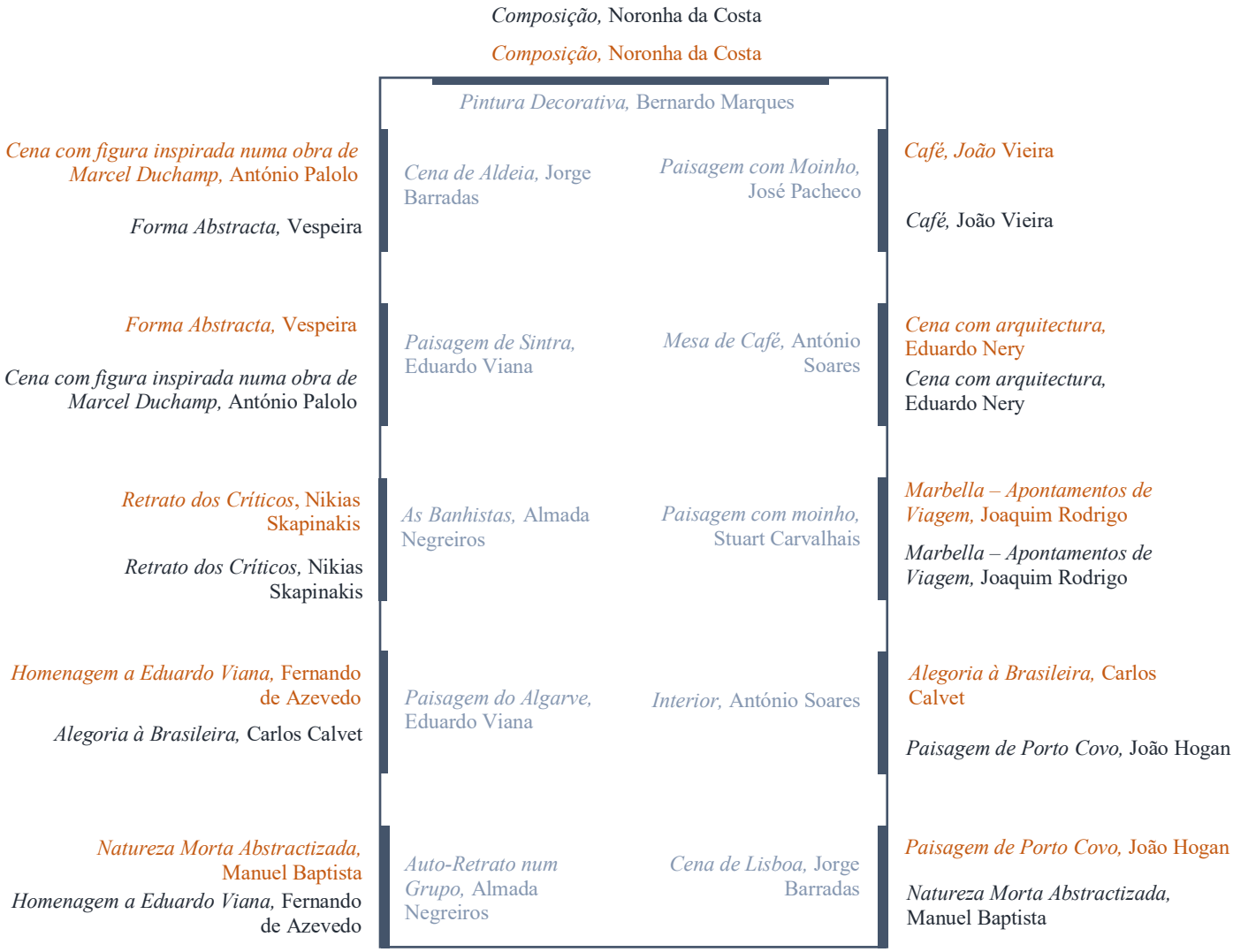


Gráfico 2

Distribuição das pinturas em 1926

Distribuição das pinturas em 1971

Distribuição das pinturas a partir de 1976

No dia 4 de Junho de 1971 os quadros foram expostos na Galeria de Mitnitzky, de onde saíram para serem instalados na Brasileira em 26 de Junho de 1971. A montagem foi realizada durante a noite, com a presença de José-Augusto França, Rui Mário Gonçalves, Manuel Souza Menezes e o seu filho, Bernardo Menezes, Pedro Guimarães (colaborador de Mitnitzky) e alguns dos artistas participantes: Vespeira, João Hogan, Joaquim Rodrigo, Eduardo Nery e Fernando de Azevedo.



Fig.40 - Processo de distribuição das pinturas, realizado através de sorteio. Fotografia realizada por José Luís Madeira durante a noite de montagem das obras no café *A Brasileira*, Chiado, no dia 26 de junho de 1971. Nesta imagem, da esquerda para a direita, estão presentes Bernardo Menezes, Rui-Mário Gonçalves, José-Augusto França, João Hogan, Vespeira, Joaquim Rodrigo e Eduardo Nery. Col. Reportagem sobre a montagem da coleção de pintura no Café A Brasileira do Chiado I FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos

A disposição das pinturas no café foi definida por sorteio, com a exceção da obra de Joaquim Rodrigo[91], o qual exigiu que lhe fosse atribuído um dos painéis centrais, e das obras de Fernando de Azevedo e de Nikias Skapinakis, relativamente às quais se considerou pertinente que ocupassem o lugar das obras que referenciam. Contudo, como o gráfico 2. demonstra, a obra *Retrato dos Críticos* acabou por ser colocada no lugar de *As Banhistas* e *Homenagem a Eduardo Viana – Sintra* ocupou o lugar da *Paisagem*

[91] FRANÇA, José-Augusto. *Memórias para o Ano 2000*. 2000, p. 209.

Algarvia, sendo que atualmente a pintura de Fernando de Azevedo ocupa o lugar que em 1926 foi atribuído a *Auto-retrato num Grupo*.

Conforme exposto no gráfico 2., a disposição das pinturas decidida em 1971[92] não coincide com a disposição atual das obras no café. Relativamente a esta alteração, em 1982 Rui Mário Gonçalves referiu que "umas recentes obras de mau gosto nesta sala, alteraram também a situação dos quadros" [93]. Essas obras foram realizadas em 1976 e estiveram na origem da última grande remodelação do interior de *A Brasileira*, a qual, além da alteração da disposição dos quadros, esteve na origem da deslocação das escadas de acesso à cave para a entrada do café e do balcão de atendimento, outrora situado na parede do fundo, para a lateral direita, reduzindo o espaço destinado às mesas e cadeiras. O responsável por esta remodelação foi Jaime Soares da Silva que, por volta desta altura, adquiriu uma cota de 25% na Sociedade da Brasileira, também composta por Francisco Santos Silva, José Custódio Alves Martins e Manuel Alves Martins.

[92] A disposição original das pinturas de 1971 na *Brasileira do Chiado* apresentada no gráfico 2. foi retirada das seguintes fontes: FRANÇA, José-Augusto. *Op. Cit.*, 1973 e as fotografias do anexo G: Reportagem sobre a montagem das pinturas de 1971 no café *A Brasileira*, Chiado

[93] Excerto do Anexo B.1.3. – GONÇALVES, Rui Mário - Roteiros de três episódios do programa radiofónico *As Cores e as Formas* – Episódio 3.

4. As intervenções de conservação e restauro

Em 1988 um incêndio originado nos armazéns *Grandella* assolou o Chiado e ameaçou as pinturas de *A Brasileira*, as quais foram de imediato retiradas do café. Este incidente fez notar a urgência da realização de novas obras no café e, sobretudo, a necessidade de restaurar as pinturas.

Contudo, incapaz de suportar os custos dessas operações, Jaime Soares da Silva, então sócio único do café *A Brasileira*, Chiado, solicitou apoios financeiros ao Instituto Português do Património Cultural, à Secretaria de Estado da Cultura, à Câmara Municipal de Lisboa e à Sociedade Lisboa 94, criada no âmbito da iniciativa Lisboa Capital Europeia da Cultura 94. Apenas a última atendeu aos pedidos da gerência do café, financiando as intervenções de conservação e restauro das pinturas de *A Brasileira*. Essas intervenções foram realizadas pelo Atelier de Conservação e Restauro Junqueira 220 em 1993[94].

Segundo Luís Tovar, diretor do atelier, a sua empresa realizou intervenções a nove das onze pinturas, excluindo-se do grupo as obras *Composição* de Noronha da Costa e *Café* de João Vieira.

No âmbito desta investigação foi possível analisar os relatórios de algumas destas intervenções: *Natureza Morta Abstractizada* de Manuel Baptista, *Alegoria à Brasileira* de Carlos Calvet, *Retrato dos Críticos* de Nikias Skapinakis, *Cena com figura inspirada numa obra de Marcel Duchamp* de António Palolo, *Forma Abstracta* de Vespeira e *Homenagem a Eduardo Viana – Sintra* de Fernando de Azevedo.

Realizadas para um espaço que não reúne as condições ideais para a preservação de obras de arte, as patologias apresentadas pelas pinturas de *A Brasileira* derivavam, essencialmente, das condições ambientais a que foram expostas. Assim, o estado de conservação das obras descrito nos relatórios contemplava danos causados pelas acentuadas variações termohigrométricas, como o surgimento de ligeiras deformações nos suportes têxteis e ainda danos consequentes do constante contacto com a poluição atmosférica, com o fumo dos cigarros e com os vapores das máquinas: a forte oxidação das camadas de verniz; o surgimento de manchas na camada cromática, no caso das obras onde não foi aplicada camada de verniz (*Natureza Morta Abstractizada* de Manuel

[94] ATAÍDE, Margarida [et. al]. *Op. Cit.*, 2006, p. 180.

Baptista e *Alegoria à Brasileira* de Carlos Calvet) e a acidificação e consequente fragilização do suporte têxtil, que no caso da obra de Manuel Baptista poderá ter estado na origem de um rasgo. Detetaram-se ainda alguns vestígios de restauros anteriores, como a presença de repintes nas obras de Nikias Skapinakis e de António Palolo. Perante este quadro de patologias e seguindo critérios de intervenção mínima, os quais visavam apenas o restabelecimento da estabilidade das obras, as intervenções organizaram-se em três fases de tratamento: limpeza superficial do verso e reverso, remoção do verniz oxidado e aplicação de nova camada de verniz. A obra *Natureza Morta Abstractizada* de Manuel Baptista foi alvo de procedimentos mais complexos, os quais visaram o tratamento do rasgo e a fixação da camada cromática circundante do mesmo. Com a autorização dos artistas, procedeu-se à aplicação de uma camada de verniz mate nas pinturas de Manuel Baptista e de Carlos Calvet, a qual serve uma função meramente protetora.

Como referido anteriormente, a obra *Interior* de António Soares foi também alvo de uma intervenção conservativa realizada pelo Atelier de Conservação e Restauro Junqueira 220 em 2007, altura em que a obra foi adquirida por José Manuel Galvão Teles.

Conforme descrito no relatório da intervenção conservativa realizada nesta obra, à data desta intervenção a pintura de António Soares já tinha sido alvo de uma reentelagem. Esse procedimento, motivado pela necessidade de conferir maior resistência ao suporte têxtil, esteve na origem de destacamentos da camada cromática, já que a tela aplicada apresentava uma textura e trama diferentes da tela original, criando tensões a nível do suporte têxtil. Outro dano detetado foi um acentuado craquelado da camada cromática, originado pelo uso excessivo de secativos durante a execução da obra, o qual levou ao destacamento e à perda de extensas áreas da mesma, dificultando a leitura da obra. Além da perda de uma parte significativa da camada cromática, a leitura da obra encontrava-se comprometida pela oxidação do verniz. A operação conservativa descrita no relatório orientou-se por uma intervenção mínima, a qual visou o restabelecimento da estabilidade da obra, procedendo, além de procedimentos de limpeza e de remoção do verniz, a operações de reintegração cromática apenas nos locais mais críticos e não na totalidade da obra.

5. Cronologia dos dois projetos decorativos de *A Brasileira*, Chiado

1905 – Inauguração de *A Brasileira* no Chiado (19/11/1905)

1908 – Primeira remodelação

1923 – Obras de remodelação e ideia do projeto decorativo

- 2/02/1923 – início das obras de remodelação do interior e da fachada realizadas por Joaquim Norte Júnior

- Norberto de Araújo sugere que se decore o café com pinturas dos modernistas

1924 – Organização e planeamento executados por António Soares e Eduardo Viana

- 07/06/1924 – Bernardo Marques apresenta a participação de Stuart Carvalhais (Anexo A.1.1.)

- Distribuição das pinturas, artistas confirmados: Bernardo Marques, António Soares, Eduardo Viana, Jorge Barradas, José Pacheko, Almada Negreiros, Stuart Carvalhais, Menezes Ferreira (Anexo A.1.2.)

1925 – I Salão de Outono (24/01/1925) – pinturas do primeiro conjunto decorativo já existentes: *Auto-retrato num Grupo* e *As Banhistas*, Almada Negreiros; *Paisagem Algarvia* e *Paisagem de Sintra*, Eduardo Viana; *Interior* e *Cena de Café*, António Soares; *Lavadeiras*, Jorge Barradas (Anexo H.)

1926 – Montagem e reação da crítica

- 07/03/1926 – 13/03/1926 – Montagem das pinturas (Anexo A.1.4.)

- 13/03/1926 – 1ª crítica – *A Choldra*

- 18/03/1926 – crítica de Norberto de Araújo no *Diário de Lisboa*

- 17/04/1926 – nova crítica às pinturas em *A Choldra*

- 20/05/1926 – 29/07/1926 – Série "Museu da Brazileira do Chiado Telas...Tolas" (Anexo J.)

1927 – Jorge Barradas substitui a pintura *Lavadeiras* por *Cena de Lisboa*

1967 – As pinturas de Eduardo Viana – *Paisagem Algarvia* e *Paisagem de Sintra* – são restauradas por Manuel Reys Santos (Anexo C.1.)

1968 – *Exposição Retrospetiva da obra do pintor Eduardo Viana*, organizada pelo SNI (abril) – exposição de *Paisagem Algarvia* e *Paisagem de Sintra*; Jorge de Brito compra as paisagens de Eduardo Viana

1969 – Manuel Reys Santos executa as cópias das paisagens de Viana, que passaram a substituir as pinturas originais no café (Anexo C.2.)

1970 – Remoção das pinturas do primeiro conjunto – compra de Joachim Mitnitzky, restauro (António Fonseca e Manuel Reys Santos) e venda (pinturas de Almada Negreiros são vendidas a Jorge de Brito); início do processo de seleção dos artistas do segundo projeto decorativo

- Outubro – contactos com os artistas selecionados

- Dezembro – celebração dos contratos

1971 – Segundo projeto decorativo

31/01/1971 – data estipulada para a entrega das pinturas

04/06/1971 – 26/06/1971 – exposição das pinturas na Galeria de Mitnitzky

26/06/1971 – montagem das pinturas no café

1975 – Mitnitzky parte para o Brasil e leva consigo *Cena de Aldeia*, Jorge Barradas, que é posteriormente comprada por Miguel Ferreira de Almeida

1976 – Obras de remodelação em *A Brasileira* e alteração da disposição das pinturas

1983 – Jorge de Brito doa das pinturas *Auto-retrato num Grupo* e *As Banhistas* de Almada Negreiros à Fundação Calouste Gulbenkian

1987 – Leilão: *Colecção do antiquário decorador Joachim Mitnitzky. Recheio de um palácio no centro do país e de outras proveniências* organizado pela Leiria & Nascimento nos dias 2 e 3 de junho – venda de *Mesa de Café* e *Interior*, António Soares; *Friso decorativo*, Bernardo Marques; *Paisagem com Moinho*, José Pacheko; *Paisagem com Moinho*, Stuart Carvalhais; *Cena de Lisboa*, Jorge Barradas; duas cópias de Manuel Reys Santos (Anexo E.)

1991 – Europália – *Eduardo Viana: ami des Delaunay, 1881-1967* exposição de *Paisagem Algarvia* e *Paisagem de Sintra*, Eduardo Viana, e restauro de Manuel Reys Santos

1993 – restauro de nove pinturas do segundo projeto decorativo executado pelo Atelier de Conservação e Restauro Junqueira 220 (*Homenagem a Eduardo Viana – Sintra*, Fernando de Azevedo; *Natureza Morta Abstractizada*, Manuel Baptista; *Retrato dos Críticos*, Nikias Skapinakis; *Forma Abstracta*, Vespeira; *Cena com figura inspirada numa obra de Marcel Duchamp*, António Palolo; *Cena com Arquitectura*, Eduardo Nery; *Marbella – Apontamentos de Viagens*, Joaquim Rodrigo; *Alegoria à Brasileira*, Carlos Calvet; *Paisagem de Porto Covo*, João Hogan)

1999 – *Paisagem Algarvia* e *Paisagem de Sintra* de Eduardo Viana são adquiridas pelo Banco Espírito Santo, mais tarde foram integradas na coleção do Novo Banco

2007 – *Interior* de António Soares é comprada pelo advogado e colecionador José Manuel Galvão Teles e restaurada pelo Atelier de Conservação e Restauro Junqueira 220

2019 – *Paisagem Algarvia* e *Paisagem de Sintra* de Eduardo Viana são depositadas no Museu da Presidência da República após um restauro no Instituto José de Figueiredo

25/06/2021 – 26/09/2021 – *A Brasileira do Chiado Café-Museu 1925.1971*, MNAC.

Conclusão

O estudo historiográfico realizado no âmbito deste trabalho permitiu estabelecer o estado da arte, a partir do qual aprofundamos determinadas questões que, todavia, careciam de uma análise mais profunda. Essas centram-se, sobretudo, no tema do planeamento e da organização dos dois projetos decorativos do café *A Brasileira*, Chiado.

Relativamente ao primeiro projeto, apesar de a maior parte das fontes bibliográficas apontarem para José Pacheko como o organizador da decoração do café, verificamos que Marina Tavares Dias apresenta António Soares e Eduardo Viana como os organizadores do projeto, informação confirmada durante a fase de investigação documental.

Um estudo mais profundo sobre o segundo projeto decorativo permitiu-nos definir o papel de Joachim Mitnitzky como promotor desse projeto, relegando para os críticos da SP/AICA, e em particular para José-Augusto França, o planeamento desse. Neste sentido, foi possível situar o projeto de renovação das pinturas do café *A Brasileira* no âmbito dos interesses económicos de um importante antiquário e decorador e no contexto de dinamização da atividade da AICA.

A investigação documental efetuada revelou-se extremamente profícua, permitindo não só consolidar dados já existentes, como também obter informações inéditas.

A consulta de documentos do Arquivo de Família do Mestre António Soares e Américo Soares permitiu confirmar as intervenções de António Soares e de Eduardo Viana enquanto principais planeadores do primeiro projeto decorativo do café *A Brasileira*, bem como datar a montagem das pinturas na semana de 7 a 13 de março de 1926, contribuindo ainda com algumas informações pertinentes relativas ao processo de execução da pintura *Cena de Café* de António Soares.

A consulta de publicações periódicas permitiu analisar a participação de Almada Negreiros, António Soares, Eduardo Viana e Jorge Barradas no I Salão de Outono, estudar as reações provocadas pelas pinturas do primeiro projeto decorativo, averiguar os critérios utilizados para a seleção dos artistas do segundo projeto decorativo e ainda determinar a data de montagem das pinturas no café em 1971 (26 de junho).

Os vários contactos estabelecidos foram essenciais para identificar o percurso das obras do primeiro conjunto decorativo após a sua remoção do café, nomeadamente

comercializações que tiveram lugar e algumas das intervenções de conservação e restauro que foram realizadas.

Inicialmente, desse conjunto pictórico, apenas se conhecia o paradeiro das pinturas de Almada Negreiros. Em resultado da investigação realizada, foi possível identificar o paradeiro de mais quatro obras – *Paisagem de Sintra* e *Paisagem Algarvia*, de Eduardo Viana, *Cena de Aldeia*, de Jorge Barradas e *Interior*, de António Soares –, esperando que a localização das restantes possa em breve ser conhecida.

No que concerne às entrevistas realizadas, e apesar de a informação através delas recolhida não ter sido determinante para esta investigação, consideramos que foi uma parte essencial da mesma, já que proporcionaram um contacto direto com testemunhos que vivenciaram e participaram no processo de renovação das pinturas no café *A Brasileira* em 1971.

Após o confronto e sistematização da informação recolhida durante a fase de investigação, procedemos à divulgação dos resultados através da exposição *A Brasileira do Chiado Café-Museu 1925.1971* e do respetivo catálogo. Dos resultados obtidos, consideramos elementos importantes para a exposição:

- Os documentos do Arquivo do Mestre António Soares e Américo Soares – documentos do Anexo A.1., A.2.1. e A.2.2., os quais acrescentam informação extremamente relevante sobre o planeamento do primeiro projeto decorativo de *A Brasileira* e ainda detalhes inéditos sobre o processo de execução de uma das obras de António Soares, *Cena de Café*;

- As fotografias da Reportagem sobre a montagem das pinturas de 1971 no café *A Brasileira*, Chiado (Anexo G.), que são uma importante fonte primária, na medida em que registam as várias fases do processo de montagem das pinturas – o sorteio para a distribuição das pinturas, o seu transporte e colocação – e ainda alguns dos participantes do segundo projeto decorativo de *A Brasileira*.

- *Os Quadros de "A Brasileira"* de José-Augusto França - importante fonte bibliográfica, já que apresenta uma breve descrição dos dois projetos decorativos do café *A Brasileira* com reproduções fotográficas das pinturas dos dois conjuntos pictóricos e ainda uma apreciação crítica das pinturas de 1971.

- O catálogo do I Salão de Outono (Anexo H), que permite analisar as participações de Almada Negreiros, António Soares, Eduardo Viana e Jorge Barradas.

- As caricaturas da revista *Sempre Fixe* (Anexo J.3.), as quais, adotando um tom bem humorado, representam a polémica reação com que o primeiro conjunto pictórico de *A Brasileira* foi recebido. Na exposição apenas se incluiu a caricatura dos autores das pinturas (Anexo J.3.11.)

- As seis pinturas do primeiro ciclo decorativo que foram localizadas ao longo da investigação, sendo que duas dessas, *Interior* (A. Soares) e *Cena de Aldeia* (J. Barradas), tendo sido integradas em coleções particulares, são desconhecidas do público. Das seis pinturas apenas três integraram a exposição – *Auto-retrato num Grupo* e *Banhistas* (A. Negreiros), emprestadas pelo CAM/FCG, e *Interior* (A. Soares), emprestada pelo colecionador José Manuel Galvão Teles –, já que tanto o proprietário de *Cena de Aldeia* (J. Barradas) como o Museu da Presidência da República, onde as paisagens de Viana se encontram depositadas, não acederam ao empréstimo das referidas obras. No lugar da pintura *Cena de Aldeia* o público pode ver uma reprodução fotográfica da mesma.

Foram também integrados na exposição dois conjuntos de mesas e cadeiras e outros objetos pertencentes ao espólio do café cedidos pela *A Brasileira*, que juntamente com uma reprodução fotográfica de grandes dimensões do interior do estabelecimento, permitiram recriar o ambiente do café.

Esta exposição, que marca o quinquagésimo aniversário do segundo projeto decorativo do café *A Brasileira*, Chiado, celebra a estreita ligação que historicamente sempre existiu entre este icónico café e o Museu Nacional de Arte Contemporânea, que, apesar de "ali tão perto"[95], tardou em reconhecer a importância das manifestações artísticas instigadas pelo prolífero ambiente de *A Brasileira*. Trata-se, pois, de uma pequena exposição com uma enorme carga simbólica.

[95] Gonçalves, Rui Mário. *Op. Cit*., p. 33.

Bibliografia

A Brasileira, nº 1, 1 de Novembro de 1905.

ARAÚJO, Norberto de. - "Página de Quinta Feira – Crise de idealismo/ O Salão de Outono". In *Diário de Lisboa*, nº 1170, 29 de Janeiro de 1925, p. 2. Disponível em: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05742.006.01452#!2 [consulta 02/11/2020].

_____ 1926. "Página de Quinta Feira – Emigrados/ A Brasileira/ Um Livro/ Violetas". In *Diário de Lisboa*, nº 1516, 18 de Março, de 1926, p. 3. Disponível em: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05743.007.01880#!3 [consulta 02/11/2020].

Arquivo L+Arte. *Coleção Jorge de Brito* [Em linha]. Disponível em: http://arquivolarte.blogspot.com/2011/01/coleccao-jorge-de-brito.html [consulta 02/04/2021].

ATAÍDE, Margarida, [et al.] - *A Brasileira do Chiado*. *100 anos.* Lisboa: Tipografia Peres, 2006.

CALVET, Carlos. - *CARLOS CALVET – 60 anos de pintura*. Lisboa: ACD – Editores, 2003.

Colecção do antiquário decorador Joachim Mitnitzky. Recheio de um palácio no centro do país e de outras proveniências – Leilão. Lisboa: Leiria e Nascimento, Lda, 1987.

Diário de Notícias, 20 de Novembro de 1905.

DIAS, Fernando Rosa. "Chiado em efeito dromológico. Crónicas de heteropatias mundanas". In *Artes na Esfera Pública*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2020.

_____ "O Chiado na Pintura Imagens de Tertúlia". In *Chiado – efervescência urbana artística e literária de um lugar*. Lisboa: CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, 2010, pp. 246-265.

_____ "Os cafés e a construção da esfera pública: palcos de tertúlia". In *Chiado, a Baixa e a esfera pública*. Lisboa: FBA, 2011, pp. 150 e 151.

_____ "O lugar da efervescência". In *Chiado: efervescência urbana, artística e literária de um lugar*. Lisboa: FBA-CIEBA, 2011, pp. 32-35.

DIAS, Marina Tavares - Os Cafés de Lisboa, Lisboa: Quimera Editores, 1999.

"1º d'Outono/ Salão de 1925". In *Europa*, Abril de 1925.

FALCÃO, Vítor. - "A obra de Almada Negreiros a propósito do Salão de Outono". In *Diário de Lisboa*. nº 1167, 26 de Janeiro de 1925, p. 3. Disponível em: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05742.006.01449 [consulta 20/10/2020]

FERRO, António. - "Os Artistas do Salão de Outono/ Um belo triunfo para a nova geração – O elogio dos percursores – Os quadros destinados à Brasileira do Chiado – Salão da Primavera...". Lisboa, 28 de Janeiro de 1925.

FONSECA, Luzia da. - "Norte Junior (Architecto)". In *Vida Artística Semanário das Artes e das Lettras*, nº 40, 23 de Dezembro de 1911, p.2.

FRANÇA, José-Augusto. - *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*. 4ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2009.

_____ "Folhetim Artístico – Inevitavelmente os quadros da Brasileira". In *Diário de Lisboa*, nº 17347, 8 de Abril de 1971, p. 35. Disponível em: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06809.159.25453#!35 [consulta 11/10/2020]

_____ "Folhetim Artístico – Nós na Brasileira". In *Diário de Lisboa*, nº 17402, 3 de Junho de 1971, p. 26. Disponível em: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06810.160.25557#!26 [consulta 11/10/2020]

_____ *Memórias para o Ano 2000*. Lisboa: Livros Horizonte, 2000.

_____ *O Modernismo na Arte Portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1979.

_____ *Os Anos Vinte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1992.

_____ *Os quadros de "A Brasileira"*. Lisboa: Artis, 1973.

GONÇALVES, Rui Mário. - "A "Brasileira" tem pinturas novas". In *A Capital*, 27 de Junho de 1971.

_____ "Pinturas Modernas num Café de Lisboa". In *Colóquio/Artes*, nº 33, Junho de 1971, pp. 22-33

MACIEL, Artur. - "O "Bristol Clube" e "A Brasileira" do Chiado no Panorama da nossa Arte Moderna". In *Artes e Letras*, 11 de Julho de 1968.

"Novos Quadros para a "Brasileira" do Chiado". In *Diário Popular*, 3 de Junho de 1971.

Onze quadros para "A Brasileira do Chiado". Lisboa: Galeria de Artes Decorativas de Joaquim Mitnitzky, 1971.

"O Progresso Inevitável". In *Diário de Lisboa*, nº 560, 2 de Fevereiro de 1923, p. 5. Disponível em: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05740.004.00839#!5 [consulta 20/11/2020].

"Os Nossos Cafés". In *A Choldra*, nº 12, 17 de Abril de 1926, p. 11. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ACholdra/N12/N12_item1/index.html [consulta 10/11/2020].

"Os Painéis da Brasileira do Chiado". In *A Choldra,* nº 7, 13 de Março de 1926, p. 12. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ACholdra/N07/N07_item1/index.html [consulta 10/11/2020].

PACHECO, José Artur. *Stuart Carvalhais*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1989. Dissertação de Mestrado.

PACHEKO, José - "O Bristol Club Manifestação de Arte Moderna". In *Contemporânea*, série 3, nº1, Maio de 1926, p. 52.

"Para quem vai afinal o "Pessoa" de Almada?". In *O Século Ilustrado*. Nº 1675, 7 de Fevereiro de 1970, pp. 38 e 39.

PEREIRA, L. Consiglieri Sá. - "Do Chiado ao Rossio. Uma viagem pelos cafés de Lisboa". In *Diário de Lisboa*, nº 215, 15 de Dezembro de 1921. Disponível em: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05739.003.00575 [consulta 20/11/2020].

PERNES, Fernando. - "Os Quadros da "Brasileira". In *Vida Mundial*, nº 1676, 23 de Julho de 1971.

PORTELA, Artur. - "O Salão de Outono inaugurou-se hoje na Sociedade Nacional de Belas-Artes". In *Diário de Lisboa*, nº 1166, p. 4, 24 de Janeiro de 1925. Disponível em*:* http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05742.006.01448#!8 [consulta 20/11/2020].

Primeiro de Janeiro, nº 3, Junho de 1968.

RAMOS, Afonso Dias. - "Breve História da Secção Portuguesa da Associação Internacional dos Críticos de Arte (SP/AICA)". In *Secção Portuguesa da AICA: História*. Lisboa: AICA, 2011, pp. 43-61.

ROCHA, Maria Estela Tomé da Rocha. - *Adriano Telles. O Fundador d'A Brasileira*. Arouca: Real Irmandade da Rainha Santa Mafalda, 2002.

RODRIGUES, António. - *Jorge Barradas*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.

I Salão de Outono. Lisboa: SNBA, 1925.

SALDANHA, Nuno. - "Artistas e Espaços de Sociabilidade no século XIX – o "Leão de Ouro" e a Génese do Naturalismo na Pintura Portuguesa (1885-1905)". In *II Colóquio Internacional de História da Arte e da Cultura: "O Artista e a Sociedade"*. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012.

SEQUEIRA, Matos. - "Identificação dos painéis da Brasileira no ano três mil". In *Ilustração*, nº 78, 18 de Março de 1929, pp. 25-27. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ilustracao/1929/N78/N78_item1/P25.html [consulta 10/11/2020].

SILVA, Raquel Henriques da. - "Colecção do CAM, um desígnio nacional: divulgar, partilhar e valorizar a arte moderna e contemporânea". In *30 Anos Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa: CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, pp. 118-127.

SKAPINAKIS, Nikias. - "O Museu da "Brasileira". In *Chiado – efervescência urbana artística e literária de um lugar*. Lisboa: CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, 2010.

SOUSA, Rocha de. - "Os Onze da Brasileira". In *Diário de Lisboa*, nº 17450, 22 de Julho de 1971, pp. 27 e 28. Disponível em: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06811.161.25652 [consulta 05/12/2020].

VALADARES, Isabel. - "Render de séculos na "Brasileira": outra geração, outros quadros". In *Século Ilustrado*, 26 de Junho, 1971, pp. 40-45.

VALENÇA, Francisco. - "Museu da Brasileira do Chiado Teles & Telas I". In *O Sempre Fixe*, nº 2, 20 de Maio de 1926, p. 8. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/semprefixe/1926/Maio/N02/N02_item1/index.html [consulta 05/11/2020].

_____ "Museu da Brasileira do Chiado Teles & Telas II". In *O Sempre Fixe*, nº 3, 27 de Maio de 1926, p. 8. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-

lisboa.pt/Periodicos/semprefixe/1926/Maio/N03/N03_item1/index.html [consulta 05/11/2020].

_____ "Museu da Brasileira do Chiado Teles & Telas III". In *O Sempre Fixe*, nº 4, 3 de Junho de 1926, p. 8. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/semprefixe/1926/Junho/N04/N04_item1/index.html [consulta 05/11/2020].

_____ "Museu da Brasileira do Chiado Teles & Telas IV". In *O Sempre Fixe*, nº 5, 10 de Junho de 1926, p. 8. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/semprefixe/1926/Junho/N05/N05_item1/index.html [consulta 05/11/2020].

_____ "Museu da Brasileira do Chiado Teles & Telas V". In *O Sempre Fixe*, nº 6, 17 de Junho de 1926, p. 8. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/semprefixe/1926/Junho/N06/N06_item1/index.html [consulta 05/11/2020].

_____ "Museu da Brasileira do Chiado Teles & Telas VI". In *O Sempre Fixe*, nº 7, 23 de Junho de 1926, p. 8. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/semprefixe/1926/Junho/N07/N07_item1/index.html [consulta 05/11/2020].

_____ "Museu da Brasileira do Chiado Teles & Telas VII". In *O Sempre Fixe*, nº 8, 1 de Julho de 1926, p. 8. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/semprefixe/1926/Julho/N08/N08_item1/index.html [consulta 05/11/2020].

_____ "Museu da Brasileira do Chiado Teles & Telas VIII". In *O Sempre Fixe*, nº 9, 8 de Julho de 1926, p. 8. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/semprefixe/1926/Julho/N09/N09_item1/index.html [consulta 05/11/2020].

_____ "Museu da Brasileira do Chiado Teles & Telas IX". In *O Sempre Fixe*, nº 10, 15 de Julho de 1926, p. 8. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/semprefixe/1926/Julho/N10/N10_item1/index.html [consulta 05/11/2020].

_____ “Museu da Brasileira do Chiado Teles & Telas X”. In *O Sempre Fixe*, nº 11, 22 de Julho de 1926, p. 8. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/semprefixe/1926/Julho/N11/N11_item1/index.html [consulta 05/11/2020].

_____ “Museu” da Brazileira do Chiado/ Os que borraram a pintura”. In *O Sempre Fixe*, nº 12, 29 de Julho de 1926, p. 2 .Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/semprefixe/1926/Julho/N12/N12_item1/P2.html [consulta 05/11/2020].

Correspondência

Carta de Bernardo Marques a António Soares, 7 de Junho de 1924, Arquivo de Família do Mestre António Soares e Américo Soares. (Anexo A.1.1.)

Carta de Eduardo Viana a António Soares, c. 1924, Arquivo de Família do Mestre António Soares e Américo Soares. (Anexo A.1.2.)

Carta da Gerência da Brasileira a António Soares, 8 de Fevereiro de 1926, Arquivo de Família do Mestre António Soares e Américo Soares. (Anexo A.1.3.)

Carta da Gerência da Brasileira a António Soares, 23 de Março de 1926, Arquivo de Família do Mestre António Soares e Américo Soares. (Anexo A.1.4.)

Entrevistas

Entrevista a Manuel Baptista, realizada por Inês Silvestre no dia 29 de Outubro de 2020. (Apêndice A.1.)

Entrevista a Francisco Bronze, realizada por Inês Silvestre no dia 2 de Novembro de 2020. (Apêndice A.2.)

APÊNDICES

Apêndice A. Entrevistas

A.1. Transcrição da entrevista realizada a Manuel Baptista

Entrevista realizada no dia 29 de outubro de 2020, Lisboa

(Transcrição realizada a partir de gravação áudio com autorização do entrevistado)

MB- Tenho muito gosto, só que eu não sei nada já.

IS- Vamos ver.

MB- Há quantos anos foi?

IS- 50 anos, por isso é que decidiram fazer esta exposição em 2021.

MB- Quando vão fazer a exposição?

IS- Está planeado para Junho, a ideia era até coincidir com a data de montagem das pinturas.

MB- Aonde vai ser?

IS- No Museu do Chiado. Não sei se conhece as pinturas que estavam lá em 25...

MB- Conheço... conheço, mas...o Barradas, o Almada.

IS- Sim, sim.

MB- Esta lembro-me bem (As Banhistas). Eram dois cada não eram?

IS- Exato, o Almada, o Viana, o Barradas e o António Soares tinham dois cada.

MB- Exatamente os outros uma. O Nikias agarrou neste conjunto e fez a disposição dos críticos mais ou menos nesta disposição, muito divertido.

IS- Sim, houve alguma história na altura por causa desse quadro, por ele ter retratado os críticos?

MB- Havia sempre críticas, as pessoas falavam. Eu já não me lembro exatamente.

IS- Porque existem uns textos do José Augusto França em que ele refere um escândalo à volta desse quadro...

MB- (Não sabe) Eram o Pernes, o Bronze, o França e o Rui Mário que eram da AICA.

IS- Sim.

MB- E o França era o diretor na altura, não era?

IS- Sim, acho que foi a partir de 69.

MB- Lembro-me bem do Viana, sentei-me muitas vezes na mesa dele, gostava muito dele. Forte... tinha um atelier aqui na rua que desce até S. Bento, era uma casinha pequenina lá em baixo e ele tinha a mesa com a composição dos objetos que estava a pintar. Disso lembro-me bem. Eu gostava imenso dele, era forte, lembrava-me o Picasso, aquela energia... era muito... muito forte e depois tinha um chapéu como o Picasso também usava. E estava muito na Brasileira era um daqueles em cuja mesa eu me sentava.

IS- Isso foi por volta de que altura?

MB- Bom isto foram anos 70 e tal, 80.

IS- Mas não com o Eduardo Viana, ele morreu acho que em 67.

MB- Então o Viana foi antes, datas não me lembro sabe.

IS- Sim...

MB- Eram mesas em que estavam o Viana, o Almada, a Vieira da Silva e o Arpad também apareceram lá. Haviam uns grupos e haviam uns PIDES. Mas era um ponto de encontro, era a Brasileira. A Brasileira realmente tinha uma vida especial.

IS- Isso ainda nos anos 70 também.

MB- Sim, sim. A certa altura, foi quem em 71, é o Dr. Ferreira Sã (?) pôs-nos a hipótese de substituir aqueles quadros e foi distribuído a cada um uma tela do mesmo tamanho. Só o Noronha da Costa quis ficar com a parte do relógio. Ele queria aquela parte. E de resto todos pintamos telas do mesmo tamanho.

IS- Então todas as telas foram já com dimensões pré-definidas pelo júri?

MB- Pré-definidas, sim.

IS- Certo. E lembra-se de ver as pinturas na Brasileira, as anteriores a 71?

MB- De algumas sim de outras não. Lembro-me do Almada, a do Viana. As outras não me lembro tão bem.

IS- As pinturas sempre estiveram colocadas aqui nesta parte de cima (mostra imagem).

MB- Sempre, exatamente.

IS- É que estamos com um dilema em relação a isso, porque esta pintura (*Auto-Retrato num Grupo*) tem dois metros de comprimento e estávamos com dúvidas como é que caberia uma pintura de dimensões tão grandes naquele espaço.

MB- Porque se calhar ampliaram o espaço, não sei. Ou as outras eram mais pequenas... mas a do Viana também era grande!

IS- Sim nós também já conseguimos ver imagens dessa, até numa reportagem do telejornal.

MB- Estas também estavam?

IS- Esta aqui (*Friso decorativo* de Bernardo Marques) estava onde está agora a do Noronha da Costa, na parte do fundo.

MB- Não me lembro.

IS- Essa era do José Pacheko.

MB- Do José Pacheko... não me lembro também. O António Soares, também não me lembro. Pois isto aqui já não me lembro. Curioso, não é? Esta tenho uma ideia (*Cena Interior* António Soares) António Soares. As que eu mais fixei foram Almada e o Viana.

IS- E em relação à data de quando essas pinturas foram retiradas da Brasileira. A mudança foi em 71.

MB- Em 71 foi realmente a mudança, agora data... a data de quê desculpe?

IS- De quando foram retiradas as de 25, porque, entretanto, também foram restauradas.

MB- Esses pormenores não me lembro, as de 71 também foram restauradas duas vezes.

IS- Duas vezes? Tinha visto que foram restauradas em 94...

MB- Ah, não duas vezes o meu quadro, os outros não sei.

IS- Tem ideia de quando isso foi?

MB- Não tenho... Bom na altura foi para mim digamos um prazer muito grande ser escolhido.

IS- Sim, foi contactado por quem?

MB- Pelo França e pelo Rui Mário Gonçalves. Eu dava-me bem com todos eles.

IS- Sim, e simplesmente o contactaram no sentido de realizar uma pintura para aquele espaço, não houve um concurso?

MB- Não, não houve concurso, convidaram-me e eu aceitei, claro, e havia uma ligação com o Mitnitzky também, que era um decorador muito na moda na época e era um homem muito curioso e havia um acordo qualquer com ele. Foi ele que propôs aos donos da Brasileira e contratou a AICA.

IS- E sabe qual seria o interesse do Mitnitzky na renovação das pinturas da Brasileira?

MB- Não faço ideia nenhuma, se teve algum interesse monetário? Não sei...

IS- Foi ele que ficou com as pinturas todas, exceptuando as do Almada.

MB- Como?

IS- Ficou com as pinturas de 25, acho que depois terá vendido, não sei.

MB- Isso teria sido um acordo entre os donos da Brasileira que confiaram no Mitnitzky para fazer o negócio, seria isso?

IS- Pode ser...

MB- Não sei, tenho a impressão que foi isso. Essas coisas, é evidente estavam escondidas, não sei. Falava-se...

IS- As pinturas de 71 antes de irem para a Brasileira, estiveram expostas na Galeria do Mitnitzky.

MB- Sim? Não me lembro, isso já não me lembro. Conhecia bem a galeria, era uma loja de decoração que era no largo de S. Francisco, onde está a escola de Belas-Artes, lá em baixo ao canto esquerdo. Lembro de ir lá, não me lembro se houve exposição.

IS- Tinha visto que estiveram lá no mês de Junho e no final do mês, dia 26, é que foram para a Brasileira.

MB- Ah, possivelmente sim.

IS- Lembra-se de houve algum critério que teve de seguir a nível de materiais e técnicas para a pintura?

MB- Não, deram-nos total liberdade.

IS- E também não tinham de fazer referências à Brasileira...

MB- Não, nada. Cada um fez o seu trabalho

IS- Sim, e quanto tempo foi dado para fazer as pinturas?

MB- Não me lembro, mas eu não levei muito tempo a fazer.

IS- Recorda-se como foi escolhida a disposição das pinturas?

MB- Olhe isso não sei, nem teve a ver comigo... Portanto, o Nikias estava naquele lugar que substituía o Almada, o Noronha da Costa decidiu... depois o resto não sei como decidiram. Eu até nem gostei de estar por cima da zona dos tabacos, mas pronto, eles decidiram assim e eu tive que aceitar.

IS- Sabe que agora a disposição dos quadros está diferente.

MB- Ai está? Há muito tempo que não vou à Brasileira.

IS- Sim, eu fui lá e achei estranho porque a disposição não é como vem indicada no livro (100 anos da Brasileira).

MB- Está diferente? Mas o meu continua no mesmo sítio, não?

IS- Acho que não. Eu tenho impressão de que o seu era logo dos primeiros à esquerda não era?

MB- O meu estava à direita, quando se entrava por cima da bancada dos tabacos

IS- À direita? Mas por acaso aqui no livro vem diferente.

MB- "Os últimos da Brasileira" (a ler do livro). Estes são os jovens! Posso?

IS- Claro! Este livro foi editado acho que em 2006 para celebrar os 100 anos da brasileira, foi-me emprestado por uma pessoa de lá.

MB- Pois este era um grupo que estava sempre na Brasileira (fotografia com António Carmo, Luís Lobato, Virgílio Domingues e Alberto Gordillo), estes estavam sempre... eu conheço-os todos, faltam aqui alguns. Foram estes que ficaram, que engraçado. Não há fotografias das tertúlias antigas?

IS- Não, tenho fotografias só da montagem das pinturas em 71, depois queria vê-las consigo.

MB- Mas não está aqui no livro?

IS- Não.

MB- Era este o do Vespeira? (fotografia da pintura *Forma Abstracta* do Vespeira), não reconheço... está diferente, não está?

IS- Essas fotografias podem ser mais recentes, não sei, não sei de quando são.

MB- O melhor café é o da Brasileira, sim senhora, o slogan... eram bem giros estes quadros (pinturas de 1925).

IS- Sim, mas não foram lá muito bem recebidos.

MB- Gostava muito do Almada, o Almada era um personagem! Para além de um grande pintor, grande poeta, era um personagem! Era sempre fascinante ouvi-lo. Eu sentava-me muito na mesa dele. E eu calado que nem um rato ouvia! Ia ouvindo as conversas deles, era muito, muito divertidos.

IS- Imagino...

MB- E fez conferências sobre pintar o sete. Ele tinha um fascínio dos números. A simbologia dos números e uma das palestras que ele fez foi pintar o sete. Foi na Casa da Imprensa... (continua a folhear o livro) Quer dizer, precisamos de um novo livro então! Sobre a Brasileira.

IS- Pois agora, só sobre as pinturas

MB- Depois do seu trabalho, vai ter material para um novo livro. Olha este não é o Viana?

IS- Parece...

MB- Era parecido, mas estes são o Pascoaes, ...

IS- Não vem aí indicado?

MB- Cá está! O Teixeira de Pascoaes... António Soares e Jorge Barradas. O Barradas... eu lembro-me muito bem do Barradas, ele aqui ainda está muito novinho. Era um café tão lindo...

IS- Sim.

MB- Não sei se têm feito algumas mudanças...

IS- Aquilo agora é gerido por outra empresa que está a gerir outros sítios turísticos em Lisboa, que se chama O Valor do Tempo.

MB- Mas mantêm a...

IS- Sim, sim, mantêm o espaço igual, acho eu que está tudo igual... o preço do café é que está substancialmente mais caro... dois euros...

MB- É caramba! Dois euros! Não se justifica...

IS- Não, aquilo agora já não é tanto usado pelas pessoas de Lisboa, não é...

MB- Aquilo agora é mais turístico

IS- Sim

MB- Mas não se justifica dois euros. Esta imagem é fantástica, absolutamente deliciosa (imagem com o slogan da Brasileira)

IS- O Carlos Calvet é que pegou nessa imagem para fazer a pintura dele.

MB- Sim?

IS- Da *Alegoria à Brasileira*.

MB- Ah. Conheci-o muito bem, o Carlos. Estes são vários aspectos da brasileira ao longo do tempo...

IS- Este é em Braga.

MB- Pois havia em vários sítios.

IS- A primeira a abrir até foi no Porto.

MB- Foi um português que foi para o Brasil, não é?

IS- Exato, o Adriano Telles, depois voltou abriu uma Brasileira no Porto acho que se deu mal com o sócio e abriu outra em Lisboa, também há outra em Braga, Coimbra... e em Lisboa havia duas.

MB- Cá está ele! Era avô de um cineasta que eu conheci muito bem, o Galvão Telles.

IS- Sim.

MB- Acho que morreu não?

IS- Não sei...

MB- Agora quando se pensa numa pessoa já não se sabe se está cá se está lá. Desculpe estar aqui...

IS- Não tem problema!

MB- Não conhecia este dos 100 anos. Mas devia ser mais eficaz, não tem... quem folheia não tem ideia de como era a Brasileira.

IS- Sim não tem muitas fotografias dessa época, mas tem as fotografias das pinturas que não aparecem em muitos sítios, especialmente as de 25, as mais conhecidas encontram-se facilmente, as outras...

MB- Pois é... falta o glamour que tem o espaço, não é? Romântico, bonito... era um espaço fantástico. É pena, é pena. Há que haver mais livros sobre a Brasileira. Pois o Fernando Pessoa (olha para fotografia da estátua de Fernando Pessoa) ficou ícone, toda a gente quer tirar uma fotografia ali... para as pinturas ninguém olha, mas para o Fernando Pessoa, toda a gente se senta ao colo dele.

IS- Sim. Queria só mostrar-lhe aqui a disposição das figuras, aparece a sua do lado esquerdo

MB- Não, mas não pode ser... disposição em 71?

IS- Mas agora está diferente, quem entra está do lado direito.

MB- Mas eu nunca me lembro de ver o meu quadro aqui! Eu não me lembro da mudança, mas é possível que a tenham feito. Sempre vi o meu quadro aqui (aponta para o lado direito da planta da sala)

IS- Sim, mas eu acho que agora o quadro está aí, e aqui está o do Fernando de Azevedo.

MB- Aí é o Azevedo sim, não é aqui (aponta para planta que vem no livro) é aqui.

IS- Exato.

MB- É o Azevedo, depois a seguir era o Viana... o Viana não! Era o Carlos Calvet, não?

IS- Eu acho que não, mas eu tenho aqui fotografias... Exato, era o Carlos Calvet sim.

MB- Pois.

IS- E depois do outro lado, aqui (segundo quadro lado esquerdo) o do João Hogan, depois (terceiro quadro lado esquerdo) o Nikias, Joaquim Rodrigo (terceiro quadro lado direito), aqui era o António Palolo (quarto quadro lado esquerdo), Eduardo Nery (quarto quadro lado direito), certo? E aqui o do Vespeira (quinto lado esquerdo) e aqui o do João Vieira (quinto lado direito) e o do Noronha da Costa. Era essa a disposição?

MB- Era, era.

IS- Então é a que está agora também! Eu pensei que a disposição tinha sido alterada, acho que num documento do José Augusto França também me aparece esta disposição (igual à do livro), vou ter de confirmar depois.

MB- Se calhar eles queriam assim e afinal fizeram de outra maneira, não sei.

IS- Pois não sei. Sabe eu perguntei-lhe se sabia como foi a escolha da disposição das pinturas porque aqui nas fotografias do dia de montagem das obras na Brasileira.... vou só abrir as fotografias... Esteve presente neste dia?

MB- Não me lembro!

IS- Não?

MB- Se calhar?!

IS- Foi a 26 de Junho de 71. Eles parece que estão aqui a sortear...

MB- Ah...

IS- E num texto de José Augusto França também fiquei com a impressão de que a disposição das pinturas foi sorteada.

MB- Possivelmente, sim.

IS- Consegue reconhecer aqui as pessoas....

MB- O Vespeira e o França

IS- O Vespeira?

MB- Sim, o Vespeira conviveu muito com ele e até viveu em casa dele durante algum tempo. Agora este com o cachimbo é o Nery... com licença.

IS- Sim, à vontade.

MB- Azevedo, este segundo.... Rui Mário Gonçalves. Agora estes dois senhores é que eu não sei. Não fazem parte...

IS- Este aqui não sabe quem é?

MB- Este e este não fazem parte dos pintores.

IS- Sim.

MB- Agora este é Azevedo, Rui Mário, José Augusto França, Vespeira e o Nery. Lá atrás há alguém que eu não consigo ver. Estes dois devem ser talvez da Brasileira ou...

IS- Talvez, este aparece em várias fotografias...

MB- Não sei se será o Mitinitzky.

IS- Pois não consegui encontrar nenhuma fotografia dele.

MB- Ah! Espere lá agora estou a ver... está aqui o Vespeira a fazer uma brincadeira. Este é o Hogan, Nery, Rui Mário, França e este rapaz não sei quem é e este também não. Devem ser pessoas ligadas à Brasileira...

IS- Está a ver parecia que estavam a sortear os lugares...

MB- Possivelmente sim

IS- Mas ao mesmo tempo também houve a intenção de o quadro do Nikias ficar no lugar do quadro do Almada...

MB- Pois isso claro. Ah esta fotografia mais alargada...

IS- Se quiser posso aproximar.

MB- Não, eu estou a ver bem.

IS- Esse senhor sabe quem é?

MB- Não...deixe ver... não. Não estou a ver. Não é nenhum dos pintores. Este deve ser o Mitnitzky.

IS- Este?

MB- Este, deve ser.... não tenho a certeza, porque ele depois ficou com o cabelo todo branco e tinha uma figura... mas aqui ele era relativamente novo. São sempre os mesmo praticamente.

IS- Nessas fotografias sim, depois tem mais.

MB- E... pode ampliar um bocadinho.

IS- Posso sim, é são os mesmos.

MB- São os mesmos sim. Ah este é o Rodrigo!

IS- Este?

MB- Este, este. Este é o Nery.

IS- Sim, sim.

MB- Nery, Rodrigo...

IS- Que era o mais velho do grupo.

MB- Era o mais velho do grupo sim. Pintava só com três cores e foi a uma exposição minha e disse que estava tudo errado, porque uma pintura só podia ter três cores, podias

pôr o preto e o branco, mas três cores. Para ele eram os três terras, não era? Terra de Siena queimada... amarelo, salvo o erro, o vermelho. Este é o Rui Mário, o França, ah mas estas já tínhamos visto.

IS- Sim, nestas são sempre os mesmos.

MB- Sim é o Joaquim Rodrigo, também era um personagem graças a deus, tinha umas manias...

IS- Vou pôr aqui mais fotografias do transporte não sei se terá alguma interessante... mas vamos ver.

MB- Ah esse é o Rodrigo

IS- Este é o quadro dele, sim. Mas estas pessoas...

MB- Estão a montar não é? Devem estar a pôr o quadro no sítio.

IS- Vou ampliar aqui.

MB- Ai aqui estão todos? Mas eu não estou aqui?! Eu andava onde? Não trouxe os óculos de ver ao perto. Então, mas eu não assisti...Não estou a ver-me.

IS- Não foi ao dia da montagem das pinturas?

MB- Não me lembro de ter ido, não. E não sei porquê, se calhar não estava cá. Às vezes pode ter coincidido com esta história de Paris, de Faro, de ter andado de um lado para o outro. Pode ter coincidido, sabe, estar noutro sítio.

IS- Esse era o quadro do Vespeira... realmente a cor parece um bocadinho diferente do que na fotografia (do livro).

MB- Pois eu não reconheço, não reconheço esta cor que... o Vespeira metia azuis e.... não sei, não sei se é o mesmo quadro, talvez seja. Esse é o Palolo (quadro). Esse é o Vespeira, está a ajudar, parece-me o Vespeira, acho que... não sei não quero estar a errar... vá não tenho a certeza. Olhe que não tenho, parece... parece, mas não tenho a certeza. Eles podiam estar lá e ajudavam, pronto.

IS- Sim, claro.

MB- Eu é que não sei porque não estou aí!

IS- Não sabe quem é esta pessoa?

MB- Era uma daquelas que aparecia na Brasileira, mas não estou a ver quem. Não sei, não. Havia gente de várias áreas, da música, escritores, poetas. Já não existe em Lisboa um sítio assim.

IS- Pois até lhe ia perguntar sobre isso, porque aquelas obras foram feitas para um café completamente diferente do que o que existe hoje.

MB- Sim, era um café de tertúlias, de pontos de encontro, que hoje não há, não sei onde é que os jovens se reúnem.

IS- Já não existe essa tradição dos cafés...

MB- Têm outra maneira de se reunir, se calhar, não sei. Perdeu-se essa tradição dos cafés sim e o café... nessa altura havia imensos cafés. Cafés onde iam poetas, o café Gelo. O Gelo eu ia muito ao Gelo, era do grupo do Gelo, foi um grupo em que estava o Mário Cesariny, o João Vieira, e muitas outras pessoas. Havia o Gelo, havia o café... havia a Brasileira, havia o Chiado, penso que se chamava o Chiado, depois a leitaria Garrett, mas isso já é outra coisa, mais, mais... e era um café muito pequeno mais vocacionado para a gente de Belas-Artes e para alunos da escola e outras pessoas, mas haviam as pastelarias fantásticas, a Ferrari, a Ferrari era fenomenal. Tudo isso se perdeu! Foram destruindo realmente um património absolutamente...

IS- A Brasileira foi dos únicos que sobreviveu, mas está muito alterada, não é?

MB- A Brasileira... sim muito alterado. Depois há muita coisa que se vai perdendo. Benard, a Benard também foi muito alterada. Era um café restaurante muito emblemático de Lisboa. Depois fizeram uma renovação, mas vê-se que é falso. É que é tão visível, não é? A Benard não era propriamente ponto de encontro. A Brasileira é que era mesmo um café onde se encontravam as pessoas, havia mesas onde... mesas dos poetas, mesas dos pintores. A Benard não, mas fazia parte dos sítios onde as pessoas iam. Depois havia a Bertrand que era um suporte, quer dizer os intelectuais encontravam-se na Brasileira e depois saíam e havia um grupo que ia para a Bertrand, acho que à volta de Aquilino Ribeiro, havia um grupo que sentava ali. Eu lembro-me, depois do almoço, eles reuniam-se ali mesmo... na altura era a oposição e era um sítio onde muitos escritores e poetas se encontravam e falavam e teriam as suas conversas. Isso é João Vieira.

IS- A sua pintura a ser instalada.

MB- Essa é a minha. Essa é a minha e... mas então, mas este não é o sítio. Isto aqui se calhar é... curioso.

IS- Pode ser a entrada...

MB- Se é a entrada, então a tal disposição que está no livro pode ser.

IS- Exatamente, como está aí, mas não se lembra de ser esta a disposição?

MB- Não, esta não me lembro.

IS- Não sei, eles podem ter posto uma disposição no início e depois ser alterado.

MB- Pois, pode ter acontecido.

IS- Mas então essa alteração não foi uma coisa recente, já foi há muito tempo.

MB- Sim, pois.

IS- Aqui Fernando de Azevedo.

MB- Fernando de Azevedo, sim senhor.

IS- O Nikias... Não reconhece ninguém que está a montar.

MB- Deixe ver... não isto são mesmo montadores, são pessoas que estão ali mesmo para fazer este trabalho. Está a ver, este espaço vai daqui ainda continua, portanto, o Almada se calhar tinha um espaço maior.

IS- Pois foi o que pensei. É que temos imagem do interior da Brasileira anterior a 1925. Estes eram os quadros que estavam lá antes de 1925 e vê que estão no lugar onde estão os espelhos. A nossa questão era se estes quadros não estariam nos mesmos sítios, mas eu acho que não.

MB- Pois não, não me parece.

IS- Talvez depois da remodelação de Norton Júnior tenham acrescentado os espelhos e os quadros passaram para cima...

MB- Isso deve ser para aí anos vinte e tal, não?

IS- Sim, tem de ser anterior a 25.

MB- Pois é, e aqui ao fundo parece, não sei se é uma parede, se é um sítio com mesas cá em cima.

IS- Sim, sim.

MB- Um mezzanine. Pois eu nem era nascido. Esta ideia do espelho foi boa cá para baixo, porque ampliou o espaço.

IS- Pois, aumenta imenso.

MB- Foi uma belíssima ideia.

IS- Este é o João Hogan, não é?

MB- Isto é muito noite.

IS- Isto foi durante a noite, vem escrito no Memória para o Ano 2000 que foi feito numa noite acalorada de Junho.

MB- Ah. Olha espera aí, não, não estou cá.

IS- E também não está a ver aí o Francisco Bronze?

MB- Ele aparecia muito lá, ele era muito discreto.

IS- Tenho ideia de que era mais novo, foi aluno do José Augusto França...

MB- Que idade tem ele?

IS- Não sei, posso ver aqui...

MB- Não, não é importante. Tem mais fotografias?

IS- Sim.

MB- Pois estes devem ser só montadores, tem aqui outros.

IS- É...mas devem ser mais pessoas que estavam a montar.

MB- Pois.

IS- Tem aqui mais também.

MB- O que não deve ter sido fácil foi o Noronha da Costa.

IS- Pois não, ali com o relógio no meio... O João Hogan é que aparece em muitas.

MB- O João Hogan, que era tão engraçado. Era um homem muito divertido, muito discreto, gostava da boa pinga. Que engraçado descobrir isto tudo... Esse é o Rui Mário, não é?

IS- Parece sim, portanto acho que esta é a última. Tenho aqui ainda as finais, mas aí acho que já não aparece ninguém, olhe deixe ver...

MB- Houve aí alguma inauguração?

IS- Eu acho que não. Tentei procurar isso, porque nos interessava até para a inauguração desta exposição, a data que aparece em todo o lado é de 26 de junho que é a data de montagem, acho que não houve uma inauguração. Portanto estas são as fotografias finais. Lembra-se de ver as outras pinturas, as de 25? Li numa reportagem... a professora Raquel acha que isso é impossível, mas li que as pinturas estavam agarradas à parede.

MB- Agarradas como?

IS- Pois não especificava, mas pela maneira como estava descrito parecia que estava a tela colada à parede em vez de estar engradada.

MB- É que eu não me lembro disso.

IS- Tenho de averiguar, em princípio não foi o que se passou. As pinturas estavam em mau estado de conservação quando foram retiradas, mas ainda não conseguimos ter acesso a nenhum relatório de restauro....

MB- Mas e como é que as tiraram e foram para o museu?

IS- Pois não sei.

MB- Isso perguntando no museu alguém se lembra como elas estavam? Não sei...

IS- Porque elas foram restauradas...

MB- Sim, mas uma coisa é restauro outra é coladas à parede. É evidente que também precisa de um restauro mas é diferente. A minha foi mesmo restaurada pela frente, tinha muita nicotina e muita... aquela zona é muito poluída e como estava ali na saída ficou sempre muito poluída.

IS- Lembra-se que tipo de procedimentos é que fizeram?

MB- Não, não. Foi para restauro, eu queixei-me muitas vezes... já não me lembro a quem... ao gerente ou qualquer coisa desse tipo e finalmente foi para restauro.

IS- Li que a primeira vez que se falou de fazer obras na brasileira e restaurar as pinturas de 71 foi após o incêndio no Chiado. Mas as pinturas só foram restauradas em 94 pela empresa Junqueira 220, no âmbito do projeto Lisboa 94, talvez terá sido financiado por esse projeto... mas não tenho a certeza. Não se lembra?

MB- Não sei. Talvez o Bronze saiba alguma coisa.

IS- Sim, vou-lhe perguntar. Então não se lembra de nenhuma conversa relativa ao restauro, não lhe perguntaram nada...

MB- Nada, o quadro saiu, foi restaurado e não me perguntaram nada. Eu disse que sim, que gostava já não me lembro a quem. Foi todo limpo, foi todo restaurado, teve muito trabalho, estava mesmo em mau estado.

IS- Então quando fez a pintura, deram-lhe liberdade total para fazer o que quisesse, mas lembra-se de ter procurado, sendo uma pintura para a Brasileira, isso afetou de alguma forma a sua abordagem...

MB- Não, não. Eram imagens que eu estava a fazer na altura e trabalhei uma qualquer. Foi esta, trabalhei-a e achei que resultava e fiz. Mas não deram limitação nenhuma.

IS- Eu tinha visto também a informação de que esse grupo de artistas de 1971 que não permitia que fossem retiradas as pinturas de lá sem o consentimento dos artistas, porque foram obras feitas de propósito...

MB- As antigas, não é?

IS- As de 71.

MB- As que saíram em 71 ou?

IS- As que puseram em 71.

MB- Entre as quais a minha... que havia um documento...

IS- Não sei se um documento, mas que os artistas afirmaram que não se podia tirar as pinturas dali, foram pinturas feitas para aquele espaço.

MB- É natural que sim, tenho uma ideia qualquer que nós exigimos isso. Porque, pronto, podia haver ali interesses económicos, vender as pinturas para outros sítios, tenho a impressão de que falamos sobre isso sim. É agora que fala nisso...

IS- E acha que neste momento que, tendo mudado tanto o papel da Brasileira, acha que essa alteração afetou as pinturas?

MB- Eu acho que ninguém olha para as pinturas...é uma coisa que realmente sempre me chocou. É realmente um café tão bonito, ninguém olha para as pinturas. Toda a gente: ah que lindo que é, mas ninguém se preocupa em olhar para as pinturas.

IS- É por isso que é importante fazer trabalhos como este, para dar a conhecer essas obras.

MB- Se calhar nunca divulgaram esse lado cultural da Brasileira, não é? Ficou sempre um café bonito, mas nunca realçaram esse lado cultural, não é?

IS- Sim e quando falam desse lado cultural, também como tem ali a estátua do Fernando Pessoa, focam-se sempre no grupo do Orpheu...

MB- Pois é a escultura do Pessoa é um bocadinho... é um pretexto para os turistas fazerem fotografias, até deu jeito, porque a escultura do Pessoa acaba por ser um centro aglutinador de pessoas.

IS- Sim, ainda falta divulgação das pinturas...

MB- Falta, falta. Até porque foi o primeiro museu de arte contemporânea. Ainda hoje não existe um museu de arte portuguesa de Amadeo até hoje. Não existe. Existe o Museu do Chiado com algumas coisas, mas poucas. Quer dizer há coisas, há coleções privadas. Mas propriamente do Estado ainda não existe um museu de referência. Uma pessoa chega a Lisboa vinda da Noruega, um crítico de arte por exemplo, quer conhecer arte portuguesa, onde é que vai? É pena e triste, parece que somos um povo que não dá valor a si próprio, que não tem brio no seu valor, na sua cultura, é muito estranho não é?

IS- É verdade... olhe acho que não tenho mais perguntas assinaladas. Por acaso sabe alguma coisa do espólio do Mitnitzky ou de alguém que possa saber... e do Manuel Reis Santos...

MB- Do Reis Santos... não sei nada. Isso são coisas do passado, as pessoas vão morrendo... e arte sempre foi vendida um bocado clandestinamente se é que se pode dizer assim, mas vendia-se e ninguém sabia... até o próprio artista, muitas vezes, e acho que isto é injusto, a obra é vendida e o artista não recebe nada. Uma pessoa compra um quadro, fica com o quadro três anos ou quatro, depois vende-o pelo dobro do preço, suponhamos, e o artista não fica com nada. Havia que fazer leis nesse sentido. Mas tudo isto é feito um bocadinho à facada para ninguém saber, justamente para não haver chatices. E o artista coitadito...

IS- Pois... é assim desses de 25, na altura em que as obras saíram da Brasileira o único que era vivo era o António Soares, portanto, os outros não tiveram nada a dizer no assunto, não é? Não sei, mas estamos a tentar ver onde é que estão, a ver o que conseguimos encontrar...

MB- Mas não sabem onde estão algumas obras, é?

IS- Sim.

MB- Se calhar estão em coleções privadas.

IS- Provavelmente, sim. Mas pronto, olhe muito obrigada.

MB- De nada, foi um prazer e qualquer coisa que precise....

A.2. Transcrição da entrevista realizada a Francisco Bronze

Entrevista realizada no dia 2 de novembro de 2020, Almada

(Transcrição realizada a partir de gravação áudio com autorização do entrevistado)

IS- Selecionei algumas perguntas que lhe queria fazer. Primeiro queria falar um bocado da sua colaboração com a AICA, que foi quem ficou responsável pela seleção dos artistas.

FB- Colaboração com quem?

IS- A AICA.

FB- Ah a AICA, eu nessa altura pertencia à associação da AICA e... portanto, quem teve a ideia de fazer aquele quadro da Brasileira (*Retrato dos Críticos*) deve ter sido o Nikias e o José Augusto França e o José Augusto França convidou-me para participar neste grupo juntamente com o Fernando Pernes e o Rui Mário Gonçalves. Ele tirou várias fotos no atelier dele, o Nikias Skapinakis, no atelier do Príncipe Real, e depois dessas fotos que tirou ... a partir daí, quer dizer, houve uma sessão pessoal em que estivemos também sentados nesta posição aqui e retificou alguns pormenores, quer dizer, melhorou o que estava da imagem.

IS- Então, quer dizer, ele fez a pintura através de fotografias e depois...

FB- Fotografias, várias fotografias e depois das fotografias ainda fez uma sessão com a presença mesmo.

IS- Então à partida existem essas fotografias.

FB- Essas fotografias deviam ser... devem pertencer ao espólio do Nikias. Não sei quem são os descendentes do Nikias

IS- Está viva a mulher dele e a professora Raquel já entrou em contacto com ela, mas ela disse que... em princípio, que não foi feita com fotografias, que ele costumava pintar sempre a partir de modelos reais. Mas então foi a partir dos dois.

FB- Foi a partir dos modelos reais e das fotografias, várias fotografias.

IS- Sim, sim.

FB- As fotos devem tê-lo ajudado a fazer a composição e depois foi a presença, a última sessão ou as últimas sessões já foi com modelo vivo.

IS- Sim. A AICA começou a ter um papel mais presente na vida artística portuguesa a partir do momento em que o José Augusto França se assumiu como diretor da secção portuguesa da AICA...

FB- Ele já era presidente da secção portuguesa da AICA.

IS- A partir de quando, lembra-se?

FB- Não sei.

IS- Li que foi a partir de 67, 68...

FB- Sim, provavelmente, sim, sim

IS- Que foi na altura que formalizaram tudo...

FB- Nessa altura também houve um curso de Formação Artística na Sociedade Nacional de Belas Artes e eu fui aluno do José Augusto França e ele convidou-me para fazer crítica de arte na Colóquio e depois mais tarde... e depois acabei... como eramos os que tínhamos mais atividade nessa altura, eu o Pernes e o Rui Mário, integramos este grupo. Quem influenciou o dono do café para fazer esta nova exposição... não sei como é que as coisas se processaram, não é?

IS- Segundo a informação que encontramos, a ideia terá sido do Mitnitzky, que comprou as pinturas de 25.

FB- Que era dono de uma galeria.

IS- Exato e terá proposto a José Augusto França selecionar novos artistas para fazerem essas pinturas.

FB- Exatamente, exatamente, foi o que José Augusto França fez, mas quis ter a aprovação destes críticos, não quis ficar sozinho a escolher, não é? Fizemos uma lista, reunimo-nos e chegamos a acordo facilmente. Nessa altura estávamos muito de acordo sobre o valor dos artistas.

IS- Mas houve alguns critérios de seleção específicos para chegar a essa lista de artistas?

FB- Não, não, os critérios eram apenas os de atualidade dos autores e da qualidade, os que estavam já muito citados na revista (Colóquio) e que apareciam em mais exposições nessa altura, não é? O critério foi esse. Aliás, quer dizer, todo crítico de arte tem as suas

preferências. E o José Augusto França tinha preferências muito nítidas, muito evidentes, não é? Sabia o que queria e o que não queria. Eu seguia, mais ou menos, a linha critica do José Augusto França, o Pernes não muito, o Rui Mário com ideias mais próprias, mas estávamos todos alicerçados na escola de Paris, não é? Na aceitação do abstracionismo, que não havia muita aceitação nessa altura.

IS- Sim, sim. Mas houve algum tipo de discórdia na seleção dos artistas?

FB- Não, não. Chegamos a um acordo facilmente sim, não houve discórdias.

IS- Eu li que seguiram um critério de escolher artistas que trabalhavam em Lisboa e que não estavam emigrados.

FB- Não, não. Mas também é verdade que nessa altura a vida das exposições girava muito sobre os artistas de Lisboa, só mais tarde é que realmente houve mais contacto com artistas do Porto e que vieram, de facto, a integrar exposições de Lisboa e se tornaram famosos, como o Grupo dos 4... e que nessa altura também... o Porto nessa altura ganhou um grande incremento e que não eram muito divulgados em Lisboa, não é? Havia ali uma certa fricção, uma certa rivalidade quando falavam... e os do Porto queixavam-se que eram pouco divulgados, o que talvez fosse verdade, não é? Enfim.

IS- Sim, mas li num dos Folhetins Artísticos do José Augusto França esse critério de que queriam escolher artistas que trabalhassem em Lisboa e ainda havia outro que era artistas que trabalhavam com técnicas tradicionais, por uma questão prática a nível de conservação.

FB- Não deve ter pesado muito nessa altura, tanto a arte abstrata como a arte figurativa tinha certos princípios que eram acolhidos pelos críticos, estão sempre em pé de igualdade... foi nessa altura que a artes abstracionistas tiveram um grande desenvolvimento que dantes não tinham, não é? Por obra do José Augusto França e destes críticos, porque havia outros críticos que não divulgavam, não se interessavam, pronto...

IS- Sim, então a seleção destas obras foi algo inovador e não muito consensual.

FB- Exato, no meio artístico, sim

IS- E houve alguma polémica na altura em relação a isso.

FB- Muitos artistas não concordaram com estes critérios, não é? Isso é habitual e acontece sempre. Não foram escolhidos, enfim... foram escolhidos outros, isso acontece. E porque acharam que o José Augusto França tinha um papel não muito simpático dentro da

divulgação das artes, que nós não achávamos, nem eu, nem o Fernando Pernes, nem o Rui Mário, mas concordamos que o José Augusto França foi uma pessoa com uma grande importância na divulgação de uma arte nova, não é?

IS- Sim, é interessante porque já em 25 a Brasileira gerou bastante polémica com as pinturas, então em 71 houve outra vez essa questão com as pinturas que colocaram lá... Lembra-se de quanto tempo demorou o processo de seleção dos artistas, se teve várias fases ou foi uma coisa informal?

FB- Umas duas reuniões. Nessa altura eramos todos sócios da AICA. A AICA também era criticada por muitos artistas, que não concordavam com a atividade inovadora do França.

IS- Sim, relativamente à realização das pinturas, o Manuel Baptista já me contou que os artistas tiveram total liberdade...

FB- Sim o Manuel Baptista está representado aqui.

IS- Sim.

FB- O Manuel Baptista foi também abstracionista

IS- Sim... Lembra-se de alguma polémica que envolveu o quadro dos críticos em específico, se foi comentado...

FB- Deve ter sido, mas eu nesse tempo não frequentava muito os meios lisboetas, a minha frequência era mais o café Gelo. Mas por situar-me mais em Almada com um programa e um projeto meu de descentralizar e de criar mais atividade a nível regional, de maneira que... mas eu sei que houve artistas que não gostaram da escolha, não é? Como não gostavam da AICA.

IS- Sim, sim. Então a seleção dos artistas orientou-se mais num esforço de atualizar o espaço para o que se estava a fazer artisticamente em Portugal.

FB- Exatamente.

IS- Do que propriamente estabelecer um diálogo com a pinturas de 1925.

FB- Sim, sim. Aliás existiu aqui no diálogo (*Retrato dos Críticos*).

IS- Sim e aqui também, na homenagem à paisagem do Viana, na *Alegoria da Brasileira*...

FB- Ah, pois aí, sim.

IS- Lembra-se do António Soares na altura? Era o único artista vivo de 1925...

FB- Não, não me lembro. Acho que ele nem devia expor muito porque ... se calhar até já nem expunha, não?

IS- Pois, provavelmente. Lembra-se da reação dos donos do café às novas pinturas?

FB- Não... os clientes?

IS- Os donos do café.

FB- Ah os donos. Não, depositaram inteira confiança nos critérios do França.

IS- E a disposição das pinturas, recorda-se como foi escolhida?

FB- Não. Não assisti.

IS- Não? Tenho fotografias do processo de montagem que queria ver consigo. Nas fotografias parece que foi sorteado...

FB- Ah foi?

IS- Poderá ter sido.

FB- Deve ter havido uma escolha, então o Noronha da Costa, ter ficado no espaço ao fundo. Não sabia ainda qual era a pintura que o Noronha ia por ali, não é? Mas deve ter escolhido em função do local...

IS- Sim, sim. Foi ele que escolheu esse sítio para a pintura dele. E também houve uma decisão consciente de pôr o quadro do Nikias no lugar do quadro do Almada.

FB- Sim, isso foi intencional.

IS- Sim... sim, mas temos aqui estas imagens onde parece que estão a sortear.

FB- Ah, não, não assisti a isso.

IS- Não estava nesta noite.

FB- Não, não estava.

IS- Mas consegue identificar estas pessoas?

FB- Ora este é o Nery, acho eu.... este é o França, este não sei quem é. Não sei...

IS- Não se lembra do Mitnitzky?

FB- Não, não sei quem é.

IS- O Manuel Baptista acha que é este... aparece em várias fotos. Ele identificou o João Hogan, o Rui Mário Gonçalves e o Vespeira...

FB- O Rui Mário, este?

IS- Sim.

FB- É... mas ainda é tão novo...

IS- Pois...

FB- E aqui...

IS- Onde?

FB- Atrás, onde disse que é o Nery. É ele ou é o Nikias?

IS- O Manuel Baptista disse que é o Eduardo Nery e que este é o Vespeira.

FB- Este?

IS- Sim, há outra onde se vê melhor. Ele também identificou aqui o Fernando de Azevedo.

FB- Ah, o Fernando de Azevedo, sim.

IS- Sim? E este o Vespeira?

FB- O Vespeira é este.

IS- É, pronto... e ainda tinha identificado também... este aqui, o Joaquim Rodrigo?

FB- Qual?

IS- Este.

FB- Ah, sim... o Rodrigo. Eu nessa altura fiz uma entrevista com... este é o Vespeira.

IS- Sim.

FB- Este é o Rui Mário.

IS- Exato, o João Hogan.

FB- Este aqui não sei quem é.

IS- Pois o Manuel Baptista disse que podia ser o Mitnitzky. Eu não consegui encontrar fotografias dele. Houve alguma inauguração do espaço com as novas pinturas?

FB- Não sei, acho que não.

IS- Estive a pesquisar e só encontrei a data do dia de montagem... Portanto nestas fotos o Manuel Baptista disse que em princípio eram montadores... não sei se consegue reconhecer alguém daqui?

FB- Não. Esse é do Vespeira.

IS- Sim, estas fotos em princípio são só das pessoas que estavam lá a montar as pinturas. Esta pessoa aqui não sabe quem é?

FB- Não. Este quem é?

IS- Este... pois. O Manuel Baptista disse que era uma pessoa que costumava estar na Brasileira, mas também não se lembra de quem é.

FB- Não estou a ver quem é, porque a cara não me é desconhecida, mas não estou a ver quem é...

IS- Bom, tenho aqui mais... A disposição que aparece no livro e que também vem num texto do José Augusto França como a disposição original dos quadros, não é a que está atualmente.

FB- Ai não?

IS- Não e eu estava a perguntar isso ao Manuel Baptista e a disposição que ele se recorda dos quadros é a que esta agora no café. Por exemplo, ele disse que na altura puseram o quadro dele por cima da banca do tabaco e que ele até nem achou muita piada a isso e é onde ele está agora, mas na disposição indicada como a original ele aparece do outro lado... lembra-se de alguma alteração na disposição dos quadros?

FB- Não...

IS- Segundo o Manuel Baptista, o tamanho das telas era predefinido...

FB- Sim.

IS- E lembra-se das pinturas de 1925 no café? Estavam nesta parte de cima... não se recorda?

FB- Não, não. Eu não frequentava muito a Brasileira...Então e querem publicar tudo?

IS- Sim, vai ser uma exposição essencialmente documental sobre as pinturas da Brasileira e depois provavelmente haverá um catálogo da exposição. O meu projeto de mestrado está a ser sobre este tema... Recorda-se de quando é que as pinturas de 1925 foram retiradas do café?

FB- Não.

IS- Nem sabe nada do restauro dessas pinturas...

FB- Não sei... mas quantas foram restauradas, não sabe?

IS- Em princípio todas, as do António Soares ainda não sabemos muito bem. Ele ainda era vivo e opôs-se a deixar outras pessoas restaurarem as pinturas dele.

FB- Sim, pois sendo ele vivo não fazia muito sentido ser outras pessoas a restaurar.

IS- Normalmente em conservação e restauro não se deixa o artista intervir na própria obra porque pode haver uma reinterpretação artística.

FB- O artista tem tendência para alterar a pintura.

IS- Exato, não há tanta imparcialidade. Portanto não aceitou, não sei se terá sido realizada uma limpeza... mas reintegrações cromáticas em princípio não. As outras pinturas estavam em muito mau estado, não é? Por estarem num café e foram restauradas acho que no Instituto José de Figueiredo, mas ainda estamos à procura de mais informação sobre isso. Nem sabe nada do caso das pinturas do Viana que integraram a retrospetiva em 68 e foram substituídas por cópias do Manuel Reis Santos...

FB- Não, não eu depois afastei-me de Lisboa.

IS- Sim, recorda-se das pinturas de 71 terem estado na Galeria MItnitzky antes de irem para a Brasileira?

FB- Antes de irem para a Brasileira?

IS- Estas pinturas, as de 1971.

FB- Não, se estiveram não as vi.

IS- Portanto o que sabe mais é do processo de seleção dos artistas que obedeceu a uma linha estética pouco consensual a nível nacional... e relativamente a dados específicos sobre esse processo recorda-se de alguma coisa?

FB- Não, não me recordo de nada. Foi um período em que aquilo que era mais tradicional, mais naturalista, foi um bocado menosprezado pela crítica de arte do França e nossa. Só a Raquel Henriques é que me veio depois realmente chamar a atenção que havia grandes pintores do naturalismo que tinham de ser valorizados, não é? Que foram e que têm sido, por ela, é um trabalho notável, porque estavam realmente menosprezados.

IS- Sim, sim. E em relação ao percurso dessas pinturas da Brasileira não tem nenhuma ideia de que outras intervenções poderão ter sido realizadas...

FB- Não sei, não.

IS- Bom não sei se tem mais alguma coisa a dizer relativamente ao processo de seleção...

FB- O processo de seleção significa a importância do critério mais modernista dessa altura que veio de facto marcar uma certa ruptura no meio lisboeta no gosto pela pintura, pelas artes e que, pronto, representou um avanço. A crítica mais nova reconheceu e reconhece o José Augusto França foi muito importante e os que foram alunos ou colaboradores dele integraram essa linha, embora eu mais tarde tenha feito um pouco de auto-crítica e de, enfim, reconhecer que estava de certa maneira errado e, por isso gostei muito de ver a Raquel Henriques da Silva a aparecer com uma nova maneira de impor a arte do século XIX.

IS- Sim, mas acha que a seleção que fizeram podia ter sido mais abrangente...

FB- Sim, sim, mas eu depois fui obrigado a reconhecer isso. Mas a história é assim, cada geração tem a sua marca e fica.

Apêndice B. Elementos para o catálogo "A Brasileira do Chiado Café-Museu 1925.1971"

B.1. Fichas técnicas e bibliografia

Eduardo Viana (Lisboa, 1881-1867)

Paisagem de Sintra (1925)

óleo sobre tela, 130 x 195 cm

n. ass. n. dat.

col. Novo Banco

Historial: Pintura exposta no I Salão de Outono em Janeiro de 1925. Foi colocada no café *A Brasileira do Chiado* um ano mais tarde, onde permaneceu até à realização da exposição retrospetiva da obra de Eduardo Viana em Abril de 1968, altura em que foi restaurada. Após essa exposição foi comprada por Jorge de Brito. Em 1991 foi restaurada por Manuel Reys Santos no âmbito da exposição Europália 91. Em 1999 a pintura original foi adquirida pelo Banco Espírito Santo e posteriormente foi integrada na coleção de pintura do Novo Banco. No dia 7 de Maio de 2019 foi depositada no Museu da Presidência da República, após uma intervenção de restauro realizada no Instituto José de Figueiredo. O verso da obra apresenta a inscrição "Dr. Jorge de Brito. Sintra/ nº 15" e no reverso existe um carimbo da Coleção Jorge de Brito.

Exposições: Lisboa, 1925, 1; Lisboa, 1968, 123, p. b; Bruxelas, 1991, 63, cor; Porto, 1991, 63, cor.

Bibliografia: *I Salão de Outono*, SNBA, 1925, 1; *Diário de Lisboa*, 24/01/1925, p. 4; *Diário de Lisboa*, 26/01/1925, p. 3; *Diário de Lisboa*, 29/01/1925, p. 2; Europa, 1925, p. b; *O Sempre Fixe*, 22/07/1926, p. 8; Ilustração, 18/03/1929, pp. 25-27; *Litoral*, 06/1944, p. b., p. 66; *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, 06/1964; *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, *Eduardo Viana. Um mestre*, 06/1964, p. b., p. 11; *Diário da Manhã*, 15/02/1968, p. b; *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, 06/1968, p. b., p. 12; *Exposição Retrospetiva (...)*, SNI, 1968; Primeiro de Janeiro, 07/1968, p. b; FRANÇA, 1969, p. b; *Colóquio/Artes*, 06/1971, p. b., p. 24; FRANÇA, 1973, p. b. 1; FRANÇA, 1985, p. b., p. 149; *Eduardo Viana 1881-1967*, Europália, 1991; FRANÇA, 1992; FRANÇA, 2001, cor, p. 49; ATAÍDE, 2006, p. b. p. 126; FRANÇA, 2009, p. b., pp. 82 e 83.

Eduardo Viana (Lisboa, 1881-1867)

Paisagem Algarvia (1925)

óleo sobre tela, 130 x 195 cm

n. ass. n. dat.

col. Novo Banco

Historial: Pintura exposta no I Salão de Outono em Janeiro de 1925 e colocada no café *A Brasileira do Chiado* um ano mais tarde. Em Novembro de 1926 foi exposta no II Salão de Outono. À semelhança da *Paisagem de Sintra*, integrou a exposição retrospetiva da obra de Eduardo Viana em Abril de 1968, altura em que foi restaurada. Após essa exposição foi comprada por Jorge de Brito. Em 1991 foi restaurada por Manuel Reys Santos no âmbito da exposição Europália 91. Em 1999 foi adquirida pelo Banco Espírito Santo e posteriormente integrada na coleção de pintura do Novo Banco. No dia 7 de Maio de 2019 foi depositada no Museu da Presidência da República, após uma intervenção de restauro realizada no Instituto José de Figueiredo. No reverso existe um carimbo da Coleção Jorge de Brito.

Exposições: Lisboa, 1925, 2; Lisboa, 1926, 38; Lisboa, 1968, 122, cor; Bruxelas, 1991, 62, cor; Porto, 1991, 62, cor.

Bibliografia: *I Salão de Outono*, SNBA, 1925, 2; *Diário de Lisboa*, 24/01/1925, p. 4; *Diário de Lisboa*, 26/01/1925, p. 3; *Diário de Lisboa*, 29/01/1925, p. 2; *O Sempre Fixe*, 10/06/1926, p. 8; *II Salão de Outono*, SNBA, 1926; *Diário da Manhã*, 15/02/1968, p. b.; *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, 06/1968, p. b., p. 12; *Exposição Retrospetiva (...),* SNI, 1968; FRANÇA, 1969, p. b.; FRANÇA, 1973, 2, p. b.; *Eduardo Viana 1881-1967*, Europália, 1991; FRANÇA, 1992; ATAÍDE, 2006, p. b., p. 124; FRANÇA, 2009, pp. 82 e 83.

José de Almada Negreiros (Trindade, São Tomé e Príncipe, 1893 – Lisboa, 1970)

Auto-retrato num grupo (1925)

óleo sobre tela, 130 x 197 cm

ass. e dat. canto inf. dir.: almada xxv

col. Fundação Calouste Gulbenkian, inv. 83P57

Historial: Pintura exposta no I Salão de Outono em Janeiro de 1925. Foi colocada no café *A Brasileira do Chiado* um ano mais tarde, onde permaneceu até Dezembro de 1970. A sua remoção do café foi acompanhada por uma intervenção de restauro, eventualmente realizada por António Fonseca e Manuel Reys Santos. Posteriormente foi adquirida por Jorge de Brito. Em julho de 1983 foi doada à Fundação Calouste Gulbenkian.

Exposições: Lisboa, 1925, 1; Madrid, 1983, 3, cor; Lisboa, 1984, 6, cor; Madrid, 1987; Lisboa, 1993, cor, p.77; Lisboa, 1999, 12; Barcelona, 2004, 16, cor.; Lisboa, 2009, cor, p. 60; Lisboa, 2009, cor, p. 60.

Bibliografia: *I Salão de Outono*, SNBA, 1925, 1; *Diário de Lisboa*, 24/01/1925, p. 4; *Diário de Lisboa*, 26/01/1925, p. 3; *O Sempre Fixe*, 27/05/1926, p. 8; *Ilustração*, 18/03/1929, pp. 25-27; FRANÇA, 1963; *Colóquio/Artes*, 06/1971, p. b., p. 23; FRANÇA, 1973, 3, p. b.; FRANÇA, 1974, p. b., p. 11; FRANÇA, 1979, 7, p. b.; *Almada Negreiros*, Fundación Juan March, 1983; *Almada*, CAM/FCG, 1984; FRANÇA, 1986, p. b., p. 268; *Almada Negreiros*, CAM/FCG, 1987, cor, p. 29; *Almada Negreiros*, Galeria do Leal Senado, 1987; *Arte Contemporáneo Portugués*, CAM/FCG, 1987; FRANÇA, 1992; AA. VV, 1993, cor, p.18; *Almada: A Cena do Corpo*, CCB, 1993; *Almada Dessins*, CAM/FCG, 1993; *Almada Negreiros: Obra Gráfica*, Palácio das Galveias, 1993; *Modernismo (...)*, Leo S. Olschki, 1997; *Auto-Retratos da Colecção*, CAM/FCG, 1999; FRANÇA, 2001, 18, cor, p.51; FRANÇA, 2002; *Cinco Pintores (...),* Fundación Caixa Catalunya, 2004; GONÇALVES, 2005, cor, p. 7; ATAÍDE, 2006, cor, p. 125; VIEIRA, 2006; *Heimo Zobernig (...),* CAM/FCG, 2009; FRANÇA, 2009, 11, p. b; DIAS, 2010; *Almada Negreiros uma (...),* CAM/FCG, 2017.

José de Almada Negreiros (Trindade, São Tomé e Príncipe, 1893 – Lisboa, 1970)

As Banhistas, (1925)

óleo sobre tela, 131 x 166 cm

ass. dat. canto inf. esq.: almada 25

col. Fundação Calouste Gulbenkian, inv.83P58

Historial: Pintura exposta no I Salão de Outono em Janeiro de 1925. Foi colocada no café *A Brasileira do Chiado* um ano mais tarde, onde permaneceu até Dezembro de 1970. A sua remoção do café foi acompanhada por uma intervenção de restauro, eventualmente realizada por António Fonseca e Manuel Reys Santos. Posteriormente foi adquirida por Jorge de Brito. Em julho de 1983 foi doada à Fundação Calouste Gulbenkian.

Exposições: Madrid, 1983, 4; Lisboa, 1984, 5, p.b.; Lisboa, 1993, cor, p.76; Aveiro, 2001, 5, cor, p.40; Portimão, 2008; Lisboa, 2009, cor, p. 59; Lisboa, 2017, 170, cor, p. 209.

Bibliografia: *O Sempre Fixe*, 15/07/1926, p. 8; *Ilustração*, 18/03/1929, pp. 25-27; FRANÇA, 1963; *Colóquio/Artes*, 06/1971, p. b., p. 23; FRANÇA, 1973, 4, p. b.; FRANÇA, 1974, p. b., p. 10; *Almada Negreiros*, Fundación Juan March, 1983, 4; *Almada*, CAM/FCG, 1984, 5, p.b.; FRANÇA, 1986, p. b., p. 267; FRANÇA, 1992; AA. VV, 1993, cor, p.18; *Almada: A Cena do Corpo*, CCB, 1993, cor, p. 76; NEGREIROS, 1993; *Almada*, Centro Cultural de Aveiro, 2001, 5, cor, p. 40; FRANÇA, 2002; *Almada*, Cordeiros Galeria, 2004; LAPA, *Cinco Pintores (...)*, 2004, cor, p. 27; GONÇALVES, 2005, cor, p. 6; ATAÍDE, 2006, cor, p. 123; VIEIRA, 2006; *Olhar Picasso (...),* Galeria Arade, 2008; *Heimo Zobernig (...),* CAM/FCG, 2009, p. 59; FRANÇA, 2009, pp. 82 e 83; DIAS, 2010; *Almada Negreiros uma (...),* CAM/FCG, 2017, 170, cor, p. 209.

Jorge Barradas (Lisboa, 1894-1971)

Cena de Lisboa (1927)

óleo sobre tela, dimensões desconhecidas

ass. dat., canto inf. dir.: Jorge Barradas 927

localização desconhecida

Historial: Integrou a decoração do café *A Brasileira do Chiado* em 1927, um ano após as restantes pinturas, em substituição da pintura *Lavadeiras*, permanecendo aí até Dezembro de 1970. A sua remoção do café foi acompanhada por uma intervenção de restauro, eventualmente realizada por António Fonseca e Manuel Reys Santos.

Bibliografia: FRANÇA, 1973, 5, p.b.; RODRIGUES, 1984, p.b., p. 57; FRANÇA, 1992; ATAÍDE, 2006, p.b., p. 134; FRANÇA, 2009, pp. 82 e 83.

Jorge Barradas (Lisboa, 1894-1971)

Cena de Aldeia (1925)

óleo sobre tela, dimensões desconhecidas

n. ass. n. dat.

col. particular

Historial: Integrou a decoração do café *A Brasileira do Chiado* entre 1926 e Dezembro de 1970. A sua remoção do café foi acompanhada por uma intervenção de restauro, eventualmente realizada por António Fonseca e Manuel Reys Santos. Posteriormente esteve exposta no Salão de Antiguidades de Mitnitzky no Rio de Janeiro, onde foi adquirida por um particular.

Bibliografia: FRANÇA, 1973, 6, p.b.; RODRIGUES, 1984, p. 58; S. A., 1987, 403; FRANÇA, 1992; ATAÍDE, 2006, p.b., p. 127; FRANÇA, 2009, pp. 82 e 83.

António Soares (Lisboa, 1894-1978)

Cena de Café (1925)

óleo sobre tela, dimensões desconhecidas

n. ass. n. dat.

localização desconhecida

Historial: Pintura exposta no I Salão de Outono em Janeiro de 1925. Foi colocada no café *A Brasileira do Chiado* um ano mais tarde, onde permaneceu até Dezembro de 1970.

Exposições: Lisboa, 1925, 3.

Bibliografia: *I Salão de Outono*, SNBA, 1925, 3; *Diário de Lisboa*, 24/01/1925, p. 4; *Diário de Lisboa*, 26/01/1925, p. 3; *Diário de Lisboa*, 29/01/1925, p. 2; *O Sempre Fixe*, 23/06/1926, 8; *Ilustração*, 18/03/1929, pp. 25-27; FRANÇA, 1973, 7, p.b.; S. A., 1987, 398; FRANÇA, 1992; ATAÍDE, 2006, p.b., p. 131; FRANÇA, 2009, pp. 82 e 83.

António Soares (Lisboa, 1894-1978)

Interior (1925)

óleo sobre tela, 129 X 194 cm

n. ass. n. dat.

col. Galvão Teles

Historial: Pintura exposta no I Salão de Outono em Janeiro de 1925. Foi colocada no café *A Brasileira do Chiado* um ano mais tarde, onde permaneceu até Dezembro de 1970. Posteriormente foi colocada em leilão e passou a integrar a coleção Galvão Teles. Em 2007 foi intervencionada pela empresa de conservação e restauro Junqueira 220.

Exposições: Lisboa, 1925, 2.

Bibliografia: *I Salão de Outono*, SNBA, 1925, 2; *Diário de Lisboa*, 26/01/1925, p. 3; *Diário de Lisboa*, 29/01/1925, p. 2; *O Sempre Fixe*, 20/05/1926, p. 8; *Ilustração*, 18/03/1929, pp. 25-27; FRANÇA, 1973, 8, p.b.; S. A., 1987, 399; FRANÇA, 1992; ATAÍDE, 2006, p.b., p. 133; FRANÇA, 2009, pp. 82 e 83.

Stuart Carvalhais (Vila Real, 1887-Lisboa, 1961)

Paisagem com Moinho, c. 1926

óleo sobre tela, dimensões desconhecidas

n. ass. n. dat.

localização desconhecida

Historial: Integrou a decoração do café *A Brasileira do Chiado* entre 1926 e Dezembro de 1970. A sua remoção do café foi acompanhada por uma intervenção de restauro, eventualmente realizada por António Fonseca e Manuel Reys Santos.

Bibliografia: *O Sempre Fixe*, 01/07/1926, p. 8.; FRANÇA, 1973, 9, p.b.; S. A., 1987, 402; PACHECO, 1989, p. b., p. 460; FRANÇA, 1992; ATAÍDE, 2006, p.b., p. 132; FRANÇA, 2009, pp. 82 e 83.

José Pacheko (Lisboa, 1885-1934)

Paisagem com Moinho, c. 1926

óleo sobre tela, dimensões desconhecidas

n. ass. n. dat.

localização desconhecida

Historial: Integrou a decoração do café *A Brasileira do Chiado* entre 1926 e Dezembro de 1970. A sua remoção do café foi acompanhada por uma intervenção de restauro, eventualmente realizada por António Fonseca e Manuel Reys Santos.

Bibliografia: *O Sempre Fixe*, 01/07/1926, p. 8; *Ilustração*, 18/03/1929, pp. 25-27; FRANÇA, 1973, 10, p.b.; S. A., 1987, 397; FRANÇA, 1992; ATAÍDE, 2006, p.b., p. 130; FRANÇA, 2009, pp. 82 e 83.

Bernardo Marques (Silves, 1898 – Lisboa, 1962)

Pintura Decorativa, c. 1926

óleo sobre tela, dimensões desconhecidas

n. ass. n. dat.

localização desconhecida

Historial: Integrou a decoração do café *A Brasileira do Chiado* entre 1926 e Dezembro de 1970. A sua remoção do café foi acompanhada por uma intervenção de restauro, eventualmente realizada por António Fonseca e Manuel Reys Santos.

Bibliografia: *O Sempre Fixe*, 08/07/1926, p. 8; *Ilustração*, 18/03/1929, pp. 25-27; FRANÇA, 1973, 11, p.b; S. A., 1987, 400 E 401; RUIVO, 1990, p.b, p. 4; FRANÇA, 1992; *Bernardo Marques (...),* CAM/FCG, 1998; *Bernardo Marques 1898 – 1962*, CAM/FCG, 1999, cor, p. 102; ATAÍDE, 2006, p.b., pp. 128 e 129; FRANÇA, 2009, pp. 82 e 83.

Manuel Baptista (Faro, 1936)

Natureza Morta Abstractizada (1971)

óleo sobre tela, 128 x 180 cm

n. ass. n. dat.

col. Brasileira do Chiado

Historial: Pintura realizada para o projeto decorativo do café *A Brasileira do Chiado* em 1971. Esteve exposta na Galeria das Artes Decorativas de Joaquim Mitnitzky desde dia 4 de Junho de 1971 até à sua colocação no café *A Brasileira do Chiado* no dia 26 do mesmo mês. Em 1993 foi intervencionada pela empresa de conservação e restauro Junqueira 220.

Exposições: Lisboa, 1971.

Bibliografia: *Onze quadros (...),* Galeria de Artes Decorativas de Joaquim Mitnitzky, 1971; *Colóquio/Artes*, 06/1971, cor, p. 29; *Século Ilustrado*, 26/06/1971, p. b., p. 40; *Vida Mundial*, 23/07/1971; FRANÇA, 1973, 12, p.b.; ATAÍDE, 2006, cor, p. 157.

Fernando de Azevedo (Vila Nova de Gaia, 1923 – Lisboa, 2002)

Homenagem a Eduardo Viana – Sintra (1971)

óleo sobre tela, 128 x 180 cm

ass. dat. canto inf. esq.: F. Azevedo 71

col. Brasileira do Chiado

Historial: Pintura realizada para o projeto decorativo do café *A Brasileira do Chiado* em 1971. Esteve exposta na Galeria das Artes Decorativas de Joaquim Mitnitzky desde dia 4 de Junho de 1971 até à sua colocação no café *A Brasileira do Chiado* no dia 26 do mesmo mês. Em 1993 foi intervencionada pela empresa de conservação e restauro Junqueira 220.

Exposições: Lisboa, 1971; Lisboa, 2013, 157, cor, p. 201.

Bibliografia: *Onze quadros (...),* Galeria de Artes Decorativas de Joaquim Mitnitzky, 1971; *Colóquio/Artes*, 06/1971, p. b., p.27; *Século Ilustrado*, 26/06/1971, p. b., p. 44; *Vida Mundial*, 23/07/1971; FRANÇA, 1973, 13, p.b.; FRANÇA, 2001, 74, cor, p.165; ATAÍDE, 2006, cor, p. 158; *Razões Imprevistas (...)*, FCG, 2013, 157, cor, p. 201.

Nikias Skapinakis (Lisboa, 1931 – 2020)

Retrato dos Críticos (Fernando Pernes, Francisco Bronze, José-Augusto França, Rui Mário Gonçalves) (1971)

óleo sobre tela, 128 x 180 cm

n. ass. n. dat.

col. Brasileira do Chiado

Historial: Pintura realizada para o projeto decorativo do café *A Brasileira do Chiado* em 1971. Esteve exposta na Galeria das Artes Decorativas de Joaquim Mitnitzky desde dia 4 de Junho de 1971 até à sua colocação no café *A Brasileira do Chiado* no dia 26 do mesmo mês. Em 1993 foi intervencionada pela empresa de conservação e restauro Junqueira 220.

Exposições: Lisboa, 1971; Lisboa, 1996, 27, cor; Porto, 2000, cor, p. 75; Lisboa, 2012, cor, pp. 234 e 235.

Bibliografia: *Onze quadros (...),* Galeria de Artes Decorativas de Joaquim Mitnitzky, 1971; *Diário de Lisboa*, 03/06/1971; *Colóquio/Artes*, 06/1971, p. b., p.26; *Século*

Ilustrado, 26/06/1971, cor, pp. 42 e 43; *Diário de Lisboa,* 22/07/1971, p.b., p. 28; *Vida Mundial*, 23/07/1971; PERNES, 1972; FRANÇA, 1973, 14, p.b.; PINHARANDA, 1995, cor, p. 611; *Para o estudo (...)*, MNAC, 1996; MACEDO, 1998, cor; *Nikias Skapinakis (...),* Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2000; ALMEIDA, 2006, cor, p. 114; ATAÍDE, 2006, cor, p. 159; RODRIGUES, 2006; AA.VV., 2010, p. b., p. 220; DIAS, 2010; OLIVEIRA, 2010, cor, p. 48; SKAPINAKIS, 2010; *Nikias Skapinakis (...),* CCB, 2012; SILVA; SARDO, 2017, cor, p.49.

Marcelino Vespeira (Alcochete 1925 – Lisboa, 2002)

Forma Abstracta (1971)

óleo sobre tela, 128 x 180 cm

ass. dat. canto inf. dir.: Vesp. 71

col. Brasileira do Chiado

Historial: Pintura realizada para o projeto decorativo do café *A Brasileira do Chiado* em 1971. Esteve exposta na Galeria das Artes Decorativas de Joaquim Mitnitzky desde dia 4 de Junho de 1971 até à sua colocação no café *A Brasileira do Chiado* no dia 26 do mesmo mês. Em 1993 foi intervencionada pela empresa de conservação e restauro Junqueira 220. O reverso da obra apresenta as inscrições "óleo 1.27 m x1.79 Março 1971" e "Vespeira – encomenda contrato – Pintura para o café "A Brasileira do Chiado – Lisboa".

Exposições: Lisboa, 1971; Lisboa, 2000, 108, cor.

Bibliografia: *Onze quadros (...),* Galeria de Artes Decorativas de Joaquim Mitnitzky, 1971; *Colóquio/Artes*, 06/1971; *Século Ilustrado*, 26/06/1971, p. b., p. 45; *Vida Mundial*, 23/07/1971; FRANÇA, 1973, 15, p.b; AA.VV., 1990, cor; *Vespeira*, MNAC, 2000, 108, cor; FRANÇA, 2001, 76, cor, p. 169; ATAÍDE, 2006, cor, p. 160.

António Palolo (Évora, 1946 – Lisboa, 2000)

Cena com figura inspirada numa obra de Marcel Duchamp (1971)

acrílico sobre tela, 128 x 180 cm

ass. dat. canto inf. dir.: A. Palolo 71

col. Brasileira do Chiado

Historial: Pintura realizada para o projeto decorativo do café *A Brasileira do Chiado* em 1971. Esteve exposta na Galeria das Artes Decorativas de Joaquim Mitnitzky desde dia 4 de Junho de 1971 até à sua colocação no café *A Brasileira do Chiado* no dia 26 do mesmo mês. Em 1993 foi intervencionada pela empresa de conservação e restauro Junqueira 220.

Exposições: Lisboa, 1971.

Bibliografia: *Onze quadros (...)*, Galeria de Artes Decorativas de Joaquim Mitnitzky, 1971; *Colóquio/Artes*, 06/1971, cor, p. 32; *Século Ilustrado*, 26/06/1971, p. b., p. 45; *Vida Mundial*, 23/07/1971; FRANÇA, 1973, 16, p.b.; *António Palolo 1963 – 1995*, FCG, 1996, p.b. p. 17; ATAÍDE, 2006, cor, p. 161.

Luís Noronha da Costa (Lisboa, 1942 – 2020)

Composição (1971)

tinta celulósica, betume celuloso e óleo sobre tela, 128 x 180 cm

n. ass. n. dat.

col. Brasileira do Chiado

Historial: Pintura realizada para o projeto decorativo do café "A Brasileira do Chiado" em 1971. Esteve exposta na Galeria das Artes Decorativas de Joaquim Mitnitzky desde dia 4 de Junho de 1971 até à sua colocação no café *A Brasileira do Chiado* no dia 26 do mesmo mês.

Exposições: Lisboa, 1971.

Bibliografia: *Onze quadros (...),* Galeria de Artes Decorativas de Joaquim Mitnitzky, 1971; *Colóquio/Artes*, 06/1971; *Século Ilustrado*, 26/06/1971; *Vida Mundial*, 23/07/1971; FRANÇA, Lisboa, 1973, 22, p.b.; ATAÍDE, 2006, p.b., pp. 162 e 163.

João Vieira (Vidago, 1934 – Lisboa, 2009)

Café (1971)

plexiglas e madeira, 128 x 180 cm

n. ass. n. dat.

col. Brasileira do Chiado

Historial: Pintura realizada para o projeto decorativo do café *A Brasileira do Chiado* em 1971. Esteve exposta na Galeria das Artes Decorativas de Joaquim Mitnitzky desde dia 4 de Junho de 1971 até à sua colocação no café *A Brasileira do Chiado* no dia 26 do mesmo mês.

Exposições: Lisboa, 1971.

Bibliografia: *Onze quadros (...),* Galeria de Artes Decorativas de Joaquim Mitnitzky, 1971; *Colóquio/Artes*, 06/1971; *Século Ilustrado*, 26/06/1971, cor, p. 47; *Diário de Lisboa,* 22/07/1971, p.b., p. 28; *Vida Mundial*, 23/07/1971; FRANÇA, 1973, 21, p.b.; ATAÍDE, 2006, cor p. 164.

Eduardo Nery (Figueira da Foz, 1938 – Lisboa, 2013)

Cena com arquitectura (1971)

óleo sobre tela, 128 x 180 cm

n. ass. n. dat.

col. Brasileira do Chiado

Historial: Pintura realizada para o projeto decorativo do café *A Brasileira do Chiado* em 1971. Esteve exposta na Galeria das Artes Decorativas de Joaquim Mitnitzky desde dia 4 de Junho de 1971 até à sua colocação no café *A Brasileira do Chiado* no dia 26 do mesmo mês. Em 1993 foi intervencionada pela empresa de conservação e restauro Junqueira 220.

Exposições: Lisboa, 1971.

Bibliografia: *Onze quadros (...),* Galeria de Artes Decorativas de Joaquim Mitnitzky, 1971; *Colóquio/Artes*, 06/1971, p. b., p. 25; *Século Ilustrado*, 26/06/1971, p. b., p. 41; *Vida Mundial*, 23/07/1971; FRANÇA, 1973, 20, p.b.; *Colóquio/Artes*, 06/1986, p. b., p. 31; ATAÍDE, 2006, cor, p. 165.

Joaquim Rodrigo (Lisboa, 1912 – 1997)

Marbella – Apontamentos de viagem (1971)

vinílico sobre platex, 128 x 180 cm

n. ass. n. dat.

col. Brasileira do Chiado

Historial: Pintura realizada para o projeto decorativo do café *A Brasileira do Chiado* em 1971. Esteve exposta na Galeria das Artes Decorativas de Joaquim Mitnitzky desde dia 4 de Junho de 1971 até à sua colocação no café *A Brasileira do Chiado* no dia 26 do mesmo mês. Em 1993 foi intervencionada pela empresa de conservação e restauro Junqueira 220.

Exposições: Lisboa, 1971; Lisboa, 1972, 85; Lisboa, 1999, 171, cor, p.277.

Bibliografia: *Onze quadros (...),* Galeria de Artes Decorativas de Joaquim Mitnitzky, 1971; *Colóquio/Artes*, 06/1971, p. b., p. 31; *Século Ilustrado*, 26/06/1971, cor, p. 47; *A Capital*, 27/06/1971, p. b.; *Vida Mundial*, 23/07/1971; FRANÇA, 1973, 19, p.b.; RODRIGO, 1982, rep. p. b.; FRANÇA, 1984, cor, p. 12; FRANÇA, 1988, 29, cor; ATAÍDE, 2006, cor, p. 166; LAPA, 2016.

Carlos Calvet (Lisboa, 1928 – 2014)

Alegoria à Brasileira (1971)

acrílico sobre platex, 128 x 180 cm

n. ass. n. dat.

col. Brasileira do Chiado

Historial: Pintura realizada para o projeto decorativo do café *A Brasileira do Chiado* em 1971. Esteve exposta na Galeria das Artes Decorativas de Joaquim Mitnitzky desde dia 4 de Junho de 1971 até à sua colocação no café *A Brasileira do Chiado* no dia 26 do mesmo mês. Em 1993 foi intervencionada pela empresa de conservação e restauro Junqueira 220.

Exposições: Lisboa, 1971.

Bibliografia: *Onze quadros (...),* Galeria de Artes Decorativas de Joaquim Mitnitzky, 1971; *Colóquio/Artes*, 06/1971, p. b., p. 30; *Século Ilustrado*, 26/06/1971, cor, p. 46; *Diário de Lisboa,* 22/07/1971, p.b., p. 27; *Vida Mundial*, 23/07/1971; FRANÇA, 1973,

18, p.b.; MACEDO, 1998, cor; CALVET, 2003, 296, cor, p. 187; ATAÍDE, 2006, cor, p. 167.

João Hogan (Lisboa, 1914 – 1988)

Paisagem de Porto Covo (1971)

óleo sobre tela, 128 x 180 cm

n. ass. n. dat.

col. Brasileira do Chiado

Historial: Pintura realizada para o projeto decorativo do café *A Brasileira do Chiado* em 1971. Esteve exposta na Galeria das Artes Decorativas de Joaquim Mitnitzky desde dia 4 de Junho de 1971 até à sua colocação no café *A Brasileira do Chiado* no dia 26 do mesmo mês. Em 1993 foi intervencionada pela empresa de conservação e restauro Junqueira 220.

Exposições: Lisboa, 1971.

Bibliografia: *Onze quadros (...),* Galeria de Artes Decorativas de Joaquim Mitnitzky, 1971; *Colóquio/Artes*, 06/1971, p. b., p. 25; *Século Ilustrado*, 26/06/1971, p. b., p. 44; *Diário de Lisboa,* 22/07/1971, p.b., p. 27; *Vida Mundial*, 23/07/1971; FRANÇA, 1973, 17, p.b.; FRANÇA, 2001, 75, cor, p.167; ATAÍDE, 2006, cor, p. 168.

Bibliografia

AAVV. 1993. *Almada Dessins*. Lisboa: CAM/ FCG.

Idem. 1984. *Almada*. Lisboa: CAM/FCG.

Idem 1983. *Almada Negreiros*. Madrid: Fundación Juan March.

Idem 1993. *Almada Negreiros: Obra gráfica.* Lisboa: Palácio das Galveias.

Idem. 2017. *Almada Negreiros uma maneira de ser moderno*. Lisboa: FCG.

Idem. 1993. *Almada Negreiros: um percurso possível*. Lisboa: imprensa nacional casa da moeda.

Idem. 1987. *Arte Contemporáneo Portugués*. Lisboa: CAM/ FCG.

Idem. 1991. *Eduardo Viana 1881-1967*. Bruxelas: Museu de Belas Artes de Mons. Catálogo traduzido e editado em português, aquando da exposição na Fundação de Serralves.

Idem. 1968. *Exposição Retrospetiva da Obra do Pintor Eduardo Viana*. Lisboa: SNI.

Idem. 2009. *Heimo Zobernig e a Colecção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa: CAM/FCG.

Idem. 1999. *Joaquim Rodrigo*. Lisboa: MNAC.

Idem. 1997. *Modernismo in Portogallo, 1910-1940: arte e società nel tempo di Fernando Pessoa*. Florença: Leo S. Olschki.

Idem. 2012. *Nikias Skapinakis Presente e Passado/ Present and Past 2012-2015*. Lisboa: CCB.

Idem. 2000. *Nikias Skapinakis. Prospectiva 1966-2000*. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves.

Idem. 2008. *Olhar Picasso – Picasso e a arte portuguesa do século XX*. Portimão: Galeria Arade.

Idem. 1996. *Para o estudo da melancolia em Portugal, Nikias Skapinakis retrospetiva de retratos 1955-1974*. Lisboa: MNAC, 1996.

Idem. 2013. *Razões Imprevistas – Retrospetiva de Fernando de Azevedo*. Lisboa: FCG.

Idem. 1925. *I Salão de Outono*. Lisboa: SNBA.

Idem. 1926. *II Salão de Outono*. Lisboa: SNBA.

Idem. 2000. *Vespeira*. Lisboa: MNAC.

Almeida, Bernardo Pinto de. 2006. *Nikias Skapinakis. Uma pintura desalinhada*. Porto: Campo das Letras.

Araújo, Norberto de. 1925. "Página de Quinta Feira – Crise de idealismo/ O Salão de Outono". In *Diário de Lisboa*, nº 1170, p. 2, 29 de Janeiro, disponível *online*: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05742.006.01452#!2

Idem. 1926. "Página de Quinta Feira – Emigrados/ A Brasileira/ Um Livro/ Violetas". In *Diário de Lisboa*, nº 1516, p. 3, 18 de Março, disponível *online*: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05743.007.01880#!3

Arquivo L+Arte. *Coleção Jorge de Brito*, disponível *online*: http://arquivolarte.blogspot.com/2011/01/coleccao-jorge-de-brito.html

Ataíde, Margarida. 2006. *A Brasileira do Chiado*. *100 anos.* Lisboa: Tipografia Peres.

Barroso, Eduardo Paz. 2004. *Almada*. Porto: Cordeiros Galeria.

Bordalo, Francisco Maria. 1875. "Viagem à roda de Lisboa". In *Imprensa e lei.*

Calvet, Carlos. 2003. *CARLOS CALVET – 60 anos de pintura*. Lisboa: ACD – Editores.

Carvalho, João Pinto de. 1899. *Lisboa de outros tempos. Os cafés*. Vol. II. Lisboa: A. Maria Pereira Editora.

Castilho, Júlio de. 1937. *Lisboa antiga. Bairros Orientais*. Vol. X. Lisboa: CML.

Dias, Fernando Rosa. 2020. "Chiado em efeito dromológico. Crónicas de heteropatias mundanas". In *Artes na Esfera Pública*. Lisboa: Universidade de Lisboa.

Dias, Fernando Rosa. 2010. "O Chiado na Pintura Imagens de Tertúlia". In *Chiado – efervescência urbana artística e literária de um lugar*. Lisboa: CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes.

Dias, Marina Tavares. 1999. Os Cafés de Lisboa, Lisboa: Quimera Editores.

Duarte, Adelaide. 2020. "The Periphery is Beautiful: The Rise of the Portuguese Contemporary Art Market in the 21st Century". In *Arts*, nº 4, 9 de Novembro, p. 115, disponível *online*: https://doi.org/10.3390/arts9040115

Dulaure, Jacques Antoine. 1785. *Nouvelle description des curiosités de Paris*. Vol. I. Paris: Lejay.

Duro, Ana Rita Rodrigues. 2012. *Eduardo Malta, Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea.* Dissertação de Mestrado em Museologia na Universidade Nova de Lisboa.

Falcão, Vítor. 1925. "A obra de Almada Negreiros a propósito do Salão de Outono". In *Diário de Lisboa*, nº 1167, p. 3, 26 de Janeiro, disponível *online:* http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05742.006.01449

Ferro, António. 1925. "Os Artistas do Salão de Outono/ Um belo triunfo para a nova geração – O elogio dos percursores – Os quadros destinados à Brasileira do Chiado – Salão da Primavera...". Lisboa, 28 de Janeiro. FCG – Biblioteca e Arquivos de Arte

França, José-Augusto. 2009. *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*. Lisboa: Livros Horizonte.

Idem. 1963. *Almada*. Lisboa: Artis.

Idem. 1974. *Almada: o português sem mestre*. Lisboa: Estúdios Cor.

Idem. 1986. *Amadeo de Souza Cardos, O Português à Força, Almada Negreiros, O Português Sem Mestre*. Lisboa: Bertrand.

Idem. 1968. "Eduardo Viana". In *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, nº 48, pp. 6-15, Junho.

Idem. 1969. *Eduardo Viana*. Lisboa: Artis.

Idem. 1971. "Folhetim Artístico – Inevitavelmente os quadros da Brasileira". In *Diário de Lisboa*, nº 17347, p. 35, 8 de Abril, disponível *online*: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06809.159.25453#!35

Idem. 1971. "Folhetim Artístico – Nós na Brasileira". In *Diário de Lisboa*, nº 17402, p. 26, 3 de Junho, disponível *online*: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06810.160.25557#!26

Idem. 1971. "Joaquim Rodrigo ou o "pintar certo". In *Colóquio/Artes*, nº 60, pp. 12-22, Março.

Idem. 2000. *Memórias para o Ano 2000*. Lisboa: Livros Horizonte.

Idem. 2002. *O essencial sobre Almada Negreiros*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Idem. 1979. *O Modernismo na Arte Portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Breve.

Idem. 1992. *Os Anos Vinte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença.

Idem. 1974. *O Romantismo em Portugal*. Vol.III. Lisboa: Livros Horizonte.

Idem. 1973. *Os quadros de "A Brasileira"*. Lisboa: Artis.

Idem. 2001. *100 Quadros Portugueses no Século XX*. Lisboa: Quetzal.

Freitas, Maria Helena de. 1996. *António Palolo 1963 – 1995*. Lisboa: FCG.

Garrett, Almeida. 1856. *Viagens na minha terra*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Gonçalves, Rui Mário. 1971. "A "Brasileira" tem pinturas novas". In *A Capital*, 27 de Junho.

Idem. 2005. *Almada Negreiros: o menino de olhos de gigante*. Lisboa: Editorial Caminho.

Idem. 1971. "Pinturas Modernas num Café de Lisboa". In *Colóquio/Artes*, nº 33, pp. 22-33, Junho.

Lapa, Pedro. 2004. *Cinco pintores da modernidade portuguesa: 1911-1965*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.

Lapa, Pedro. 2016. *Joaquim Rodrigo a contínua reinvenção da pintura.* Lisboa: Sistema Solar.

Lapa, Pedro; Silva, Raquel Henriques da (cord). 2007. *Nikias Skapinakis. Retrospectiva de retratos 1955-1974*. Lisboa: MNAC.

Leal, Joana Cunha. 2010. "Argumentos da zonificação simbólica na reconstrução pombalina do Chiado". In *Chiado: efervescência urbana, artística e literária de um lugar*. Lisboa: CIEBA.

Macedo, Diogo de. 1944. "O Pintor Eduardo Viana". In *Litoral*, pp. 66-72, Junho.

Macedo, José Agostinho de. 1812-1813. "O café". In *Semanário de instrução e recreio*. Tomo I, nº 17.

Macedo, Rita. 1998. *Artes Plásticas em Portugal no Período Marcelista: 1968-1974*. Dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Machado, Júlio de César. 1878. *Apontamentos de um folhetinista*. Porto: Companhia Literária Editora.

Idem. 1867. *Do Chiado a Veneza*. Lisboa: Livraria A. M. Pereira.

Idem. s. d. *Lisboa de ontem*. Lisboa: Empresa literária.

Idem. 1874. *Lisboa na rua*. Lisboa: Empresa das Horas Românticas.

Maciel, Artur. 1968. "O "Bristol Clube" e "A Brasileira" do Chiado no Panorama da nossa Arte Moderna". In *Artes e Letras*, 11 de Julho.

Martins, António Coimbra. 1971. "Cafés". In *Dicionário de História de Portugal*. Vol. I.

Mendes, Manuel. 1964. “Eduardo Viana entre os pintores da sua geração”. In *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, nº 29, pp. 3- 9, Junho.

Molder, Jorge. 1999. *Auto-Retratos da Colecção*. Lisboa: CAM/ FCG.

Negreiros, José de Almada. 1993. *Almada Negreiros: obra plástica*. Lisboa: Bertrand.

Oliveira, Leonor. 2010. *Nikias Skapinakis – Pintores Portugueses*. Lisboa: IHA – QuidNovi.

Pacheco, José Artur. 1989. *Stuart Carvalhais.* Dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Paes, Sellés. 1968. “Mais reflexões em torno de Eduardo Viana. Para o entendimento do nosso Património”. In *Diário da Manhã*, 15 de Fevereiro.

Palmeirim, Luís-Augusto. 1879. *Galeria de figuras portuguesas*. Porto: Livraria de Ernesto Chardron.

Perez, Maria Felisa. 2012. *Adriano de Sousa Lopes Diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea: entre continuidade e mudança.* Dissertação de Mestrado em Museologia na Universidade Nova de Lisboa.

Pernes, Fernando. 1964. “Eduardo Viana. Um mestre”. In *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, nº 29, pp. 10-15, Junho.

Idem. 1972. *Nikias Skapinakis*. Lisboa: Artis.

Idem. 1971. “Os Quadros da “Brasileira”. In *Vida Mundial*, nº 1676, 23 de Julho.

Pinharanda, João. 1995. O Declínio das vanguardas: dos anos 50 ao fim do milénio. *In História da Arte Portuguesa*. Vol. 3, Lisboa: Círculo de Leitores.

Portela, Artur. 1925. “O Salão de Outono inaugurou-se hoje na Sociedade Nacional de Belas-Artes”. In *Diário de Lisboa*, nº 1166, p. 4, 24 de Janeiro, disponível *online:* http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05742.006.01448#!8

Ramos, Afonso Dias. 2011. “Breve História da Secção Portuguesa da Associação Internacional dos Críticos de Arte (SP/AICA)”. In *Secção Portuguesa da AICA: História*. Lisboa: AICA, pp. 43-61.

Ribeiro, José Sommer. 2001. *Almada Negreiros*. Aveiro: Centro Cultural de Aveiro.

Idem. 1987. *Almada Negreiros*. Macau: Galeria do Leal Senado.

Rocha de Sousa. 1986. "Eduardo Nery: Indagação sem Heterónimos entre a Geometria e o Sonho". In *Colóquio/Artes*, nº 69, pp. 30-39, Junho.

Rocha de Sousa. 1971. "Os Onze da Brasileira". In *Diário de Lisboa*, nº 17450, pp. 27 e 28, 22 de Julho, disponível *online*: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06811.161.25652

Rocha, Maria Estela Tomé da Rocha. 2002. *Adriano Telles. O Fundador d'A Brasileira*. Arouca: Real Irmandade da Rainha Santa Mafalda.

Rodrigo, Joaquim. 1982. *O Complementarismo em pintura. Contribuição para a ciência da arte.* Lisboa: Livros Horizonte.

Rodrigues, António. 1984. *Jorge Barradas*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Ruivo, Marina Bairrão. 1990. *Bernardo Marques (1898-1962): um esboço*. Dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Sá Pereira, L. Consiglieri. 1921. "Do Chiado ao Rossio. Uma viagem pelos cafés de Lisboa". In *Diário de Lisboa*, nº 215, 15 de Dezembro, disponível *online*: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05739.003.00575

Sem Autor. 1905. *A Brasileira*, nº 1, 1 de Novembro.

Idem. 1987. *Colecção do antiquário decorador Joachim Mitnitzky. Recheio de um palácio no centro do país e de outras proveniências – Leilão*. Lisboa: Leiria e Nascimento, Lda.

Idem. 1905. *Diário de Notícias*, 20 de Novembro.

Idem. 1925. *1º d'Outono/ Salão de 1925*. In Europa, Abril.

Idem. 1929. "Identificação dos painéis da Brasileira no ano três mil". In *Ilustração*, nº 78, pp. 25-27, 18 de Março, disponível *online*: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ilustracao/1929/N78/N78_item1/P25.html

Idem. 1851. "Mistérios do Chiado". In *A Semana*, nº4.

Idem. 1971. "Novos Quadros para a "Brasileira" do Chiado". In *Diário Popular*, 3 de Junho.

Idem. 1905. *O Dia*, 20 de Novembro.

Idem. 1971. *Onze quadros para "A Brasileira do Chiado"*. Lisboa: Galeria de Artes Decorativas de Joaquim Mitnitzky.

Idem. 1881. *O Ocidente*.

Idem. 1923. "O Progresso Inevitável". In *Diário de Lisboa*, nº 560, p. 5, 2 de Fevereiro, disponível *online*: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05740.004.00839#!5

Idem. 1926. "Os Nossos Cafés". In *A Choldra*, nº 12, p. 11, 17 de Abril, disponível *online*: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ACholdra/N12/N12_item1/index.html

Idem. 1926. "Os Painéis da Brasileira do Chiado". In *A Choldra,* nº 7, p. 12, 13 de Março, disponível *online*: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ACholdra/N07/N07_item1/index.html

Idem. 1968. *Primeiro de Janeiro*, nº 3, Junho.

Idem. 1925. *I Salão de Outono*. Lisboa: SNBA.

Silva, Raquel Henriques da. 2007. "Galeria do Bar". In AAVV. *50 anos de Arte Portuguesa*. Lisboa: FCG, pp. 198-207.

Idem. 2010. "Dos casebres do Loreto ao Largo Luís Camões. In *Chiado: efervescência urbana, artística e literária de um lugar*. Lisboa: CIEBA.

Idem. 1997. *Lisboa romântica: urbanismo e arquitetura*. Tese apresentada à Universidade Nova de Lisboa para obtenção do grau de Doutor em História de Arte. Texto policopiado.

Silva, Raquel Henriques da; Sardo, Delfim. 2017. *Figuração e Parafiguração na pintura de Nikias Skapinakis 1950-2017*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Skapinakis, Nikias. 2010. "O Museu da "Brasileira". In *Chiado – efervescência urbana artística e literária de um lugar*. Lisboa: CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes.

Valadares, Isabel. 1971. "Render de séculos na "Brasileira": outra geração, outros quadros". In *Século Ilustrado*, 26 de Junho, pp. 40-45.

Valença, Francisco. 1926. "Museu da Brasileira do Chiado Teles & Telas I". In *O Sempre Fixe*, nº 2, p. 8, 20 de Maio, disponível *online*: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/semprefixe/1926/Maio/N02/N02_item1/index.html

Idem. 1926. “Museu da Brasileira do Chiado Teles & Telas II”. In *O Sempre Fixe*, nº 3, p. 8, 27 de Maio, disponível *online*: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/semprefixe/1926/Maio/N03/N03_item1/index.html

Idem. 1926. “Museu da Brasileira do Chiado Teles & Telas III”. In *O Sempre Fixe*, nº 4, p. 8, 3 de Junho, disponível *online*: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/semprefixe/1926/Junho/N04/N04_item1/index.html

Idem. 1926. “Museu da Brasileira do Chiado Teles & Telas IV”. In *O Sempre Fixe*, nº 5, p. 8, 10 de Junho, disponível *online*: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/semprefixe/1926/Junho/N05/N05_item1/index.html

Idem. 1926. “Museu da Brasileira do Chiado Teles & Telas V”. In *O Sempre Fixe*, nº 6, p. 8, 17 de Junho, disponível *online*: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/semprefixe/1926/Junho/N06/N06_item1/index.html

Idem. 1926. “Museu da Brasileira do Chiado Teles & Telas VI”. In *O Sempre Fixe*, nº 7, p. 8, 23 de Junho, disponível *online*: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/semprefixe/1926/Junho/N07/N07_item1/index.html

Idem. 1926. “Museu da Brasileira do Chiado Teles & Telas VII”. In *O Sempre Fixe*, nº 8, p. 8, 1 de Julho, disponível *online*: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/semprefixe/1926/Julho/N08/N08_item1/index.html

Idem. 1926. “Museu da Brasileira do Chiado Teles & Telas VIII”. In *O Sempre Fixe*, nº 9, p. 8, 8 de Julho, disponível *online*: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/semprefixe/1926/Julho/N09/N09_item1/index.html

Idem. 1926. “Museu da Brasileira do Chiado Teles & Telas IX”. In *O Sempre Fixe*, nº 10, p. 8, 15 de Julho, disponível *online*: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/semprefixe/1926/Julho/N10/N10_item1/index.html

Idem. 1926. “Museu da Brasileira do Chiado Teles & Telas X”. In *O Sempre Fixe*, nº 11, p. 8, 22 de Julho, disponível *online*: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/semprefixe/1926/Julho/N11/N11_item1/index.html

Idem. 1926. “Museu” da Brazileira do Chiado/ Os que borraram a pintura”. In *O Sempre Fixe*, nº 12, p. 2, 29 de Julho, disponível *online*: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/semprefixe/1926/Julho/N12/N12_item1/P2.html

Vieira, Joaquim. 2006. *Fotobiografias do século XX: Almada Negreiros*. Lisboa: Bertrand.

Correspondência

Carta de Eduardo Viana a António Soares, c. 1924, Arquivo de Família do Mestre António Soares e Américo Soares.

Carta de Bernardo Marques a António Soares, 76 de Junho de 1924, Arquivo de Família do Mestre António Soares e Américo Soares.

Carta da Gerência da Brasileira a António Soares, 23 de Março de 1926, Arquivo de Família do Mestre António Soares e Américo Soares.

Carta da Gerência da Brasileira a António Soares, 8 de Fevereiro de 1926, Arquivo de Família do Mestre António Soares e Américo Soares.

Entrevistas

Entrevista a Manuel Baptista, realizada por Inês Silvestre no dia 29 de Outubro de 2020.

Entrevista a Francisco Bronze, realizada por Inês Silvestre no dia 2 de Novembro de 2020.

B.2. Texto "A Brasileira do Chiado. A Criação de um Café-Museu, 1925"

1. A "Brasileira do Chiado"

Fundada em Novembro de 1905, *A Brasileira do Chiado* rapidamente se tornou no mais célebre estabelecimento de Adriano Telles, cujos desígnios no âmbito do negócio do café brasileiro o levaram a abrir, dois anos antes, um café congénere na Rua Sá da Bandeira no Porto. De espírito dinâmico e arrojado, o "brasileiro" Adriano Telles converteu uma antiga camisaria de localização privilegiada – Largo do Chiado, o coração pulsante de Lisboa – num dos mais afamados cafés da baixa lisboeta e num símbolo incontornável da modernidade portuguesa.

À semelhança do seu parente portuense, este estabelecimento foi inaugurado como casa de café ao quilo, atraindo os mais curiosos com chávenas da exótica bebida, as quais eram oferecidas juntamente com a receita do seu modo de preparação. Contudo, eram as tertúlias dos cafés que adoçavam esta nova bebida e em 1908 *A Brasileira do Chiado* sofreu a sua primeira remodelação, passando a "*café de mesas e cadeiras com decoração Renascença"*[96]. Deste modo, tornou-se num ponto de encontro de notáveis figuras, como Mário de Sá Carneiro (até 1915), Fernando Pessoa, Aquilino Ribeiro, Teixeira de Pascoaes, Ramada Curto, Brito Camacho, Stuart Carvalhais, António Ferro, Alfredo Guizado, Augusto Ferreira Gomes[97], entre muitos outros, responsáveis pela atribuição de uma identidade a este espaço, imortalizada no imaginário da vida artística e cultural lisboeta do século XX.

2. A Remodelação e o projeto decorativo

Em 1923, a crescente popularidade do café "*sem respiração, sem luz, sem higiene*"[98] justificou a realização de obras de remodelação assinadas pelo arquiteto Norte Júnior. Além da fachada de inspiração Arte Nova que ainda hoje subsiste, a remodelação da *Brasileira do Chiado* integrou uma nova decoração do interior, a qual procurou materializar o ambiente vanguardista que distinguia o café. Seguindo a sugestão do olisipógrafo e jornalista Norberto de Araújo, Adriano Telles encomendou onze pinturas

96 Dias, Marina Tavares. 1999. *Os Cafés de Lisboa*. Lisboa: Quimera Editores, p. 138.
97 *Idem*.
98 Sem Autor. 1921. "Do Chiado ao Rossio/ Uma Viagem pelos Cafés de Lisboa/ de como se resolve a sorte da Nação, entre um café e um copo de água". In *Diário de Lisboa*, nº 215, p. 11, 15 de Dezembro, disponível *online*: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05739.003.00575

aos jovens artistas que frequentavam o seu café e sete foram convidados: António Soares, Eduardo Viana, Jorge Barradas, Almada Negreiros, Bernardo Marques, Stuart Carvalhais e José Pacheko.

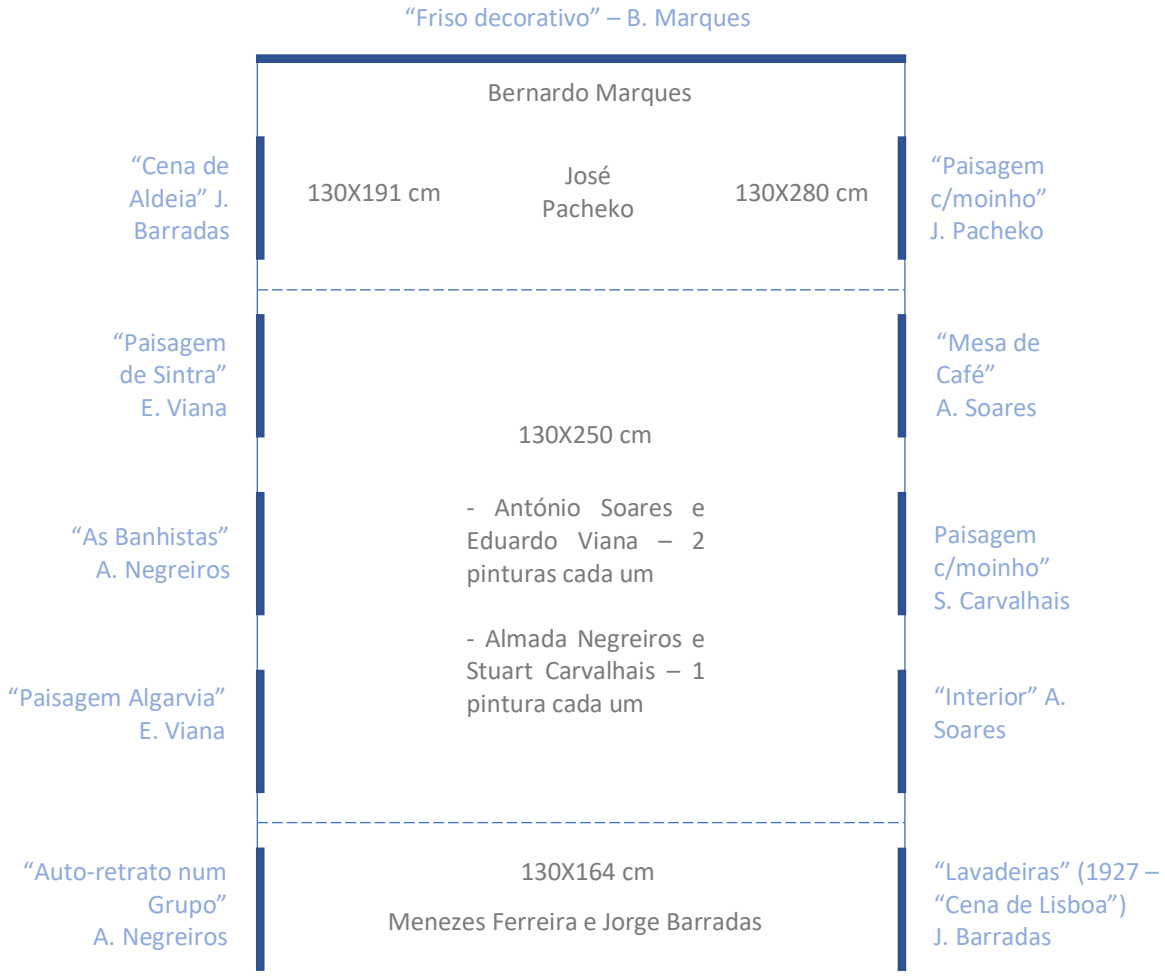
José Pacheko, arquiteto, cenógrafo e artista gráfico, tem sido apontado como o "motor da encomenda"[99], hipótese que justifica a sua participação no projeto decorativo mediante a realização de uma pintura, ainda que não fosse pintor. No entanto, o acesso a importantes fontes primárias do arquivo do pintor António Soares, onde se destacam a correspondência de Eduardo Viana, de Bernardo Marques e da gerência da *Brasileira do Chiado*, permitiu-nos compreender a importância que aquele artista exerceu no planeamento e organização do projeto decorativo. A omissão do nome de José Pacheko nessas fontes primárias e a ausência de outras que o indiciem como responsável deste encargo, leva-nos a concluir que apesar da sua provável participação no planeamento deste projeto, ele não foi uma figura tão ativa no processo de seleção dos artistas e de distribuição das pinturas, tendo deixado essa responsabilidade a António Soares e Eduardo Viana.

Através de uma carta enviada a António Soares por Bernardo Marques no dia 7 de Junho de 1924100 percebemos que, nessa altura, este já tinha sido convidado para participar no projeto e que foi ele o responsável pela angariação da assinatura de Stuart Carvalhais, escrita no documento. Além do mais, essa carta, onde Bernardo Marques escreve: *"(...) continuo a delegar em você e no Viana o encargo de negociar tal assunto até à sua completa liquidação aceitando com o maior prazer desde já, tudo o que à vossa inteligência e camaradagem foi confiado"*, evidencia, mais uma vez, o papel importante que Soares e Viana exerceram no planeamento do projeto decorativo.

Porém, é nas cartas de Eduardo Viana, enviadas em 1924 a António Soares, que encontramos informações mais detalhadas sobre o processo de seleção dos artistas e de distribuição das pinturas. Numa dessas cartas Viana indica as medidas dos painéis, obtidas através do "Sr. Araújo", provável dono de uma empresa de construção existente no nº 48 da Rua de Arroios contratada para as obras de remodelação do café. Segundo as informações descritas no documento, os dois primeiros painéis laterais (a partir da entrada) têm 164 x 130 cm, os seis painéis laterais centrais têm 250 x 130 cm e os dois

99 França, José-Augusto. 2009. *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*. Lisboa: Livros Horizonte, p. 82.

últimos apresentam medidas diferentes devido à assimetria do espaço – 130 x 190 cm e 130 x 280 cm. Mediante a análise deste documento, percebemos ainda que numa versão inicial dois dos seis painéis centrais seriam de António Soares, outros dois de Eduardo Viana, um de Almada Negreiros e outro de Stuart Carvalhais; os dois primeiros painéis laterais seriam de Jorge Barradas e do pintor e militar Menezes Ferreira (que, por motivos desconhecidos, abandonou o projeto); o painel do fundo, interrompido pelo relógio, foi deixado a Bernardo Marques que se voluntariou para ficar com o local mais exigente do espaço, restando ainda os dois últimos painéis laterais, um dos quais, por exclusão de partes seria de José Pacheko.



Distribuição das pinturas de acordo com a carta de E. Viana.
Disposição das pinturas em 1926.

3. O I Salão de Outono e a montagem das obras no café

O projeto decorativo da *Brasileira do Chiado* coincidiu com o I Salão de Outono, organizado por Eduardo Viana e patente na Sociedade Nacional de Belas Artes em Janeiro de 1925. Esta mostra coletiva, de extrema importância para a consolidação da arte moderna portuguesa, homenageou os falecidos Amadeo de Souza Cardoso, Guilherme Santa-Rita e Manoel Jardim, sendo que algumas das suas obras foram aí expostas. Além dos artistas participantes no projeto decorativo da *Brasileira do Chiado* – Eduardo Viana, Almada Negreiros, António Soares, Jorge Barradas – esta exposição contou com a participação de importantes nomes, como Emmérico Nunes, Mily Possoz, Mário Eloy, Lino António, Francis Smith, Albert Jourdan, Sarah Afonso e ainda os arquitetos Tertuliano Marques, Cristino da Silva, Carlos Ramos, Jorge Segurado, Norberto Correia, José Pacheko e Gonçalo de Melo Breyner. Além de marcar "uma nova faze artística em Portugal"[101], esta exposição permitiu uma antevisão das pinturas da *Brasileira do Chiado*, recebidas pela crítica com bastante entusiasmo.[102]

António Soares participou com três pinturas: um retrato do Dr. Motta Cabral – "Dr. Motta Cabral em traje do paiz" – e as pinturas destinadas à "Brasileira do Chiado" – "O botequim (destinado á Brazileira)" e "Café de Noite (destinado á Brazileira)". Mediante a análise de artigos publicados na sequência do I Salão de Outono, percebemos que a obra "O botequim (destinado á Brazileira)" corresponde à pintura atualmente titulada "Cena de Café".

> "No *Botequim*, Soares, foi um doente verídico. Indicou as formas de cada mascara numa nevoa de pensamento que, a um e um, revela os tipos. Está ali a geração vencida, sem uma esquina de triunfo; não sonhando, mas sofrendo. Um retrato que fica à direita das telas principais – uma maravilha de documentação psicológica."[103]

Por exclusão de partes, entendemos que a pintura "Café de Noite (destinado á Brazileira)" corresponde a "Interior".

---

101 Portela, Artur. 1925. "O Salão de Outono inaugurou-se hoje na Sociedade Nacional de Belas-Artes". In *Diário de Lisboa*, nº 1166, p. 4, 24 de Janeiro, disponível *online*: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05742.006.01448#!8

102 *Idem*; Falcão, Vítor. 1925. "A obra de Almada Negreiros a propósito do Salão de Outono". In *Diário de Lisboa*, nº 1167, p. 3, 26 de Janeiro, disponível *online*: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05742.006.01449; Araújo, Norberto de. 1925. "Página de Quinta Feira – Crise de idealismo/ O Salão de Outono". In *Diário de Lisboa*, nº 1170, p. 2, 29 de Janeiro, disponível *online*: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05742.006.01452#!2

103 *Idem*.

Eduardo Viana participou com oito pinturas: "Olhão"; "Barco carvoeiro"; "Palmeira" e "Barcos"; "Paisagem de Cintra"; "Paisagem algarvia"; "Paisagem (quadro destinado á Brazileira do Chiado)" e "Paisagem algarvia (destinado á Brazileira do Chiado)". A primeira paisagem destinada à Brasileira corresponde à pintura "Paisagem de Sintra", sendo que existe uma repetição dos temas da paisagem de Sintra e da paisagem algarvia.

Almada Negreiros participou com quinze obras: "Decoração para a Brazileira do Chiado"; três obras intituladas "Arlequim (1924)"; "Praça da Alegria"; "O carro de bois"; duas obras intituladas "Retrato"; "Menina"; "Senhora"; "Contorcionista"; "Bailarina (Paris 1920); D. Sebastião"; "Brinco de Princeza" e ainda "Os noivos (paris 1920)". A análise de artigos publicados na sequência do I Salão de Outono permite-nos concluir que a "Decoração para a Brazileira do Chiado" se trata da pintura "Auto-Retrato num Grupo".

> "O quadro é uma scena de café: dois homens, num recorte de elegância que acusa pensamento, entre duas musas histéricas de paixão e cocaína. Uma, é um cartaz de vicio, arranhada de loucura. A outra, *caniche*, romântica de *trottoir*, tem um olhar que é uma abalada de andorinha, uma pausa de divina beleza que só dá a melancolia, Almada Negreiros foi másculo de mais. A sua tela é o triunfo do homem, em carne sadia, em alma profunda de intenção, vencendo a mulher contraída pelo frio do amor e da ternura."[104]

Jorge Barradas apresentou quatro obras: "Quadro destinado á Brazileira do Chiado"; "Estudo"; "Retrato"; "Caneças". Uma vez mais, a análise de fontes primárias permite-nos estabelecer uma correspondência entre o "Quadro destinado á Brazileira do Chiado" e a pintura "Lavadeiras".

> "Jorge Barradas. O seu *panneaux* da Brasileira é o mais português, o mais lavadinho de côr, entre todos. A atmosfera é um sorriso côr de rosa. As figuras das lavadeiras, com poucos ou nenhuns gestos, sinteticamente apontadas como fazia Chavannes – é uma linda cronica da cidade e do campo. Triunfou em absoluto."[105]

A presença desta obra no I Salão Outono é confirmada pela sua reprodução fotográfica na revista Europa[106] no âmbito de um artigo sobre essa exposição. Contudo, esta pintura foi substituída em 1927, por iniciativa do artista, pela obra "Cena de Lisboa"[107].

104 Portela, Artur. *Op. Cit*.
105 *Idem*.
106 Sem Autor. 1925. *1º d'Outono/ Salão de 1925*. In Europa, Abril.
107 Rodrigues, António. 1984. *Jorge Barradas*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, p. 57

A análise da participação destes artistas no I Salão de Outono permite-nos concluir que, à data desta mostra coletiva e à semelhança da informação encontrada na carta de Eduardo Viana, ele e António Soares eram os únicos artistas a quem teria sido solicitado a realização de duas obras para o café.

Desta forma, torna-se possível considerar a hipótese de as pinturas "As Banhistas" de Almada Negreiros e "Cena de Aldeia" de Jorge Barradas terem sido executadas em 1925, possivelmente na sequência da desistência de outros artistas como Menezes Ferreira, o que nos leva a questionar com fundamento a sua efetiva colocação no café nesse mesmo ano.

Acresce que não existem publicações sobre as pinturas da *Brasileira do Chiado* em 1925 no jornal *Diário de Lisboa*[108], com a exceção das críticas do I Salão de Outono[109], as quais incluíam comentários elogiosos das pinturas de António Soares, Eduardo Viana, Almada Negreiros e Jorge Barradas.

Ademais, a primeira crítica por nós assinalada com referência às pinturas da Brasileira data do ano de 1926, mais concretamente do dia 13 de Março, tendo sido publicada na revista "A Choldra".

Mas se dúvidas houvesse acerca do ano em que as onze pinturas foram colocadas no café *A Brasileira do Chiado*, as mesmas ficam completamente dissipadas através da análise da correspondência encontrada no arquivo do pintor António Soares, da qual resulta que tal ocorreu no ano de 1926.

Assim, importa considerar uma carta que lhe foi enviada pela gerência da *Brasileira do Chiado* com a finalidade de combinarem uma data para a instalação das pinturas, carta essa que data de 8 de Fevereiro de 1926.

Assume ainda particular relevo uma carta enviada pela gerência do café ao pintor António Soares no dia 23 de Março de 1926, na qual expressamente se diz *"Em 12 do corrente, na semana em que se colocaram as telas na n/casa do Chiado, falamos com V.Exª sobre as mesmas ficando resolvido que no dia imediato, sábado, depois de falar com os seus colegas, V. Exª nos daria uma resposta no n/escritório"*. Face ao teor desta carta, é

108 Jornal simpatizante do movimento modernista e para onde escrevia o jornalista Norberto de Araújo, autor da ideia do projeto decorativo.
109 Portela, Artur. *Op. Cit.*; Falcão, Vítor. *Op. Cit.*; Araújo, Norberto de. *Op. Cit*.

possível situar na semana de 7 a 13 de Março de 1926 a colocação das pinturas no café *A Brasileira do Chiado*.

4. As obras e a sua configuração final

Como se observa no gráfico referido no ponto 2 supra, a colocação das pinturas no café não observou o plano que havia sido descrito na carta da autoria de Eduardo Viana datada de 1924. Assim, Menezes Ferreira já não se encontrava no projeto decorativo e Almada Negreiros e Jorge Barradas, à semelhança de António Soares e Eduardo Viana, passaram a contribuir com duas pinturas cada, restando três obras repartidas por Stuart Carvalhais, Bernardo Marques e José Pacheko. Cada artista teve total liberdade na escolha do tema e da composição.

Bernardo Marques realizou um colorido friso que preencheu a parede do fundo com representações de figuras populares e de frutos, à semelhança de um outro friso decorativo, com os mesmos motivos folclóricos, que este artista pintou em 1923 para uma das salas da casa do seu amigo António Ferro.

Stuart Carvalhais aventurou-se na pintura a óleo, representando uma paisagem com um moinho recortada por uma carroça, o que resultou num esforço que ficou aquém da maestria do traço dos seus desenhos.

José Pacheko também pintou uma paisagem com um moinho, no que teve a colaboração anónima de Eduardo Malta[110] que nesta pintura abandonou o academicismo do seu trabalho em favor de uma moderna perspetiva aérea, destacando as gaivotas que sobrevoam o moinho e as colinas.

Jorge Barradas manteve-se fiel à iconografia popular característica do seu trabalho, representando duas cenas rurais: uma *Cena de Aldeia* localizada em Caneças onde figuram uma vendedeira de laranjas e uma peixeira[111] e ainda a obra *Lavadeiras*, posteriormente substituída por uma cena urbana, *Cena de Lisboa*, onde duas varinas mantêm a inspiração popular.

Por sua vez, António Soares pintou dois quadros que representam ambientes urbanos. O primeiro, intitulado *Cena de Café*, descreve uma tertúlia de café na qual participam quatro figuras masculinas, entre as quais o escritor Augusto Ferreira Gomes (primeira figura do

110 França, José-Augusto. *Op. Cit.*, p. 82.
111 *Idem*.

lado esquerdo). No arquivo do pintor António Soares encontra-se a reprodução fotográfica de um esboço inicial desta obra, no qual é possível identificar a representação de Fernando Pessoa, que antecede a do seu amigo Augusto Ferreira Gomes, representação essa que não figura na versão final. A segunda pintura deste artista intitula-se *Interior*, a qual deixa adivinhar uma misteriosa figura feminina voltada de costas junto a uma natureza morta. As duas pinturas de António Soares apresentam ambientes soturnos, onde a cor contida e surda invoca o legado de Columbano.

Eduardo Viana representou duas paisagens que, na senda dos seus trabalhos, revelam uma forte influência de Cézanne: uma paisagem algarvia e a outra de Sintra, onde se observa a representação, ao que se crê, de Mily Possoz[112], que, reclinada no canto inferior esquerdo da composição, contempla a paisagem.

Almada Negreiros atreveu-se na pintura a óleo, técnica à época pouco explorada no seu trabalho, realizando duas pinturas, cujo traço vigoroso demarca a individualidade e a maestria do então reconhecido desenhador. As obras que realizou para o café denotam um ambiente cosmopolita, quer nas suas ousadas banhistas, quer na cena de café onde se auto-representou junto de Júlia Aguilar, Aurora Gil e Dória Nazaré numa narrativa boémia derivada do romance *Nome de Guerra* (1925).

No que concerne aos pagamentos, ficou acordado que António Soares e Eduardo Viana, mais experientes na técnica da pintura a óleo, receberiam seis contos por obra e os restantes apenas quatro.

5. A reação da crítica

A nova decoração da *Brasileira do Chiado* demarcou-se como um reflexo da arrojada clientela que deu vida ao espaço, gerando grande polémica. Como João Hogan afirmou 45 anos mais tarde: "Talvez os antigos fossem mais modernos, em relação à época, do que estes. Especialmente, tinham uma luta que os de hoje já não têm. Hoje, as pessoas já aceitam."[113]

Com efeito, as críticas lançadas às pinturas da *Brasileira do Chiado*, umas de grande agressividade, outras com um marcado sentido de humor, denotam um profundo descontentamento perante os resultados obtidos, manifestado até pelo próprio autor da

112 Gonçalves, Rui Mário. 1971. "Pinturas Modernas num Café de Lisboa". In *Colóquio/Artes*, nº 33, Junho, p. 30.
113 Valadares, Isabel. 1971. "Render de séculos na "Brasileira": outra geração, outros quadros". In *Século Ilustrado*, 26 de Junho.

ideia da decoração, que, após os elogios lançados às pinturas do I Salão de Outono, afirmou: "Os painéis da Brasileira o que não pedem, mas inspiram, é uma grande lamentação."[114] Norberto de Araújo acrescentou ainda que as pinturas realizadas para o café ficaram aquém das capacidades técnicas dos talentosos artistas, acusando Almada Negreiros e José Pacheko de falta de "escrúpulo artístico"[115]. Nesta sentida crítica apenas António Soares teve direito a comentários lisonjeiros; sobre ele foi dito que "soube ainda ser equilibrado e definitivo"[116].

As primeiras críticas dirigidas às pinturas do café *A Brasileira do Chiado* foram disparadas pela agitadora revista republicana *A Choldra* que, de forma violenta, se insurgiu contra o "mau gosto burguês do proprietário"[117], afirmando que "Os trabalhos que se vêem na Brasileira do Chiado são simplesmente uma vergonha".[118]

Mais imaginativas e animadas foram as manifestações expressas pelas revistas *O Sempre Fixe* e *Ilustração*. A série de caricaturas publicada em vários números da revista *O Sempre Fixe* designada por "Museu da Brazileira – Teles & Telas", apresenta uma crítica jocosa aos excessos modernistas dos jovens artistas. Por sua vez, a revista *Ilustração* publicou uma fantasiosa sátira utilizando para o efeito a então recente descoberta dos painéis de S. Vicente.

6. O percurso das obras

Estas onze pinturas decoraram as paredes da *Brasileira do Chiado* durante 44 anos e ao longo desse tempo, por meio da pátina do fumo dos cigarros, do pó e da poluição, entranharam-se irreversivelmente na vivência de um café, cuja vitalidade as conduziu a um estado próximo da ruína.

Em 1968, a realização de uma retrospetiva da obra de Eduardo Viana, organizada pelo S.N.I. (Secretariado Nacional de Informação), serviu de pretexto para a recuperação das

114 Araújo, Norberto de. *Op. Cit.*
115 Araújo, Norberto de. 1926. "Página de Quinta Feira – Emigrados/ A Brasileira/ Um Livro/ Violetas". In *Diário de Lisboa*, nº 1516, p. 3, 18 de Março, disponível *online*: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05743.007.01880#!3
116 *Idem*.
117 Sem Autor. 1926. "Os Painéis da Brasileira do Chiado". In *A Choldra,* nº 7, 13 de Março, p. 12, disponível *online*: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ACholdra/N07/N07_item1/index.html
118 *Idem*.

suas paisagens. Estas, posteriormente adquiridas por Jorge de Brito, foram substituídas no café por cópias da autoria do pintor-restaurador Manuel Reys Santos.[119]

As duas pinturas de Almada Negreiros, *As Banhistas* e *Auto-retrato num Grupo,* foram compradas pelo antiquário e comerciante de arte Joachim Mitnitzky em 1970, ano em que efetuou a famosa aquisição do *Retrato de Fernando Pessoa,* realizado para o café *Irmãos Unidos* também por Almada Negreiros. À semelhança dessa obra, *As Banhistas* e *Auto-retrato num Grupo* foram por ele vendidas a Jorge de Brito imediatamente após a sua aquisição.

Segundo algumas fontes, as pinturas da década de 1920 estariam coladas às paredes da *Brasileira*, o que teria dificultado a sua remoção e até mesmo provocado a destruição de algumas das telas[120]. Porém, outras fontes[121] dizem-nos que as pinturas estariam engradadas e, portanto, seriam as estruturas de madeira que estavam coladas às paredes e não as telas. O bom estado de conservação que as pinturas de Almada Negreiros apresentam atualmente leva-nos a considerar a segunda hipótese mais verosímil. No entanto, não tendo conhecimento do atual estado de conservação da maioria das obras nem das intervenções de restauro efetuadas após a sua remoção do café, torna-se impossível chegar a conclusões definitivas quanto à metodologia utilizada para a colocação destas obras no café.

Contudo, ainda que as telas não estivessem coladas às paredes, o frágil estado de conservação a que o ambiente inadequado do café as sujeitou, juntamente com o danoso processo de remoção, terão provocado graves estragos em algumas dessas pinturas[122]. Após o processo de remoção, as obras foram restauradas por António Fonseca com colaboração de Reys Santos[123], sendo que António Soares, o único artista do grupo dos modernistas ainda vivo à data da substituição das pinturas da *Brasileira*, permitiu apenas a limpeza das suas obras, recusando quaisquer outros procedimentos de restauro[124].

---

119 Valadares, Isabel, *Op. Cit.*, p. 41.
120 Rocha de Sousa. 1971. "Os Onze da Brasileira". In *Diário de Lisboa*, nº 17450, pp. 27 e 28, 22 de Julho, disponível *online*: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06811.161.25652; Valadares, Isabel, *Op. Cit.*, p. 41 e França, José-Augusto. 1992. *Os Anos Vinte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, p. 156. Esta informação é ainda corroborada por Pedro Guimarães, colaborador no atelier de Joachim Mitnitzky durante o projeto decorativo da Brasileira do Chiado e ainda por Renato Correia, colaborador de Mitnitzky.

121 Informação obtida em conversa com Manuel Menezes, filho do sócio de Mitnizky, Bernardo Menezes.
122 Manuel Menezes recorda-se que duas ou três pinturas foram consideradas irrecuperáveis.
123 *Idem*.
124 Valadares, Isabel, *Op. Cit.*, p. 41.

Em 1971 as paisagens originais de Viana já se encontravam na posse de Jorge de Brito. A essas juntaram-se as pinturas de Almada Negreiros, que foram doadas pelo colecionador em 1983 à Fundação Calouste Gulbenkian. As restantes terão permanecido com Mitnitzky[125], que em 1975 se estabeleceu no Brasil, levando consigo uma das pinturas de Jorge Barradas, *Cena de Aldeia*. Após ter estado exposta no Salão de Antiguidades da nova loja de Mitnitzky, localizada bairro da Gávea, Rio de Janeiro, a obra *Cena de Aldeia* foi vendida a um português de passagem pelo Brasil, Miguel Ferreira de Almeida, colaborador do cambista Joaquim Queirós. As restantes pinturas do conjunto decorativo da *Brasileira*, incluindo as duas cópias de Reys Santos permaneceram em Lisboa e, em 1987, foram vendidas em leilão, realizado pela Leiria & Nascimento[126]. Mais tarde a pintura *Cena de Café*, de António Soares, foi adquirida em leilão pelo advogado e colecionador Manuel Galvão Teles, descendente do fundador da *Brasileira*, Adriano Telles. Em 2007, após a sua aquisição, esta obra foi restaurada pela empresa Junqueira 220, também responsável pelo restauro efetuado em 1993 às obras colocadas no café em 1971.

7. Considerações finais

O projeto decorativo do café *A Brasileira do Chiado*, muito polémico na sua altura, revelou tanta inovação e audácia quanto a visão empreendedora que resultou na criação do café. Pioneiro no seu género, este projeto decorativo permitiu a criação de um espaço moderno que, dessa forma, se converteu no "museu de pintura moderna que Lisboa não tinha"[127]. Outros lhe seguiram o exemplo, como o Bristol Club, que, em 1926, levou a cabo obras de remodelação assinadas por Carlos Ramos, as quais contaram com a participação de vários artistas, entre os quais Almada Negreiros, Eduardo Viana, António Soares e Jorge Barradas.

Em 1971, após a segunda modernização da *Brasileira do Chiado*, Rui Mário Gonçalves observou "A sala renovou-se, actualizou-se. E o Museu de Arte Contemporânea, ali tão perto?"[128]. Cinquenta anos volvidos é no museu que se celebra a importância deste espaço icónico e das pinturas que durante quase um século inspiraram várias gerações de artistas.

125 Informação obtida em conversa com Renato Correia, colaborador de Mitnitzky.
126 Leiria & Nascimento, Ld. 1987. Lisboa, Fórum das Picoas.
127 França, José-Augusto. *Op. Cit.*, p.83.
128 Gonçalves, Rui Mário. *Op. Cit*., p. 33.

B.3. Biografias dos artistas do primeiro projeto decorativo do café "A Brasileira" do Chiado: "Artistas em pose. Modernistas no café A Brasileira"

António Soares (Lisboa, 1894-1978)

Importante pintor e ilustrador da primeira geração do modernismo. Ao longo da sua carreira artística percorreu diversas áreas, tais como o desenho, a ilustração e a pintura. Encontrou no desenho a sua principal forma de expressão artística, prolificamente desenvolvida através da colaboração com revistas como *Ilustração*, *Magazine Bertrand* e *Atlantida*. Registou a mundanidade lisboeta em inúmeros cartazes publicitários, capas de livros e ilustrações com um traço elegante e hábil. Participou em inúmeras exposições coletivas e individuais. Recebeu dois Prémios Columbano (1935 e 1949), o Grande Prémio da Exposição de Artes e Técnicas de Paris e a Medalha de Honra na Feira Internacional de Nova Iorque (1939).

Bernardo Marques (Silves, 1898 – Lisboa, 1962)

Ilustrador e artista gráfico pertencente à segunda geração de artistas modernistas. Na década de 1920 iniciou uma intensa atividade gráfica, mediante a colaboração com jornais e revistas, como a *ABC* e a *Ilustração Portuguesa*, entre outros. À influência do trabalho de Cristiano Cruz juntou-se a crítica social e política da *Nova Objectividade* alemã e, em particular, de Grosz, cujo trabalho teve oportunidade de conhecer após uma breve estadia em Berlim em 1929. Mais tarde integrou a equipa de decoradores do SPN/SNI nos pavilhões portugueses das feiras internacionais e nos pavilhões de Portugal. Colaborou ainda como cenógrafo e figurinista em produções do grupo de bailados português Verde-Gaio.

Eduardo Viana (Lisboa, 1881-1867)

Distingue-se como um dos principais pintores da primeira geração de artistas modernistas. O seu trabalho caracteriza-se por uma enorme riqueza e sensualidade cromática, na qual a cor assume uma importância estrutural e volumétrica reminiscente das pesquisas pictóricas de Cézanne.

Em 1905 fixou-se em Paris, onde travou amizade com Amadeo de Souza-Cardoso, Emmérico Nunes e Francis Smith, até à eclosão da 1ª Guerra Mundial. Em 1914 estabeleceu-se em Vila do Conde juntamente com o casal Delaunay, cujas experiências simultaneístas exerceram grande influência no seu trabalho. Em 1919 participou na II Exposição dos Modernistas no Porto e em 1920 e 1921 realizou as suas primeiras exposições individuais no Porto e em Lisboa. Foi convidado a participar na exposição dos Cinco Independentes em 1923 e dois anos mais tarde tornou-se responsável pela organização do I Salão de Outono. Em 1930, após uma carreira estabelecida em Portugal, fixou-se na Bélgica, regressando definitivamente apenas dez anos mais tarde. O seu regresso a Portugal assinalou uma fase de grande reconhecimento e de consagração do seu trabalho. Participou em várias Exposições de Arte Moderna do SPN/SNI, as quais lhe valeram dois Prémios Columbano, em 1941 e em 1948. Em 1957 recebeu o Grande Prémio de Pintura na I Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian e em 1965 foi-lhe atribuído o Prémio Nacional de Arte do SNI.

Jorge Barradas (Lisboa, 1894-1971)

Ilustrador, pintor e ceramista, foi um dos mais multifacetados artistas da segunda geração do modernismo. Inicialmente a sua obra estabeleceu-se no domínio das artes gráficas, colaborando com diversas revistas e jornais, como a *Ilustração Portuguesa*, a *Magazine Bertrand* e *O Sempre Fixe*. Em 1919 criou, com Henrique Roldão, a revista *O Riso da Vitória* e em 1921 tornou-se diretor artístico da *ABC a Rir*, cargo que mais tarde deixou a Stuart Carvalhais. Dotado de uma grande capacidade de observação do ambiente social, as suas representações celebram o imaginário popular retratado nas varinas, nas lavadeiras, no mendigo, no bêbado e no novo-rico. O seu interesse pela cultura popular levou-o a desenvolver trabalhos na área da cenografia, os quais, mediante uma profícua parceria com Leitão de Barros, permitiram uma renovação do gosto cenográfico em espetáculos populares. Ademais, nas décadas de 1940 e 1950 o gosto popular reverteu-se num interesse pela azulejaria e pela cerâmica, o qual lhe valeu o Prémio Sebastião de Almeida em 1949.

José de Almada Negreiros (Trindade, São Tomé e Príncipe, 1893 – Lisboa, 1970).

Figura incontornável da arte moderna portuguesa e autor de uma vasta obra que se estende ao desenho, à pintura e à literatura. A sua carreira artística começou com o desenho humorístico, que o levou a participar nos dois primeiros Salões Humoristas Portugueses, em 1912 e 1913. Cedo se tornou uma figura emblemática da cena artística portuguesa, através de subversivas manifestações artísticas materializadas quer em textos, como *A Cena do Ódio* (1915) e o *Manifesto Anti Dantas* (1916), quer nas suas demonstrações performativas, como a declamação do *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* (1917). Em 1919 partiu para Paris, regressando no ano seguinte, altura em que realizou a sua terceira exposição individual no Teatro de S. Carlos e anunciou a *Invenção do Dia Claro*. Ao longo da década de 1920 colaborou em diversas revistas, participou na Exposição dos Cinco Independentes (1923) e nos I e II Salões de Outono (1925 e 1926). Entre 1927 e 1932 fixou-se em Madrid; o seu regresso marcou uma fase de grande reconhecimento e consagração. Ao longo da década de 1940 dedicou-se à realização de decorações a fresco para as Gares Marítimas de Alcântara (1943-1945) e da Rocha do Conde de Óbidos (1946-1949). O seu trabalho foi sucessivamente reconhecido mediante a atribuição de prémios como: Prémio Columbano em 1942; Prémio Domingos Sequeira em 1946; Prémio da Fundação Calouste Gulbenkian em 1957 e o Prémio Diário de Notícias em 1966.

José Pacheko (Lisboa, 1885-1934)

Arquiteto de formação foi uma personalidade de grande destaque na cena artística portuguesa e um grande impulsionador da arte moderna. Dos seus estudos de arquitetura apenas se destacam os projetos de Casinos que realizou por volta de 1907 e o projeto para um monumento alusivo à Guerra Peninsular no Porto, de 1910. Em 1915 participou na Exposição de Humoristas e Modernistas no Porto e realizou a capa da primeira revista *Orpheu*. No ano seguinte criou a Galeria das Artes no Salão Bobone, onde expôs juntamente com Almada Negreiros, Jorge Barradas, Francis Smith e António Soares. Entre 1922 e 1926 dirigiu a revista Contemporânea, importante difusora do trabalho dos artistas modernistas e patrocinadora do II Salão de Outono (1926), organizado por José Pacheko. Após a morte da sua mulher em 1931, o seu estado de saúde agravou-se, morrendo três anos depois, vítima de tuberculose.

Stuart Carvalhais (Vila Real, 1887-Lisboa, 1961)

Autor de uma pesquisa artística que se estende a variados domínios, como o desenho, a ilustração, a caricatura, a banda desenhada, a fotografia, a cenografia e o cinema. Frequentou o Real Instituto de Lisboa entre 1901 e 1903 e em 1905 começou a trabalhar como pintor de azulejos no atelier de Jorge Colaço. No ano seguinte começou a publicar desenhos no jornal *O Século.* Em 1911 criou, com Joaquim Guerreiro, a revista *A Sátira* e começou ainda a colaborar na Sociedade de Humoristas Portugueses, participando nas subsequentes exposições. Ao longo da década de 1920 dirigiu a *ABC a Rir* e publicou trabalhos em revistas e jornais como a *Ilustração*, o *Diário de Lisboa*, o *Diário de Notícias*, *A corja*, *O Espectro*, *A Choldra*, *O Sempre Fixe*, *ABC-zinho*, entre outros. Foi ainda autor da célebre banda desenhada *Quim e Manecas* (1915-1953).

ANEXOS

Anexo A. Arquivo de Família do Mestre António Soares e Américo Soares

Consulta: 06/11/2020

Documentos cedidos pela família de António Soares

A.1. Correspondência

A.1.1. Planeamento do projeto decorativo (1923-1926); seleção de Stuart Carvalhais

7/06/1924

Bernardo Marques

Descrição: Resposta de Bernardo Marques a uma carta de António Soares, enviada no dia 6 de junho de 1926, sobre o projeto da decoração do café *A Brasileira*, Chiado. A partir desta carta concluímos que nesta altura Bernardo Marques já tinha sido contactado para integrar o projeto decorativo. Contudo, a seleção dos artistas ainda não estava fechada, já que nesta carta Bernardo Marques propõe a participação de Stuart Carvalhais, cuja assinatura se encontra presente no documento.

Transcrição:

"Meu caro Soares

À sua carta de hontém tenho a responder-lhe, que sobre o assunto a que ela se refere – decorações da Brasileira do Chiado – continuo a delegar em você e no Viana o encargo de negociar tal assunto até à sua completa liquidação aceitando com o maior prazer(?) desde já, tudo o que à vossa inteligência e camaradagem foi confiado.

Com os protestos da minha maior camaradagem (...) Bernardo Marques

Seguem mais as seguintes assinaturas: Stuart"

(1)

INV. 281

Lx 7.6.924.

Meu caro Soares

Á sua carta de hontem tenho a responder-lhe, que sobre o assunto a que ela se refere — decorações da Brasileira do Chiado — continuo a delegar em você e no Viana o encargo de negociar tal assunto até á sua completa liquidação licitando com o maior prazer

desde já, tudo o que ~~[illegible]~~ á nossa inteligencia e camaradagem foi confiado.

Com os protestos da minha maior camaradagem sou seu aff.

Bernardo Marques

Leguem mais as seguintes assignaturas:

STUART

A.1.2. Medidas e disposição das pinturas no café *A Brasileira*

c. 1924

Eduardo Viana

Descrição: carta enviada por Eduardo Viana a António Soares, onde são mencionadas as medidas dos painéis para *A Brasileira* e uma versão prévia da seleção dos artistas e da distribuição das pinturas. As informações sobre as medidas dos painéis foram obtidas através do "Sr. Araújo" que, provavelmente, era o dono de uma empresa de construção existente no nº 48 da Rua de Arroios e terá colaborado nas obras de remodelação do café. Eduardo Viana informa que irá transmitir as informações sobre as medidas dos painéis a Almada Negreiros e afirma que já as transmitiu a Jorge Barradas, que, por sua vez, ficou encarregue de informar Menezes Ferreira; António Soares ficou encarregue de falar com Stuart Carvalhais. A partir desta carta sabemos ainda que Bernardo Marques se voluntariou para ficar com a parede do fundo, sendo que faltava saber as medidas do relógio, as quais o Sr. Araújo ainda iria dizer a Bernardo Marques. A partir deste documento, conclui-se que o artista e militar Menezes Ferreira, mencionado na carta como o "general", fazia parte de uma seleção prévia dos artistas, mas, por motivos desconhecidos, acabou por não participar no projeto.

Transcrição:

"Amigo Soares

Aqui ficam as medidas que à custo da chatice (a última juro) fui duas vezes a arroios! Consegui obter do Sr Araújo boa pessoa.

6 panneaux laterais centrais todos os 6 de eguais medidas 2,5m X 1,30 m altura. Você fica com duas eu com outras duas o Almada uma o Carvalhais outra. Eu encarrego-me de dar as referidas medidas ao Almada; você trate-me de agarrar o Carvalhais.

Os famosos frisos ficam com 50 c de largo X 1,50 m alto.

Há mais duas telas as primeiras a partir da porta que são de iguais medidas 1,64 X 1,30, o Barradas com quem já falei agarrou-se a uma d'elas a outra diz ele que se encarrega de dar as medidas ao Menezes Ferreira. Está pois o General arrumado restam as duas ultimas laterais cujas medidas são as seguintes: uma de 2,8 m X 1,30 m (deve ser a da direita segundo o homem) e outra de 1,91 m X 1,30 m não são iguais porque parece que a casa não faz um rectângulo perfeito.

Resta o nosso simpático sacrificado Bernardo Marques.

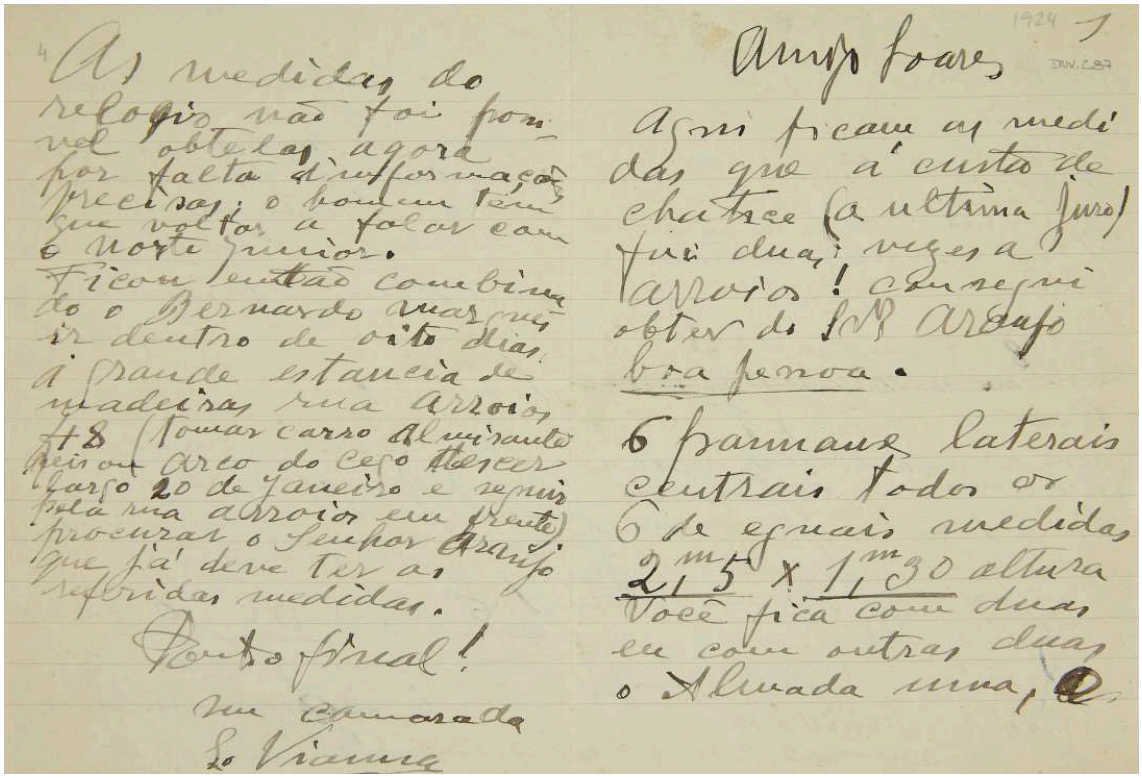
As medidas do relógio não foi possível obte-las agora por falta d'informações precisas; o homem tem que voltar a falar com o Norton Júnior.

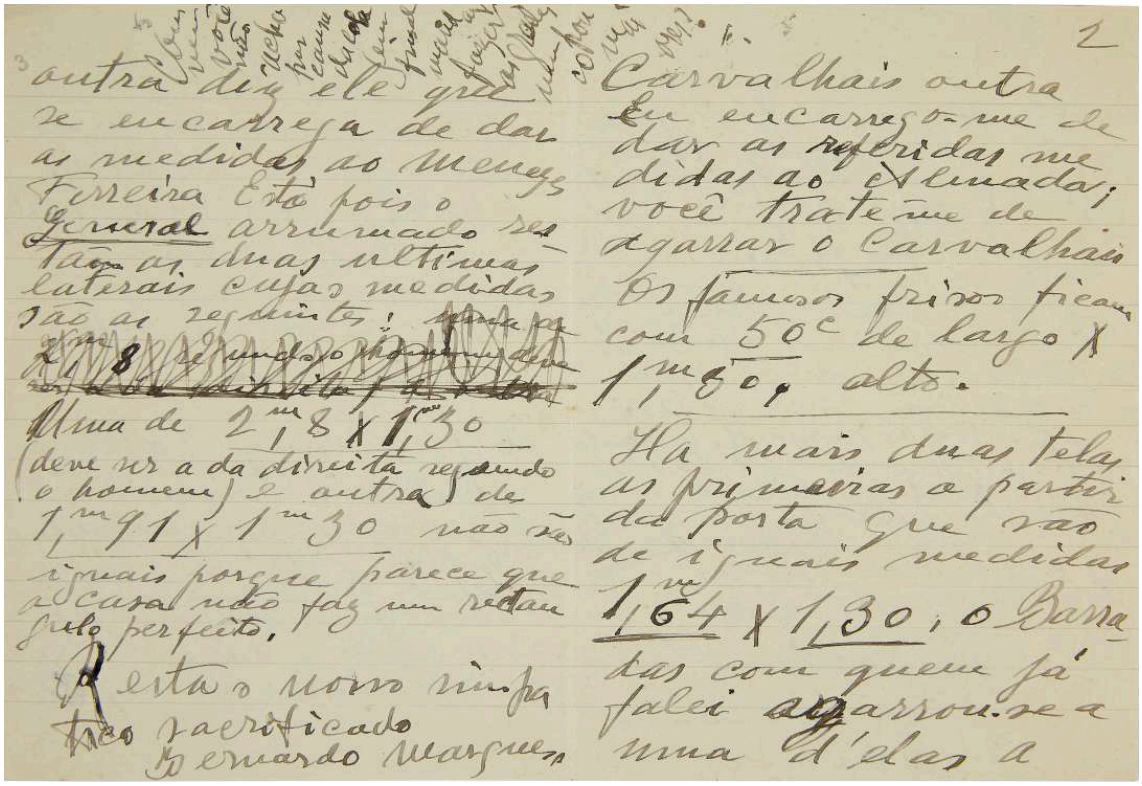
Ficou então combinado o Bernardo Marques ir dentro de oito dias à grande estância de madeiras rua arroios 48 (tomar curso Almirante Reis ou Arco do Cego descer o largo 20 de Janeiro e seguir pela rua arroios em frente) procurar o Senhor Araújo que já deve ter as referidas medidas

Ponto final! Seu camarada

Eduardo Viana

*Convém você não acha por causa da cola sem (...) mandar fazer as grades um pouco maiores?"





A.1.3. Montagem das pinturas no café *A Brasileira* (I)

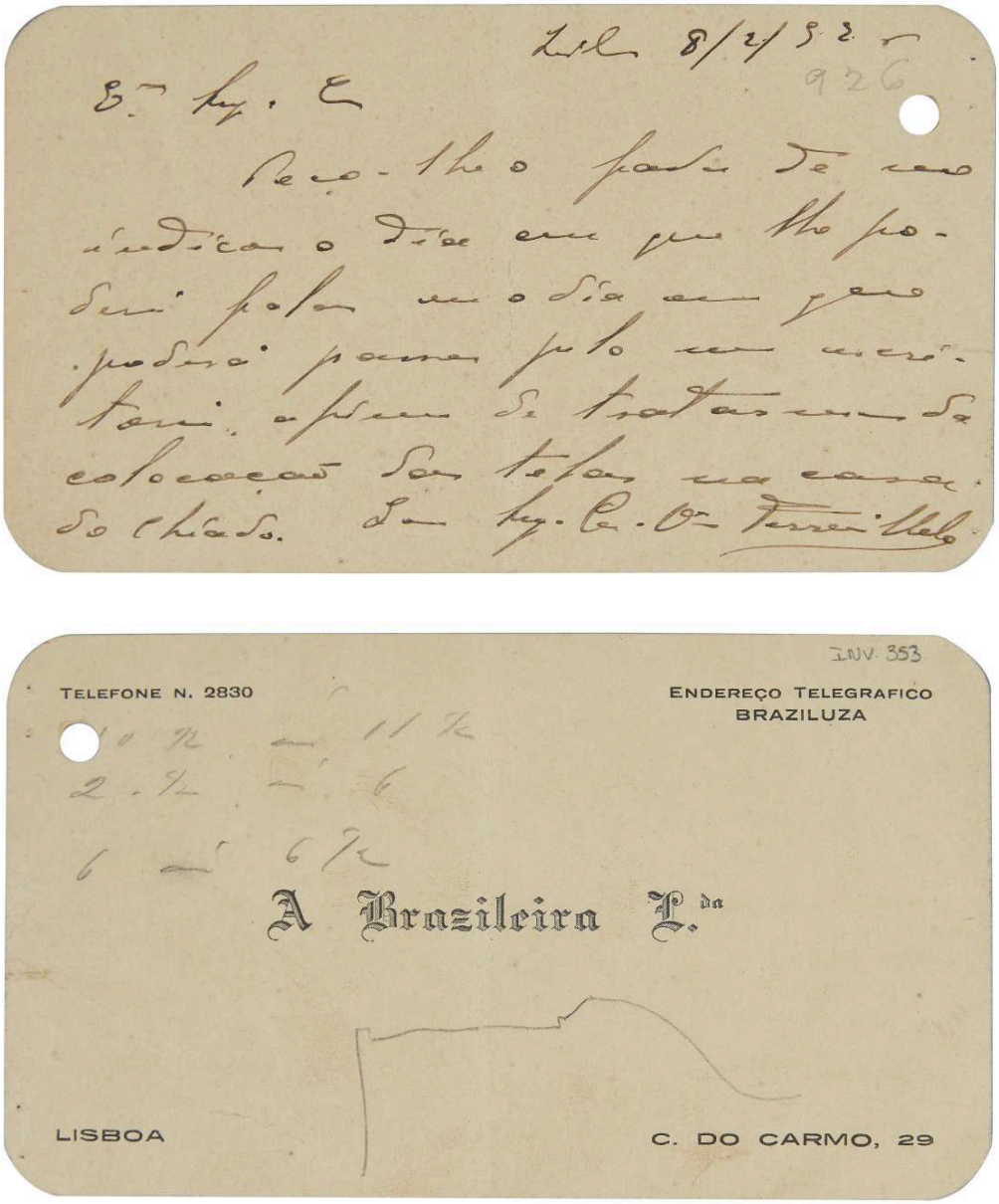
8/02/1926

gerente de *A Brasileira* (nome desconhecido)

Descrição: carta enviada pela gerência de *A Brasileira* a António Soares, com o propósito de marcar uma reunião para combinar a data de montagem das pinturas. Esta carta, enviada em fevereiro de 1926, confirma a informação de que as pinturas foram colocadas no café apenas em 1926.

Transcrição:

"Peço-lhe o favor de e indicar em que dia lhe poderei falar ou o dia em que poderá passar pelo meu escritório a fim de tratarmos da colocação das telas na casa do Chiado."



A.1.4. Montagem das pinturas no café *A Brasileira* (II)

23/03/1926

Gerente do café *A Brasileira*

Descrição: carta enviada pela gerência do café *A Brasileira* a António Soares, demonstrando descontentamento pelo suposto desaparecimento do pintor. Este havia sido notificado no dia 12 de março de 1926, "na semana em que se colocaram as telas na casa do Chiado", para reunir os restantes artistas do projeto decorativo e dirigir-se ao escritório do café no dia 13 de março. Contudo, como indicado nesta carta, o pintor não cumpriu

essa solicitação. Este documento permite concluir que as pinturas foram instaladas no café na semana de 7 a 13 de março.

Transcrição:

"Illmº Snr. Antonio Soares

NESTA

Amo. e Snr.

Em 12 do corrente, na semana em que se colocaram as telas na casa do Chiado, falamos com V.Exª sobre as mesmas ficando resolvido que no dia imediato, sábado, depois de falar com os seus colegas, V. Exª nos daria uma resposta no n/escritório. V.Exª não apareceu nem nesse dia nem na semana imediata apesar dum cartão que lhe enviamos na segunda feira senão estamos em erro, e apezar duma carta que lhe escrevemos em 18 do corrente estranhando tal procedimento. Prometendo sempre vir nunca o chegou a fazer, cabendo-nos portanto o direito de julgar como entendermos as suas atitudes.

V.Exª não desconhece com certeza a opinião que o publico tem manifestado relativamente aos quadros d'A Brazileira do Chiado bem como a critica de que teem sido alvo. Desinteressará este assunto a V.Exª?

Presumimos que não apesar da s/atitude quase mostrar o contrario.

Esperamos pois a sua visita o mais depressa possível, na certeza de que a não solicitaremos novamente.

Sem mais, somos

Pel' A Brazileira Lda

O gerente"

A BRAZILEIRA L.DA

CASA ESPECIAL DE CAFÉ DO BRAZIL

ESTABELECIMENTOS: ROCIO, 52 — RUA GARRETT, 120
ARMAZEM: CALÇADA DO CARMO, 29
ESCRITÓRIO - L. S. DOMINGOS, 11

TELE { FONES { ROCIO, N. 2830 / CHIADO, C. 1438 / ESCRITÓRIO, N. 5520 / GRAMAS - BRAZILUSA

CODIGOS { RIBEIRO, BRAZIL / A. B. C. 5.ª ED.ção

LISBOA, 23 DE Março DE 1926

Illmº Snr. Antonio Soares

INV. 324

N E S T A

Amo. e Snr.

Em I2 do corrente, na semana em que se colocaram as telas na n/casa do Chiado, falamos ~~ce~~ com V.Exª sobre as mesmas ficando resolvido que n no dia imediato, sabado, depois de falar com os ~~seu~~ seus colegas, V.Exª nos daria uma resposta no n/ escritorio. V.Exª não apareceu nem nesse dia nem na semana imediata apesar duma cartãoque lhe enviamos na segunda feira senão, estamos em erro, e apezar duma carta que lhe escrevemos em I8 do corrente estranhando tal procedimento. Prometendo sempre vir nunca o chegou a fazer, cabendo-nos portanto o direito de julgar como entendermos as suas atitudes.

V.Exª não desconhece com certeza a opinião que o publico tem manifestado relativamente aos quadros d'A Brazileira do Chiado bem como a critica de que teem sido alvo. Desinteressará este assunto a V.Exª?

Presumimos que não apesar da s/atitude quasi mostrar o contrario.

Esperamos pois a sua visita o mais depressa possivel, na certeza de que a não solicitaremos novamente.

Sem mais, somos

De V.Exª.
Aut.es Vends. Obgds

Pel' A Brazileira Ltd
O gerente

FM/AF

A.2. Fotografias

A.2.1. Fotografia de um convívio num café

s.d.

Autor desconhecido

Descrição: Fotografia realizada no interior de um café não identificado. Apresenta quatro figuras masculinas dispostas numa composição semelhante à da pintura *Cena de Café*, realizada por António Soares para *A Brasileira*, Chiado. António Soares está presente na fotografia – terceira figura, da esquerda para a direita –, assim como Jorge Barradas – quarta figura, da esquerda para a direita –, que apresenta uma posição idêntica àquela em que foi retratado em *Cena de Café*. Estas semelhanças levam-nos a crer que António Soares se terá servido desta fotografia para a realização da pintura *Cena de Café*.



A.2.2. Esboço inicial da pintura *Cena de Café*

c. 1924

Autor desconhecido

Descrição: Fotografia do esboço inicial da pintura *Cena de Café* realizada por António Soares para *A Brasileira*, Chiado. Neste esboço inicial encontra-se uma quinta figura – primeira, da esquerda para a direita – removida da composição final da obra. Segundo Américo Soares, irmão de António Soares, o quinto retratado era Fernando Pessoa, que pediu ao pintor que não o incluísse na obra. Das restantes figuras é possível identificar três, as quais também estão retratadas em *Cena de Café*, Augusto Ferreira Gomes (segunda figura, da esquerda para a direita), o "anarquista Norte"[129] (quarta figura, da esquerda para a direita) e Jorge Barradas (última figura, da esquerda para a direita). A criança que se encontra ao lado da pintura é Judite Soares, irmã mais nova de António Soares.



[129] FRANÇA, José-Augusto. *Op. Cit.*, 2009, p. 83.

A.2.3. Fotografias das pinturas *Interior* e *Cena de Café* com Joachim Mitnitzky

s.d

Autor desconhecido

Descrição: fotografias realizadas após a remoção das pinturas do café *A Brasileira*. O homem situado à esquerda nas duas fotografias é Joachim Mitnitzky.





Anexo B. Arquivo Rui Mário Gonçalves

Consulta: 15/12/2020

Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

B.1. Roteiros de três episódios do programa radiofónico "As Cores e as Formas"

Descrição: três documentos manuscritos e datilografados. Roteiros de três episódios do programa radiofónico "As Cores e as Formas" da RDP Antena 2 (1980-1989) apresentados por Rui Mário Gonçalves. Esses episódios foram dedicados ao tema das pinturas do café *A Brasileira*, Chiado.

B.1.1. Episódio 1

24/12/1982

Rui Mário Gonçalves

Descrição: documento manuscrito e datilografado de 9 páginas; as partes datilografadas correspondem a excertos do artigo "Pinturas Modernas num Café de Lisboa" de Rui Mário Gonçalves com correções acrescentadas pelo próprio[130]. No guião deste episódio Rui Mário Gonçalves analisa as pinturas do primeiro projeto decorativo do café *A Brasileira*, Chiado, refere que as obras de remodelação desse café iniciaram em fevereiro de 1923, informação coincidente com a do artigo "O Progresso Inevitável"[131], e identifica Norberto de Araújo como o autor da ideia da decoração desse café.

Transcrição:

"Programa: As Cores e as Formas

24-XII-82

Tema: "A Brasileira do Chiado"

Começando por ser uma casa de venda de café genuíno do Brasil, instalada em 1905, com um luxuoso mobiliário de estilo Henrique II, tornou-se, em 1908, sala de café mobilada à Renascença, com espelhos e com telas... com telas de que não há, porém, boa memória.

[130] GONÇALVES, Rui Mário. - "Pinturas Modernas num Café de Lisboa". In *Colóquio/Artes*, nº 33, Junho de 1971, pp. 22-33.
[131] "O Progresso Inevitável". In *Diário de Lisboa*, nº 560, 2 de Fevereiro de 1923, p. 5. Disponível em: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05740.004.00839#!5 [consulta 20/11/2020].

Alguém escreveu que eram "pelintras, pinceladas por algum brochante". Contraste característico, este, de mobiliários luxuosos e pinturas pelintras, contraste característico das classes possidentes! O proprietário chamava-se Teles. Fizera fortuna no Brasil. Abrira negócio de café no Porto e, depois, em Lisboa.

Alguns anos mais tarde, em 1923, "A Brasileira do Chiado", propriedade de "Teles e Companhia", iniciou obras de transformação profunda sob a orientação do Arquitecto Norte Junior. As obras de remodelação foram iniciadas em Fevereiro de 1923, e o jornalista Norberto de Araújo lançou a ideia de substituir as telas pelintras por pinturas dos jovens modernistas, ou, como então se dizia, jovens da "última escola".

Foram feitos contractos com sete artistas. António Soares, Eduardo Viana, Almada Negreiros, Jorge Barradas, Stuart Carvalhais, Bernardo Marques e José Pacheco. Estes sete artistas tiveram de fazer 11 pinturas no total. Alguns fizeram duas, outros apenas uma. Fizeram duas: António Soares, Eduardo Viana, Almada Negreiros e Jorge Barradas. Também o preço não foi igual para todos. António Soares e Eduardo Viana receberam 6 contos por cada pintura; e os outros, 4 contos. Isto, em 1925.

Antes de serem colocadas no café, foram incluídas no Salão de Outono da Sociedade Nacional de Belas Artes, organizado por Eduardo Viana.

Quando se conhece a evolução da pintura durante o século vinte, fica-se admirado com as reacções do público. Quer dizer: a pintura estava em geral muito mais modernizada do que a que estes pintores portugueses então apresentaram. Dois deles, aliás, tinham tomado conhecimento de prática mais vanguardista durante os anos 10: Eduardo Viana e Almada Negreiros. Apesar das concessões ao gosto conservador, as reacções fizeram-se ouvir, por vezes de um modo humorístico. O próprio jornalista esteva desapontado com os excessos dos modernistas. Ou melhor: com o que ele julgava ser excessivo na modernidade dos pintores.

- "O melhor café é o de "A Brasileira". E os piores painéis também são os de lá!"

- "As telas do Teles."

- "As telas tolas."

Os 2 quadros de Almada, por exemplo, um representando duas banhistas e outro representando o pintor, muito magro, ouvindo um amigo, também magro, a ler um texto literário, foram dois quadros que o caricaturista Francisco Valença glosou no "Sempre

Fixe" de um modo que se pode adivinhar através dos títulos: "Duas sereias ou seresmas", "O cabide humano ou a leitura no bidet".

Um certo humor manifesta-se naturalmente nos momentos de mudança. Mas o café era um lugar de encontro de escritores e artistas, a quem a mudança não afligiu. Em confronto com o Museu de Arte Contemporânea severamente dirigido por Columbano, o café tornou-se como que a bandeira do que deveria ser um museu da pintura moderna portuguesa. As pinturas que aí foram colocadas em 1925, da autoria de alguns artistas que então tinham fama de irreverentes, durante quarenta e cinco anos aí estiveram. Acabaram por ser consideradas como testemunhos de uma época.

E sem dúvida que o eram. Mas é necessário tentar compreender essas pinturas em relação ao contexto social e à capacidade criadora dos artistas desse tempo.

(Um certo humor é sempre natural e até saudável nos momentos de mudança. A)

Em primeiro lugar deve reparar-se que os autores eram todos artistas revelados durante a segunda década do nosso século. O mais novo de todos eles, Bernardo Marques, nascido em 1899, expôs pela primeira vez em 1920, na Terceira Exposição promovida pelo Grupo de Humoristas Portugueses (14 trabalhos). A primeira exposição dos humoristas, assim como uma exposição colectiva na sala Bobone, ambas em 1911, podem ser consideradas como as primeiras exposições públicas da geração envolvida no início do modernismo em Portugal. Portanto, todos se revelaram entre 1911 e 1920.

Em 1925, Eduardo Viana organiza em Lisboa o primeiro Salão de Outono, rendendo homenagem a Amadeo e a Santa-Rita. Aí expuseram Viana, Almada, António Soares, Jorge Barradas, Mário Eloy e outros. Certamente que a homenagem era sincera, mas as suas obras nada tinham a ver com as dos homenageados. Note-se que, no mesmo ano, a viúva de Amadeo organiza uma exposição de obras deste em Paris. É quando o Club Bristol e o café "A Brasileira do Chiado" pedem aos artistas dessa geração que realizem pinturas para as suas salas.

As pinturas do café "A Brasileira" eram da autoria de Bernardo Marques (a decoração que acompanhava os trabalhos de talha, em torno do relógio), Eduardo Viana, Almada, Soares, Barradas, Stuart Carvalhais e José Pacheco. Durante quarenta e cinco anos o público contemplou-as. Terá aceite que testemunhavam uma geração? Mas que diferenças não terá deixado de reparar entre a figuração, muito aquém do Cubismo, e as ousadias da década anterior, tão próximas do Abstraccionismo e do Dadaísmo?!...

Todavia, aquelas pinturas constituíam a primeira apresentação com carácter permanente em lugares públicos, e o que é mais grave: o exemplo não se propagou tanto como seria de desejar. Mais grave ainda: a inexistência dum Museu de Arte Moderna. O Museu de Arte Contemporânea, ali tão perto, nada significa para os valores modernos. Assim, tem-se sobrestimado aquelas pinturas. Elas resultam duma louvável iniciativa particular, tanto mais meritória quanto a vida nacional é inerme; e, também, aqueles que as pintaram têm certamente um lugar, maior ou menor, na primeira geração de modernistas. Mas os quadros, por si mesmos, se confirmam a habilidade e o talento dos seus autores, não são porém boas provas da capacidade de invenção e da exigência vanguardista dos anos dez.

Estas reservas que ponho, a serem confirmadas pelos outros críticos, darão um índice grave: o da desistência. Talvez haja acordo em que o abandono da invenção em favor da mera exibição de habilidade foi precisamente a opção dominante na pintura portuguesa daquela geração. E isso pode ter várias explicações. Uma: o facto de se tratar duma encomenda e o público geralmente apreciar mais o talento do que a invenção. Outra: o facto de alguns dos grandes pintores revolucionários dos anos dez, na França, Itália ou Alemanha, aparentemente terem retrocedido, tendo-se chegado a pensar que a época dos "ismos" tinha acabado. Em 1923, na exposição dos "5 Independentes", os organizadores declaravam: "Não fazemos escola, fazemos escolha". Assim introduziam nos ambientes modernistas um neo-academismo, um vago conceito de "qualidade" quase sempre aliado à mera capacidade artesanal e a um sentido de ordenação aferível por caminhos trilhados pelos mestres, sem atender ao que estes abriram para o futuro, o que é verificável pelo facto, por exemplo, de se terem interessado por Cézanne como fim, enquanto os cubistas o adoptaram como ponto de partida. Outra: um certo complexo de inferioridade, o receio, a falta de hábito... Etc., etc.

Mas aqui põe-se outro assunto a investigar: até que ponto este "abaixamento" de nível no testemunho da capacidade inventiva terá contribuído para um princípio de aceitação pública dessa geração e, através dela, do modernismo, ainda que com lamentáveis confusões?

Os contactos da primeira geração com o público eram até então episódicos. E se houve um auto-sacrifício para que a pintura moderna conquistasse maior audiência, a verdade é que os compromissos não se desfizeram e foi possível acontecer que os novos inventores, como Helena Vieira da Silva, em 1935, passassem incompreendidos à frente dessa "boa vontade"... E só quando as novas gerações do após-guerra desenvolveram uma maior

acção criadora e crítica é que se tornou imperioso cobrir o escândalo da ausência da obra de Amadeo e se começou a apreciar Vieira da Silva.

A opção pelo talento contra a invenção, a indiferença perante as correntes e os "ismos" a que se deixa chamar "modas", o enfraquecimento da reflexão crítica, serão as características dos artistas da primeira geração, a partir de 1918? Que pensar então de Almada Negreiros? Na realidade, ele é o que atraiçoa menos. Mas em 1925 não é tanto a sua obra de pintor que dá dimensão do seu génio, mas o livro que escreve: "Nome de Guerra", livro de aprendizagem de nós-próprios, atento à problemática da originalidade que o une a Santa-Rita, a Sá-Carneiro e a Fernando Pessoa. Encontrar as origens é para ele uma necessidade profunda e permanente. A sua obra global, pintada, escrita e falada, tem uma unidade mais visível do que a que se pode encontrar analisando cada um dos modos de expressão separadamente. Assim, dos dois quadros que pintou para a "A Brasileira", é o auto-retratro, em que se representa com alguns amigos, um deles lendo, ele olhando para um desenho, é esse auto-retrato que verdadeiramente adquire importância, pela ligação imediata que permite fazer com a vida do pintor e o seu romance, sendo este um verdadeiro testemunho da modernidade de Almada Negreiros em 1925.

"O cabide humano ou a leitura no bidet..."?!

Deixe que seja o crítico José-Augusto França a falar desse quadro, e não o humorista dos anos 20.

- "*Trata-se de um retrato de grupo, em que figura o próprio pintor, um amigo (o poeta e professor Dória Nazaré) e duas amigas mais ou menos galantes, cujos nomes a pequena história recolheu: Júlia de Aguilar, da companhia teatral espanhola Velasco, e Aurora Gil, sem companhia certa então. Grupo emblemático, tratado com vigor de desenho num espaço imaginário que é o do próprio Café em que as personagens abancam, numa obrigação da vida lisboeta...*

... As personagens que saem e entram no admirável romance que Almada então escreveu, Nome de Guerra, como figuras duma boémia citadina, intelectual e lírica, romanticamente sonhada para boa educação dum moço Antunes vindo da província. Educação sentimental – mas já metafísica, em busca do dia claro que Almada Negreiros prometera a si próprio e aos outros..."

Esse admirável romance de Almada Negreiros ninguém o conhecia, em 1925. Durante mais de dez anos ficou na gaveta, esquecido, ignorado do grande público. Entretanto, o quadro lá estava na “Brasileira”.

Esse quadro e os outros. Na sua grande parte, foram-se deteriorando com os vapores dos cafés, com o fumo dos cigarros, com as variações de humidade de temperatura. Por fim. Eram olhados como se se procurasse imaginar o que eles foram, em 1925. Em 1970, foram vendidos na sua totalidade. Perfeitamente recuperados, os de Eduardo Viana. Os outros, foram repintados. Bons negócios terão permitido. Mas do contrato da venda fazia parte a substituição desses quadros por outros, de autores actuais. Assim se fez. Disso nos ocuparemos no próximo programa.”

Programa: As Cores e as Formas 24-XII-82 ①
Tema: "A Brasileira do Chiado"

Começando por ser uma casa de venda de café genuino do Brasil, instalada em 1905, com um luxuoso mobiliário de estilo Henrique II, tornou-se (em 1908,) sala de café mobilada à Renascença, ~~era uma~~ com espelhos e com telas... com telas de que não há (porém,) boa memória. Alguém escreveu que eram "pelintras, pincelados por algum brochante". → Contraste característico, este, de mobiliários luxuosos e pinturas pelintras, contraste característico das classes possidentes! O proprietário chamava-se Teles. Fizera fortuna no Brasil. Abrira negócio de café no Porto e, depois, em Lisboa.

Alguns anos mais tarde, em 1923, a "A Brasileira do Chiado", propriedade de "Teles e Companhia", iniciou obras de transformação profunda sob a orientação do Arquitecto Norte junior. As obras de remodelação foram iniciadas em Fevereiro de 1923, e o jornalista Norberto de Araújo lançou a ideia de substituir as telas pelintras por pinturas dos jovens modernistas, ou "como então se dizia, jovens da "última escola".

Foram feitos contratos com sete artistas: António Soares, Eduardo Viana, Almada Negreiros, Jorge Barradas, Stuart Carvalhais, Bernardo Marques e José Pacheco. Estes sete artistas tiveram de fazer 11 pinturas no total. Alguns fizeram duas, outros apenas uma. Fizeram duas: António Soares, Eduardo Viana, Almada Negreiros e Jorge Barradas. Também

o preço não foi igual para todos. António Soares e Eduardo Viana receberam 6 contos por cada pintura; e os outros, 4 contos. Isto, em 1925.

Antes de serem colocadas no café, foram incluídas no Salão de Outono da Sociedade Nacional de Belas Artes, organizado por Eduardo Viana.

—II—

Quando se conhece a evolução da pintura durante o século vinte, fica-se admirado com as reacções do público. Quer dizer: a pintura estava em geral muito mais modernizada do que a que estes pintores portugueses então apresentaram. Dois deles, aliás, tinham tomado conhecimento de uma prática mais vanguardista durante os anos 10 : Eduardo Viana e Almada Negreiros. Apesar das concessões ao gosto conservador, as reacções fizeram-se ouvir,

por vezes de um modo humorístico. O próprio jornalista estava desapontado com os excessos dos modernistas. Ou melhor: com o que ele julgava ser excessivo na modernidade dos pintores.

→ "O melhor café é o de "A Brasileira". E os piores paineis também são os de lá!"

→ "As telas do Teles."

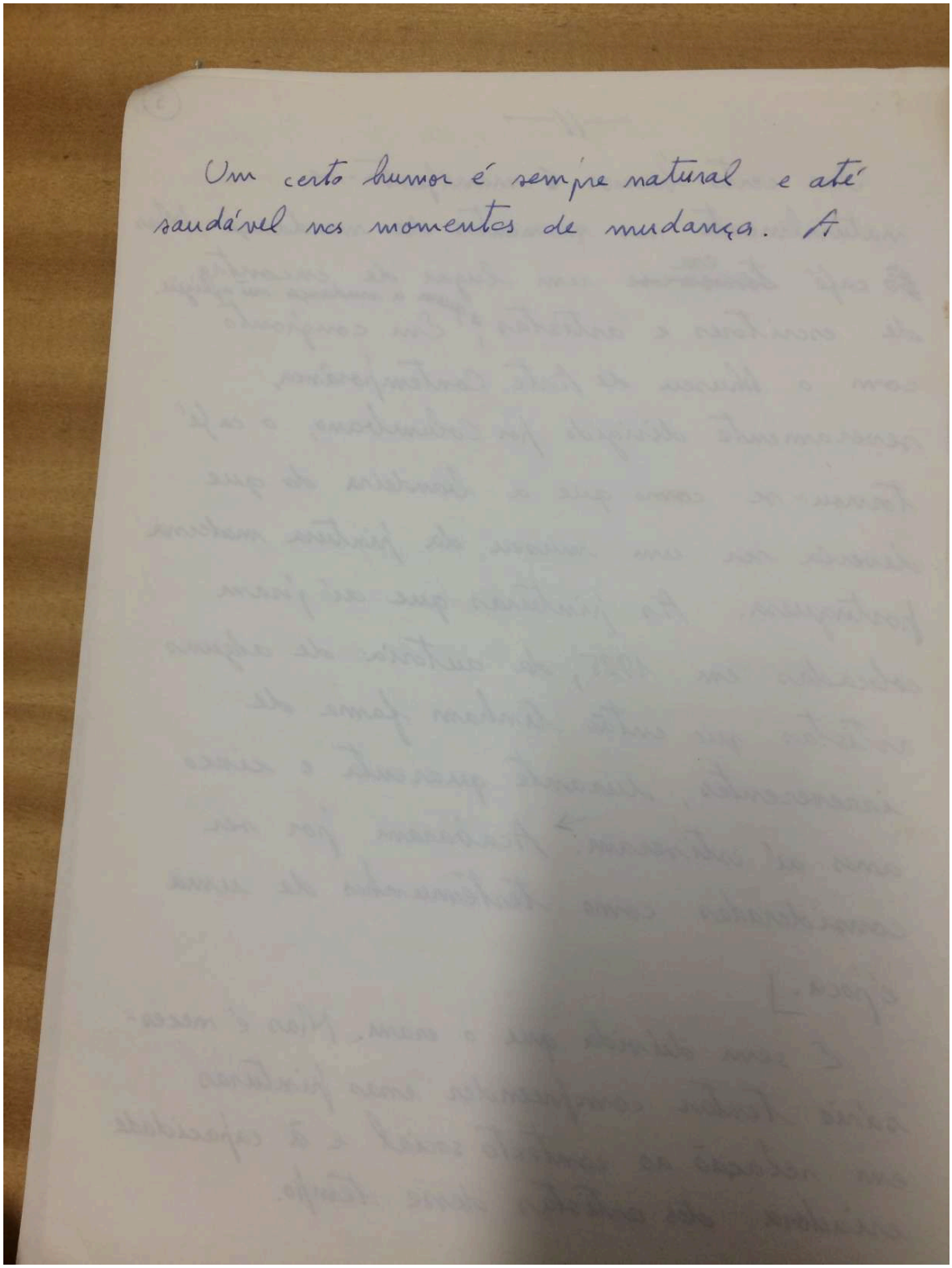
→ "As telas tolas".

Os 2 quadros de Almada, por exemplo, um representando duas banhistas e outro representando o pintor, ~~ouvindo~~ muito magro, ouvindo ~~a leitura~~ um amigo, também magro, a ler um texto literário, foram dois quadros ~~a~~ que o caricaturista Francisco Valença glosou no "Sempre Fixe" de um modo que se pode adivinhar através dos títulos: → "Duas sereias ou seresmas", "O cabide humano ou a leitura no bidet".

(5)

Um certo humor manifesta-se naturalmente nos momentos de mudança. Mas o café ~~foi~~ era um lugar de encontro de escritores e artistas, a quem a mudança não agrigiu. Em conjunto com o Museu de Arte Contemporânea, severamente dirigido por Columbano, o café tornou-se como que a bandeira do que deveria ser um museu da pintura moderna portuguesa. As pinturas que aí foram colocadas em 1925, da autoria de alguns artistas que então tinham fama de irreverentes, durante quarenta e cinco anos aí estiveram. → Acabaram por ser consideradas como testemunhos de uma época.

É sem dúvida que o eram. Mas é necessário tentar compreender essas pinturas em relação ao contexto social e à capacidade criadora dos artistas desse tempo.


Um certo humor é sempre natural e até
saudável nos momentos de mudança. A

pinturas modernas num Café de Lisboa

por RUI MÁRIO GONÇALVES

O café «A Brasileira do Chiado» é desde há muitos anos um lugar de encontro de escritores e artistas. Com uma decoração homogénea, desde a fachada às paredes interiores e aos móveis, deixava livres algumas áreas relativamente amplas na parte superior das paredes. Aí foram colocadas, em 1925, pinturas de alguns artistas que então tinham fama de irreverentes. Durante quarenta e cinco anos aí estiveram. Acabaram por ser considerados como testemunhos duma época.

E sem dúvida que eram. Mas é necessário tentar compreendê-los em relação ao contexto social e à capacidade criadora dos artistas desse tempo.

Em primeiro lugar deve reparar-se que eram todos pintores revelados durante a segunda década do nosso século. O mais novo de todos eles, Bernardo Marques, nascido em 1899, expôs pela primeira vez em 1920, na Terceira Exposição promovida pelo Grupo de Humoristas Portugueses (14 trabalhos). A primeira exposição dos humoristas, assim como uma exposição colectiva na sala Bobone, ambas em 1911, podem ser consideradas como as primeiras apresentações públicas da geração envolvida no início do modernismo em Portugal.

A revisão crítica dessa década permite efectivamente considerá-la de excepcional importância para a história da pintura. Bastaria olhar os quadros que Amadeo realizou então, e lembrar as instigações de Santa-Rita Pintor e de Almada Negreiros. Lembrar também que, entre o Verão de 1915 e a Primavera de 1917, Robert e Sonia Delaunay permaneceram em Portugal.

Tem-se conhecimento da admiração que Almada teve por Sonia, a pintora, a cenógrafa e figurinista de bailados, a criadora da apresentação visual do poema «O Transiberiano» de Blaise Cendrars. E Viana e Amadeo revelam nas suas obras a influência benéfica desses pintores franceses.

Em 1918 morrem Amadeo e Santa-Rita. Mas naqueles sete anos, entre 1911 e 1918, os pintores portugueses introduziram a modernidade em Portugal, agrupando-se como humoristas, interessando-se dum modo muito especial pelo Futurismo, e passando a praticar a nova linguagem plástica. A exposição que Amadeo apresentou no Porto e em Lisboa, em 1916, com mais de cem trabalhos, foi a mais importante exposição individual realizada até hoje por um artista português. «Abstraccionismo» era a designação da exposição no Porto, onde provocou, além de troças, tentativas de agressão. Em Lisboa, a reacção não foi tão hostil, mas a exposição já não apresentava aquele título e era prefaciada por Almada que, todavia, teria já talvez realizado uma pintura abstracta em 1912: «Sinfonia do Amarelo».

A crítica tem pois boas razões para se interessar por aquela década. Mas o que selecciona indubitàvelmente é a obra de Amadeo, obra que durante quarenta anos não mais foi mostrada. O nome de Amadeo tornou-se lendário. E os irracionalismos das lendas deixam alastrar o prestígio por toda uma geração.

Em 1925, Eduardo Viana organiza em Lisboa o primeiro Salão de Outono, rendendo homenagem a Amadeo e a Santa-Rita. Aí expuseram Viana, Almada, António Soares, Jorge Barradas, Mário Eloy e outros. Certamente que a homenagem era sincera, mas as suas obras nada tinham a ver com as dos homenageados. Note-se que, no mesmo ano, a viúva de Amadeo organiza uma exposição de obras deste em Paris. E quando no Club Bristol e no café «A Brasileira do Chiado» os artistas dessa geração realizam pinturas para as suas salas.

As pinturas do café «A Brasileira» eram da autoria de Bernardo Marques (a decoração que acompanhava os trabalhos de talha, em torno do relógio), Eduardo Viana, Almada, Soares, Barradas, Stuart Carvalhais e José Pacheco. Durante quarenta e cinco anos o público contemplou-as. Terá aceite que testemunhavam uma geração? Mas que diferenças não terá deixado de reparar entre a figuração, muito aquém do Cubismo, e as ousadias da década anterior, tão próximas do Abstraccionismo e do Dadaísmo?!...

Todavia, aquelas pinturas constituíam a primeira apresentação com carácter permanente em lugares públicos. E o que é mais grave: o exemplo não se propagou tanto como seria de desejar. Mais grave ainda: a inexistência dum Museu de Arte Moderna. O Museu de Arte Contemporânea, ali tão perto, nada significa para os valores modernos. Assim, tem-se sobrestimado aquelas pinturas. Elas resultam duma louvável iniciativa particular, tanto

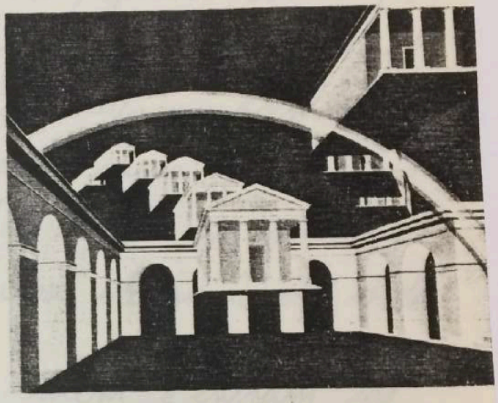
mais meritória quanto a vida oficial do País é inerme; e, também, aqueles que as pintaram têm certamente um lugar, maior ou menor, na primeira geração de modernistas. Mas os quadros, por si mesmos, se confirmam a habilidade e o talento dos seus autores, não são porém boas provas da capacidade de invenção e da exigência vanguardista dos anos dez.

Estas reservas que ponho, a serem confirmadas pelos outros críticos, darão um índice grave: o da desistência. Talvez haja acordo em que o abandono da invenção em favor da mera exibição de habilidade foi precisamente a opção dominante na pintura portuguesa daquela geração. E isso pode ter várias explicações. Uma: o facto de se tratar duma encomenda e o público geralmente apreciar mais o talento do que a invenção. Outra: o facto de alguns dos grandes pintores revolucionários dos anos dez, na França, Itália ou Alemanha, aparentemente terem retrocedido, tendo-se chegado a pensar que a época dos «ismos» tinha acabado. (Em 1923, na exposição dos «5 Independentes», os organizadores declaravam: «Não fazemos escola, fazemos escolha». Assim introduziam nos ambientes modernistas um neo-academismo, um vago conceito de «qualidade» quase sempre aliado à mera capacidade artesanal e a um sentido de ordenação aferível por caminhos trilhados pelos mestres, sem atender ao que estes abriram para o futuro, o que é verificável pelo facto, por exemplo, de se terem interessado por Cézanne como fim, enquanto os cubistas o adoptaram como ponto de partida.) Outra: um certo complexo de inferioridade, o receio, a falta de hábito... Etc., etc.

Mas aqui põe-se outro assunto a investigar: até que ponto este «abaixamento» de nível no testemunho da capacidade inventiva terá contribuído para um princípio de aceitação pública dessa geração e, através dela, do modernismo, ainda que com lamentáveis confusões?

Os contactos da primeira geração com o público eram até então episódicos. E se houve um auto-sacrifício para que a pintura moderna conquistasse maior audiência, a verdade é que os compromissos não se desfizeram e foi possível acontecer que os novos inventores, como Helena Vieira da Silva, em 1935, passassem incompreendidos à frente dessa «boa vontade»... E só quando as novas gerações do após-guerra desenvolveram uma maior acção criadora e crítica é que se tornou imperioso cobrir o escândalo da ausência da obra de Amadeo e se começou a apreciar Vieira da Silva.

A opção pelo talento contra a invenção, a indiferença perante as correntes e os «ismos» a que se deixa chamar «modas», o enfraquecimento da reflexão crítica, serão as características dos artistas da primeira geração, a partir de 1918? Que pensar então de Almada Negreiros? Na realidade, ele é o que atraiçoa menos. Mas em 1925 não é tanto a sua obra de pintor que dá a dimensão do seu génio, mas o livro que escreve: «Nome de Guerra», livro de aprendizagem de nós-próprios, atento à problemática da originalidade que o une a Santa-Rita, a Sá-Carneiro e a Fernando Pessoa. Encontrar as origens é para ele uma necessidade profunda e permanente. A sua obra global, pintada, escrita e falada, tem uma unidade mais visível do que a que se pode encontrar analisando cada um dos modos de expressão separadamente. Assim, dos dois quadros que pintou para «A Brasileira», é o auto-retrato, em que se representa com alguns amigos, um deles lendo, ele olhando para um desenho,



é esse auto-retrato que verdadeiramente adquire importância, pela ligação imediata que permite fazer com a vida do pintor e o seu romance, sendo este um verdadeiro testemunho da modernidade de Almada Negreiros em 1925.

→ "O cabide humano ou a leitura no bidet..."?!

Deixe que seja o crítico José-Augusto França a falar desse quadro e não o humorista dos anos 20.

« Trata-se de um retrato de grupo, em que figura o próprio pintor, um amigo (o poeta e professor Dória Nazaré) e duas amigas mais ou menos galantes, cujos nomes a pequena história recolheu: Júlia de Aguilar, da companhia teatral espanhola Velasco, e Aurora Gil, sem companhia certa então. Grupo emblemático, tratado com vigor de desenho num espaço imaginário que é o do próprio Café em que as personagens abancam, numa obrigação da vida lisboeta...

... As personagens que saem e entram no admirável romance que Almada então escreveu, Nome de Guerra, como figuras duma boémia citadina, intelectual e lírica, românticamente sonhada para boa educação dum moço Antunes vindo da província. Educação sentimental — mas já metafísica, em busca do dia claro que Almada Negreiros prometera a si próprio e aos outros... »

Esse admirável romance de Almada Negreiros ninguém o conhecia, em 1925. Durante mais de dez anos ficou na gaveta, esquecido, ignorado do grande público. Entretanto, o quadro lá estava na "Brasileira". Esse quadro e os outros. Na sua grande parte, foram-se deteriorando com os ~~fumos~~ vapores dos cafés, com o fumo dos cigarros, com as variações de humidade e temperatura. Por fim, eram olhados como se se procurasse imaginar o que eles foram, em 1925. Em 1970, foram vendidos na sua totalidade. Perfeitamente recuperados, os de Eduardo Viana. Os outros, foram refintados. Bons negócios terão permitido. Mas do contrato da venda fazia parte a substituição desses quadros por outros, de autores actuais. Assim se fez. Disso nos ocuparemos no próximo programa.

B.1.2. Episódio 2

31/12/1982

Rui Mário Gonçalves

Descrição: documento manuscrito e datilografado de 12 páginas; as partes datilografadas correspondem a excertos do artigo "Pinturas Modernas num Café de Lisboa" de Rui Mário Gonçalves com correções acrescentadas pelo próprio[132]. Este guião inclui uma apresentação do segundo projeto decorativo do café *A Brasileira*, onde é mencionado o processo de substituição das pinturas modernistas e de seleção dos artistas. Neste documento, Rui Mário Gonçalves analisa ainda as pinturas de João Vieira, Carlos Calvet, Nikias Skapinakis, Fernando de Azevedo e João Hogan.

Transcrição:

"Programa: "As Cores e as Formas"

31-XII-82

Tema: "A Brasileira do Chiado"

Os quadros da autoria de Eduardo Viana, António Soares, Almada Negreiros, Jorge Barradas, Bernardo Marques, Stuart Carvalhais e José Pacheco que, em 1925, foram colocados no Café "A Brasileira" do Chiado foram deteriorando-se com o fumo, a humidade e as variações de temperatura. Nos anos 50 e 60 eram já olhados com desgosto. Estragados, e a própria concepção a que obedeceram. Muito datada dos compromissos dos anos 20, nem demasiado modernos nem demasiado académicos, não satisfazia alguns dos autores. Um destes, Eduardo Viana, apesar dos seus quadros, mercê de boa oficina, serem os mais bem conservados, achava que era tempo de fazer uma mudança radical. Eduardo Viana disse a Fernando de Azevedo que eram os jovens que deveriam realizar novos quadros,

Os anos passaram. Somente em 1971 veio a verificar.se essa substituição, esse "render da guarda".

Em 1925, os quadros foram pagos por 6 ou 4 contos cada um. Em 1971, os novos quadros foram pagos por 20 contos cada um. De 1925 para 1971, passando mais de 45 anos, não

[132] GONÇALVES, Rui Mário. *Op. Cit.* 1971.

se pode dizer que o aumento do pagamento, de 6 para 20, tenha acompanhado o aumento do custo de vida. Apesar de 1971 ser um ano de relativo desenvolvimento do mercado da arte em Portugal, por esta comparação se verifica que, depois de 1925 descera muito o apreço pelos artistas modernos. Mas estes colaboraram gostosamente na valorização de um local de convívio superior como era o Café "A Brasileira".

A Secção Portuguesa da Associação Internacional dos Críticos de Arte dispôs-se a nomear uma comissão de críticos que aconselhasse as novas encomendas, para que o local pudesse apresentar obras de artistas representativos de Lisboa.

Enquanto demorou a substituição dos quadros, as paredes ficaram vazias. Olhando as paredes vazias, não terá deixado de haver quem pensasse que os artistas dos anos 20 eram insubstituíveis. E houve também quem pensasse que as paredes não têm necessidade de quadros, estando na sua nudez mais certas com a arquitectura.

Mas houve também quem pensasse que se poderia substituir aquelas pinturas, desde que se escolhessem outras que não fossem menos dignas; e que um café de escritores e de artistas não vive apenas do acerto do espaço físico, mas também da memória e da imaginação das pessoas que o frequentam. É um lugar de convívios de pessoas que têm uma obra que é necessário usufruir. Por isso, dois artistas, em 1971, decidiram tomar como ponto de partida para as suas composições, dois quadros dos anos 20. Fernando de Azevedo refez, por assim dizer, a paisagem de Sintra de Eduardo Viana; e Nikias Skapinakis refez o retrato de grupo de Almada Negreiros. Assim, manifestava-se a memória e a recriação. E os novos quadros de Fernando de Azevedo e de Nikias Skapinakis foram colocados, em 1971, exactamente nos mesmos lugares em que tinham estado os de Eduardo Viana e de Almada Negreiros. Isto, em 1971, até que umas recentes obras de mau gosto efectuadas nesta sala, alteraram também a situação dos quadros.

Mas como procedeu a comissão dos críticos?

A primeira decisão que a comissão de críticos tomou foi a de alargar o mais possível o número de artistas a convidar. Sendo onze o número de lugares nas paredes, onze determinou que fossem os pintores. Mas como alguns dos convidados poderiam não aceitar as condições da encomenda, indicaram-se quinze, ordenados por sorteio, de modo a que os últimos quatro, considerados tão dignos como os outros, ficassem como suplentes. Por resultado do sorteio ou por desistência, não realizaram obras os pintores António Charrua, Menez, Paula Rego e Sá Nogueira, que faziam parte da selecção

alargada. Os que ficaram, sabe-se quais são: António Palolo, Carlos Calvet, Eduardo Nery, Fernando de Azevedo, João Hogan, João Vieira, Joaquim Rodrigo, Manuel Baptista, Nikias Skapinakis, Noronha da Costa e Vespeira.

Como é que os artistas interpretaram a encomenda? Que significado têm os quadros no contexto actual da vida artística lisboeta? Que importância lhes atribuir dentro da obra de cada um dos artistas?

A primeira impressão que se colhe é a de que, de um modo geral, os artistas corresponderam à confiança que neles se depositou. Mesmo o atraso de algumas entregas deve ser entendido como sinal do escrúpulo dos autores, interessados em apresentar o seu melhor. Assim, à última pergunta...?

- Que valor lhes atribuir dentro da obra de cada um dos seus autores..?

- A esta pergunta pode desse já apresentar-se uma primeira resposta: as obras são representativas dos seus autores, em 1971.

- Mas sê-lo-ão totalmente?

- É aqui que intervém a necessidade de considerar a primeira questão: como é que os artistas interpretaram a encomenda: realizar quadros para um Café de intelectuais, Café que já anteriormente exibia quadros de artistas mais velhos?

Dos onze pintores, quatro recorreram à representação de segundo grau: António Palolo, Carlos Calvet, Fernando de Azevedo e Nikias Skapinakis. Melhor dizendo: os dois últimos realizaram não tanto uma representação de segundo grau, mas uma réplica, uma tradução para a própria escrita de composição de outros autores.

Destes quatro, três adoptaram elementos que referem o que há ou houve no próprio local. Junte-se-lhes a composição "letrista" de João Vieira, obtida a partir das letras da palavra CAFÉ, e que aproveita também a capacidade reflectora dos materiais utilizados.

Carlos Calvet realizou um quadro bem integrado no tipo de pintura que o tem caracterizado ultimamente: uma síntese muito pessoal entre a pintura "metafísica" de raiz italiana e a "pop-arte" de tipo americano. O aspecto "pop" revela-se na adopção duma figura dum antigo anúncio, bem conhecido, que diz: "O melhor café é o de A Brasileira". A figura é a de um velho sorridente que leva uma chávena à boca. O anúncio existe na própria sala do café e aparece reproduzido em muitas chávenas.

A parte direita do quadro de Calvet representa essa figura erguendo-se do interior duma chávena representada. Esta chávena está inclinada, deixando ver o seu interior. Contendo algum café, o nível do líquido é marcado em linha quase recta, sugerindo um horizonte: uma sugestão de espaço infinito dentro da chávena. Para acentuar essa sugestão e tirar mais partido da figura do apreciador de bom café, a silhueta deste é repetida no horizonte. Este infinito descoberto no pequeno espaço dos objectos de uso quotidiano é sinal "metafísico" da pintura actual de Calvet. Noutros quadros, sugere horizontes distantes dentro de caixas de fósforos. O verso de Fernando Pessoa, que diz que o infinito pode ser visto da rua dos Douradores, defina uma atitude que Calvet certamente partilha, pois é grande admirador do poeta.

A parte esquerda do quadro mostra, em posições e tamanhos variados, mão e chávenas soltas num espaço aberto. Aqui exprime-se o "frisson" metafísico que se pode encontrar em alguma da melhor ficção científica. E esta é outra das características mais pessoais da obra de Calvet, e que traz alguma luz ao processo interior pelo qual se conjugam nele elementos inquietantes da pintura "metafísica" com as imagens que a "pop-arte" detecta nas massas populacionais de hoje.

Talvez seja oportuno referir já o caso de João Hogan, bem conhecido como paisagista dos arredores de Lisboa, mas que há muito tempo mantém uma grande admiração também pelos pintores "metafísicos" italianos, em especial, e pela arte fantástica, em geral. O interesse pelo "fantástico" tem-se revelado há alguns anos nas suas gravuras, tão diferentes das pinturas paisagísticas. Ora ultimamente, as paisagens têm adquirido essa dimensão outra. E no quadro que enviou para "A Brasileira", sendo uma paisagem, está já transfigurada pelo impacto dos volumes, muito simplificados, e pela luminosidade fria. Quanto à matéria pictórica, outrora áspera, como que tentando transmitir a aspereza da própria terra, é agora lisa, tornando mais irreal a paisagem apresentada. Permanece o ambiente desolado, mas mais inquietante. É em função destes dois aspectos que encontramos na pintura de Calvet – pintura "metafísica", ficção científica – que me parece oportuno referir já o caso deste quadro de João Hogan, que representa um passo decidido no sentido da revelação de antigas e permanentes opções secretas.

A paisagem de Sintra apresentada por Fernando de Azevedo é uma homenagem a Eduardo Viana. Este pintor da primeira geração tinha em 1925 enviado para "A Brasileira" uma paisagem de Sintra, com uma figura feminina no primeiro plano. Azevedo quis com o seu quadro homenagear um pintor que estimava, perpetuar a

memoria do seu quadro e dedicar-se à representação de um lugar onde gosta de passar algum do seu tempo: Sintra.

Todo o sentido quase tropical que Viana encontrara na luxuriante vegetação da romântica zona de Sintra foi mantido por Fernando de Azevedo, o que é de certo modo surpreendente num pintor que, ao passar do Surrealismo à Pintura Não-Figurativa, mantivera o sentido fantasmagórico do espaço. A fidelidade à composição de Viana também está patente. Apenas, para passar à "escrita" e à concepção espacial que são suas, os objectos, em especial a figura feminina, parecem transparentes no quadro de Azevedo. Eis onde se pode encontrar o aspecto talvez mais difícil do exercício que o pintor se propôs: o confronto entre a solidez dos objectos em Viana e a estrutura da pintura de Azevedo, em que sempre osmose existe entre os objectos e o espaço. O exercício-homenagem, foi mantido com grande firmeza, o que torna o quadro significativo da capacidade de compreensão por parte de Fernando de Azevedo, mas bastante particular: um parêntesis interessante a até didático, mas um pouco afastado do sentido da sua obra mais expressiva.

Também o quadro de Almada, em que se representava a si próprio juntamente com alguns amigos e a que já aludimos, fica lembrado, adoptando a mesma disposição das figuras, Nikias Skapinakis apresenta um retrato colectivo de quatro críticos, precisamente aqueles que constituiriam a comissão selecionadora das encomendas: José-Augusto França; Fernando Pernes, Francisco Bronze e Rui Mário Gonçalves.

Com uma grande economia de cores, Nikias Skapniakis resolveu a composição de modo a garantir a eficácia da visualização a distância. Segundo o seu processo habitual nos anos 60, Skapinakis leva os contornos das figuras a tocar os bordos da tela, O desenho aceita as transformações que geralmente acontecem na impressão de zincogravuras e nas fotografias em alto-contraste. Esta simplificação aproxima a pintura de Skapinakis do espírito "pop". Neste quadro, para melhor fixar o essencial dos retratos, pinta de igual cor, o preto, as roupagens de todos. A expressão de cada um dos retratados terá de ser procurada apenas na cara. Um sentido lúdico surge, algo divertido, por vezes casualmente revelador, no facto de as posições das mãos e dos pés coincidirem com as das figuras do quadro de Almada Negreiros, Além deste jogo divertido, Skapinakis procurou focar um pormenor ridículo em cada um dos críticos. Há um que ficou com a perna à mostra, outro com os olhos fechados,

Ainda uma representação de segundo grau é o quadro de António Palolo que parte de um ready-made de Marcel Duchamp. Falaremos deste quadro no próximo programa.

No próximo programa falaremos deste quadro de Palolo, assim como dos de Eduardo Nery, Luis Noronha da Costa, Joaquim Rodrigo, Vespeira e Manuel Baptista, todos eles menos diretamente relacionáveis com a memória do Café "A Brasileira", não referindo a palavra CAFÉ, nem as chávenas, nem os quadros antigos, nem a paisagem de Sintra ou de Porto-Covo, como verificamos que acontece nas obras de João Vieira, Calvet, Skapinakis, Azevedo e João Hogan.

(1)

Programa: "As Cores e as Formas" 31-XII-82

Tema: "A Brasileira do Chiado"

Os quadros da autoria de Eduardo Viana, António Soares, Almada Negreiros, Jorge Barradas, Bernardo Marques, Stuart Carvalhais e José Pacheco que, em 1925, foram colocados no Café "A Brasileira" do Chiado foram-se deteriorando com o fumo, a humidade e as variações de temperatura. Nos anos 50 e 60 eram já olhados com desgosto. Estragados. E a própria concepção a que obedeceram, muito datada nos compromissos dos anos 20, nem demasiado modernos nem demasiado

académicos, ~~conservadores~~, não satisfazia alguns dos autores. Um destes, Eduardo Viana, apesar dos seus quadros, mercê de boa oficina, serem os ~~melhores~~ mais bem conservados, achava que era tempo de fazer uma mudança radical, Eduardo Viana disse a Fernando de Azevedo que eram os jovens que deveriam realizar novos quadros.

Os anos passaram. Somente em 1971 veio a verificar-se essa substituição, esse "render da guarda". // Em 1925, os quadros foram pagos por 6 ou 4 contos cada um. Em 1971, os novos quadros foram pagos por 20 contos cada um. De 1925 para 1971, passando mais de 45 anos, não se pode dizer que o aumento do pagamento, de 6 para 20,

tenha acompanhado o aumento do custo de vida. Apesar de 1971 ser um ano de relativo desenvolvimento do mercado da arte em Portugal, por esta comparação se verifica que, depois de 1925 descera muito o apreço pelos artistas modernos. Mas estes colaboraram gostosamente na valorização de um local de convívio ~~s~~ superior como o era o Café "A Brasileira".

—— // ——

A Secção Portuguesa da Associação Internacional dos Críticos de Arte dispôs-se a nomear uma comissão de críticos que aconselhasse ~~[illegible]~~ as novas encomendas, para que o

local pudesse apresentar obras de artistas representativos de Lisboa.

→ Enquanto demorou a substituição dos quadros, as paredes ficaram vazias. Olhando as paredes vazias, não terá deixado de haver quem pensasse que os artistas dos anos 20 eram insubstituíveis. E houve também quem pensasse que as paredes não têm necessidade de quadros, estando na sua nudez mais certas com a arquitectura.]

→ Mas ~~terá~~ houve também quem pensasse que se poderia substituir aquelas pinturas, desde que se escolhessem outras que não fossem menos dignas; e que um café de escritores e de artistas não vive apenas do acerto do espaço físico, mas também da memória e da imaginação

das pessoas que o frequentam. É um lugar de convívio de pessoas que têm uma obra que é necessário usufruir. Por isso, dois artistas, em 1971, decidiram tomar como ponto de partida para as suas composições, dois quadros dos anos 20. Fernando de Azevedo refez, por assim dizer, a paisagem de Sintra de Eduardo Viana; e Nikias Skapinakis refez o retrato de grupo de Almada Negreiros. Assim, manifestava-se a memória e a recriação. E os novos quadros de Fernando de Azevedo e de Nikias Skapinakis foram colocados, em 1971, exactamente nos mesmos lugares em que tinham estado os de Eduardo Viana e de Almada Negreiros. Isto, em 1971, até que umas recentes

⑥

obras de mau gosto efectuadas nesta ~~(alterou também)~~ ~~[illegible] situação dos quadros [illegible]~~ sala, alteraram também a situação dos quadros.

—//—

→ Mas como procedeu a comissão dos críticos?

A primeira decisão que a comissão de críticos tomou foi a de alargar o mais possível o número de artistas a convidar. Sendo onze o número de lugares, nas paredes, onze se determinou que fossem os pintores. Mas como alguns dos convidados poderiam não aceitar as condições da encomenda, indicaram-se quinze, ordenados por sorteio, de modo a que os últimos quatro, considerados tão dignos como os outros, ficassem como suplentes. Por resultado do sorteio ou por desistência, não realizaram obras os pintores António Charrua, Menez, Paula Rego e Sá Nogueira, que faziam parte da selecção

(9)
(7)

alargada. Os que ficaram, sabe-se quais são: António Palolo, Carlos Calvet, Eduardo Nery, Fernando de Azevedo, João Hogan, João Vieira, Joaquim Rodrigo, Manuel Baptista, Nikias Skapinakis, Nozonha da Costa e Vespeira.

—//—

→ Como é que os artistas interpretaram a encomenda? Que significado têm os quadros no contexto actual da vida artística lisboeta? Que importância lhes atribuir dentro da obra de cada um dos artistas?

A primeira impressão que se colhe é a de que, de um modo geral, os artistas corresponderam à confiança que neles se depositou. Mesmo o atraso de algumas entregas deve ser entendido como sinal do escrúpulo dos autores, interessados em

(9)

(8)

apresentar o seu melhor. Assim, à última pergunta .... ?

→ Que valor lhes atribuir dentro da obra de cada um dos seus autores...? ⌋

— A esta pergunta ~~[illegible]~~, ~~[illegible]~~ pode desde já apresentar-se uma primeira resposta: as obras são representativas dos seus autores, em 1971.

→ Mas sê-lo-ão totalmente? ⌋

→ É aqui que intervém a necessidade de considerar a primeira questão: como é que os artistas interpretaram a encomenda: realizar quadros para um Café de intelectuais, Café que já anteriormente exibira quadros de artistas mais velhos? ⌋

ou por desistência, não realizaram obras os pintores António Charrua, Menez, Paula Rego e Sá Nogueira. Os outros apresentaram os seus trabalhos, nem todos dentro do prazo inicialmente marcado. Uma vez reunidos os quadros, podem ser postas perguntas de ordens muito diversas, mas todas devem ser respondidas em função deles.

Como é que os artistas interpretaram a encomenda? Que significado têm os quadros no contexto actual da vida artística lisboeta? Que valor lhes atribuir dentro da obra de cada um dos seus autores?

A primeira impressão que se colhe é a de que, dum modo geral, os pintores corresponderam à confiança que neles se depositou. Mesmo o atraso de algumas entregas deve ser entendido como sinal do escrúpulo dos autores, interessados em apresentar o seu melhor. Assim, à última pergunta pode desde já apresentar-se uma primeira resposta: as obras são representativas dos seus autores. Mas sê-lo-ão totalmente? É aqui que intervém a necessidade de considerar a primeira questão.

Dos onze pintores, quatro recorreram à representação de segundo grau: António Palolo, Carlos Calvet, Fernando de Azevedo e Nikias Skapinakis. Melhor dizendo: os dois últimos realizaram não tanto uma representação de segundo grau, mas uma réplica, uma tradução para a própria escrita de composições de outros autores.

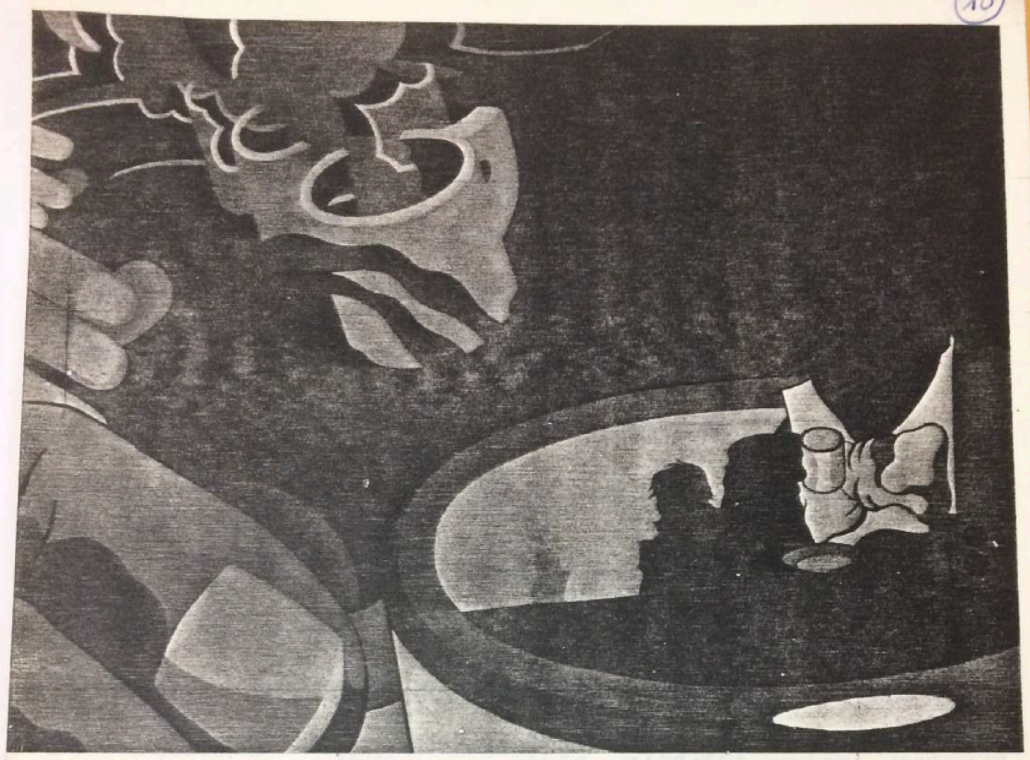
Destes quatro, três adoptaram elementos que referem o que há ou houve no próprio local. Junte-se-lhes a composição «letrista» de João Vieira, obtida a partir das letras da palavra CAFÉ, e que aproveita também a capacidade reflectora dos materiais utilizados.

Carlos Calvet realizou um quadro bem integrado no tipo de pintura que o tem caracterizado ùltimamente: uma síntese muito pessoal entre a pintura «metafísica» de raiz italiana e a «pop-arte» de tipo americano. O aspecto «pop» revela-se na adopção duma figura dum antigo anúncio, bem conhecido, que diz: «O melhor café é o de A Brasileira». A figura é a de um velho sorridente que leva uma chávena à boca. O anúncio existe na própria sala do café e aparece reproduzido em muitas chávenas.

A parte da direita do quadro de Calvet representa essa figura erguendo-se do interior duma chávena representada. Esta chávena está inclinada, deixando ver o seu interior. Contendo algum café, o nível do líquido é marcado em linha quase recta, sugerindo um horizonte: uma sugestão de espaço infinito dentro da chávena. Para acentuar essa sugestão e tirar mais partido da figura do apreciador de bom café, a silhueta deste é repetida algumas vezes, diminuindo gradualmente, até se perder no horizonte. Este infinito descoberto no pequeno espaço dos objectos de uso quotidiano é sinal «metafísico» da pintura actual de Calvet. Noutros quadros, sugere horizontes distantes dentro de caixas de fósforos. O verso de Fernando Pessoa, que diz que o infinito pode ser visto da Rua dos Douradores, define uma atitude que Calvet certamente partilha, pois é um grande admirador do poeta.

A parte esquerda do quadro mostra, em posições e tamanhos variados, mãos e chávenas soltas num espaço aberto. Aqui exprime-se o «frisson» metafísico que se pode encontrar em alguma da melhor ficção científica. E esta é outra das características mais pessoais da obra de Calvet, e que traz alguma luz ao processo interior pelo qual se conjugam nele elementos inquietantes da pintura «metafísica» com as imagens que a «pop-arte» detecta nas massas populacionais de hoje.

Talvez seja oportuno referir já o caso de João Hogan, bem conhecido como paisagista dos arredores de Lisboa, mas que há muito tempo mantém uma grande admiração também pelos pintores «metafísicos» italianos, em especial, e pela arte fantástica, em geral. O interesse pelo «fantástico» tem-se revelado há alguns anos nas suas gravuras, tão diferentes das pinturas paisagísticas. Ora ùltimamente, as paisagens têm adquirido essa dimensão outra. E no quadro que enviou para «A Brasileira», sendo uma paisagem, está já transfigurada pelo impacto dos volumes, muito simplificados, e pela luminosidade fria. Quanto à matéria pictórica, outrora áspera, como que tentando transmitir a aspereza da própria terra, é agora lisa, tornando mais irreal a paisagem apresentada. Permanece o ambiente desolado, mas mais inquietante. É em função destes dois aspectos que encontrámos na pintura de Calvet — pintura «metafísica», ficção científica — que parece oportuno referir já o caso deste quadro



CARLOS CALVET

de João Hogan, que representa um passo decidido no sentido da revelação de antigas e permanentes opções secretas.

A paisagem de Sintra apresentada por Fernando de Azevedo é uma homenagem a Eduardo Viana. Este pintor da primeira geração tinha em 1925 enviado para «A Brasileira» uma paisagem de Sintra, com uma figura feminina no primeiro plano. Azevedo quis com o seu quadro homenagear um pintor que estimava, perpetuar a memória do seu quadro e dedicar-se à representação de um lugar onde gosta de passar algum do seu tempo: Sintra.

Todo o sentido quase tropical que Viana encontrara na luxuriante vegetação da romântica zona de Sintra foi mantido por Fernando de Azevedo, o que é de certo modo surpreendente num pintor que, ao passar do Surrealismo à Pintura Não-Figurativa, mantivera o sentido fantasmagórico do espaço. A fidelidade à composição de Viana também está patente. Apenas, para passar à «escrita» a concepção espacial que lhe é própria, os objectos, em especial a figura feminina, parecem transparentes no quadro de Azevedo. Eis onde se pode encontrar o aspecto talvez mais difícil do exercício que o pintor se propôs: o confronto entre a solidez dos objectos em Viana e a estrutura da pintura de Azevedo, em que sempre uma osmose existe entre os objectos e o espaço. O exercício-homenagem foi mantido com grande firmeza, o que torna o quadro significativo da capacidade de compreensão da pintura por parte de Fernando de Azevedo, mas bastante particular: um parêntesis interessante e até didáctico, mas um pouco afastado do sentido da sua obra mais expressiva.

Também o quadro de Almada, em que se representava a si próprio juntamente com alguns amigos e a que já aludimos, fica lembrado. Adoptando a mesma disposição das figuras, Nikias Skapinakis apresenta um retrato colectivo de quatro críticos, precisamente aqueles que constituíram a comissão seleccionadora das encomendas: ~~(da E. para a D.: — R. M. Gonçalves, F. Bronze, F. Pernes,~~ ver: Augusto França, Fernando Pernes, Francisco Bronze e Rui Mário Gonçalves.

(11)

Com uma grande economia de cores, Nikias Skapinakis resolveu a composição de modo a garantir a eficácia da visualização a distância. Segundo o seu processo habitual nos anos 60, S.Kapinakis leva os contornos das figuras a tocarem os bordos da tela. O desenho aceita as transformações que geralmente acontecem na impressão de zincogravuras e nas fotografias em alto-contraste. Esta simplificação aproxima a pintura de S.Kapinakis do espírito "pop". Neste quadro, para melhor fixar o essencial dos retratos, pinta de igual cor, o preto, as roupagens de todos. A expressão de cada um dos retratados terá de ser procurada apenas na cara. Um sentido lúdico surge, algo divertido, por vezes casualmente revelador, no facto de as posições das mãos e dos pés coincidirem com as das figuras do quadro de A.Almada Negreiros. Além deste jogo divertido, SKapinakis

procurou focar um pormenor ridículo em cada um dos críticos. Há um que ficou com a perna à mostra, outro com os olhos fechados.

Ainda uma representação de segundo grau é o quadro de António Palolo, que parte de um ready-made de Marcel Duchamp. Falaremos deste quadro no próximo programa. (No próximo programa falaremos) ~~Falo~~ deste quadro de Palolo, assim como dos de Eduardo Nery, Luís Noronha da Costa, Joaquim Rodrigo, Vespeira e Manuel Baptista, todos eles menos directamente relacionáveis com a memória do Café "A Brasileira", não referindo a palavra CAFÉ, nem as chávenas, nem os quadros antigos, ~~com a paisagem~~ nem a paisagem de Sintra ou a de Porto-Covo, como ~~mas que não são bem característicos~~ verificamos que acontece nas obras de João Vieira, Calvet, Skapinakis, Azevedo e João Hogan.

B.1.3. Episódio 3

01/1983

Rui Mário Gonçalves

Descrição: documento manuscrito e datilografado de 10 páginas; as partes datilografadas correspondem a excertos do artigo "Pinturas Modernas num Café de Lisboa" de Rui Mário Gonçalves com correções acrescentadas pelo próprio[133]. Neste guião é apresentada a análise das obras de António Palolo, Manuel Baptista, Eduardo Nery, Noronha da Costa, Joaquim Rodrigo e Vespeira.

Transcrição:

"Programa: As Cores e as Formas

Tema: O Café "A Brasileira do Chiado" (III parte)

Sugestão para fundo musical: "Beatles", "o submarino amarelo". (Palolo, Nery, Noronha) em confrontos com Satie (até pág 4 e final), Varese (Baptista, Vespeira) Rodrigo (música espanhola Málaga)

No Café "A Brasileira", encontram-se pinturas da autoria de Hogan, Azevedo, Skapinakis, Calvet, João Vieira, Palolo, Nery, Noronha da Costa, Joaquim Rodrigo, Vespeira e Manuel Baptista,

O quadro de Hogan representa uma paisagem de Porto Covo; o de Fernando de Azevedo representa também uma paisagem, mas de Sintra; não foi feita diante do motivo, mas sim a partir de um quadro anterior de Eduardo Viana, que em 1925 fora colocada no Café; outra recriação de um quadro anterior foi feita por Nikias Skapinakis, a partir de um quadro de Almada Negreiros. Se a construção em plexiglas de João Vieira brinca com as letras da palavra CAFÉ, a imagem do anúncio de "A Brasileira", um velho sorridente bebendo café é uma imagem retomada na pintura de Calvet. Esta figuração de figuração anterior, letras, imagens de cartazes ou de posters, oscilando entre a recriação e a citação, pode designar-se pós figuração de segundo grau.

Se a figuração de segundo grau se aproxima do poster, como em Nikias, do anúncio, como em Calvet, ou de qualquer outro tipo de imagens utilizadas com frequência nos meios de comunicação de massa, entronca no mundo imaginário das massas

[133] *Ibid, ibidem*.

populacionais que habitam nas cidades. Por isso, pode dizer-se que este tipo de figuração de segundo grau tem espírito "pop".

O quadro de António Palolo é, sob este ponto de vista, muito curioso: recria uma imagem adoptada por um artista em 1916; mas, em 1916, essa imagem era já obtida a partir de um anúncio. O autor deste acto foi Marcel Duchamp, o dadaísta mais importante, o percursor dos neo-dadaísmos dos anos sessenta. O anúncio representa uma menina a pintar uma cama com tintas Sapolim. Marcel Duchamp serviu-se deste anúncio, introduziu pequenas alterações na imagem e nas palavras, e intitulou o resultado: Apolinère Enameled.

Duchamp desenhou os cabelos da menina num espelho que está representado à direita. E aparece, em baixo, uma inscrição insólita: Any act red by her tem or epergne, New York.

Este texto é um "ready-made impresso auxiliado", uma vez que Duchamp enviou-o com a introdução de alguns retoques.

O quadro de António Palolo adopta apenas a figura da menina. É mais uma citação do que uma recriação. Mas, por esse pormenor, é ainda uma representação de segundo grau. No resto, revela arranjos de formas cromáticas e de cores vivas, aplicadas lisamente, características de uma época que desenvolveu simultaneamente a Pop e a Op.

É uma composição simétrica, com uma árvore de cada lado, muito fantasiosa e com um a grande frescura de execução. O arco-íris aparece, com as suas cores puras. O mesmo acontece no quadro de Eduardo Nery.

Portanto, onde o quadro de Palolo se torna representação de segundo grau é na figura central, uma pequena rapariga com uma lata de tintas e um pincel na mão, no acto de pintar. Essa figura é extraída dum "ready-made" auxiliado de Marcel Duchamp: "Apolinère Enameled", de 1916-17. Como se sabe, Duchamp utilizou expressivamente objectos de produção industrial, com pouca ou nenhuma "rectificação", com a intenção, tipicamente dadaísta, de desmitificar o esteticismo. Em "Apolinère Enameled", refere-se ironicamente ao sei amigo, poeta e crítico de vanguarda Apolinnaire. Este "ready-made" é um anúncio, que, como imagem reproposta, pode ser considerada percursora da "pop-arte". No quadro de Palolo, a rapariga, em vez de pintar uma cama, está pintando formas abstractas: cubos.

A pintura de Eduardo Nery prossegue uma pesquisa a que se tem dedicado desde que abandonou o gestualismo. Passando a dedicar-se a uma arte de relações predeterminadas, tem sugerido volumes e profundidades em perspectivas várias, através de processos

ópticos contraditórios, anulando-se mutuamente. Assim, a bidimensionalidade real do suporte é muitas vezes reencontrada ironicamente, as perspectivas são acentuadas com alusões a construções arquitectónicas que aparecem flutuar num espaço indefinido, adquirindo uma presença absoluta, um valor emblemático.

Repare-se que, para acentuar este valor emblemático que advém do puro acto perceptivo, Nery escolhe arquitecturas tal como as encontramos desenhadas nos "compêndios". Assim se aproxima do Neo-figurativismo, ou representação de segundo grau, mas a sua preocupação em relação ao objeto representado não pode ser considerada independentemente da investigação dos problemas da representação do espaço na superfície. A organização cromática baseia-se no contraste das complementares: azul e alaranjado.

Luís Noronha da Costa teve que resolver um problema difícil, na medida em que a sua pintura tem que contar com a talha decorativa e com o relógio de parede. Encontrou uma solução, rodeando as talhas com relevos informais, assim estabelecendo uma passagem para a sua pintura. Os relevos sugerem panejamentos e matérias viscosas que criam um ambiente fantasmagórico. Toda a pintura está realizada em tons escuros, à esquerda há cores frias, onde surge uma silhueta feminina do século XIX já conhecida dos seus quadros; à direita, onde dominam as cores quentes, repete-se a silhueta e aparece o écran fosco, protótipo do lugar em que no nosso século se formam as imagens.

O quadro de Joaquim Rodrigo "Lisboa-Málaga" refere os dados colhidos nessa viagem. Rodrigo apresenta-se com um grafismo livre, com a temporalidade explicitada. O seu sóbrio jogo de cores afirma-se. As simplificações no grafismo e na paleta encontram uma mesma elementaridade, a partir da qual transparece a necessidade intrínseca da composição e se garante a imediatidade da leitura dos signos.

Finalmente, dois pintores que apresentam quadros abstractos, ambos bastante decorativos: Vespeira e Baptista.

Vespeira apresenta uma das composições mais firmes que tem realizado. Sempre na sua pintura tem sugerido um espaço palpitante e inundado de luz, utilizando cores voluptuosas e formas rítmicas, que continuam a referenciar valores eróticos que desde a fase surrealista lhe interessam. Neste quadro as linhas entrelaçam-se tensamente, apresentando por vezes características ornamentalistas.

Na sua pintura-colagem, Baptista considera menos do que habitualmente a unidade da imagem global, mas ela existe todavia. Utilizando a cor e o sombreado para reforçar o desenho obtido com os panos colados, defende o seu quadro das dificuldades de visualização. Em suma, tendo-se escolhido os artistas pelo seu mérito individual, que ficou satisfatoriamente comprovado, pode verificar-se: dois abstractos, um figurativo, um comprometido entre o figurativo e o não-figurativo, um "letrista" e seis integrados ou próximos do Neo-Figurativismo, com ou sem incidências do espírito "pop". A representação corresponde às tendências típicas doas anos sessenta.

À predominância do Neo-Figurativismo e da "pop-arte" em 1970 – predominância que continuaria a existir pensando nos quatro artistas que não realizaram trabalhos (Charrua, Menez, Paula Rego e Sá Nogueira) – essa predominância de suscitar um pequeno comentário. Se é certo que ela constitui mais um epifenómeno do que verdadeira actividade instauradora ao nível que toque as estruturas da linguagem pictórica, o conjunto ficou rapidamente "datado". Mas é um testemunho, sem dúvida.

Dos onze artistas, alguns continuaram a realizar uma pintura semelhante à que ali está visível, outros estão bastante diferentes.

Permanecem representativos da actividade mais recente dos seus autores os quadros de Hogan, Calvet, Rodrigo, Vespeira, Baptista e Noronha da Costa. Com os outros cinco autores não se passa o mesmo.

João Vieira voltou aos materiais mais tradicionais, realizando composições letristas de luxuriante cromatismo. Fernando de Azevedo está voltado para a arte da colagem, retomando uma sua prática surrealista do início dos cinquenta., Nikias Skapinakis imagina paisagens, entroncando agora numa problemática do espaço ambíguo, problemática que polarizou as atenções dos pintores não-figurativos portugueses do final dos anos cinquenta. Eduardo Nery, já cerca de 1980, voltou ao Abstraccionismo, já não apoiado nas figuras geométricas, mas procurando regrar com ouro e azul as sugestões de luz e de profundidade espacial, António Palolo parece ter também abandonado a figuração de segundo grau, realizando "performances", intervenções "minimal" no espaço real e na bidimensionalidade pictural.

Se nuns é mais directa a relação entre o que fizeram em 1971 e o que estão fazendo agora, a verdade é que para todos eles adquire significado a pintura que se encontra n'"A

Brasileira" do Chiado. Cada um desses quadros é um dado significativo do percurso do seu autor; e o seu conjunto é significativo de uma época.

Os testemunhos das épocas devem ser conservados. De 1971 até hoje, os quadros têm estado submetidos à acção corrosiva dos fumos, das variações de humidade e de temperatura. Tal como os de 1925, também os de 1971 se estragaram. Não ocorre aos proprietários mandar protegê-los. A falta de respeito pelas obras de arte e a incapacidade para entender o sentido que os seus autores quiseram dar verificam-se até no facto de terem mudado as suas colocações. A brutalidade das intervenções naquele espaço revela três coisas graves: a ganância do proprietário, a falta de gosto e de cultura por parte do aqruitecto, e o abandono por parte das entidades oficiais, seja a Câmara, seja o próprio Governo.

Notícias recentes dizem que "A Brasileira do Chiado" está classificada pelos serviços de defesa do património. Ainda bem. Mais vale tarde do que nunca. Fica-se à espera que isto não signifique apenas defesa da fachada. Espera-se que o arquitecto reveja o que fez; que os proprietários reconstituam o belo espaço da sala; que os quadros sejam protegidos e recolocados nos lugares certos."

(1)

Programa: As Cores e as Formas

tema: O Café "A Brasileira do Chiado" (III parte)

sugestão para fundo musical: "~~...~~ Beatles", "o submarino amarelo".

em confrontos com Satie, Varese (Palolo, (Nery, Noronha)
(até pág 4) final (Baptista, Vespeira)
Rodrigo (música espanhola) Málaga

→ No Café "A Brasileira", encontram-se pinturas da autoria de Hogan, Azevedo, Skapinakis, Calvet, João Vieira, Palolo, Nery, Noronha da Costa, Joaquim Rodrigo, Vespeira e Manuel Baptista.

O quadro de Hogan representa uma paisagem de Porto Covo; o de Fernando de Azevedo representa também uma paisagem, ~~...~~ mas de Sintra; não foi feita deante do motivo, mas sim a partir de um quadro anterior de Eduardo Viana, que em 1925 ~~estive~~ fora colocada no Café; outra recriação de um quadro anterior foi

(2)

feita por Nikias Skapinakis, a partir de um quadro de Almada Negreiros. Se a construção em plexiglass de João Vieira brinca com as letras da palavra CAFÉ, a imagem do anúncio de "A Brasileira", um velho sorridente bebendo café, ~~é tomada pela pi~~ é uma imagem retomada na pintura de Calvet. Esta figuração de figuração anterior, ~~oscilando entre~~ letras, imagens de cartazes ou de posters, oscilando entre a reciação ~~de [illegible]~~ e a citação, ~~[illegible]~~ pode designar-se por figuração de segundo grau.

→ Se a figuração de segundo grau se aproxima do poster, como em Nikias, ~~[illegible]~~ do anúncio, como em Calvet, ou de qualquer outro tipo de imagens

utilizadas com frequência nos meios de comunicação de massa, entronca no mundo imaginário das massas populacionais que habitam nas cidades. Por isso, pode dizer-se que este tipo de figuração de segundo grau tem espírito «pop».

—//—

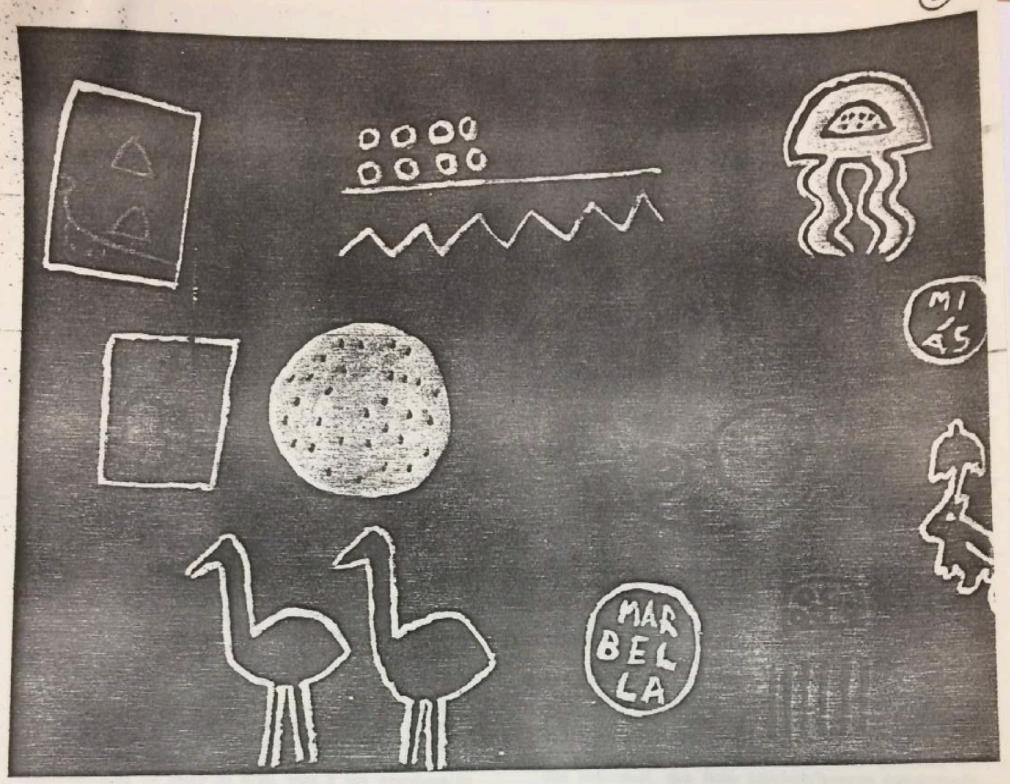
O quadro de António Palolo é, sob este ponto de vista, muito curioso: recria uma imagem adoptada por um artista em 1916; mas, em 1916, essa imagem era já obtida a partir de um anúncio. O autor deste acto foi Marcel Duchamp, o dadaista mais importante, o precursor dos neo-dadaismos dos anos sessenta. O anúncio representa uma menina a pintar uma cama.

com tintas Sapolin. Marcel Duchamp serviu-se deste anúncio, introduziu pequenas alterações na imagem e nas palavras, e intitulou o resultado: Apolinère enameled.

Duchamp desenhou os cabelos da menina num espelho que está representado à direita. E aparece, em baixo, uma inscrição insólita: Any act red by her ten or epergne, New york.

Este texto é um "ready-made impresso auxiliado", uma vez que Duchamp criou-o com a introdução de alguns retoques.

O quadro de António Palolo adopta apenas a figura da menina. É mais uma citação do que uma recriação. Mas, por esse pormenor, é ainda uma representação de segundo grau. No resto, revela arranjos de formas



geométricas e de cores vivas, aplicadas lisamente, características de uma época que desenvolveu simultaneamente a Pop e a Op.

~~[illegible]~~. Com uma grande economia de cores, Skapinakis resolveu a composição de modo a garantir a eficácia da visualização a distância, ~~e prevendo as alterações~~ que os fumos, a humidade e variações de temperatura podem causar. Aliás, quase todos os artistas apresentaram obras em que o desenho e a cor devem aguentar bem essas condições. No caso de João Vieira, a sua construção em materiais plásticos não se altera e permite a lavagem.

Segundo o seu processo habitual, Skapinakis leva as figuras a tocarem os bordos da tela. O desenho aceita as deformações que em geral acontecem na impressão de zincogravuras, assim aproximando a sua simplificação dum certo espírito «pop». Neste quadro, para melhor fixar o essencial dos retratos, pinta de igual cor, o preto, as roupagens de todos. A expressão de cada um terá que ser procurada apenas no rosto. Um espírito de jogo surge, algo divertido, por vezes casualmente revelador, no facto de as posições das mãos e dos pés terem seguido as das figuras do quadro de Almada Negreiros.

Ainda uma representação de segundo grau é o quadro de António Palolo. É uma composição simétrica, com uma árvore de cada lado, muito fantasiosa e com uma grande frescura de execução. O arco-íris aparece, com as suas cores puras. O mesmo acontece no quadro de Eduardo Nery.

Portanto, Onde o quadro de Palolo se torna representação de segundo grau é na figura central, uma pequena rapariga com uma lata de tintas e um pincel na mão, no acto de pintar. Esta figura é extraída dum «ready-made» auxiliado de Marcel Duchamp: «Apolinère Enameled», 1916, ~~[illegible]~~. Como se sabe, Duchamp utilizou expressivamente objectos de produção industrial, com pouca ou nenhuma «rectificação», com a intenção, tìpicamente dadaísta, de desmistificar o esteticismo. Em «Apolinère Enameled», refere-se irònicamente ao seu amigo, poeta e crítico, de vanguarda Apollinaire. Este «ready-made» é um ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~, que, como imagem reproposta, pode ser considerada precursora da «pop-arte». No quadro de Palolo, a rapariga, em vez de pintar uma cama, está pintando formas abstractas: cubos.

A pintura de Eduardo Nery prossegue uma pesquisa a

A predominância do Neo-Figurativismo e da «Pop-arte» em 1970...

que se tem dedicado, desde que abandonou a gestualismo. Passando a dedicar-se a uma arte de relações predeterminadas, tem sugerido volumes e profundidades em perspectivas várias, através de processos ópticos contraditórios, anulando-se mùtuamente. Assim, a bidimensionalidade real do suporte é muitas vezes reencontrada através da espectacularidade visual oferecida. Um pouco irònicamente, as perspectivas são [redacted] acentuadas com alusões a construções arquitectónicas que parecem flutuar num espaço indefinido, adquirindo uma presença absoluta, um valor emblemático.

Repare-se que, para acentuar este valor emblemático que advém do puro acto perceptivo, Nery escolhe arquitecturas tal como as encontramos desenhadas nos «compêndios». Assim se aproxima do Neo-Figurativismo, ou representação de segundo grau, mas a sua preocupação em relação ao objecto representado não pode ser considerada independentemente da investisgação dos problemas da representação do espaço na superfície. A organização cromática bàseia-se no contraste das complementares: azul e alaranjado.

Luís Noronha da Costa teve que resolver um problema difícil, na medida em que a sua pintura tem que contar com a talha decorativa e com o relógio de parede. Encontrou uma solução, rodeando as talhas com relevos informais, assim estabelecendo uma passagem para a sua pintura. Os relevos sugerem panejamentos e matérias viscosas que criam um ambiente fantasmagórico. Toda a pintura está realizada em tons escuros. À esquerda há cores frias, onde surge uma silhueta feminina do século XIX já conhecida dos seus quadros; à direita, onde dominam as cores quentes, repete-se a silhueta e aparece o écran fosco, protótipo do lugar em que no nosso século se formam as imagens.

O quadro de Joaquim Rodrigo «Lisboa-Málaga» refere os dados colhidos nessa viagem. Rodrigo apresenta-se com um grafismo [redacted] livre, com a temporalidade [redacted] explicitada. O seu sóbrio jogo de cores ~~mantém-se~~ afirma-se. As simplificações no grafismo e na paleta encontram uma mesma elementaridade, a partir da qual transparece a necessidade intrínseca da composição e se garante a imediatidade da leitura dos signos.

Finalmente, dois pintores que apresentam quadros abstractos, ambos bastante decorativos: Vespeira e Baptista.

Vespeira apresenta uma das composições mais firmes que tem realizado, [redacted]. Sempre na sua pintura tem sugerido um espaço palpitante e inundado de luz, utilizando cores voluptuosas e formas rítmicas, que continuam a referenciar valores eróticos que desde a fase surrealista lhe interessam. Neste quadro, as linhas entrelaçam-se tensamente, apresentando por vezes características ornamentalistas.

Na sua pintura-colagem, Baptista considera menos do que habitualmente a unidade da imagem global, mas ela existe todavia. Utilizando a cor e o sombreado para reforçar o desenho obtido com os panos colados, defende o seu quadro das dificuldades de visualização.

Em suma, tendo-se escolhido os artistas pelo seu mérito individual, que ficou satisfatòriamente comprovado, pode verificar-se: dois abstractos, um figurativo, um comprometido entre o figurativo e o não-figurativo, um «letrista» e seis integrados ou próximos do Neo-Figurativismo, com ou sem incidências do espírito «pop». A representação corresponde às tendências típicas dos anos sessenta.

A predominância do Neo-Figurativismo e da «Pop-arte» em 1970 — predominância que continuaria a existir pensando nos quatro artistas que não realizaram trabalhos (Charrua, Menez, Paula Rego, Sá Nogueira), ~~assim como nos artistas, para além dos quinze, que me têm sido indicados pelas pessoas que discordam da selecção efectuada~~ — a essa predominância ~~tenho que reagir com~~ pode suscitar um pequeno comentário. Se [redacted] é certo [redacted] que ela constitui [redacted], mais um epifenómeno do que verdadeira actividade instauradora ao nível que toque as estruturas da linguagem pictórica —, o conjunto ficou rapidamente «datado». [redacted] é um testemunho, sem dúvida. ~~Mas o tempo dirá se não é uma moeda de duas faces...~~

~~Tempo que sòmente os artistas tornarão socialmente concreto. Muito provàvelmente, os mesmos artistas... e mais alguns! Entretanto, o importante é saber-se que a moeda, mostre a face que mostrar, não é moeda falsa. Os onze pintores representados no café «A Brasileira» contam-se efectivamente entre os melhores de Lisboa, em 1970. A sala renovou-se, actualizou-se, [redacted]~~

nessa época.

→ Dos onze artistas, alguns continuaram a realizar uma pintura semelhante à que ali está ~~representados~~ visível, outros estão bastante diferentes.

Permanecem representativos da actividade mais recente dos seus autores os quadros de Hogan (Calvet), Rodrigo, Vespeira, Baptista e Noronha da Costa. Com os outros ~~cinco~~ cinco autores não se passa o mesmo.

João Vieira voltou aos materiais mais tradicionais, realizando composições letristas de luxuriante cromatismo. Fernando de Azevedo está voltado para a arte da colagem, retomando uma (sua) prática ~~de~~ surrealista do início dos (anos) cinquenta. Nikias Skapinakis imagina paisagens, ~~encontra~~ entroncando agora numa problemática do espaço ambíguo, problemática que polarizou as atenções dos pintores não-figurativos portugueses do final

dos anos cinquenta. Eduardo Nery, já cerca de 1980, voltou ao Abstracionismo, já não apoiado nas figuras geométricas, mas procurando negrar com ouro e azul as sugestões de luz e de profundidade espacial. António Palolo parece ter também abandonado a figuração de segundo grau, realizando "performances"; intervenções "minimal" no espaço real e na ~~~~ bidimensionalidade ~~~~ pictural.

→ Se nuns é mais directa a relação entre o que fizeram em 1971 e o que estão fazendo agora, a verdade é que para ~~~~ todos eles adquire significado a pintura que ~~~~ se encontra n' "A Brasileira" do Chiado. Cada um destes quadros é um dado significativo do percurso do seu autor; e o seu conjunto é significativo de uma época.

—//—

→ Os testemunhos das épocas devem ser conservados. De 1971 até hoje, os quadros têm estado submetidos à acção corrosiva dos fumos, ~~das variações~~ das variações de humidade e de temperatura. Tal como os de 1925, também os de 1971 se estragaram. Não ocorre aos proprietários mandar protegê-los. A falta de respeito pelas obras de arte e a incapacidade para entender o sentido que os seus autores quizeram dar verificam-se até no facto de terem mudado as suas colocações. A brutalidade das intervenções naquele espaço revela três coisas graves: a ganância do proprietário, a falta de gosto ~~obras~~ e de cultura por parte do arquitecto, e o abandono por parte das entidades oficiais, seja a Câmara, seja o próprio Governo.

(18)

Notícias recentes dizem que "A Brasileira do Chiado" está classificada ~~como~~ pelos serviços de defesa do património. Ainda bem. Mais vale tarde do que nunca. Fica-se à espera que isto não signifique apenas defesa da fachada. Espera-se que o arquitecto reveja o que fez; que os proprietários reconstituam o belo espaço íntimo da sala; que os quadros sejam protegidos e recolocados nos lugares certos.

Anexo C. Arquivo Manuel Reys Santos

Consulta: 26/10/2020

FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos

C.1. Recorte de jornal – Restauro das paisagens de Eduardo Viana

s. d.

jornal desconhecido

Descrição: recorte de uma notícia sobre o restauro realizado nas paisagens de Eduardo Viana após a sua remoção do café *A Brasileira* para integrarem a exposição retrospetiva dedicada ao pintor, organizada pelo SNI em 1968. O jornal onde este artigo foi publicado não se encontra identificado, a data de publicação também é desconhecida. O recorte de jornal apresenta uma inscrição realizada por Reys Santos, que nos permite concluir ter sido ele o autor dessas intervenções restaurativas: "Restauros executados por mim Rey Santos". Este documento apresenta ainda uma reprodução fotográfica da pintura *Paisagem Algarvia* a ser restaurada, provavelmente, por Manuel Reys Santos.

Transcrição:

"Restauros executados por mim Rey Santos

Dois dos deteriorados quadros da "Brasileira" estão a ser restaurados nas oficinas do Museu de Arte Antiga

A velha "Brasileira" do Chiado, beneficiada por uma situação que continua a ser de privilégio, continua a ser nos nossos dias o local escolhido por certa camada de alfacinhas, que ali têm o seu local de cavaco. O facto de estar perto da Escola Superior de Belas-Artes, dos Teatros de S. Carlos e da Trindade, dos jornais, das lojas e das livrarias tradicionais assegura-lhe esse privilégio, que justifica a continuada atenção que se lhe dedica.

Não admira, assim, que durante algum tempo se tivesse clamado contra o estado de deterioração a que tenham chegado os seus painéis pintados, assinados por alguns dos mais expressivos nomes da moderna pintura portuguesa.

No Museu de Arte Antiga, uma obra moderna toma vida nova, graças aos cuidados de um dos peritos em restauros de pintura, que salva da morte certa, uma, entre tantas, das obras que o tempo e circunstancias fortuitas fariam desaparecer."



Restauros executados no mim Rey Santos

Dois dos deteriorados quadros da «Brasileira»

estão a ser restaurados nas oficinas do Museu de Arte Antiga

A velha «Brasileira» do Chiado, beneficiada por uma situação que continua a ser de privilégio, continua a ser nos nossos dias o local escolhido por certa camada de alfacinhas, que ali têm o seu local de cavaco. O facto de estar perto da Escola Superior de Belas-Artes, dos Teatros de S. Carlos e da Trindade, dos jornais, das lojas e das livrarias tradicionais assegura-lhe esse privilégio, que justifica a continuada atenção que se lhe dedica.

Não admira, assim, que durante algum tempo se tivesse clamado contra o estado de deterioração a que tenham chegado os seus painéis pintados, assinados por alguns dos mais expressivos nomes da moderna pintura portuguesa.

No Museu de Arte Antiga, uma obra moderna toma vida nova, graças aos cuidados de um dos peritos em restauros de pintura, que salva da morte certa, uma, entre tantas, das obras que o tempo e circunstancias fortuitas fariam desaparecer

C.2. Fotografias das cópias das pinturas de Eduardo Viana realizadas por Manuel Reys Santos

C.2.1. Cópia de *Paisagem de Sintra*

ass. dat. canto inferior dir.: Reys Santos copiou de Eduardo Viana 1969

Col. Estúdio Mário Novais [CFT003.21429] I FCG



C.2.2. Cópia de *Paisagem Algarvia*

ass. dat. canto inferior esq.: Reys Santos copiou de Eduardo Viana 1969

Col. Estúdio Mário Novais [CFT003.21428] I FCG



Anexo D. Contrato celebrado entre "A Brasileira" e Nikias Skapinakis no âmbito do segundo projeto decorativo do café

Consulta: 12/11/2020

Arquivo de família Nikias Skapinakis – documento cedido por Maria Antónia Skapinakis

14/12/1970

Descrição: contrato celebrado entre o café *A Brasileira* e Nikias Skapinakis para a realização de uma pintura original. Este documento permite-nos saber que a data definida para a entrega das pinturas foi 31 de Janeiro de 1971 e o valor de compra das obras foi vinte mil escudos. Como estipulado no contrato, os artistas definiram que as pinturas não podiam ser retiradas do café sem a sua autorização ou a dos respetivos herdeiros.

Transcrição:

"Contrato

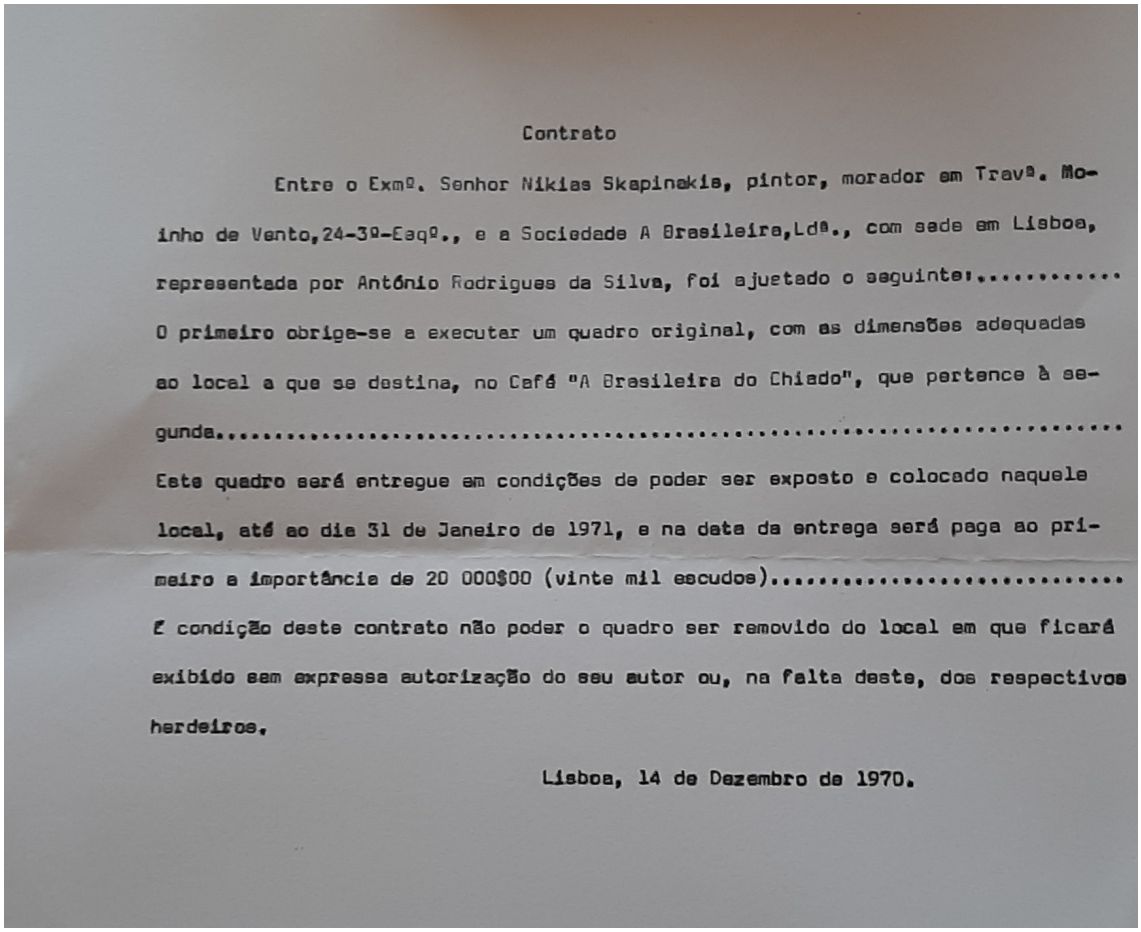
Entre o Exmº Senhor Nikias Skapinakis, pintor, morador em Travª Moinho de Vento, 24-3º-Esqº, e a Sociedade A Brasileira, Lda, com sede em Lisboa, representada por António Rodrigues da Silva, foi ajustado o seguinte:

O primeiro obrigue-se a executar um quadro original, com as dimensões adequadas ao local a que se destina, no Café "A Brasileira do Chiado", que pertence à segunda.

Este quadro será entregue em condições de poder ser exposto e colocado naquele, até ao dia 31 de Janeiro de 1971, a na data de entrega será paga ao primeiro a importância de 20 000$00 (vinte mil escudos).

É condição deste contrato não poder o quadro ser removido do local em que ficará exibido sem expressa autorização do seu autor ou, na falta deste, dos respectivos herdeiros.

Lisboa, 14 de Dezembro de 1970."



Contrato

Entre o Exmº. Senhor Nikias Skapinakis, pintor, morador em Travª. Moinho de Vento,24-3º-Esqº., e a Sociedade A Brasileira,Ldª., com sede em Lisboa, representada por António Rodrigues da Silva, foi ajustado o seguinte:.....

O primeiro obriga-se a executar um quadro original, com as dimensões adequadas ao local a que se destina, no Café "A Brasileira do Chiado", que pertence à segunda.....

Este quadro será entregue em condições de poder ser exposto e colocado naquele local, até ao dia 31 de Janeiro de 1971, e na data da entrega será paga ao primeiro a importância de 20 000$00 (vinte mil escudos).....

É condição deste contrato não poder o quadro ser removido do local em que ficará exibido sem expressa autorização do seu autor ou, na falta deste, dos respectivos herdeiros.

Lisboa, 14 de Dezembro de 1970.

Anexo E. Catálogo de leilão – Leiria e Nascimento – "Colecção do antiquário decorador Joachim Mitnitzky Recheio de um palácio no centro do país e de outras proveniências"

Consulta: 06/05/2021

Documento cedido por Renato Correia, antigo colaborador de Joachim Mitnitzky

Descrição: excerto do catálogo de um leilão organizado pela Leiria e Nascimento nos dias 2 e 3 de junho de 1987, onde foram vendidas noves nove pinturas pertencentes ao primeiro conjunto decorativo do café *A Brasileira*, incluindo as duas cópias de Manuel Reys Santos.

396 O DOCE, pintura a óleo sobre tela de Mário Augusto
Dim. 0,90 × 2,00
2.500.000/3.000.000 2.900.

Extraordinária pintura, talvez o quadro mais representativo deste pintor

397 PAISAGEM COM MOINHO, pintura a óleo sobre tela de José Pacheco com a colaboração de Eduardo Malta — 1925
Dim. 1,30 × 2,06
500.000/1.000.000 1.100.

398 MESA DE CAFÉ, pintura a óleo sobre tela de António Soares — 1925
Dim. 1,30 × 1,96
1.500.000/2.000.000 3.200.

399 INTERIOR, pintura a óleo sobre tela de António Soares — 1925
Dim. 1,28 × 1,94
1.500.000/2.000.000 1.600.

400 TIPOS POPULARES, pintura a óleo sobre tela de Bernardo Marques — 1925
Difm. 1,26 × 1,65
1.000.000/1.500.000 850.

401 TIPOS POPULARES, pintura a óleo sobre tela de Bernardo Marques — 1925
Dim. 1,26 × 1,65 1.000.000/1.500.000 950.

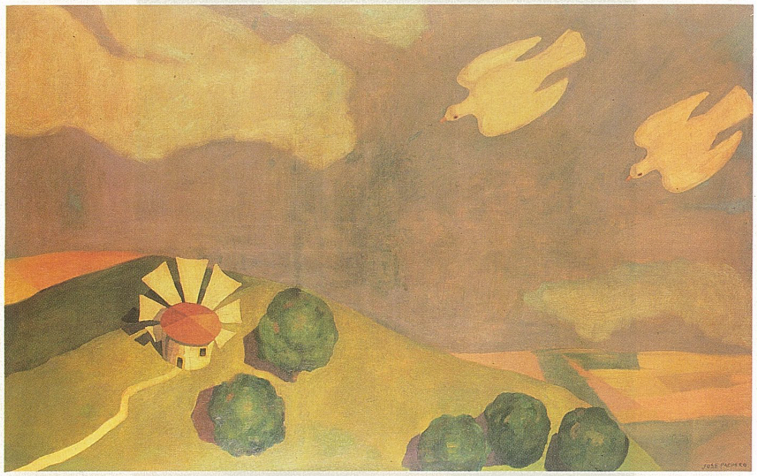
402 PAISAGEM COM MOINHO, pintura a óleo sobre tela de Stuart Carvalhais
1.500.000/2.000.000 1.000.

403 CENA DE LISBOA, pintura a óleo sobre tela de Jorge Barradas
Dim. 1,28 × 2,00
3.000.000/5.000.000 3.400

Os quadros referenciados nos lotes n.os 397 a 403 são os célebres quadros de «A Brasileira do Chiado» descritos e reproduzidos no livro de José Augusto França «Os quadros de A Brasileira, edição Artis, colecção de Arte Contemporânea»

404 PAISAGEM DE SINTRA, pintura a óleo sobre platex, de Reis Santos, cópia do quadro de Eduardo Viana que existia em «A Brasileira»
Dim. 1,30 × 2,00
250.000/400.000 240.

405 PAISAGEM DO ALGARVE, pintura a óleo sobre platex, de Reis Santos, cópia do quadro de Eduardo Viana que existia em «A Brasileira»
Dim. 1,30 × 2,00
250.000/400.000 240.



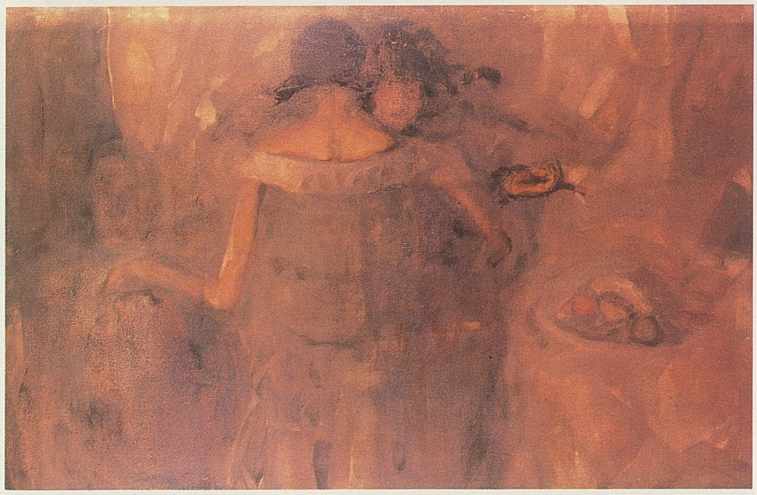
397



402



398



399



400



401



403



404



405

Anexo F. Arquivo Municipal de Lisboa

Consulta: 29/03/2021

F.1. Projeto de remodelação do café "A Brasileira", Chiado – Fachada

Documento – PT/AMLSB/CMLSBAH/COPA/001/35146-00095

F.1.1. Alçados e corte da fachada

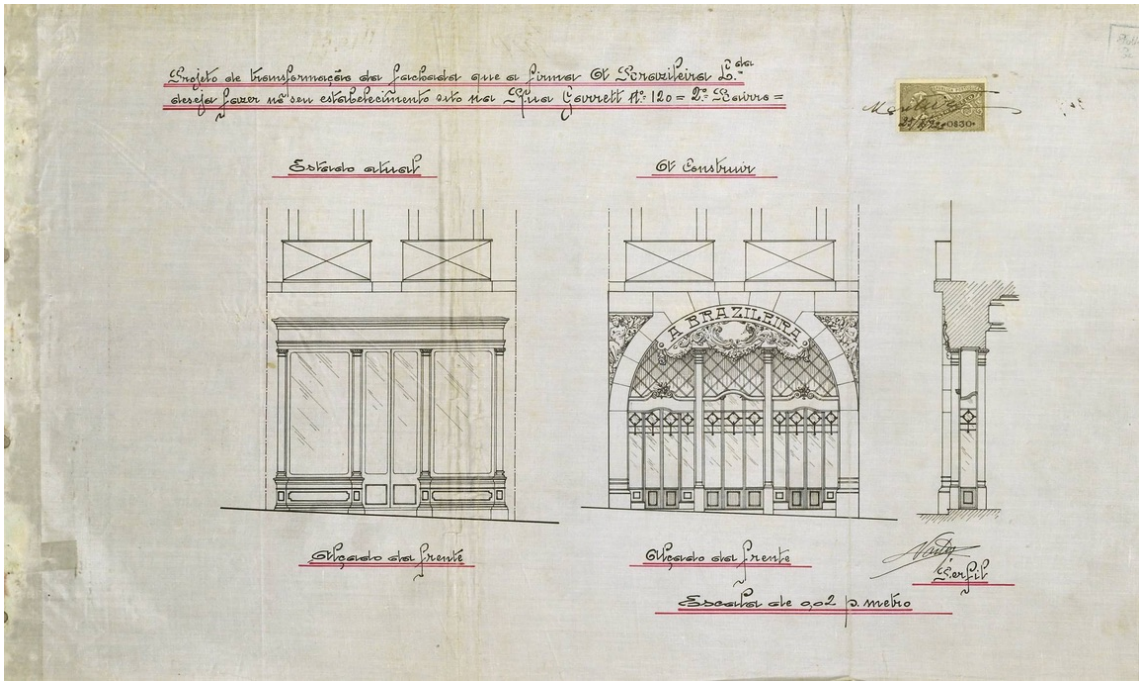
c. 1922

ass. canto inf. dir.: Norte J.

Descrição: alçados e corte realizados no âmbito do projeto de remodelação da fachada do café *A Brasileira*, Chiado, executados por Norte Júnior, arquiteto responsável pelo projeto de remodelação do café em 1923.

Transcrição:

"Projeto de transformação da fachada que a firma A Brazileira Lda deseja fazer no seu estabelecimento sito na Rua Garrett nº 120, 2º Bairro./ Estado atual/ A construir/ Alçado da frente/ Alçado da frente/ Esboço de 0,02 p.metro"



F.1.2. Requerimento

25/08/1922

Autor: António Dias Monteiro (construtor)

Descrição: requerimento para a realização de obras de remodelação da fachada e da cave no café *A Brasileira*, Chiado. Segundo as informações do Arquivo Municipal de Lisboa, este documento foi realizado por António Dias Monteiro, construtor responsável por estas obras. Conforme indicado no documento, o requerimento foi deferido no dia 27 de outubro de 1922.

Transcrição:

"Ao Exmº Presidente da Câmara Municipal,

A firma A Brazileira Lda. Desejando transformar a fachada atual do seu estabelecimento bem como a armação exterior (?) e cave, sito na Rua Garrett 120 2º Bairro e não o podendo fazer sem que primeiro seja aprovado o projeto que junta por isso

Pede deferimento

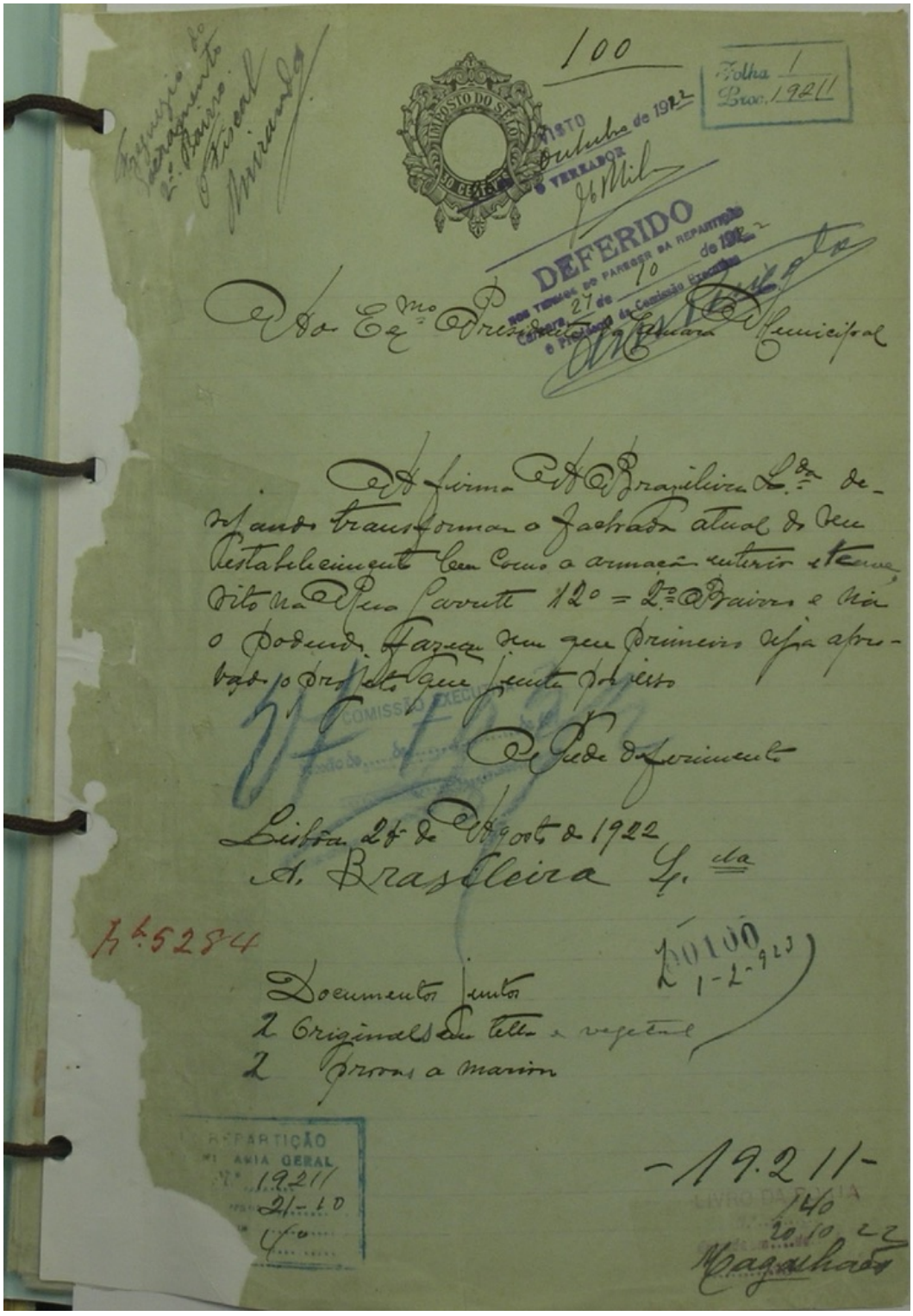
Lisboa 25 de Agosto de 1922

A Brasileira Lda.

Documentos juntos

2 originaes em tella e vegetal

2 provas a marron (?)"



100

Folha 1
Proc. 19211

Freguezia do Sacramento
2º Bairro
Fiscal
Miranda

IMPOSTO DO SELO
30 CENTS

VISTO
Outubro de 1922
O VEREADOR

DEFERIDO
nos termos do parecer da repartição
Câmara 27 de 10 de 1922
o Presidente da Comissão Executiva

Ao Exmo Presidente da Câmara Municipal

A firma A. Brazileira Lda desejando transformar a fachada atual do seu estabelecimento bem como a armação interior e tem sito na Rua Garrett 120 = 2º Bairro e não o podendo fazer sem que primeiro seja aprovado o projecto que junta por isso

A Pede deferimento

Lisboa 28 de Agosto de 1922
A. Brasileira Lda

Rs. 5284

20100
1-2-923

Documentos juntos
2 Originais em tella e vegetal
2 Provas a marion

REPARTIÇÃO
PROVINCIA GERAL
Nº 19211
21-10
4º

-19.211-

LIVRO DA PAGINA
140
20.10.22
Magalhães

F.2. Projeto de remodelação do café “A Brasileira” do Chiado – Cave

Documento – PT/AMLSB/CMLSBAH/COPA/001/35146-00102

F.2.1 Planta do café “A Brasileira”, Chiado

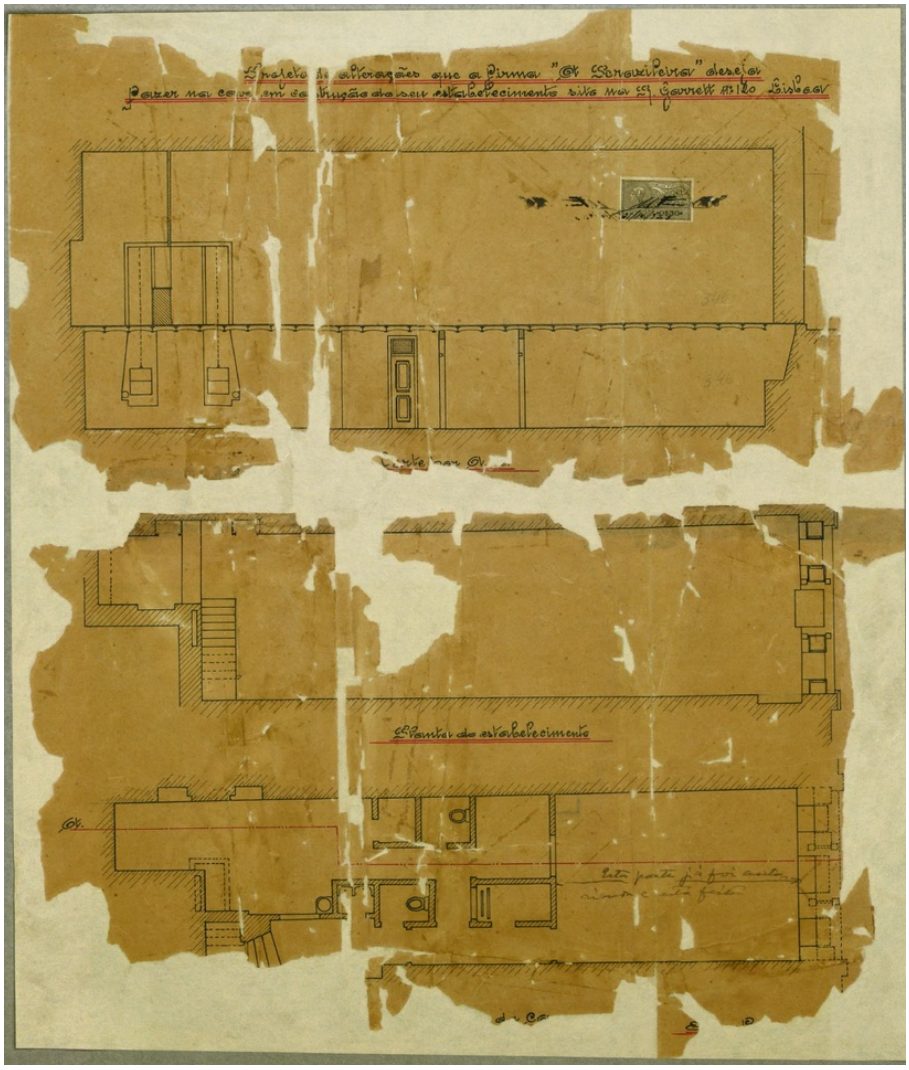
c. 1923

n. ass.

Descrição: planta realizada para o projeto de construção da cave do café *A Brasileira*, Chiado.

Transcrição:

“Projeto de alteração que a firma “A Brazileira” deseja fazer na cave em construção do seu estabelecimento sítio na rua Garrett nº 120 Lisboa.”



F.2.2. Requerimento

31/10/1923

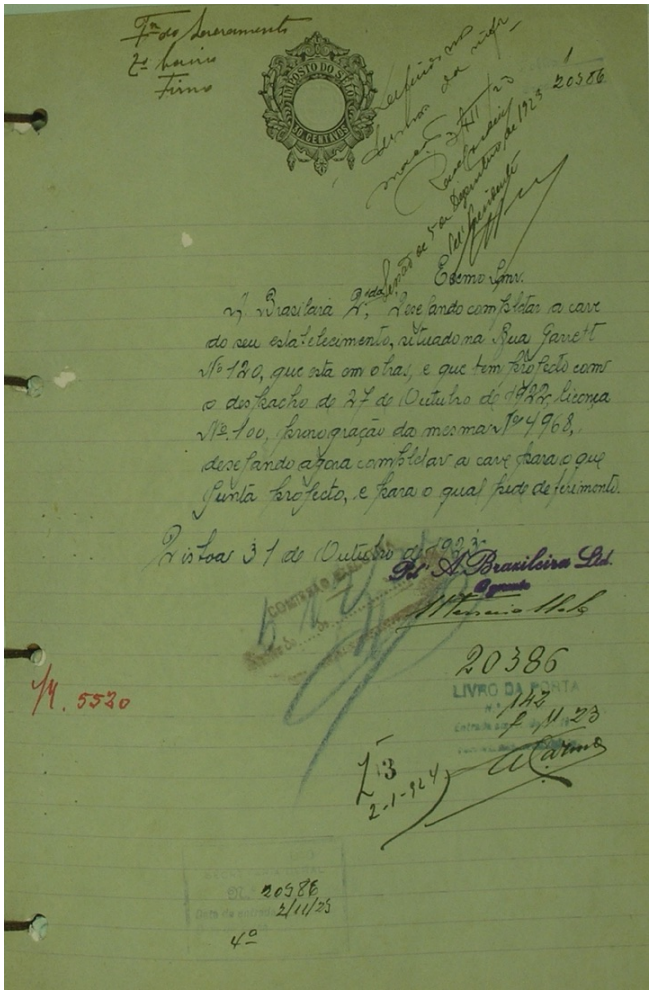
Descrição: Requerimento para a construção da cave do café *A Brasileira*, Chiado. Conforme indicado no documento, o pedido foi deferido em dezembro de 1923. O autor deste documento não se encontra identificado.

Transcrição:

"Exmº Sr.

A Brasileira Lda., desejando completar a cave do seu estabelecimento, situado na Rua Garrett nº 120, que está com obras, e que tem projeto como o despacho de 27 de Outubro de 1922, licença nº 100, prorrogação da mesma nº 4968, desejando agora completar a cave o que junta projeto, e para o qual pede deferimento.

Lisboa 31 de Outubro de 1923"



Anexo G. Reportagem sobre a montagem das pinturas de 1971 no café "A Brasileira", Chiado

Consulta: 08/10/2020

Col. Reportagem sobre a montagem da coleção de pintura no Café A Brasileira do Chiado I FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos

26/06/1971

José Luís Madeira

G.1. Distribuição das pinturas; da esquerda para a direita: Manuel Souza Menezes (sócio de Mitnitzky), Fernando de Azevedo, Rui Mário Gonçalves, José-Augusto França, Vespeira, Joaquim Rodrigo e Eduardo Nery.



G.2. Distribuição das pinturas; da esquerda para a direita: Manuel Souza Menezes (sócio de Mitnitzky), Rui Mário Gonçalves, José-Augusto França, João Hogan, Vespeira, Joaquim Rodrigo e Eduardo Nery.



G.3. Transporte da pintura *Paisagem de Porto Côvo*, João Hogan.



G.4. Transporte da pintura *Marbella – Apontamentos de Viagem*, Joaquim Rodrigo.



G.5. Transporte da pintura *Forma Abstracta*, Marcelino Vespeira.



G.6. Transporte da pintura *Cena com Arquitectura*, Eduardo Nery.



G.7. Montagem da pintura *Natureza Morta Abstractizada*, Manuel Baptista.



G.8. Montagem da pintura *Composição*, Luís Noronha da Costa.



G.9. Montagem da pintura *Café*, João Vieira.



G.10. Montagem da pintura *Homenagem a Viana – Sintra*, Fernando de Azevedo; Rui Mário Gonçalves à direita.



G.11. Montagem da pintura *Retrato dos Críticos*, Nikias Skapinakis.



G.12. Montagem da pintura *Cena com figura inspirada numa obra de Marcel Duchamp,* António Palolo.



G.13. João Hogan em frente à sua pintura *Paisagem de Porto Côvo*.



G.14. Interior do café com Pedro Guimarães, colaborador de Mitnitzky, após a montagem das pinturas – *Retrato dos Críticos*, Nikias Skapinakis; *Forma Abstracta*, Marcelino Vespeira; *Cena com figura inspirada numa obra de Marcel Duchamp*, António Palolo; *Composição*, Luís Noronha da Costa.



G.15. Interior do café após a montagem das pinturas – *Marbella – Apontamentos de Viagem*, Joaquim Rodrigo; *Cena com arquitectura*, Eduardo Nery; *Café*, João Vieira; *Composição*, Luís Noronha da Costa.

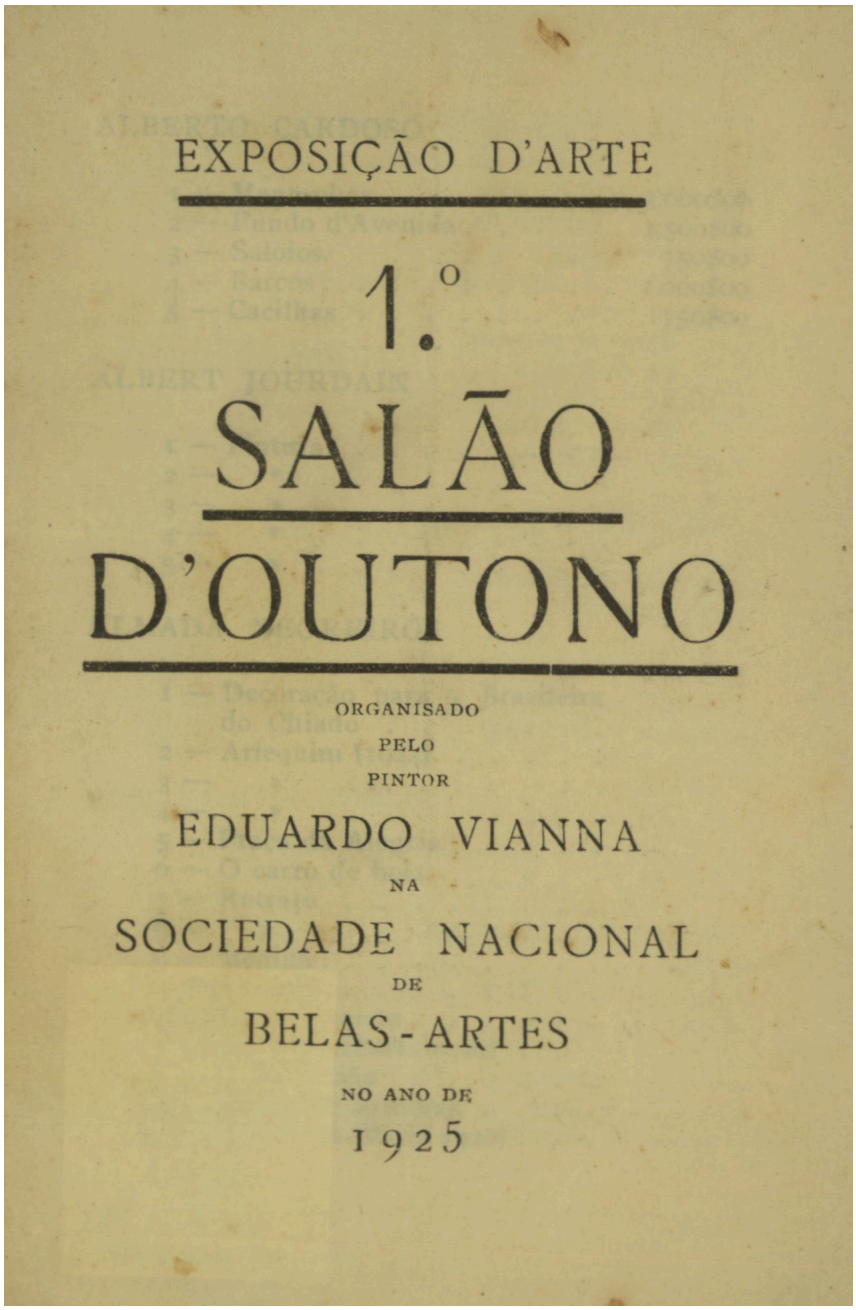


Anexo H. Catálogo do I Salão de Outono

consulta: 08/10/2020

Col. Amadeo de Sousa Cardoso [ASC144] I FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos

Descrição: excerto do catálogo do I Salão de Outono (pp. 1 a 6) onde se pode verificar a participação de Almada Negreiros, António Soares, Eduardo Viana e Jorge Barradas.


EXPOSIÇÃO D'ARTE

1.º

SALÃO

D'OUTONO

ORGANISADO

PELO

PINTOR

EDUARDO VIANNA

NA

SOCIEDADE NACIONAL

DE

BELAS-ARTES

NO ANO DE

1925

ALBERTO CARDOSO

1 —	Montanhas	3.000$00
2 —	Fundo d'Avenida	1.500$00
3 —	Saloios.	750$00
4 —	Barcos	1.000$00
5 —	Cacilhas	750$00

ALBERT JOURDAIN

1 —	Pintura.	
2 —	»	
3 —	»	
4 —	»	
5 —	»	

ALMADA NEGREIROS

1 —	Decoração para a Brazileira do Chiado	
2 —	Arlequim (1924)	
3 —	»	
4 —	»	
5 —	Praça da Alegria	
6 —	O carro de bois	
7 —	Retrato	
8 —	»	
9 —	Menina	
10 —	Senhora	
11 —	Contorcionista	
12 —	Bailarina (Paris 1920) . . .	
13 —	D. Sebastião	
14 —	Brinco de Princeza	
15 —	Os noivos (Paris 1920) . . .	

16 — Um homem e trez mulheres.
17 — A casa côr-de-rosa . . . .
18 — O chorão . . . . . .
19 — Jardim de Pierrette . . . .
20 — Rag. . . . . .
21 — A carruagem (figurino) . . .
22 — » » » . . .
23 — O passeio . . . . . .
24 — A rosa . . . . . .
25 — O comboio . . . . . .
26 — Janella. . . . . .
27 — Cabeça. . . . . .

AMADEU CARDOSO

1 — Pintura . . . . . .
2 — » . . . . . .
3 — » . . . . . .
4 — » . . . . . .
5 — » . . . . . .
6 — Desenho . . . . . .
7 — » . . . . . .
8 — » . . . . . .
9 — » . . . . . .
10 — » . . . . . .
11 — » . . . . . .

ANTONIO SOARES

1 — Dr. Motta Cabral em traje do paiz . . . . . .
2 — O botequim (destinado á Brazileira do Chiado) . . . .
3 — Café de noite (destinado á Brazileira do Chiado) . . .

4 — O Ex.mo Sr. Fernando Bravo
5 — » » » Dr. Ernesto Gonçalves . . . . . .
6 — Desenho . . . . . .
7 — » . . . . . .
8 — » . . . . . .
9 — » . . . . . .

ANTONIO VARELA

1 —	Pintura	500$00
2 —	»	400$00
3 —	»	400$00
4 —	»	400$00
5 —	»	500$00
6 —	»	300$00
7 —	»	250$00
8 —	»	250$00
9 —	»	300$00
10 —	»	300$00
11 —	»	300$00
12 —	»	300$00

EDUARDO VIANNA

1 —	Paisagem (quadro destinado á Brazileira do Chiado). . .	
2 —	Paisagem algarvia (destinado á Brazileira do Chiado). . .	
3 —	Paisagem de Cintra	3.000$00
4 —	Paisagem algarvia	3.000$00
5 —	Olhão	3.000$00
6 —	Barco carvoeiro	
7 —	Palmeira	
8 —	Barcos	

EMMERICO NUNES

1 —	Pintura	600$00
2 —	»	600$00
3 —	»	600$00
4 —	»	600$00
5 —	»	600$00
6 —	»	600$00

FRANCISCO SMITH

SOCIETARIO DO SALON D'OUTOMNE DE PARIS

1 —	Paris	600$00
2 —	»	600$00
3 —	»	600$00

GUILHERME SANTA RITA

1 —	Pintura	
2 —	»	

JORGE BARRADAS

1 —	Quadro destinado á Brazileira do Chiado	
2 —	Estudo	
3 —	»	
4 —	»	
5 —	Retrato	
6 —	Caneças	

LINO ANTONIO

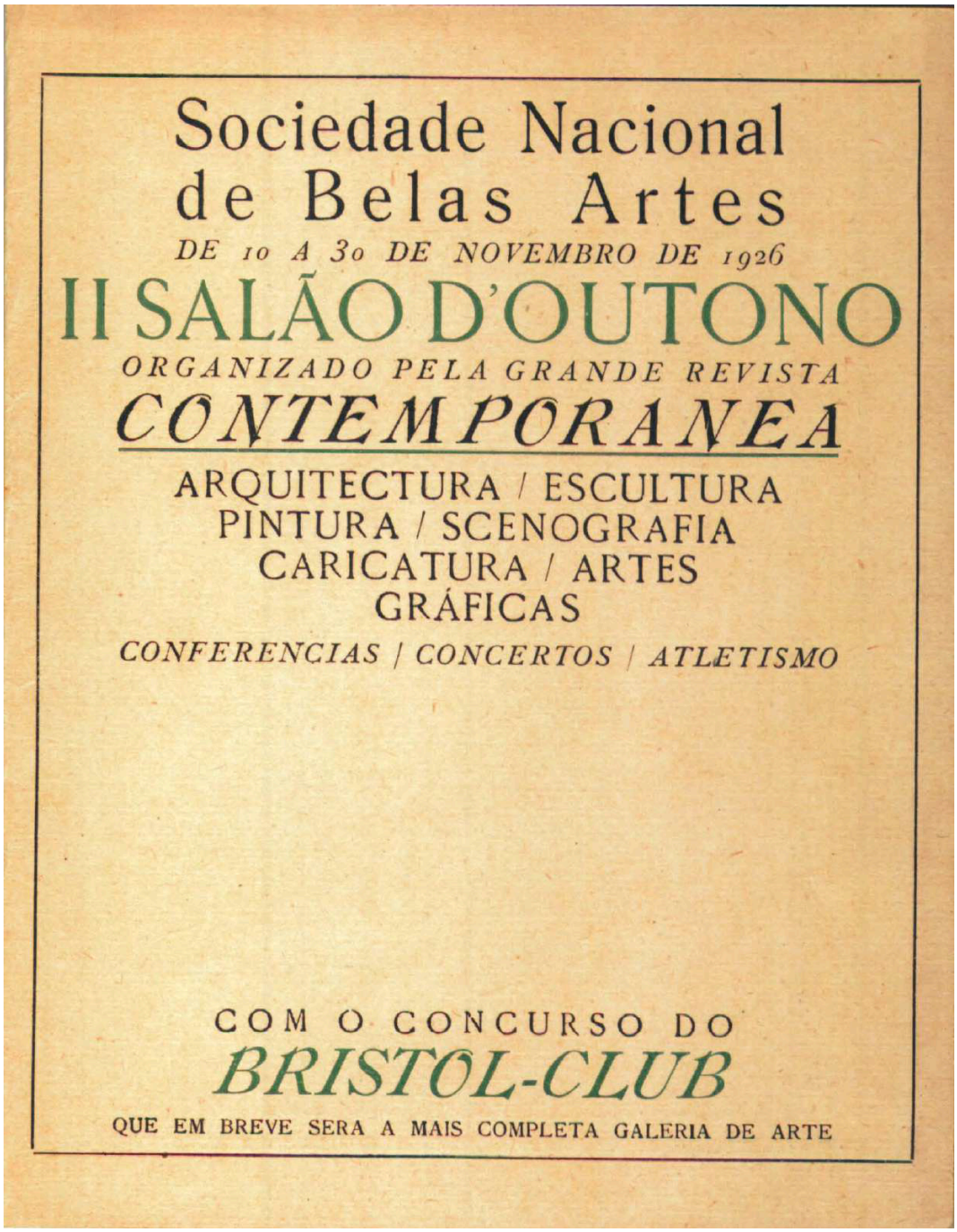
1 —	Varinas	8.000$00
2 —	» (Manhã)	2.000000

Anexo I. Catálogo do II Salão de Outono

Consulta: 21/04/2021

Espólio Diogo de Macedo [DM 092/9-2] I FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos

Descrição: folheto de apresentação do II Salão de Outono "com o concurso do *Bristol-Club*", realizado em novembro de 1926 na SNBA e organizado pela revista *Contemporânea*, de José Pacheko.



Anexo J. Publicações Periódicas

J.1. “Os Artistas do Salão de Outono/ Um belo triunfo para a nova geração – O elogio dos percursores – Os quadros destinados à Brasileira do Chiado – Salão da Primavera...”

Consulta: 21/04/2021

António Ferro

Jornal desconhecido

Espólio Carlos Ramos [CR 144.2] I FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos

28/1/1925

Descrição: neste artigo António Ferro apresenta uma apreciação crítica do I Salão de Outono com referência a algumas das obras destinadas ao café *A Brasileira* do Chiado. Este artigo apresenta ainda uma reprodução fotográfica da obra *Lavadeiras* de Jorge Barradas, apresentada no I Salão de Outono e substituída no café em 1927 por *Cena de Lisboa*.

Transcrição:

“Os Artistas do Salão de Outono/ Um belo triunfo para a nova geração – O elogio dos percursores – Os quadros destinados à Brasileira do Chiado – Salão da Primavera...

Uma justa evocação - Amadeu de Sousa Cardoso, Guilherme de Santa Rita, Armando Baldo e Manuel Jardim

Arquitectos Portugueses – Um projecto para a casa do malogrado e heroico comandante Sacadura Cabral

Em cima – À Direita: “As lavadeiras”, quadro de Jorge Barradas.

Ao centro: O quadro de Almada Negreiros, destinado á Brasileira.

À esquerda: “Festa popular”, quadro de Eduardo Viana.

Em baixo – Projecto duma casa portuguesa, do arquitecto Cralos Ramos

O Salão de Outono, que fechou há dias, veio demonstrar, na alegria saudável dos seus quadros, na independência desassombrada dos expositores, que ainda há mocidade em Portugal e que há, portanto, o dever de não desesperar do dia de amanhã... os nossos pintores, até hoje, com honrosas excepções, não se tinham apercebido da existência dum

grande pintor nacional que deveria ser o mestre de todos: o Sol da nossa terra... Os pintores novos, os pintores que se reuniram, este ano, no Salão de Outono, numa reacção admirável contra o preconceito da tristeza lusíada, encheram as suas telas de luz, de côr, de vida, de mocidade.... Não os acusem de avançados, não os acusem de modernistas. Modernista é o Sol português que põe luminosidade dentro da própria sombra, que incendeia as arvores, que maquilha as figuras, que põe fogo na paisagem... Alguns artistas novos há, como António Soares e Luís Burnay, que preferem o Sol interior ao Sol que anda cá fora a pintar a terra. São dois processos diferentes de dar a alegria, mas ambos sinceros, ambos respeitáveis. O Salão de Outono foi um salão de modernistas, mas foi antes de mais nada, um salão de portugueses novos... Façamos, numa homenagem sincera ao Portugal moderno, ao Portugal dos nossos filhos, um rápido balanço deste grande acontecimento, de que foi precursora, em 1916, a galeria das artes organizada por José Pacheco, director da "Contemporânea" e ditador do bom gosto na nova geração.

Antes de mais nada, falemos dos mortos, sem os quais não poderíamos hoje falar dos vivos... Eles foram os grandes sacrificados. Para ser possível a vitória do Salão de Outono, foi necessário que eles fôssem vencidos, que a multidão se risse diante dos seus quadros. Eles sofreram o primeiro embate, eles combateram, heroicamente, os filisteus... Foi sobre os seus corpos tombados que se ergueram os vivos...

Amadeu de Sousa Cardoso, que, em Paris, ombreou com Picasso, com Wlamick, Leger, Lhoite e tantos outros, foi o grande precursor, a grande fonte. Em 1912, quando o cubismo ainda não era tomado a sério, Sousa Cardoso, em Paris, tomava-o a sério, preparava-se para indicar aos nossos pintores um caminho discutível, mas um caminho... Nunca deixou de ser português. Através da geometria intencional dos seus quadros, através do colorido berrante da sua arte, adivinhava-se Portugal, o alegre Portugal das romarias, dos bairros populares, do céu azul, dos trajos festivos...

O seu interessantíssimo álbum de desenhos publicado em Paris, com um prefacio do crítico Gerôme Doucet, constitui, sem premeditação, uma série originalíssima de projectos para tapeçarias.

Santa Rita Pintor, representado com dois quadros, foi, sem dúvida alguma, a alma do novo movimento pictural. Deu-lhe orientação, deu-lhe inteligência, deu-lhe vida... Aluno da Escola das Belas Artes, alcançou as mais altas classificações. Desprezou-as para ser livre, para ser independente... Há que respeitá-lo. Foi a alma do movimento, e, como foi alma, persiste...

Manuel Jardim, mais sereno, mais calmo, menos arrojado, marcou pela síntese, pelos seus desenhos correctíssimos.

Armando de Basto, o grande pintor das ruas, do casario, da "Escada dos Grilos", da "Mulher do Chale", um extraordinário humorista das tintas, foi esquecido... Deixá-lo! Lembramo-lo nós. Fica, ao menos, colocado, neste artigo, ao lado dos percursores.

Agora, os vivos, admirável frizo de triunfadores que é preciso olhar e admirar... a crítica está feita. Basta citar-lhes os nomes. É Eduardo Viana, o supremo revelador dum Algarve incendiado, duma Sintra voluptuosa, a cuja energia, a cuja vontade, a cuja saúde se deve esta parada única de valores novos. É Almada Negreiros, autor da tela mais original e mais imprevista da exposição, um extraordinário artista em qualquer parte do mundo. É Jorge Barradas, autor do quadro mais alegre que a Brasileira vai ter. é António Soares, que abandonou as suas flagrantes "poupées" de papel e tinta para se apoderar duma técnica forte e segura. É Mário Eloy, autor do belo retrato de José Pacheco e desse lindo pormenor de feira, desse pormenor da nossa terra que é "A Mulher da Barraca". É Lino António, estilizador do povo. É Alberto Cardoso, que parou uma estação antes do cubismo. É Jourdain, um artista belga, que o Sol português nacionalizou. É António Varela, que sabe fixar o relevo de todas as coisas que se dizem mortas e não o são. É Emerico Nunes, um realista tocado de poesia... é Francisco Smith, encantador de Paris. É Luís Burnay, muito português e um bocadinho espanhol... É Maria Clementina Carneiro de Moura, a bater à porta da nossa época. É Milly Possoz, que deu às crianças a expressão justa de bonecas do lar... É Sara Afonso, uma poetisa que sabe rimar com as tintas, é Erkens com as suas amostras de scenografias sintética... É, na arquitectura, José Pacheco com o seu teatro sóbrio e certo como um acorde. É Gonçalo de Melo Breyner, Jorge Segurado, Léo de Waigy, Norberto Correia, Cristino da Silva, Tertuliano Marques. É Carlos Ramos, um dos arquitectos de maior futuro desta geração, um daqueles que está destinado a vestir Lisboa, a dar-lhe uma beleza que ela ainda não tem. O seu projeto para a casa de Sacadura Cabral é uma excelente lição de arquitectura portuguesa. Só haverá mocidade em Lisboa quando os novos, como os arquitectos do Salão de Outono, começarem a construir... Raul Lino está sozinho. É preciso ajudá-lo....

Uma discordância final. Porque se chama, ao salão dos modernistas portugueses, Salão de Outono? Porque é esse o nome adoptado em França? Mas a nossa pintura moderna é alegre e saudável. Ao salão em que ela se reúne chamem-lhe antes o Salão da Primavera, mesmo que ele tenha lugar na estação das folhas mortas. O outono não é dos novos...

António Ferro.

J.2. *Diário de Lisboa*

J.2.1. "O Salão de Outono inaugurou-se hoje na Sociedade Nacional de Belas Artes"

Consulta: 20/11/2020

Artur Portela

Diário de Lisboa

Casa Comum – Fundação Mário Soares; disponível em: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05742.006.01448#!8

Data: 24/01/1925

Descrição: artigo sobre o I Salão de Outono, com destaque para as pinturas de Almada Negreiros, António Soares, Eduardo Viana e Jorge Barradas, destinadas ao café *A Brasileira*.

Transcrição:

"O Salão de Outono inaugurou-se hoje na Sociedade Nacional de Belas Artes

Quem tenha seguido atentamente, nestes últimos anos, a expressão plástica da arte portuguesa, já como critico erradio de amizades, já como publico de opiniões medias e preconceitos enraizados – notou decerto uma cristalização de processos, uma repetição de formulas e uma sistematização de técnicas que, pela monotonia, há muito acusavam uma visível decadência, contra a qual nós fomos dos primeiros a pregar a Guerra Santa, as mais das vezes vencidos pelos talentos oficiais de museus e de panteons.

Era preciso uma nova linguagem na arte, uma nova alma na côr, um novo pensamento na forma. Era preciso abandonar a pintura da superfície, a pintura linear, a pintura que é apenas para os olhos – por outra que, desarticulada e vivaz, fosse o corpo do nosso próprio pensamento.

Citámos nomes, ciclos de arte, revoluções artísticas operadas em França, desde 1830 para cá.

Os temperamentos que apareciam eram escarrados com o epiteto de *futuristas*, palavra comoda para cérebros sem cultura ou sensibilidades daltónicas. E quem os defendia, com

o valor da sua pena era tido como indesejável em qualquer saguão de imprensa, onde trabalhasse.

O que os novos fizeram agora na Sociedade Nacional de Belas Artes, dividindo o passado secular do presente que já envelheceu lá fóra, interpondo entre os dois este titulo que é uma ponte sem passagem: *Salao de Outono,* merecia aqui uma *ouverture* heroica de entusiasmo e de expansão, se o tempo não nos obrigasse a condensar e a sumariar opiniões e paixões estéticas.

O Salão de Outono marca uma nova faze artística em Portugal, a que não chamamos renascença, porque dela não há pruridos longínquos, nem índices de escola. A vida tem hoje uma tela assinada por todos os novos que estão agora nas Belas Artes. A gloria ainda não os avençou; reuniu-os a beleza irreprimível e febril que os atirou de instinto para a rua, dizendo-lhes *a arte quere sacrifícios, não quere mentiras, nem convenções. Há os que me trahiram, mas vós sois os novos evangelistas*.

Nestas palavras não há um apostolado que se inicia, há a corrente, a ondulação, a vaga, que, ainda no oceano, não tarda, pelo seu volume, pela sua força elementar, pela grandeza do seu destino, pela sua própria turbulência a esmagar os muros da cidadela do lugar-comum, do calendário pintado e da barrica de ovos moles posta em mármore. Da rudeza e do combate saem a vida. Vamos por ela, sigamos com ela até à morte, mesmo que o nosso destino seja incompleto. A chama uma vez acesa jamais se apaga...

Há que dar a primeira frase a Eduardo Viana, organizador do Salão de Outono. A disposição dos trabalhos é já de si uma harmonia, nunca alcançada em exposições anteriores. Scenografou admiravelmente as paredes, num equilíbrio de tintas e de volumes artísticos, onde a leitura do temperamento individual é fácil de fazer.

Este *Salão* não tem escolas; tem temperamentos.

A palavra escola está riscada do dicionário moderno, em todas as manifestações do pensamento.

Cada indivíduo é um povo de almas, duma só raça, dum só verbo, dum só céu, duma só terra, duma única natureza.

Alberto Cardoso é o primeiro nome que abre o catalogo. Valor oculto duma sensibilidade diferente da nossa, estilizando sempre, nem por isso Alberto Cardoso, – reconhecemo-lo com a mais integra das imparcialidades – deixa de ser um valor ou um temperamento. *As*

montanhas têm sobriedade. Há no quadro um *contraste pensado* que nos agrada: o valor imenso da terra e a nota efémera, e, portanto, fugitiva da acção constructora do homem.

Albert Jourdain. Um belga, que nas primeiras ofuscações da paisagem portuguesa, delira de côr, explode côr, num dinamitismo de tintas por vezes desequilibrado. Esta apreciação refere-se estritamente ao seu quadro grande. Nas pequenas manchas, onde as coisas têm de ser mais relacionadas, a tinta incorporada na luz é clara, fresca, tem manhã.

Almada Negreiros. Entre os *panneaux* que vão ser colocados na Brazileira – ideia primorosamente sugerida pelo belo espirito do meu camarada Norberto de Araujo – o seu é dos primeiros.

Poderia aqui colocar a expressão banalíssima de *grito moderno*. O quadro é uma scena de café: dois homens, num recorte de elegância que acusa pensamento, entre duas musas histéricas de paixão e cocaína. Uma, é um cartaz de vicio, arranhada de loucura. A outra, *caniche*, romântica de *trottoir*, tem um olhar que é uma abalada de andorinha, uma pausa de divina beleza que só dá a melancolia, Almada Negreiros foi másculo de mais. A sua tela é o triunfo do homem, em carne sadia, em alma profunda de intenção, vencendo a mulher contraída pelo frio do amor e da ternura. Ainda de Almada um arlequim estupendo.

Amadeu Cardoso, Guilherme de Santa Rita e Manuel Jardim são percursores, os mortos reunidos sentimentalmente num cantinho da exposição. Diferentes, igualam-se na pujança contorcionada de talento – talento tão grande que, não cabendo na vida, se afastou pelos caminhos só transitáveis ás almas de irrealidade e de sonho.

Antonio Soares. Para mim, o maior do grupo, direito, altivo, formidável nas escaleiras da concepção. Os três trabalhos que apresenta espantam, vergastam a emoção até á ultima fibrilha nervosa. Para lhe dar uma paridade, que de maneira alguma pode incomodar o artista, só citando Columbano, mas Columbano, na tinta surda, na velatura indecisa das mascaras do *Botequim*, nos pardos ambientes. O resto é só ele, só António Soares, em tudo e por tudo. O retrato de Mota Cabral, onde o artista reuniu os elementos que pudessem revelar a vida, o temperamento, o caracter do personagem – é formidável, a admiração espectralisa-se em assombro.

É uma tela de caracter, onde, se há realismo, há também elegância. A energia voluntariosa do homem que olha no absoluto domínio do seu destino, tem qualquer coisa de invencivel. No *Botequim*, Soares, foi um doente verídico. Indicou as formas de cada mascara numa

nevoa de pensamento que, a um e um, revela os tipos. Está ali a geração vencida, sem uma esquina de triunfo; não sonhando, mas sofrendo. Um retrato que ficará á direita das telas principais uma maravilha de documentação psicológica.

Antonio Varela. Mais do que novo – ingenuo, arquitecto das ruas, explorando admiravelmente os valores geométricos, numa sinceridade de cor que opera agradavelmente na retina.

Eduardo Viana. Também dos primeiros do grupo, a mais forte paleta de colorista que lá vimos. É tropical. Deseja as tintas para além da sensação visual. Suga-as vorozmente. A *Paisagem de Sintra*, densa de côres, é de uma admirável serenidade. A linha do horizonte é única. Assim como se fala nos horizontes de Leonardo da Vinci, quando se olha a Gioconda, também se devem citar os horizontes de Eduardo Viana. *Paisagem Algarvia*, onde há vermelhos de sangue envenenado e a vegetação é tratada, não em desenho mas em pasta de tinta, tem a sumptuosidade das obras que não desaparecem com os anos. Outro retalho do Algarve com um ceu espantoso de revelação cósmica.

Francisco Smith, societário do *Salon de Automne de Paris*. É um aguarelista cheio de frescura, de técnica propositadamente ingenua, maravilhosa de distinção e de elegancia, num canto de jardim primaveril; mas forte e característico, de relevo, em duas casas sombrias – duas casas de crime.

Jorge Barradas. O seu *panneaux* da Brasileira é o mais português, o mais lavadinho de côr, entre todos. A atmosfera é um sorrido côr de rosa. As figuras das lavadeiras, com poucos ou nenhuns gestos, sinteticamente apontadas como fazia Chavannes – é uma linda cronica da cidade e do campo. Triunfou em absoluto.

Luis Burnay. Um Zuloaga português, trabalhando com negros espessos. Desenho e caracter.

Mara Clementina Carneiro de moura. Duas paisagens de sol febril, sol em glóbulos escaldantes de calor. Técnica livre.

Mario Eloy. Artista que caminha. Menor, nos retratos, maior e mais sincero nos trechos de aldeia.

Milly Possoz. Ingenuidade de criança. Tratando as crianças como graciosas bonequinhas, a quem dá vontade de beijar, mesmo no desenho. Uma sensibilidade que tema a frescura dum coração ao primeiro estremecimento da vida.

Sára Afonso. Paris deu-lhe duas belas ruas, com ambiente, desenho e – o que é mais: a alma da cidade.

Lino António. *Varinas:* Uma delas tem a sinuosidade dum ritmo. Anda. As outras são fortes, rudes de trabalho, nas mãos e nos pés. A côr não é solida.

Emmerico Nunes. Fresco, delicioso, entornando pela paisagem o sonho duma alma captiva de ilusão. Tinta pura – bebida ao sol.

A exposição fecha – ou nós fechamos aqui – com os trabalhos de arquitectura que, tanto pelo valor decorativo, como pelo manchado de aguarela, estão a pedir imediata construção nesta sorna, pesada e pombalesca Lisboa."

J.2.2. "A obra de Almada Negreiros a propósito do Salão de Outono"

Consulta: 20/11/2020

Vitor Falcão

Diário de Lisboa

Casa Comum – Fundação Mário Soares; disponível em: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05742.006.01449

26/01/1925

Descrição: artigo sobre o trabalho de Almada Negreiros, o qual inclui a análise de algumas pinturas expostas no I Salão de Outono – as paisagens de Eduardo Viana, *Lavadeiras* de Jorge Barradas e o *Auto-retrato num grupo* de Almada Negreiros.

Transcrição (excerto):

"A obra de Almada Negreiros a propósito do Salão de Outono

(...) Há nessa exposição, principalmente três nomes que não me posso esquecer de inscrever aqui: Eduardo Viana, António Soares e Jorge Barradas. As minhas profecias cumprem-se... O primeiro daqueles pintores prova, com as telas grandiosas que expõe no *Salão de Outono*, que é em Portugal, o primeiro paisagista da sua época. O segundo anuncia-nos, com o seu imponente retrato ainda inacabado, do dr. Mota Cabral e com os quadros destinados á *Brazileira*, que mestre Columbano, o único grande pintor da velha escola, tem quem lhe suceda galhardamente na difícil pintura de figura. O terceiro, com sua tela *As Lavadeiras*, tão luminosa e macia que parece uma aguarela, mostra-nos os

efeitos encantadores que um artista de gosto pode obter trabalhando simplesmente as côres puras.

Almada Negreiros apresenta, no *Salão de Outono*, um quadro de largas dimensões, que é, suponho, o primeiro trabalho a óleo que realisa. Não me é fácil definir, em poucas palavras, o que é aquele quadro, apesar dele me ter deixado estupefacto quando o vi. É que não se trata de uma composição vasada nos moldes normaes, com o aspecto habitual da pintura a óleo, mas sim de uma obra construída por um processo inteiramente pessoal, em que as figuras, resplandecentes de expressão, estão desacompanhadas de todos os acessórios do costume. Realisado o primeiro exame, temos a impressão de que nos encontramos diante de um primoroso desenho colorido, com relevo estupendo que caracteriza todos os desenhos de Almada Negreiros. Mas depois, uma observação mais atenta faz-nos descobrir a pericia com que o estranho artista resolveu certos problemas difíceis que é frequente topar na pintura a óleo e ficamos indecisos na classificação a oferecer ao ser curioso trabalho. Seja qual fôr, o que é certo é que a tela de Almada Negreiros, se não é mais bela que os seus desenhos puros, tem uma tal originalidade e uma tal alma que nos obriga a deter-nos, com tardança, na sua contemplação.

Quando um artista como Almada Negreiros, que é essencialmente um grande desenhador, consegue, na pintura a óleo, á primeira tentativa, deslumbrar-nos assim, pode-se-lhe chamar, como eu lhe chamo, sem hipérbole, um artista genial."

J.2.3. "Página de Quinta Feira – Crise de idealismo/ O Salão de Outono"

Consulta: 02/11/2020

Norberto de Araújo

Diário de Lisboa

Casa Comum – Fundação Mário Soares; disponível em: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05742.006.01452#!2

29/01/1925

Descrição: artigo sobre o I Salão de Outono, com destaque para as pinturas de António Soares e de Eduardo Viana.

Transcrição:

"Na Sociedade de Belas Artes está presentemente o Salão de Outono. É a ala avançada dos pintores modernos. Uns a quem chamam futuristas.

É consoladora esta exposição e arte, senão por tudo o que lá está, por alguma coisa que paira acima da banalidade charra dos pintores – académicos por gagaismo e não por escola.

Não creio nas excentricidades de côr, nas revoltas fáceis dos processos de alguns homens que fazem a pintura, sem consciência do desenho, e que supõem que "dar ideia de uma coisa", é que é fazer Arte. Creio no desenho, eloquência maxima das artes, primeiro sentido da beleza. Creio na inspiração bravia, no instinto á solta, na sinceridade vibrante – ainda que inspiração e instinto desacompanhados da linha perfeita.

Mas não creio na mentira do *atelier*, que inventou as chapadas de tintas para disfarçar impotências criadoras; que torce as atitudes e a verdade plástica para, apalhaçando torpemente a vida e o homem, encobrir a ausência de sensibilidade.

Não sou, pois, um vulgar arregimentado das modernas escolas de pintura, nem me submeto por snobismo misero á eloquência ou ao entusiasmo dos arautos da arte truculenta. Mas onde a Beleza está, seja por que formula, processo, técnica ou inspiração, eu ajoelho comovidamente.

O Salão de Outono, que Eduardo Viana organizou, é qualquer coisa de forte, de digno, de renovador.

A crítica está feita, com grande parte d'ela não concordo. Mas isso é uma coisa que não diz respeito nem aos artistas nem aos críticos, estes dizem o que vêem, sentem e compreendem, e não acredito que qualquer deles exagere um sentimento de admiração a ponto de deformar os valores reais em movimento.

Na exposição estão dois artistas é altura do nome sagrado de fazedor de beleza: António Soares e Eduardo Viana.

As telas do primeiro, três telas duma vaga sugestão columbanesca, que é preciso não exagerar em critério critico – são de Museu. A Brazileira, para onde elas se destinam, deve começar a ser frequentada pelos amadores verdadeiros que vierem de fora. Há numa qualquer cousa que atira para o definitivo um pintor de almas e de sombras.

Eduardo Viana – é o oposto. A paisagem é dura, em manchas de tintas que se tornam sola, e frescura, e humidade, e fogo, atravessando toda a gama das sensações exteriores. É a

superfície da vida, vista por um temperamento, que encontra "intimismo", em pleno ar livre. As suas duas telas, para a Brazileira, são assim do melhor da moderníssima pintura portuguesa. A telasinha que está ao lado é uma pequena maravilha de graça e de espírito da rua provinciana.

Barradas – apresenta um "panneaux" português, que o fica honrando como pintor de óleo. Não é profundo, nem vigoroso; muito menos pretensioso. Mas seria difícil compreender melhor uma decoração, e aplicar com mais graça um processo a um motivo rural e encantador de ingenuidades. Para mim, foi este trabalho de Barradas uma revelação. O publico hade ve-lo também no café do Chiado.

O salão comporta centenas de trabalhos, e não uma galeria de vinte telas. Há lá muito que ver, e muito de que falar. Não esta no meu propósito realizar uma notícia completa. A ausencia, neste relato de impressão, feita de cor, de alguns nomes mais humildes da arte moderna e ali bizarramente representados, não significa senão que – erguendo os maiores – lanço um estimulo para os restantes, ainda em iniciação. E dois me pareceram muito bem: Sarah Afonso e Mario Eloy. A primeira afirmando uma tendência, onde já se vislumbra o benéfico do principio escolar e regrado. O segundo marcando um passo em frente, em retratos que já são pintura aceitável, e onde, em excesso de optimismo, posso divisar um caracter.

Notei algumas leviandades. E sem que eu me queira referir á obra exposta dos três pintores mortos prematuramente, precursores da escola modernista e primeiros fieis, tambem vi no Salão alguns cadáveres. De arripiar...

Devo acentuar, contudo, que o alto relevo artístico, e até espiritual, que ressalta dos fortes trabalhos que citei, não se avoluma, nem se exagera para a visão educada pelo confronto com estas insuficiências. A arquitectura tem na exposição um lugar de relevo, a pela primeira vez em Portugal os arquitectos, entrando pelos domínios da côr, da perspectiva, do ambiente, da fantasia, aparecem, com uma sensibilidade delicada, a apresentar a sua obra de imaginação levantada já, acima dos caboucos vulgares das linhas mudas. Ribeiro Cristino, Campos e Tertuliano – tem no Salão de Outono um belo lugar, merecido e definitivo."

J.2.4. “Página de Quinta Feira – Emigrados/ A Brasileira/ Um Livro/ Violetas”

Consulta: 02/11/2020

Norberto de Araújo

Diário de Lisboa

Casa Comum – Fundação Mário Soares; disponível em: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05743.007.01880#!3

18/03/1926

Descrição: crítica de Norberto de Araújo, autor da ideia do primeiro projeto decorativo do café *A Brasileira*, às pinturas do mesmo. Apesar de defender o talento dos artistas selecionados para o projeto de decoração, o jornalista expressa desilusão com os quadros realizados, alegando a inadequação dos mesmos ao espaço a que se destinavam.

Transcrição (excerto):

“(...) Os painéis da Brasileira estão a pedir uma grande tareia!” - oiço a miúde.

E vocês não têm coragem para desancar os painéis da Brasileira” – oiço ainda.

Aqui caberia dizer o que é coragem moral dum jornalista (à coragem física não me refiro, por ser vil; coragem física têm todos os homens, doseada pelo seu temperamento e até pela sua educação, exceptuando, claro, os homens que são mulheres). Caberia dizer aqui o que é coragem moral, que reside, muitas vezes, precisamente, em fingir que se não tem coragem nenhuma.

Ah! Se o mundo político é uma feira, o mundo mental tem que deixar de o ser!

Mas os painéis da Brasileira estão a pedir uma grande tareia...

Discordo.

Os painéis da Brasileira o que não pedem, mas inspiram, é uma grande lamentação.

Tenho, tem o *Diário de Lisboa*, responsabilidades directas naquela decoração. Foi nossa a iniciativa.

Por que não há que negar talento áqueles rapazes, pelo menos à maioria deles.

António Soares, Eduardo Viana, Almada Negreiros e Barradas têm um autêntico valor real. Os demais têm-se afirmado. Negreiros, como desenhador, é do mais alto e mais fino que há na nossa terra. Que não é “clássico”. Santo Deus! Será preciso desconhecer essa

maravilha da "mulher e do galgo" para se negar virtuosidade a Almada. De Viana conheço formidáveis demonstrações. De Soares conhecem-na todos. Barradas é um decorador aqui e em qualquer parte do mundo.

E, todavia, estamos em presença da falência destes valores autênticos, e hemos de confessar todos que a exibição da Brasileira, mesmo com as duas excepções, discutíveis, mas sérias, que lá se patenteiam – é inferior. É a consagração dos da escola velha. Por que sucedeu isto?

Por falta de escrúpulo. Essa falta de escrúpulo artístico – e não queiram dar à expressão um significado moral pessoal, que eu não o consinto; essa falta de escrúpulo nota-se em Almada, e José Pacheco, este da minha estima e camaradagem.

Havia que "sentir" o ambiente; havia que atender a circunstancias de ordem técnica, até a sensibilidades de ordem psíquica. Havia que ser "justo", em relação ao local e à contemplação. Havia que ser inteligente, antes de ser pintor.

E os artistas não o foram. Não o puderam, uns, não o quiseram outros. Neste não querer está a falta de escrúpulo. Parece duro, e sê-lo-á, mas eu tenho que escrever estas coisas.

Cada um tem de saber até onde vai e até onde chega. Eu compreendo as manifestações da arte revolucionária, quando se impõem, não pela audácia inconsciente, mas por um consciente e sub-consciente sentido predivinatório. Quando, se acaso irritam, valem discussão. Mas nunca quando se sabe, ou tem a obrigação de se saber, que uma obra acaba por ser a falência de uma ideia.

O pintor X sentia que na gaiola não cabia a sua asa, que visa roçar o céu. Não pintava. Toda a vida é um céu para nele se pintar, e voar, na asa da inspiração rebelde e animada do sopro do talento.

Sujeitar uma ideia a uma "débacle" só pelo capricho de gritar "afinal, eu sempre existo", não tem atitude.

O valor, no qual eu acredito, daqueles artistas todos, resta de pé, não é uma tentativa fruste que o anula.

Mas quanto mais belo não seria sujeitar um pincel, sem transigências vis mas com inteligência nobre, a um meio ambiente, que se não compadece com "rapaziada"?

Não. Os painéis da Brasileira, onde António Soares soube ainda ser equilibrado e definitivo, não merece tareia.

Mas que lamentemos todos o que sucedeu. E continuemos a confiar, não desesperando da mocidade e da scentelha, ainda por fixar, daqueles artistas, malsucedidos, ou imperfeitamente revelados."

J.2.5. "Folhetim Artístico – Inevitavelmente os quadros da Brasileira"

Consulta: 11/10/2020

José-Augusto França

Diário de Lisboa

Casa Comum – Fundação Mário Soares; disponível em: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06809.159.25453#!35

8/04/1971

Descrição: apresentação do segundo projeto decorativo de *A* Brasileira, Chiado. Neste artigo José-Augusto França descreve os objetivos do projeto e o processo de seleção dos artistas.

Transcrição:

"Inevitavelmente, os quadros da "Brasileira"

... seriam objeto deste folhetim.

Foi noticiado que os compradores dos velhos quadros da Brasileira do Chiado encarregaram a A.I.C.A. portuguesa de indicar os artistas que haviam de realizar os onze novos quadros. A compra dos antigos (ou do pouco que deles restava) foi feita nessas condições de substituição – assim cumpridas com a colaboração da crítica de arte nacional. Mais exactamente, e em representação da secção portuguesa da Association Internationale de Critiques d'Art por uma comissão de quatro críticos eleita numa reunião da secção. Mais exactamente ainda: por Fernando Pernes, Francisco Bronze, Rui Mário Gonçalves e o autor destes folhetins.

Onze quadros a substituir, ou seja, onze pintores a escolher, já que em 1970 havia muito mais artistas em exercício que em 1923, quando só sete se podiam encontrar.

Que pintores? Primeiro, que o sejam mais ou menos dentro de técnicas tradicionais, dadas as características do local. Relevos ou matérias perecíveis (como colagens), de difícil limpeza ou conservação, não poderiam ser admitidos – e logo isso levou à eliminação de

um certo número de artistas que nessas técnicas se exprimem. É, por exemplo, o caso duma Helena Almeida, ou duma Maria Velez ou dum Artur Rosa, que não foram, por tais razões, trazidos à votação dos críticos apontados.

Em segundo lugar, preferiram-se pintores lisboetas que aqui trabalham e não em outro sítio. A Brasileira do Chiado faz parte de uma cultura lisboeta e justo parece que para a decorar não venham pintores do Porto. Um vice-versa seria evidentemente defendido por nós, se tal for ou vier a ser o caso.

Também a oportunidade deste trabalho não seria dada a artistas emigrados, que se foram (e bem fizeram, com certeza, mas isso é outra história...) à procura de outros mercados. Café de Lisboa, para os lisboetas de obra e de fidelidade deve ficar reservado, por razões de métodos e, até, de moralidade. Logo se eliminaram da liça grande número de artistas – todo um valoroso conjunto portuense; e todo o grupo dos que se instalaram mais ou menos em Paris – como o Bertholo, a Lurdes de Castro, o Pomar, o Escada, ou o Costa Pinheiro, de Munique, ou o António Sena, de Londres.

A eliminação foi metódica e reduziu o campo operatório no qual os críticos haviam e houveram de mover-se.

Outra redução foi por razões de idade – optando-se pelos jovens com provas já dadas, ao nível da "terceira geração" e já duma "quarta", em dosagem que mais ou menos correspondesses à situação cronológica dos primeiros pintores da "Brasileira", quando Viana tinha 45 anos e o Bernardo Marques 25. Entre as duas idades foram escolhidos os artistas de agora – sem passar muito acima, nem vir muito abaixo, e apenas procurando um ou dois pontos de ligação, que logo ressaltam.

Com este voluntário e mediado condicionamento, pensaram os críticos em selecionar 22 nomes, o dobro dos necessários, e em sortear depois as encomendas. Mas não encontraram tantos nomes – e concordaram em 15, depois de demorada análise da situação. Para lá destes 15 as dificuldades de escolha eram muito grandes e quase sempre os nomes sugeridos acabaram por receber quatro ou pelo menos três bolas pretas.

Dos 15 que ficaram – 7 tiveram unanimidade; 4 um voto duvidoso; 1 dois votos duvidosos; 2 um voto duvidoso e outro negativo; 1 dois votos duvidosos e um negativo. Não era possível ir mais longe (ou mais abaixo) – e os quatro críticos apontados concordam, para além de divergências de opinião, em considerarem os 15 artistas em plano equivalente, de modo a poder ser sorteada a sua posição. Assim, entre os onze que

ficaram definitivamente escolhidos e os quatro que ficaram de fora, estabeleceu-se apenas uma diferenciação de "acaso de rifas". E tendo desistido dois do primeiro grupo, entraram naturalmente os nº 12 e 13 do segundo núcleo, sem qualquer melindre.

Foram então escolhidos os seguintes artistas: Carlos Calvet, Noronha da Costa e Manuel Baptista (que foram sucessivos prémios "Soquil" em 1968, 69 e 70) E. Nery e A. Palolo, (que no "Soquil") tiveram menções honrosas) e João Hogan, Joaquim Rodrigo, Paula Rego, Nikias Skapinakis, Sá Nogueira e Fernando Azevedo – nos 11 primeiros lugares da sorte; e mais Menês, João Vieira, Vespeira e A. Charrua, nos lugares 12º, 13º, 14º e 15º. Tendo desistido a Paula Rego e o Sá Nogueira, a Menês e o J. Vieira tomaram os seus lugares, e depois entrou o Vespeira por desistência posterior da Menês.

... onze quadros novos vai então ter "A Brasileira" e creio terem sido bem escolhidos os seus autores. Além dos que a sorte (Charrua), ou impossibilidades pessoais (Paula Rego, Sá Nogueira e Menês) arredaram – e sem falar dos pintores alheios ou alheados de Lisboa, (que não contaram) – não creio que, nos limites de geração ou gerações e nos limites técnicos que nos impusemos, havia outros pintores que "ficassem melhor" naquele local. Ou "tão bem", sequer, se considerarmos outro qualquer conjunto de onze pintores.

(Quanto a quem os escolheu...)

E assim, à mingua de outro, "A Brasileira do Chiado" continuará a ser o museu de arte moderna de Lisboa. Já o foi nos anos 20, contra o museu oficial; mais uma vez o é, contra o mesmo inexistente museu. Onde, como por acaso, só dois dos quinze pintores selecionados estão representados.

Mas, mais do que museu (e é até discutível que hoje possa haver museus como há dez anos se supunha...), "A Brasileira", em 1971 como em 1925, faz o ponto do que circunstanciadamente em Lisboa se pinta, O que é historicamente importante,

... E de um certo e escandaloso quadro de entre os onze vos falarei, com divertida mente, em outro folhetim"

J.2.6. “Folhetim Artístico – Nós na “Brasileira”

Consulta: 11/10/2020

José-Augusto França

Diário de Lisboa

Casa Comum – Fundação Mário Soares; disponível em: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06810.160.25557#!26

3/06/1971

Descrição: artigo dedicado à pintura *Retrato dos Críticos*, de Nikias Skapinakis.

Transcrição:

“Um quadro há entre os destinados à “Brasileira” (e que, longe de Lisboa, suponho que serão expostos amanhã dia 4, na Galeria Mitnitzky) que não deixará de desencadear reacções de indignação, ira, raiva, curiosidade, gozo e troça – inveja até, quem sabe!

E outras, mais e melhores – que abençoados sejam...

Tão poucos os motivos de regozijo na murcha capital, que um quadro pode trazer consigo o escândalo. Aliás, o papel da arte na sociedade moderna é sempre necessariamente escandaloso ou escandalizador.

O quadro é do Nikias Skapinakis e representa-me a mim e a mais três sujeitos. Tal e qual e em redor duma mesa, pastichando assim a composição que 45 anos atrás. Almada Negreiros realizou, encontram-se os quatro críticos de arte que escolheram os onze pintores que estarão presentes nas paredes do Café. Porque não haviam eles de se encontrar, ali mesmo, em imagem de “poster”? será, de resto, a única maneira de se encontrarem com frequência, já que, ao invés do que as boas almas alfacinhas supõem raramente se veem na vida de cada qual. Mas, assim, o mito do “Grupo” que não constituem é sublinhado, com saboroso logro para a História – se a história destas coisas houver...

Pessoalmente, dá-me pena que a ideia não tenha sido minha – mas do Rui Mário Gonçalves. Como a aplaudi e me diverti com ela antes de qualquer outra pessoa tomo-a um tanto à minha conta – e fui eu que convenci da sua excelência o Nikias algo rebarbativo, que isto de retratos tem tabela e quatro pelo preço de dois não era curial.

Entusiasmou-se, porém, o artista com o programa – quem sabe se vislumbrando alguma possibilidade de vindicta...

Eis o resultado, oferecido à nossa leitura: quatro sujeitos sentados, olhando no vago, como quem vê pintura, e um deles, até fechando os olhos, por ter adormecido na pose – ou farto de tanto ver...

Da esquerda para direita, em tamanha consagração de "carreira" – o Rui Mário Gonçalves, o Francisco Bronze, o Fernando Pernes, e este mesmo folhetinista, todos eles (demais a mais!) da A.I.C.A. Que os seus nomes fiquem historicamente registados aqui, atendendo à falência da memória das gerações vindouras e à probabilidade de, daqui a meia dúzia de anos, ninguém saber de quem são imagens ou, mesmo, quem são aqueles que as imagens representam.

Quem eram os sujeitos que o Almada fixou em 1925? Ele próprio ("Narciso do Egito" – e repare-se que o Nikias, por prudência, lá se não meteu...), um ignorado professor Dória Nazaré que suponho há pouco ignoradamente falecido, e duas alegres senhoras, uma espanhola, por sinal. Coube ao Rui Mário arcar com a responsabilidade de substituir o Almada – aventura de antemão perdida. Olharão sempre para ele e perguntarão se não é o Almada; nunca que alguém tivesse olhado para o Almada perguntando se era o Rui Mário. Quanto ao Bronze e ao Pernes, em vez das damas não queria eu estar-lhes na pele. Aquela que me vestiu o Nikias me ensina, aliás, que tudo é vaidade e que não por ter um dia, ou durante quarenta e cinco anos, figurado em efígie nas paredes da "Brasileira" que se fica célebre, ou se é, ao menos, recordado à hora da morte.

Entre os "grupos" famosos da história da pintura (o atelier de Courbet, a homenagem a Cézanne, o Grupo do Leão) este do Nikias Skapinakis vai ter o seu lugar, modesto embora, pela modéstia dos modelos, e nisso provavelmente prejudicado. O estilo "poster" adoptado, sintético, simbolizante, assegura-lhe a necessária modernidade de "mass medium".

Há dez anos, o Nikias pintou três outros intelectuais decerto mais justamente célebres: o Joel Serrão, o Abelaira e o Cochofel – e tão tristes os pintou que eu vejo nessa imagem um dos documentos mais importantes, e mais trágicos, da vida mental portuguesa dos anos 50... Ficou o quadro apenas pendurado numa exposição, hoje estará na casa dalgum dos interessados, enquanto o novo grupo vai ficar em lugar publico – e é pena que o primeiro não figure no museu que não temos.

Isto faz do Nikias Skapinakis um dos raros retratistas possíveis do nosso tempo português. Um retratista *por dentro*.

Que eu suspeito de estarem em tal estado também os quatro críticos de arte (de-mais-a-mais-da-A.I.C.A.) figurados agora na "Brasileira". Em que estado Havia de estar?

Eu, que sou o mais velho da companhia, talvez esteja menos assim do que os outros; é virtude minha, podem crer. Daí o recusar inimigos como é notório...

Os outros, porém – com estra sociedade hierática que orna esfingicamente o meu caro Rui Mário, ou com o vago do Pernes, e com os olhos que o Bronze afinal propositadamente fechou – que inevitável queixume os punge, oh pátria sua?

Quatro críticos tão jovens quanto possível entre onze obras que escolheram. O programa é extremamente claro – e eminentemente lógico. Senão vindicativo. Assim os escolheram, assim os tenham à volta, *per secula acculorum, amen!*

Que isso sirva de satisfação aos artistas não escolhidos e de justificação às suas desinteressadas críticas – e a alguma caricatura imitada daquela que, em 1926, o Francisco Valença fez ao quadro do Almada, RE que de castigo nos sirva, a nós, escolhedores, este pelourinho da "Brasileira" – que para sempre nos evitará o viver feliz só com escondimento alcançável..."

J.2.7. "Os Onze da Brasileira"

Consulta: 05/12/2020

Rocha de Sousa

Diário de Lisboa

Casa Comum – Fundação Mário Soares; disponível em: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06811.161.25652

22/07/1971

Descrição: artigo sobre o processo de renovação das pinturas de *A Brasileira.* O autor menciona o mau estado de conservação das pinturas do primeiro projeto decorativo, referindo que essas se encontravam coladas às paredes. Rocha de Sousa refere ainda que essas obras foram compradas por Mitnitzky.

Transcrição:

“Os Onze da Brasileira

Naquele dia, na manhã já cheia de firmeza de um Verão reconciliado e luminoso, os empregados bancários, os homens de balcão e os comerciantes, alguns chefes, patrões e outra gente dispersa sem história visível, habituais frequentadores (entre as oito e as nove) do café “A Brasileira”, puderam contemplar os onze novos quadros ali postos de um momento para o outro, sem plesbicito e sem cerimónia, destinados a substituir uma geração queimada pelo fumo e apeada da prateleira pela força inexorável do tempo. Onze pinturas feitas de fresco, pagas por igual e sancionadas pela crítica, originadas neste nosso tempo alfacinha e alinhando pelas paredes (ao alto, por cima dos espelhos) a heterogeneidade dos modos de ser e ver dos artistas escolhidos. Quase um museu em miniatura, popular ou a popularizar, um caso raro numa cidade sem museu de arte moderna, um exemplo de como os artistas podem integrar-se no quotidiano, contando histórias ou fazendo a história, imolando-se por fim à acção do fumo, dos vapores, do tempo – e à transitoriedade inevitável das vozes.

Dos jornais: Escrevo estas notas como quem faz um apelo para que as iniciativas deste género se multipliquem. Já o tinha feito a propósito da sede da Fundação. Os artistas portugueses merecem-nas e o público também. Que sejam as entidades particulares que estão mais atentas do que o estado, é outra história, ou é já a História.

O publico avoluma-se e diferencia-se ao longo das horas, na Brasileira, O público é essa gente de cabeça levantada (por quanto tempo?), assimilando a lição da história, a passagem do tempo, a dádiva dos artistas seus contemporâneos, também fregueses daquele café, homens do mesmo lugar e da mesma circunstância, que se servem das mesmas cadeiras e das mesmas chávenas.

São eles, por ordem alfabética: António Palolo, Carlos Calvet, Eduardo Nery, Fernando de Azevedo, João Hogan, João Vieira, Joaquim Rodrigo, Manuel Baptista, Nikias Skapinakis, Noronha da Costa e Vespeira.

Outras pinturas, portanto, outras pinturas contra as de 25, as que foram usadas e gastas pelo público, pagas ao preço de milhares de cigarros, cegadas pela degeneração física e um pouco também (ou muito) pela lenta e longa indiferença que o hábito gerou. Estiveram lá, no alto das paredes, muito para além da brevidade do seu destino, desconhecidas aos olhares de hoje, quase como certa sobras sacras que testemunham mudamente, na escuridão das capelas, a rotina secular dos templos.

Dos jornais. Os quadros que se mantiveram quase 45 anos colados (na acepção verdadeira do termo) aos espaços que os novos quadros ocupam agora, parecem ter cumprido a sua missão , isto embora o hábito e a rotina pudessem ter impedido muitos frequentadores da Brasileira de lhe abandonar os olhos, quantas pessoas terão, em 45 anos de exposição, atentado verdadeiramente nos quadros de Almada, de Eduardo Viana, de Jorge Barradas, de António Soares e dos outros companheiros destes, num café onde, também por tradição, as solicitações são muitas?

"Render de séculos na Brasileira" "Outra geração, Estes Quadros" Talvez se deva não exagerar a representatividade, em ralação à pintura portuguesa da época dos quadros retirados. Documentos sociológicos, afirmou-se hoje, frente é representatividade (também discutível?) dos onze testemunhos resultantes da nova encomenda.

Dos jornais: As paredes da Brasileira do Chiado voltaram a vestir-se de quadros. Pelos 2 escudos habituais da "bica", o frequentador deste café vai ter à disposição dos olhos 11 quadros de "pintores de Lisboa e representativos da pintura actual".

A generosidade do homem da rua ou do noticiário dos jornais, aqui e agora, talvez sofra um inevitável confronto negativo com as opiniões qualificadas do futuro, daqui a 45 anos, se a Brasileira ainda puder resistir quase meio século ao avanço das dependências bancárias e à fragmentação dos núcleos urbanos lisboetas. Um crítico, em 1971, repensando o valor estético dos quadros antigos, considerou apenas moderno os de Almada e Viana. As pinturas agora propostas, afinal presas a um compromisso de encomenda semelhante ao de há 45 anos imobilizam-se nas condições do mesmo espaço, são testemunho de uma modernidade por vezes hesitante e pouco agressiva: a confiança (dos compradores) é em geral mais inspirada pelo talento do que pela irreverência da invenção. João Vieira, com a modernidade dos seus plásticos coloridos e dos seus sinais violentos, poderá ser menos moderno daqui a 50 anos do que o menos moderno João Hogan, com a solidez e a densidade metafísica da sua paisagem perturbadora, e Noronha da Costa apressou-se a "autopatinar-se", é já brumoso e definitivamente "antigo", ilude com tons escuros a curiosidade do espectador e a paciência futura daqueles que tiverem de o restaurar.

"O preço ou a medida do consumo"

Quem comprou e por quanto foram vendidos os onze quadros de 1926? Joachim Mitnitzky, o comprador, o homem que pagou mais caro por um quadro português (1300

contos por “pessoa”, de Almada), esqueceu-se depressa do montante da transacção, uma vez que (tal) transacção já foi feita há alguns meses... Aos quatro contos de 1925 (por cada quadro) opõem-se os vinte contos de hoje e uma experiência (saborosa e imprevista) dos valores que estão em jogo: os artistas actuais, de comum acordo, decidiram que no contrato figurassem as seguintes cláusulas: os quadros não podem ser alienados sem o consentimento do artista e só pode haver alguma substituição com o consentimento de todos os restantes. Para além da legitimidade de tais exigências, quase se poderia afirmar que os artistas enfim se sentiram irmanados nos mesmo interesses (morais, estéticos e financeiros), reconhecendo-se em bloco representantes de uma conjuntura cultural hoje definida no nosso país. Ou hoje sociologicamente indefinida, se se quiser. Os outros artistas, os antigos, tinham os seus quadros colados às paredes pelo contrato do tempo: alguns desses quadros saíram da Brasileira (diz-se) com bocados de parede agarrada. Mitnitzky esclarece: Nesse tempo, “não havia os cuidados que há agora. Espero que isso não aconteça aos quadros que vão para lá.” A referência parece de ordem técnica, mas não deixa de se tornar numa espécie de ironia se nos lembrarmos de todas as nuances dos cuidados hoje tomados. O tempo, por seu turno e apesar disso, acabara por nos revelar quais os cuidados que foram esquecidos em 1971.

“Os quadros da Brasileira” “Nós, na Brasileira”

Se nem toda a gente sabia quem selecionou os onze da Brasileira, Nikias Skapinakis encarregou-se de “perpectuar” os seus rostos no próprio quadro que lhe foi encomendado.

Foram eles, por ordem alfabética: Francisco Bronze, Fernando Pernes, José Augusto França e Rui Mário Gonçalves.

E ali ficaram na parede, agrupados como membros da AICA e pelo paralelismo com o quadro de Almada, como que vestindo um uniforma de crítica, eles também expostos aos fumos e aos vapores do café, inevitavelmente clientes da Brasileira. Mais do que ninguém, Francisco Bronze está vingado (voltou a entrar a pesar do “reservado o direito de admissão”) e alguns dos artistas frequentadores do café têm, desta feita, um pretexto mais concreto para o seu feiticismo escarnecedor. Augusto França, sempre atento ao sentido das jogadas, não se esqueceu de se antecipar: Que isso sirva de satisfação aos artistas não escolhidos e de justificação às suas interessadas críticas – e a alguma caricatura imitada daquela que, em 1926, O Francisco Valença fez ao quadro de Almada. E que de castigo nos sirva, a nós, escolhedores, este pelourinho da “Brasileira” – que para sempre nos evitará o viver feliz só em escondimento alcançável...”

É caso para dizer que o sociólogo e o historiador completam o crítico.

Escreveu por seu lado Rui Mário Gonçalves, um dos quatro retratados:

Se cada um dos quatro membros da comissão terá ficado como eu, derrotado em alguns pontos do seu critério – oc críticos estão cada vez mais diferentes nas suas opções – a verdade é que o resultado final é apesar de tudo bem positivo.

O retrato considera que as onze pinturas são um testemunho válido, não propriamente de toda uma época, mas dos próprios autores. E reflecte: Mas quantos gumes terá esse testemunho?

"Os onze da Brasileira" Dos jornais: Pena é que essa selecção que fizeram não tenha ido pata um café moderno. A Brasileira ficaria com o grupo do Orfeu. Porque é que os modernos não criaram o café deles próprios?

Os onze da Brasileira estão bem, as obras não desiludem nem iludem, e a tradição do processo foi recuperada á letra apesar da diversidade das formas. No actual grupo há uma muito maior diversidade de concepção pictórica. De facto, e o problema já foi levantado, resta saber se uma prática actual da construção do ambiente, da resolução interior do espaço arquitectónico, se pode ajustar a esta simples recuperação de um processo praticado há quase cinquenta anos. A dúvida que se põe, para além do indesmentível interesse que há no tipo de comunicações proposto, especialmente para o público que não vai às galerias ou que não se informa sobre o fenómeno estético contemporâneo, é se não teria sido preferível encontrar uma outra forma de participação dos artistas actuais na circunstância aberta com a retirada dos anteriores quadros da Brasileira. Não é a escolha dos artistas que se discute, nem o facto de eles terem sido solicitados a dar uma nova contribuição ao espaço até há pouco ocupado de determinada maneira: o que se discute é a perspectiva em que foi colocada essa contribuição. O condicionamento imposto não residiu apenas no formato do quadro: o condicionamento foi o mesmo de há 46 anos e o que se pediu aos artistas (não a uma equipa de artistas) foi que produzissem quadros (de cavalete) para afixar em onze bocados de parede do café A Brasileira. A ausência de tema ou de programa parece resumir toda a actualidade técnica da iniciativa, o que é perfeitamente absurdo. Talvez fosse difícil encontrar (e resolver) outro programa – um programa que não fosse a ausência de programa, mas a verdadeira originalidade referida aos nossos dias (originalidade dos compradores, dos escolhedores e, por fim, dos artistas) estaria de acto e com certeza a esse nível.

Seja como for, uma pequena colecção de pintura moderna portuguesa (e apesar de tudo significativa) orna e distingue de novo a Brasileira. É caso, mesmo assim, para nos congratularmos. Quanto aos críticos responsáveis pela escolha, retratados por Nikias, José Augusto França acha-os tristes (achando-se a ele cronicamente menos), banhados num inevitável queixume que os punge. Porquê?"

J.3. Revista *Sempre Fixe* – série "Museu da Brazileira do Chiado Telas...Tolas"

Consulta: 15/10/2020

20/05/1926 – 29/07/1926

Francisco Valença

Sempre Fixe

BLX – Hemeroteca Municipal de Lisboa

J.3.1. “Museu” da Brazileira do Chiado Teles & Telas I” – *Interior*, António Soares

20/05/1926

Descrição: caricatura da pintura *Interior*, António Soares.

Transcrição:

“Dos borrões saiu o burro. Da mão saiu o “dedo... maroto. Das “costas direitas” saíram os “braços... do avesso”. Da “toilette” barata saiu uma cara. E como era “tudo a sair” o pintor saiu-se com aquilo”



J.3.2. “Museu” da Brazileira do Chiado Telas... Tolas II” – *Auto-retrato num grupo*, Almada Negreiros

27/05/1926

Descrição: caricatura da pintura *Auto-retrato num grupo*, Almada Negreiros.

Transcrição:

“Manequins articulados. O do primeiro “plano... inclinado” e entornado está com uma cara de quem achou a conta cara. A do lado, a “caveirinha” está como uma “bicha”... em cima da meza” e o Almada, de “bolero” esse vai dar pulo de corça... por ver entrar o José Bragança.”



J.3.3. “Museu” da Brazileira do Chiado Telas... Tolas III” – *Lavadeiras*, Jorge Barradas

3/06/1926

Descrição: caricatura da pintura *Lavadeiras*, Jorge Barradas.

Transcrição:

“Grande e horrível tragédia no Sabugo... das unhas. Um saloio mordido na mão por um bicho peçonhento e “mal...encarado”, mostra às saloias estarrecidas o inchaço. O gerico, assustado, foge com o rabinho entre as pernas... Depois sacos e trouxas e infinitos remendos.”



J.3.4. “Museu” da Brazileira do Chiado Telas... Tolas IV” – *Paisagem Algarvia*, Eduardo Viana

10/06/1926

Descrição: caricatura da pintura *Paisagem Algarvia*, Eduardo Viana.

Transcrição:

“Paisagem de época terciária. Bichos alados, bichos de rabinhos, bichos trombudos e bichos de cauda em calda... de tomate. Enfim, é o páteo dos bichos... de Belém, com talhadas de melancia, alguns pepinos e muita pepineira....”



J.3.5. “Museu” da Brazileira do Chiado Telas... Tolas V” – *Paisagem com Moinho*, José Pacheco

17/06/1926

Descrição: caricatura da pintura *Paisagem com Moinho*, José Pacheco.

Transcrição:

“Uma plantação de chapéus de sol, dois pombos... mariolas e um moinho com corda... o cordel para vinte e quatro horas... Ora aqui têm o que se chama uma pintura inodora... e insípida...”



J.3.6. “Museu” da Brazileira do Chiado Telas... Tolas VI” – *Cena de café*, António Soares

23/06/1926

Descrição: caricatura da pintura *Cena de café*, António Soares.

Transcrição:

“O cabide humano ou a leitura no “bidet”. Deve ser “leitura... fresca” com o olhar de molho... Quadro com efeitos de “luz... de vela”. Se esta se apaga, temos a tela às escuras...”



J.3.7. “Museu” da Brazileira do Chiado Telas... Tolas VII” – *Paisagem com moinho*, Stuart Carvalhais

1/07/1926

Descrição: caricatura da pintura *Paisagem com moinho*, Stuart Carvalhais.

Transcrição:

“Em cima, um moinho... de café “aposentado” em habitação particular. Em baixo um canhão de 75, puxado por fogosos cavalos de papelão. Devem ser exercícios de artilharia na Serra da Carregueira... pela boca.”



J.3.8. “Museu” da Brazileira do Chiado Telas... Tolas VIII” – *Pintura Decorativa*, Bernardo Marques

8/07/1926

Descrição: caricatura da pintura *Pintura Decorativa*, Bernardo Marques.

Transcrição:

“Do lado esquerdo: - Uma saloia (?) grávida, penteia-se a dedo, enquanto um saloio (?) cheira uma flauta. Do lado direito: - Outra saloia (?) com dores de dentes, vende santolas, enquanto outro saloio (?) se trespassa... (barato) num cajado. Os fundos são em scenografia de Renda... de Peniche.”



J.3.9. “Museu” da Brazileira do Chiado Telas... Tolas IX” – *As Banhistas*, Almada Negreiros

15/07/1926

Descrição: caricatura da pintura *As Banhistas*, Almada Negreiros.

Transcrição:

“Duas sereias ou seresmas que deram à costa... Uma, a da pêra, fez a descoberta de um ananaz. A outra aproveitou a praia para resolver... sem magnesia um negócio... urgente. Pintura algo Manet...a.”



J.3.10. “Museu” da Brazileira do Chiado Telas... Tolas X” – *Paisagem de Sintra*, Eduardo Viana

22/07/1926

Descrição: caricatura da pintura *Paisagem de Sintra*, Eduardo Viana.

Transcrição:

“Apoteose final de um quadro... de revista. “A commère” foi meio devorada pela boca... de cena. Scenografia quente, tendo ao fundo dois sorvetes e uma carapinhada de morango para amenizar... a temperatura.”



J.3.11. “Museu” da Brazileira do Chiado/ Os que borraram a pintura”

29/07/1926

Descrição: caricatura dos artistas participantes do primeiro projeto decorativo do café “A Brasileira” do Chiado – Eduardo Viana, José Pacheco, Almada Negreiros, António Soares, Stuart Carvalhais, Jorge Barradas, Bernardo Marques.

Transcrição:

“A nossa crítica fica aqui fechada à “chávena”. Pondo-as em pó... de café, damos-lhes o nosso último “chá”



J.4. *A Choldra*

J.4.1. “Os painéis da Brasileira do Chiado”

Consulta: 10/11/2020

Autor anónimo

A Choldra

BLX – Hemeroteca Municipal de Lisboa; disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ACholdra/N07/N07_item1/index.htmlData:

Descrição: primeiras críticas assinaladas por nós com referência às pinturas de *A Brasileira*.

Transcrição:

“Os painéis da Brasileira do Chiado

A Brasileira do Chiado é aquele agulheiro infecto, lúgubre no inverno, asfixiante no verão, que fica a par da Havaneza de tradições pascácias e pouco mais ou menos no mesmo sítio do Marrare do Polimento, celebre botequim onde pousavam os “leões” do Romantismo.

Hoje a Brasileira é valha-couto de literatelhos e cabotinos e caravançará de jornalistas, que lá vão pedir ao veneno negro, estimulante para a labuta exaustiva e inglória de impingir patranhas a S. Exª. o leitor.

Duma casa lôbrega, quis o seu proprietário fazer uma casa bonitinha, chic, se calhar moderna... E vai daí mandou substituir uns painéis históricos, que representavam o homem das cavernas e a plantação do café na idade da pedra lascada, por umas telas modernistas, que ficam mesmo a matar.

O mau gosto burguês do proprietário do botequim está abaixo de qualquer discussão. Já o mesmo não se pode dizer dos artistas convidados para executar as decorações. Alguns desses senhores possuem só a fama criada nas igrejinhas do elogio mútuo, outros porém têm algum talento. A esse não há que perdoar os mamarrachos feitos. Que estiveram a divertir-se com o público, com o filisteu, com o burguês, não há dúvida nenhuma. Quase todos os humoristas, estaria certo o que realizaram se fosse para o Salão do género, mas não para um lugar público...

Ali entram, podem entrar, pessoas estranhas ao meio acanhado "meio intelectual de Lisboa" que conhece a balda dos artistas e delira com ela; podem entrar estrangeiros, com alguma cultura artística, e até bons senhores da província que ainda supõem ser Lisboa quem dá leis em matéria de arte ao pequeno mundo português. Que pensarão essas pessoas, não já da competência dos pintores que executaram os painéis, mas do nível mental do público que os suporta? Serão aqueles homens o índice do estado actual da pintura entre nós?

Os trabalhos que se vêem na Brasileira do Chiado são simplesmente uma vergonha. Tanto os motivos escolhidos, - nada a caracter para o local, como a realização rudimentar, que claramente indica que muitos dos quadros constituem a primeira tentativa de trabalho a óleo dos seus autores, - tudo é de molde a impressionar pelo disparate, pelo monstruoso.

O que sobretudo fere e magoa é a falta de sentido decorativo dos painéis. A moderna tendência da arte pictural, toda de estilizações, é decisivamente decorativa. Pois esses senhores, que blasonam de modernistas não têm sensibilidade para o compreender, nem faculdades para o realizar.

Só o retábulo do fundo da sala, que cerca o relógio apesar da colaboração incrível dos bonecos, tem uma intenção decorativa. Tudo o mais não foi feito para a Brasileira do Chiado, quere dizer não foram estudadas as condições de luz do ambiente, a situação das telas, a perspectiva que era preciso dar-se-lhes, para que a distancia e a falta de inclinação não desvalorizassem os quadros se eles tivessem algum valor. Foi tudo feito em casa, de cór, sob os olhos enlevados da família, e só com o único fito de espantar o indígena, num fantasmagórico Salão de Outono, que caiu pelo ridículo.

Os quadros serão simplesmente infelizes, executados numa hora de fraca inspiração, por artistas que, contudo sabem do seu ofício?

- Não. Os quadros são maus, porque os pintores são péssimos. Não sabem pintar, ignoram as regras da arte em que quiseram brilhar... Alguns com real talento, desenham bem, são mesmo apreciáveis caricaturistas, mas mais nada. Pretenderam meter-se em cavalarias altas e deram aquilo.

Os outros não contam. São uns pobres diabos de pinta-monos, que só por fazerem a côrte aos primeiros foram contemplados naquela grande lotaria da imbecilidade."

J.4.2. “Os Nossos Cafés”

Consulta: 10/11/2020

Autor anónimo

A Choldra

BLX – Hemeroteca Municipal de Lisboa; disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ACholdra/N12/N12_item1/index.html

17/04/1926

Descrição: segundo artigo de *A Choldra* com críticas dirigidas às pinturas de *A Brasileira*.

Transcrição (excerto):

“(...) Entremôna na *Brasileira*, do Chiado. Estamos no café dos intelectuais. Antigamente a *Brasileira* era um cubículo imundo com uma população que almoçava e jantava café com leite e bolos de arroz. Afonso de Bragança foi deste tempo. Depois vieram as obras. E com as obras, os quadros dos artistas da geração nova...

A *Brasileira* é um café de jornalistas. Quem faz vida pelos jornais – com todos os vícios e as falsas concepções da grande imprensa – facilmente se deixa envolver num baixo critério de conveniências e de erros.

Há excepções. Mas a maior parte dos nossos jornalistas tem uma noção, mesquinha e estreita da realidade. Deformam a própria vida. Existem, como a gente de teatro, dentro dum mundo convencional...

Os quadros da *Brasileira* que são também a vida deformada, teem pois uma grande razão de ser. Estão de acordo com os frequentadores do café isto ninguém o tinha dito ainda mas é necessário fixa-lo definitivamente. O destrambelhamento das telas, a sua desconexão, o seu ar falso, a sua falta de sinceridade e até a sua desproporção, tudo se casa e comunga em absoluto com os *habitués* do café.

Há quadros que chegam a parecer retratos.

Digam me se aquelas arvores emaranhadas do Eduardo Viana, não se assemelham a certas páginas de 5ª feira, do Norberto d’Araujo, onde o fio da logica se perde e confunde numa inverosímil teia de palavras?

E os bonecos do Almada não nos sugerem a prosa dura e áspera de muitos escrevinhadores de jornais? Aquelas pombas escarrapachadas pelo José Pacheco não nos

lembram logo o sr. Manuel de Sousa Pinto? Os saloios do Barradas não nos evocam. Basta. É melhor não prosseguir...

A *Brasileira* é um café de intrigas e de scenas de pugilato. Os despeitos de redacção vão ali todos parar. Ali, se as facadas da má língua deixassem cicatriz, estes homens da *Brasileira* estavam todos irreconhecíveis!

Este café com a sua prosápia intelectual com as suas obras de talha, os seus frequentadores e os seus mamarrachos pendurados nas paredes – é uma hecatombe suspensa. É um cataclismo que todas as manhãs se transforma na realidade triste de meia dúzia de maus jornais."

J.5. "Identificação dos painéis da Brasileira no ano três mil – crítica satírica das pinturas da Brasileira, aludindo aos painéis de S Vicente"

Consulta: 10/11/2020

Matos Sequeira

Ilustração

BLX – Hemeroteca Municipal de Lisboa; disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ilustracao/1929/N78/N78_item1/P25.html

16/03/1929

Descrição: sátira às pinturas de *A Brasileira*, que usa o tema da descoberta e estudo dos painéis de S. Vicente para parodiar os "painéis da Brasileira"

Transcrição:

"As sciências psíquicas estão na moda e as discussões sobre painéis, escolas e pinturas ameaçam tornar-se crónicas, o que admira portanto que, ganhando tempo ao tempo dêmos hoje à publicidade documentos que nos hão de ser enviados... daqui a 2.000 anos picos?

Quem ousará, de boa fé, afirmar que estes documentos não apareçam, que a nossa previsão à Wells não seja a verdade adiantada?

Quem poderá asseverar que, no ano 3.000, não venha a dar-se uma discussão pública, escandalosa, acerada, caturra, sobre as tábuas ou telas que se encontrem nos escombros do Chiado de onde terão, decerto, desparecido os cafés e os ociosos para se erguer a tôrre

altaneira da *Metropolis* ou o confuso labirinto da *Central scientifica do Crime*? Quem o negará?...

Quem ousar fazê-lo incorrerá num ridículo tão grande como o que cairia sobre um coevo de Afonso V de que, se descobrissem agora, sem mais nem menos, colectâneas de velhas cartas em caracteres bizarros, dirigidas aos contendores do prélio dos painéis, explicando-lhes miudamente como eram as barbas e os capacetes antes e depois do restauro, como se explica que a figura central possa parecer tanta gente ao mesmo tempo e outros mistérios ainda por aí muito discutidos.

Cremos, portanto, que nos assiste o direito, à face de todas as teorias ocultistas, etc, de antecipar de dois milheiros de anos a publicação sensacional dos preciosos documentos que se seguem. Se eles não aparecerem, nessa época, aqui lançamos as culpas, desde já, para os sábios dêsse tempo futuro que não terão sabido procurá-los entre os códices em papel *couché* que folheiem nas bibliotecas futuras. E a todos que hoje nos lêem, daremos por testemunhas nesse ano 3.000, se os caos chegarem às mãos da justiça...

Sr. Director:

Os recentes trabalhos de Topsius, pseudónimo de um dos mais ousados investigadores deste ano da graça de 3.000, realizados na margem esquerda do Tejo, permitem lançar alguma luz sobre um curioso problema de história de arte, para o qual chamo a atenção esclarecida de V. Exª, depois da leitura dos modestos trabalhos de investigação e compilação que passo, com a devida vénia, a tornar públicos, por intermédio da vossa muito lida revista.

Depois de dez anos de aturados estudos Topsius descobriu, que existia no século XX uma velha Universidade em Cacilhas, lugar que, segundo o mesmo erudito investigador, ficava próxima de um monte chamado Almada.

Existia no alto deste monte uma antiga fortaleza, que desapareceu completamente, não se sabe se, devido a um fenómeno scismico, se vítima das muitas revoluções que, nessa época, se realizaram com muita frequência,

Ora esta descoberta vem ao encontro de muitas observações por mim realizadas quanto à identificação dos já célebres painéis da “Brasileira”.

A linha académica, o traço por vezes clássico dos dois painéis atribuídos a Almada, e que eu sempre refutei como pertencentes a esse ciclo, confirmam a minha opinião, anteriormente exposta; e esclarecem-nos com um poder de verdade incontestada, sobre a terra ou localidade que teve por filho o glorioso autor dos aludidos trabalhos.

Almada, não é o nome do autor desses quadros, Almada, nunca existiu. Tem sido um êrro de há muitos anos esta afirmação. Almada é o nome da terra onde viveu e completou os seus estudos o famoso pintor. Não está ainda bem estudada a maneira como o célebre pintor se encontrou feito aluno da Universidade já citada mas é incontestável que essa famosa escola de pintura o guiou nos seus primeiros passos e lhe deixou profundas influências que o imortalizaram.

Desta vez os críticos de arte, e os meus ilustres colegas, apodarão de ousadia a minha afirmativa. Com efeito, poderia parecer uma perigosa fantasia esta minha asserção, se um feliz acaso não me deparasse nos arquivos particulares se uma família que conta entre os seus antepassados vultos de polpa, que então se chamavam republicanos históricos, uns desenhos que tiram todas as dúvidas.

Trata-se do verdadeiro retrato do autor dos dois trabalhos, atribuídos erradamente a Almada.

Até agora tem-se afirmado que Almada figura num dos quadros. Nada mais errado. Esta falsa interpretação provém do facto de uma das figuras do quadro estar mostrando um ensáio de perspectiva futurista sobre o castelo de Almada, onde o pintor esteve preso, por não quere dançar, a “Princesa dos sapatos de ferro”.

Era o arrependimento era o acto de contrição que o levou ao convento.

Neste bailado, o célebre pintor, fazia de diabo. Nesse tempo, como é fácil provar com documentos da época, existia o mêdo das Curvas do Astral, O poeta Ferreira Gomes, como se sabe, proclamava Fernando Pessoa, notável poeta e filósofo do futurismo, o Rosa Cruz português do século XX.

A velha tradição da Universidade defendeu o pintor do ocultismo e um grande arrependimento, levou-o a professar, depois de se entregar à prisão recusando figurar de diabo; facto êste, bem conhecido.

Pelo desenho do verdadeiro autor dos quadros atribuídos a Almada, isto é, pelo seu auto-retrato, fica-se sabendo que Almada, é por consequência o nome da terra do célebre pintor, e que êste, é nada mais nada menos, do que Frei João Môcho.

De V. Exªa etc.

R.P.

Sr. Director:

O artigo de R. P. ilustre autor de valiosos subsídios para a História dos Pintores de Café, no século XX, e publicado no penúltimo número da sua muito apreciada revista, estimulou o meu propósito de tornar público um esclarecimento sobre os quadros atribuídos a Almada, esclarecimento que faz parte de um estudo que brevemente virá a público com uma alma tão valiosa, como avultada documentação.

Por agora é bom que se diga, que os famosos quadros que com muita razão, o senhor R.P. atribui a Frei João Mocho, constituem ambos uma só peça. A perspectiva do fundo, a mesma tonalidade verde-azul, que dá o ambiente ao quadro e a posição das figuras. Não oferecem a menor dúvida de que os dois quadros são apenas dois assuntos de uma só tela.

Junto envio a V. Exª o estudo gráfico da minha asserção, e por aquele se verificará que as figuras em tôrno da mesa se encontram numa práia, ao ar livre, próximo das duas banhistas. As atitudes torcidas, e os olhares enviesados das figuras da mesa, outra coisa não significam senão que as referidas figuras olham de soslaio o nú descabelado, próprio da época, das banhistas. É curioso notar como o artista conhecia o segredo da conservação das linhas, o que permite saber qual a côr exacta da moda, no século XX, côr com que as senhoras elegantes, pintavam a pele. No século anterior, as mulheres pintavam-se de negro, moda lançada por Josefina Baker, a célebre imperatriz duma famosa cidade chamada Hollywood, onde imperou a célebre dinastia conhecida por "Cinema". A côr da moda era a côr de lagosta como muito bem se observa no quadro do artista.

Provada a existência de um só quadro, em vez de dois como até agora se tem dito, resulta perfeitamente verosímil que Almada não pertença ao "ciclo dos pintores dos cafés". As figuras em redor da mesa não estão bebendo o precioso líquido nem discutindo no interior do estabelecimento, como era de uso, mas sim, ao ar livre, numa práia, próximo das banhistas, que até agora têm figurado em separado. Este assunto marítimo, deve pois ser

obra de Frei João Mocho que, como se sabe, era folho dum almirante, e a práia a antiga estância balnear da Cacilhas, a localidade onde o artista passou a sua infância e completou os seus estudos.

Perdoe V. Exª. Importuná-lo, etc.

José Hertziano.

Sr. Director:

Ainda bem que o R.P., e o sr. José Hertziano, com a sua grande competência, meteram ombros à rude tarefa de fazer a verdadeira história dos painéis da "Brazileira".

Como um facto nunca aparece desacompanhado, seguindo a esteira desses dois grandes pioneiros, atrevo-me a trazer também o meu modesto subsídio sobre o mesmo assunto.

De há muito que eu vinha guardando a suspeita de que Barradas nunca poderia ser o nome do pintor que subscreve os quadros que lhe são atribuídos.

Acabo de ver num precioso e raro elucidário dos termos populares do século XX, que a palavra barrela, significava uma primitiva operação que se usava nesse tempo para branquear a roupa. Havia até uma expressão muito empregada por lavadeiras e que era assim: levar ou lavar (?), a roupa à barrela.

Ora o que acontece com Almada, dá-se com Barradas. Este último nome que aparece na tela, não é o nome do seu autor: é o título do quadro. E efectivamente, quadro que tenha na base a palavra Barradas, sabido é que representa lavadeiras em várias posições.

Num livro raro, que tenho à disposição de V. Exª., da autoria dum moço conhecido por Albino Capa que morava à Lapa, um estudo sobre as viciações da forma e da linguagem do século XX ao século XXI, pode ver-se que: Barradas é o que se chama uma corruptela de "barrela". Barradas portanto, não é o autor do quadro, mas o título que se refere ao assunto, isto é, à operação que vão fazer as lavadeiras.

Servindo-me ainda das doutas observações do sr. José Hertziano cheguei a outra descoberta não menos interessante e valiosa.

O quadro de barrela, ou de barradas, tal qual como acontece com os trabalhos atribuídos a Almada, não está completo. O painel em que figuram uns pombos, olhando do alto, um

minúsculo moinho, quadro êste atribuído ao pintor Pachêco, é, nada mais, nada menos, do que a parte superior do quadro das lavadeiras.

Queira V. Exª juntar os dois trabalhos e verificará com extrema facilidade, a minha asserção.

E aqui agora surge um problema. Como se têm apresentado os dois trabalhos, como pertencentes a dois autores, e se verifica por êste estudo, tratar-se apenas de uma só tela? A quem pertence a autoria do quadro? Ao pseudo Barradas? A Pachêco?

Eis uma questão que ponho nas laboriosas mãos dos grandes historiadores de arte, R.P. e José Hertziano, com os cumprimentos e admiração de

Um Amador de História.

Sr. Director:

Li com interesse as observações de Um Amador de História. Felicito-o e felicitemo-nos todos pela intensa luz que veio trazer a êste intrincado problema. Felizmente parece que tudo virá a esclarecer-se.

O quadro das lavadeiras não poderá pertencer a Pachêco. Já hoje, quem conhece bem a história do século XX, e o último quartel do século XIX, sabe que Pacheco era uma ficção. Um escritor coevo, Eça de Queirós publicando a "Correspondência de Fradique Mendes", dá-nos dados preciosos, sobre a existência de Pachêco que era um símbolo da ausência de corpo.

Ora o autor do quadro das lavadeiras não era de modo algum uma pessoa que merecesse aquele epíteto de corpo ausente. Surge o nome de Pachêco numa referência das "Notas Contemporâneas" e ainda outro Pacheco, director de uma revista chamada "Contemporanea". Será o mesmo Pacheco?

Tudo leva a crer que o quadro em questão não pode pertencer a Pachêco que, segundo Fradique Mendes, morreu no século XIX. "Brazileira" era um estabelecimento do século XX. O mais provável, é que o quadro fosse comprado, no século anterior, e por engano, fosse atribuído, ao ciclo dos pintores de café.

No próximo volume que dedico a esta questão trato, num longo capítulo, dos quadros erradamente atribuídos à "Brazileira".

Assim por exemplo, o frizo de Marques, pintor pertencente à confraria dos Bernardos, não pode figurar como fazendo parte dos painéis da "Brazileira". Pelo assunto, se verifica tratar-se de uma decoração, de um teatro de ópera. Existiam muitos destes motivos alegóricos, nas chamadas barracas de feira.

Não queremos levar tão longe a nossa hipótese, mas é sabido como próximo do local onde existiu a "Brazileira" havia o teatro de S. Carlos. Foi êste teatro um dos grande redutos da arte decorativa dêsse tempo, as artistas trazendo na sua bagagem muitas revistas estrangeiras, disseminaram em Portugal, o gosto do desenho, à moda francesa, porque os desenhos dessa época, em Portugal, reflectem o traço perfeito das grandes revistas de modas de França os artistas portugueses, do grupo dos futuristas, inspiraram-se muito nesse grande mestre chamado "Femina", o Leonardo da Vinci dêsse tempo, porque era, como se sabe, pintor, cabeleireiro, aderecista, costureiro, bailarino, etc.

O leitor que queira profundar mais estes estudos, leia os trabalhos de Frei Gustavo de Matos Sequeira, o ilustre comentador da arte futurista no século XX, e que durante três séculos julgaram uns ser funcionário de Alfândega, e outros ainda o crítico teatral Matos Sequeira, ou ainda um autor de revistas aposentado, confusão que está hoje desfeita graças à feliz descoberta das duas assinaturas de que envio fac-simile e das quais uma é falsa como Judas segundo a análise bacteriológica que operei. A autêntica mostra bem que o Frei em questão era o arqueólogo. A assinatura falsa foi decerto elaborada por alguém que não queria, neste assunto, perder... Pitada!

NOTA FINAL

É amanhã posto à venda um interessante volume de José Hertziano, sobre a identificação dos painéis da "Brazileira", versando curiosos problemas da história da arte, ultimamente muito debatidos.

Pelo trabalho do ilustre crítico e historiador, fica copiosamente demonstrado, que o quadro que tem passado por um trecho de Sintra, atribuído a Viana, é nem mais nem menos do que um pedaço da célebre tapeçaria de Plastrana, corruptela coeva de Plastron, espécie de tapa-misérias para abafar o peito e certamente encontrado em Viana, antiga cidade portuguesa. Nunca foi, portanto, Sintra, mas sim um caixão para os eruditos irem... de caixão à cova.

Ficam também rigorosamente identificados os altos personagens do quadro de António Soares, sentados à mesa do café e a misteriosa mulher que o pintor fixou de costas.

Sôbre António Soares, o volume contém curiosas notas elucidativas, destacando o pintor do grupo dos pintores da "Brazileira", e filiando-o na escola do mestre Columbano.

Como é sabido êste ilustre pintor compôs valiosos trabalhos para o palácio do congresso. António Soares encarregado também por um decreto do ministro das belas Artes, ao tempo o dr. Bristol, de uma parte dessas decorações, pintou, para um dos corredores, a figura da primeira mulher que teve assento no Parlamento português. O pintor fixando-a de costas, procurou com muita felicidade, eternizar uma atitude histórica; a da ilustre feminista voltando as costas à presidência, ao mesmo tempo que fazia sair de uma maleta um cacho de bananas, e exclamava: "É preciso que os homens fiquem abananados, ...etc... ....etc..."

O volume contém ainda valorosos subsídios sobre a vinda a Portugal do pintor inglês Stuart de Carvalhais, as suas relações com os pintores da "Brazileira" e a predilecção do mesmo pela região de Colares e é um bom documento de estudo sobre o mistério do seu quadro "O carro de Areia"... provando que a areia era própria do estilo peculiar deste pintor e que era areia... molhada.

É, como se vê, um precioso volume, digno de figurar em todas as bibliotecas."

J.6. "O "Bristol Clube" e "A Brasileira" do Chiado no Panorama da nossa Arte Moderna"

Consulta: 25/11/2020

Artur Maciel

Artes e Letras

FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos

11/07/1968

Descrição: artigo realizado na sequência da retrospetiva de Eduardo Viana e do restauro das paisagens destinadas à Brasileira. Reflete sobre a importância dos projetos decorativos do Bristol Club e da Brasileira para a afirmação da arte moderna portuguesa.

Transcrição (excerto):

"O "Bristol Clube" e "A Brasileira" do Chiado no Panorama da nossa Arte Moderna

Voltaram à "Brasileira" do Chiado as duas telas de Eduardo Viana que dali, vai há alguns meses, haviam sido retiradas. Beneficiaram, primeiramente, de uma limpeza, já que a

pintura se obscurecera quase por completo devido aos efeitos do fumo de tabaco a que durante meio século, naquele "café" estiveram sujeitas. Figuraram, depois na exposição retrospetiva da obra do autor, que S.N.I, ultimamente organizou e esteve patente, nas suas salas, ao publico da capital.

O facto chama naturalmente a atenção não só para essas duas paisagens de novo fortemente coloridas, mas também para os outros quadros que ornamentam as paredes daquele conhecido local lisboeta e requerem iguais cuidados de conservação. São eles, como se sabe da autoria de António Soares, Jorge Barradas, Almada Negreiros, Bernardo Marques, Stuart de Carvalhais, José Pacheco. E representam, com os de Eduardo Viana, uma época – a época em que os modernistas escalavam ainda ousadamente o seu lugar ao sol.

Evocando o tempo em que os "Bailados Russos" de Diaghilev, se tornaram os prodigiosos animadores na Europa da pintura e da musica modernas, Carlos Ramos, no prefácio escreveu para o catálogo da retrospetiva de Viana, tem estas passagens que honram o seu espírito de justiça: "*Seria condenável pecado que não queremos cometer, não referir os nomes dos que entre nós, embora noutros domínios e à escala nacional, portanto, diferente e bem mais modesta, lhe seguiram o exemplo sem que - e nisso reside o seu grande mérito – se tivessem apercebido do alcance*."

"*De facto* – prossegue Carlos Ramos – *Mário Ribeiro e António Teles enriqueceram, a um tempo, o património nacional no "Bristol Club" e em "A Brasileira" do Chiado, recintos públicos sem que, respectivamente e por meados dos anos 20, exerciam autoridade e impunham discernimento."*

Estas palavras, insisto em dizê-lo, são de profunda justiça, e aparecem como um admirável protesto, pois o silêncio que passou a rodear os dois nomes citados traduz, quando não displicente ignorância, ingratidões imperdoáveis.

Se António Teles, com a coragem que não lhe faltou ao escolher os artistas que escolheu, por entre todas as incompreensões e todos os sarcasmos lhes abriu os primeiros caminhos de um triunfo pratico, a Mário de Freitas Ribeiro coube acção mais vasta e influente, pois que o "Bristol Club" constituiu, de 1919 a 1927, o centro mais favorecedor de contactos e de actividade espiritual e artística para os "novos" daquela época.

Fui dos que com ele viveram o sonho que teve de criar, no grande edifício de que era proprietário, um "cercle" para artistas, "ateliers" a estes reservados, e até uma residência

para artistas estrangeiros que visitassem Lisboa. A isso destinava os andares superiores, e as obras respectivas chegaram a ser empreendidas. Mesmo a título precário, alguma coisa desse plano messénico, jamais entre nós igualado, esteve de pé durante bastante tempo."

J.7. *Vida Mundial*

J.7.1. "Os Quadros da Brasileira"(I)

Consulta: 14/03/2021

Fernando Pernes

Vida Mundial

Chiado – efervescência urbana artística e literária de um lugar. Lisboa: CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, 2010, pp. 239-296

16/06/1971

Descrição: artigo sobre o segundo projeto decorativo de *A Brasileira*. Fernando Pernes explica o processo de seleção dos artistas e analisa as pinturas de António Palolo, Carlos Calvet, Eduardo Nery e Fernando de Azevedo.

Transcrição:

"Os Quadros da "Brasileira" (I)

Em 1925, destacados nomes da arte viva de Portugal marcaram a sua presença nas paredes do mais artístico dos cafés de Lisboa: a Brasileira do Chiado. Em 1970, quase meio século depois, a capital aí assistiu ao render da guarda da pintura do País.

Na mesma Brasileira, quadros de onze pintores actuais e mais jovens substituíram obras que Almada Negreiros, António Soares, Jorge Barradas, Bernardo Marques haviam assinado, e que, entretanto, a erosão do tempo e de malefícios havia deteriorado. Por ordem alfabética são os seguintes os actuais expositores permanentes da Brasileira: António Palolo, Carlos Calvet, Eduardo Nery, Fernando de Azevedo, João Hogan, Joaquim Rodrigo, Manuel Baptista, Nikias Skapinakis, Noronha da Costa, e Vespeira.

Onze artistas assim se apuraram no saldo dum exercício selectivo que foi algo complicado e teve como norma primeira a exclusão de figuras conhecidas do nosso actual panorama estético, mas que, habitando fora de Lisboa, não se poderiam indicar como verificados ou potenciais "habitués" do local, condição que sendo normal dos pintores dos anos 20, por vénia à tradição se quis manter para esta década de 70. Outro princípio selectivo excluiu artistas empenhados em técnicas criadoras mais dificilmente conciliáveis com princípios "decorativos" de fidelidade a uma ortodoxia da pintura.

Por um e outra razão, numa base de necessário reconhecimento de qualidade, quinze iniciais nomes surgiram, no acréscimo aos onze citados de: António Charruas, Menez, Paula Rego e Sá Nogueira, os quais se escusaram ao cumprimento da encomenda ou se viram eliminados por acaso de sorteio permitindo o registo final do núcleo atrás referido.

É, pois, evidente que o conjunto agora exposto podia ser outro, igualmente válido. De qualquer modo, a sua coerência é evidente, como o quantitativo considerado de princípio não deixa de ser significativo. Que a esses 15 artistas juntemos 10, habitantes de Lisboa, e afastados por acerto de idade ou por inadequação a princípios de funcionalidade; que a eles possamos acrescer outros 15 e outros 10, respectivamente de artistas vivendo no estrangeiro ou no Porto, e teremos 50 figuras dignas de realce.

Cinquenta artistas modernos, propondo-se a plano de evidência num País tão longamente avesso ao reconhecimento da arte moderna, eis um balanço imediato tão lisonjeiro quanto suspeito.

Recente esforço de promoção das jovens gerações, a excessiva abertura das malhas da crítica, conjugam-se para esse apuramento, sempre susceptível de revisão, mas de imediato testemunhado, com certeza um novo estágio cultural e civilizacional português que cresceu e emergiu triunfante à margem dos interesses oficiais.

E, uma vez mais, com as pinturas da Brasileira é a entidades particulares que se fica a dever uma encomenda de produção artística com inequívoco interesse, cujo índice de modernidade já veio relembrar a carência de autênticos museus contemporâneos, apontando simultaneamente para o escândalo da incultura e mau gosto advindo da quase totalidade das encomendas de arte, partidas dos poderes público,

Em tal âmbito, pôde, há dias, Rui Mário Gonçalves evocar o caso do Palácio da Justiça, de Lisboa. À sua citação, legítimo seria acrescer os quilómetros de outros Palácios de Justiça, espalhos de norte a sul de Portugal, num exemplo de alarmante irresponsabilidade

estética, polarizado entre a estatuária académica e a decoração mural, senão antes logo consubstancializado na mediocridade arquitectónica.

Não menos verdade é que o caso da Brasileira está longe de afinar pela regra geral, constituindo uma daquelas excepções de senso e proveito, em cujo rol diminuto a Mobil recentemente se inscreveu e a Fundação Calouste Gulbenkian se sobreleva, em contraponto dos números cafés, pousadas ou hotéis, das dezenas de grandes empresas e edifícios de prestígio, cuja decoração constitui normalmente desprestigioso espectáculo.

As 11 pinturas da Brasileira ficam a dever-se à iniciativa do antiquário Joachim Mitnitzky, o qual tendo adquirido e mandado restaurar vários antigos trabalhos, se procedeu no sentido da sua substituição por obras recentes, capazes de serem hoje réplica àquela pintura da década de 20 que no mesmo recinto se havia documentado. Para o efeito, Mitnitzky contactou (contactou, não contratou como erradamente se escreveu) a A.I.C.A. portuguesa, na pessoa do seu presidente, dr. José-Augusto França.

Coadjuvado por três outros membros da A.I.C.A. (Francisco Bronze, Rui Mário Gonçalves, e o autor desta crónica), José-Augusto França foi, assim , um dos responsáveis pela selecção tornada pública q que passamos a rever na breve leitura dos diferentes quadros.

Começando pela referência da obra de Palolo, nomeamos o mais jovem dos pintores da Brasileira que, para aí, prolonga a sua arte de alegria e estridência cromática, marcado num último período evolutivo por possível desfasamento entre escala preciosística do pequeno formato e a evidência gritante do cartazismo “pop”.

Paralelamente, a pintura de Palolo tem vindo a situar-se na tensão do espaço cenográfico com o rigoroso recorte da superfície plástica.

Igualmente apontando para a “pop” na mais directa referência a figuras da “imagerie” publicitária, Calvet transpõe, com ironia, a presença típica do velho bebedor de café de A Brasileira. Nessa transposição, o pintor minimiza, porém, anterior gravidade das suas composições, devedoras duma experiência meditativa da “natureza-morta” de raiz cubista, conciliada com a irrealidade intemporal do paisagismo metafísico, artista do que poderíamos chamar o paradoxo dum intimismo “pop”, Calvet tem criado inventários monumentais de objetos do quotidiano familiar, percepcionados num espaço táctil que a presença obsessiva da forma da mão sublinha, mas que se impessoalizam simultaneamente na exigência do desenho gráfico e objetivo.

A pintura metafísica de princípio do século, é, aliás, sistemática referência da jovem "neofiguração" que, na antítese do "novo realismo" imediatamente anterior, reencontra o romantismo "frio" de Ingres, Friederich ou Bocklin, através de Chirico. E que, agindo na recuperação essencial da imagem pictórica, da imediata nitidez visual, aproxima o gosto contemporâneo das estruturas do primitivismo gótico, pré-renascentista. Por isso, se justificará o epíteto de novos pré-rafaelitas, usado já pela crítica anglo-saxónica a propósito de recente neofiguração, em cuja órbita se está a situar o português Eduardo Nery.

Será ainda na genealogia do romantismo, transborda para o século XX, que melhor nos surge a importância e significado do surrealismo.

Movimento axial de toda a sensibilidade contemporânea, o surrealismo pretendeu a síntese das coordenadas contraditórias da objetividade "visual" e do subjetivismo "visionário", em que tanto se debatera a maior pintura do século XIX.

A essa luz, compreender-se-á o interesse da lição de Cézanne, para vários pintores que, na continuidade cronológica do surrealismo dos anos 40, derivaram as poéticas mais ortodoxas e puramente líricas ao movimento para o entendimento do que temos chamado o "impressionismo abstracto" de Bissiere, Bazaine? Ou Vieira da Silva.

Pintor de formação surrealista, Fernando de Azevedo inscreve o seu processo evolutivo na linha definida, e agora confirmada na Brasileira. Em sentida homenagem a Eduardo Viana, Azevedo recria livremente a estrutura duma paisagem de Sintra, assinada por aquele mestre e ressurgida num jogo de abstracção cromática e espontaneidade linear que, desmaterializando as formas representativas, sugere no espaço descentralizado sensações atmosféricas e a profundidade paisagística.

Obra notável, que é um dos poucos quadros portugueses com o valor de desejado elo de continuidade histórica entre criadores de diferentes gerações, a pintura de Azevedo reveste-se ainda do importante mérito do assinalar o regresso à actividade de um dos nossos mais inteligentes e sensíveis artistas vivos."

J.7.2. “Os Quadros da Brasileira” (II)

Consulta: 14/03/2021

Fernando Pernes

Vida Mundial

Chiado – efervescência urbana artística e literária de um lugar. Lisboa: CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, 2010, pp. 296-299.

23/07/1971

Descrição: Análise das pinturas de João Hogan, Joaquim Rodrigo, João Vieira. Manuel Baptista. Nikias Skapinakis, Noronha da Costa e Vespeira.

Transcrição:

“Os Quadros da “Brasileira” (II)

Ao paisagismo de Azevedo, marcando um esquema original “fauve” e naturalista, reentendido como memória lírica, responde a paisagem de João Hogan que “na Brasileira” pôde deixar excelente testemunho da mais evoluída expressão da sua obra.

Artista duma felicidade à natureza sistematicamente cultivada em quadros de ritmos lentos, formas depuradas e cor ensurdecida, para além do seu imediato compromisso naturalista, a pintura de Hogan veio conquistando uma densidade de silêncio e de mineralização cromática, susceptível de legitimar, a seu propósito, a citação da “Arte metafísica”.

Agindo num espírito de simplificação construtiva e de concentração expressiva, foi sempre, todavia, sob esquemas de visão tradicional que Hogan desenvolveu o seu caminho de paciente apuramento artesanal onde a distancia dos horizontes e da perspectiva cedeu lugar a um e a um sentimento telúrico do espaço táctil, anoitecido de melancolia.

Nos antípodas de Hogan, Joaquim Rodrigo foi um dos artistas portugueses a concretizar uma vidão “neofigurativa”, em si derivada de rigorosa compartimentação espacial geométrica que se converteu em seccionamentos em “diários de autor”.

“Diário e itinerário de viagem”, o quadro de Rodrigo, fixado na Brasileira, liga a palavra à imagem num jogo de formas suspensas e repetitivas que evocam a narração “ingénua” das histórias infantis e a magia da arte primitiva, destacando-se sob o fundo

uniformemente térreo, o rigor da definição formal, a simplicidade ou sistematização de estruturas, o sentido unitário do espaço e da continuidade rítmica continuam dominantes na obra deste pintor que assim tem assinalado exemplar fidelidade a obsessões de ascética exigência construtiva, nas quais o humor admiràvelmente cabe e onde se insere um voto moral de humildade existencial.

Mais jovem, no panorama histórico da arte moderna portuguesa, João Vieira, cuja citação só por lapso dactilográfico aqui foi antes omissa, destacara-se num processo evolutivo que o conduziu de iniciais sendas de carácter informal para uma pintura de recurso às letras do alfabeto ocidental. O Pulsar rítmico na movimentação de quem escreve converteu-se-lhe depois numa maior impessoalidade gráfica, ao mesmo tempo que a transcrição de palavras derivadas de poemas cedia lugar ao aparecimento de grandes formas, letras também. Evidenciando-se fundos e tendendo para uma presença de objectos.

Essa metamorfose do subjetivismo da imagem e da caligrafia, no relevo do concreto e no impessoal do objecto, traduz-se ainda na adopção por João Vieira de materiais escultóricos do brilho estridente de plásticos.

Presentemente é a obra de "letristas" como o "noveau-réaliste" Hains que João Vieira nos irá evocar, por idêntico sentido duma pintura ligada às formas do "mass-media", não só na substituição da letra caligrafada pela letra industrial dos anúncios e do impacto visual das mensagens de sincopada comunicação urbana, como também na adopção dos próprios meios constitutivos de imagens, onde o impacto e óptico substitui a meditação intimista do discurso poético.

Inicialmente, antes fora da ponte entre o expressionismo gestual e os primórdios da "pop", concretizada na pintura de Jasper Johns que João vieira melhor se aproximara.

A origem informalista, referenciável a propósito de João Vieira, tem diferente extensão sobre a pintura de Manuel Baptista, de quem já bastante temos falado nestas crónicas.

E com Baptista antes assistimos à derivação barroca duma arte matéria de sensibilidade agónica, para flexões de lineamentos e formas florais de memória arquitectural, sugestora de "modern-style". Enquanto isso, a luz tem ganho maior força nos quadros do pintor, consubstancializando-se em relevos ténues mas animados de alegria rítmica que assiste a certos contextos revivalistas e "psicadélicos".

Após Baptista, a citação de Nikias Skapinakis coloca-nos perante a mais divulgada das actuais pinturas da Brasileira: o retrato dos quatro críticos selecionadores das obras ali permanentemente expostas.

Quadro de homenagem a Almada Negreiros, como o de Fernando de Azevedo o é de homenagem a Eduardo Viana, a composição de Nikias retoma a disposição figurativa da obra de Almada que a determinou.

O mesmo gosto do arabesco linear entre todavia na linguagem plástica de Nikias, conciliando-se com o sentido de recorte e simulação de colagem das figuras despidas de peso físico, como que pairando também entre o vazio orientalismos irónico, sublinhando na evidência de zonas negras, e a indiferenciação serial das formas gráficas do "poster".

Retrato social e "metafísico", bem mais do que psicológico ou caricatural, o trabalho de Nikias representa, de facto, importante capítulo na poética dum autor, embrenhado na conciliação dos valores da pintura tradicional com as novas técnicas de representação visual.

Radicalmente diferentes de Nikias, Noronha da Costa insiste em paralela presença na História no significado cultural da arte contemporânea, agora, sublinhando os contrastes entre o espaço táctil e informal dos primeiros planos, e o longínquo evanescente das zonas onde as figuras se constituem no inalpapável de aparições fantomáticas, Noronha da Costa abandona o formato do quadro tradicional, para joga com princípios integracionistas da imagem pictórica na arquitectura de interiores pré-existente.

Porém, obra que despreza na sua gravidade íntima e melancólica, os fáceis princípios duma claridade de mero efeito decorativo, a de Noronha leva o seu apelo de "recherche du temps perdu" de encontro ao que melhor poderá definir a própria voz da tradição, pressuposta como ecoante no mais célebre dos antigos "cafés" de Lisboa.

A anexação do relógio de parede que assim entra na sua obra, convertido num sinal do tempo cronológico, simultaneamente contrastando e evidenciando no tempo imaginário em que o pintor nos situa, confirma, o significado da arte exigente de Noronha, longamente polarizável em relações de continuidade e descontinuidade entro o objecto e a imagem, mas agora deslocadas da fenomenologia óptica para a metáfora lírica. Vespeira será o último dos pintores a entrar nos decorrentes comentários.

De Vespeira, ficou-nos, no local, um dos melhores trabalhos que mais proximamente ele tem assinado, quadro concebido no dinamismo dum espaço "elástico", por onde uma

herança futurista se abriu aos caminhos do imaginário proclamados pelo surrealismo, e se encontrou com impacto orgânico de formas eróticas ou de grande densidade luminosa."

J.8. "Pinturas Modernas num café de Lisboa"

Consulta: 15/03/2021

Rui Mário Gonçalves

Colóquio/Artes, nº33

FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos

Junho de 1971

Descrição: artigo sobre os dois projetos decorativos de *A Brasileira*. Rui Mário Gonçalves faz uma apreciação crítica das obras do primeiro conjunto, explica o processo de seleção dos artistas e analisa as pinturas executadas em 1971.

Transcrição:

"A Brasileira do Chiado" é desde há muitos anos lugar de encontro de escritores e artistas. Com uma decoração homogénea, desde a fachada às paredes interiores e aos móveis, deixava livres algumas áreas relativamente amplas na parte superior das paredes. Aí foram colocadas, em 1925, pinturas de alguns artistas que então tinham fama de irreverentes. Durante quarenta e cinco anos aí estiveram. Acabaram por ser considerados como testemunhos duma época.

E sem dúvida que eram. Mas é necessário tentar compreendê-los em relação ao contexto social e à capacidade criadora dos artistas desse tempo.

Em primeiro lugar deve reparar-se que eram todos pintores revelados durante a segunda década do nosso século. O mais novo de todos eles, Bernardo Marques, nascido em 1899, expôs pela primeira vez em 1920, na Terceira Exposição promovida pelo Grupo de Humoristas Portugueses (14 trabalhos). A primeira exposição dos humoristas, assim como uma exposição colectiva na sala Bobone, ambas em 1911, podem ser consideradas como as primeiras apresentações públicas da geração envolvida no início do modernismo em Portugal.

A revisão crítica dessa década permite efectivamente considerá-la de excepcional importância para a história da pintura. Bastaria olhar os quadros que Amadeo realizou

então, e lembrar as instigações de Santa-Rita Pintor e de Almada Negreiros. Lembrar também que, entre o Verão de 1915 e a Primavera de 1917, Robert e Sonia Delaunay permaneceram em Portugal.

Tem-se conhecimentos da admiração que Almada teve por Sonia, a pintora, a cenógrafa e figurinista de bailados, a criadora da apresentação visual do poema "O Transiberiano" de Blaise Cendrars. E Viana e Amadeo revelam nas suas obras a influência benéfica desses pintores franceses.

Em 1918 morrem Amadeo e Santa-Rita. Mas naqueles sete anos, entre 1911 e 1918, os pintores portugueses introduziram a modernidade em Portugal, agrupando-se como humoristas, interessando-se dum modo muito especial pelo Futurismo, e passando a praticar a nova linguagem plástica. A exposição que Amadeo apresentou no Porto e em Lisboa, em 1916, com mais de cem trabalhos, foi a mais importante exposição individual realizada até hoje por um artista português. "Abstraccionismo" era a designação da exposição no Porto, onde provocou, além de troças, tentativas de agressão. Em Lisboa, a reacção não foi tão hostil, mas a exposição já não apresentava aquele título e era prefaciada por Almada, que, todavia, teria já talvez realizado uma pintura abstracta em 1912: "Sinfonia do Amarelo".

A crítica tem pois boas razões para se interessas por aquela década. Mas o que seleciona indubitavelmente é a obra de Amadeo, obra que durante quarenta anos não mais foi mostrada. O nome de Amadeo tornou-se lendário. E os irracionalismos das lendas deixam alastrar o prestígio por toda uma geração.

Em 1925, Eduardo Viana organiza em Lisboa o primeiro Salão de Outono, rendendo homenagem a Amadeo e a Santa-Rita. Aí expuseram Viana, Almada, António Soares, Jorge Barradas, Mário Eloy e outros. Certamente que a homenagem era sincera, mas as suas obras nada tinham a ver com as dos homenageados. Note-se que, no mesmo ano, a viúva de Amadeo organiza uma exposição de obras deste em Paris, é quando no Club Bristol e no café "A Brasileira do Chiado", os artistas dessa geração realizam pinturas para as suas salas.

As pinturas do café "A Brasileira" eram da autoria de Bernardo Marques (a decoração que acompanhava os trabalhos de talha, em torno do relógio), Eduardo Viana, Almada, Soares, Barradas, Stuart Carvalhais e José Pacheco. Durante quarenta e cinco anos o público contemplou-os. Terá aceite que testemunhavam uma geração? Mas que

diferenças não terá deixado de reparar entre a figuração, muito aquém do Cubismo, e as ousadias da década anterior, tão próximas do Abstraccionismo e do Dadaísmo?

Todavia, aquelas pinturas constituíam a primeira apresentação com carácter permanente em lugares públicos, e o que é mais grave: o exemplo não se propagou tanto como seria de desejar. Mais grave ainda: a inexistência dum Museu de Arte Moderna. O Museu de Arte Contemporânea, ali tão perto, nada significa para os valores modernos. Assim, tem-se sobrestimado aquelas pinturas. Elas resultam duma louvável iniciativa particular, tanto mais meritória quanto a vida nacional é inerme; e, também, aqueles que as pintaram têm certamente um lugar, maior ou menor, na primeira geração de modernistas. Mas os quadros, por si mesmos, se confirmam a habilidade e o talento dos seus autores, não são porém boas provas da capacidade de invenção e da exigência vanguardista dos anos dez.

Estas reservas que ponho, a serem confirmadas pelos outros críticos, darão um índice grave: o da desistência. Talvez haja acordo em que o abandono da invenção em favor da mera exibição de habilidade foi precisamente a opção dominante na pintura portuguesa daquela geração. E isso pode ter várias explicações. Uma: o facto de se tratar de uma encomenda e o público geralmente apreciar mais o talento do que a invenção. Outra: o facto de alguns dos grandes pintores revolucionários dos anos dez, na França, Itália ou Alemanha, aparentemente terem retrocedido, tendo-se chegado a pensar que a época dos "ismos" tinha acabado (em 1923, na exposição dos "5 Independentes", os organizadores declaravam: "Não fazemos escola, fazemos escolha". Assim introduziram nos ambientes modernistas um neo-academismo, um vago conceito de "qualidade" quase sempre aliado à mera capacidade artesanal e a um sentido de ordenação aferível por caminhos trilhados pelos mestres, sem atender ao que estes abriram para o futuro, o que é verificável elo facto, por exemplo, de se terem interessado por Cézanne como fim, enquanto os cubistas o adoptaram como ponto de partida). Outra: um certo complexo de inferioridade, o receio, a falta de hábito... Etc, etc.

Mas aqui põe-se outro assunto a investigar: até que ponto este "abaixamento" de nível no testemunho da capacidade inventiva terá contribuído para um princípio de aceitação pública dessa geração e, através dela, do modernismo, ainda que com lamentáveis confusões?

Os contactos da primeira geração com o público eram até então episódicos. E se houve um auto-sacrifício para que a pintura moderna conquistasse maior audiência, a verdade é que os compromissos não se desfizeram e foi possível acontecer que os novos inventores,

como Helena Vieira da Silva, em 1935, passassem incompreendidos à frente dessa "boa vontade"... E só quando as novas gerações do após-guerra desenvolveram uma maior acção criadora e crítica é que se tornou imperioso cobrir o escândalo da ausência da obra de Amadeo e se começou a apreciar Vieira da Silva.

A opção pelo talento contra a invenção, a indiferença perante as correntes e os "ismos" a que se deixa chamar "modas", o enfraquecimento da reflexão crítica, serão as características dos artistas da primeira geração, a partir de 1918? Que pensar então de Almada Negreiros? Na realidade, ele é o que atraiçoa menos. Mas em 1925 não é tanto a sua obra de pintor que dá a dimensão do seu génio, mas o livro que escreve: "Nome de Guerra", livro de aprendizagem de nós-próprios, atento à problemática da originalidade que o une a Santa-Rita, a Sá-Carneiro e a Fernando Pessoa. Encontrar as origens é para ele uma necessidade profunda e permanente. A sua obra global, pintada, escrita e falada, tem uma unidade mais visível do que a que se pode encontrar analisando cada um dos modos de expressão separadamente. Assim, dos dois quadros que pintou para "A Brasileira", é o auto-retrato, em que se representa com alguns amigos, um deles lendo, ele olhando para um desenho, que verdadeiramente adquire importância pela ligação imediata que se faz com avida do pintor e o seu romance, este um verdadeiro testemunho da modernidade de Almada em 1925.

Mas esses quadros, na sua grande parte, foram-se deteriorando com o fumo, a humidade e as variações de temperatura. Eram olhados como se se procurasse imaginar o que eles foram vendidos na sua totalidade recuperaram-se alguns, que bons negócios terão permitido. Mas do contrato de venda fazia parte a substituição dos quadros por outros. E disso nos ocuparemos agora.

A Secção Portuguesa da "Association Internacionale des Critiques d'Art" dispôs-se a nomear uma comissão de críticos que aconselhasse as novas encomendas, para que o local pudesse apresentar obras de artistas representativos de Lisboa, em 1970.

Olhando as paredes vazias, haverá quem pense que os artistas da primeira geração são insubstituíveis. E haverá também quem repare que as paredes não têm necessidade de quadros, estando na sua nudez mais certas com a aqruitectura. Por mim, penso que se pode realmente substituir aqueles artistas, desde que se escolham outros que não sejam menos dignos; e um café de escritores e artistas não vive apenas do acerto do espaço físico, mas também da memória e imaginação das pessoas que o habitam. É um lugar de convívio de pessoas que têm uma obra que é necessário usufruir.

A primeira decisão que a comissão de críticos tomou foi a de alargar o mais possível o número de artistas a convidar. Sendo onze o número de lugares nas paredes, onze se determinou que seriam os pintores. Mas como alguns dos convidados poderiam não aceitar as condições da encomenda, indicaram-se quinze, ordenados por sorteios, de modo a que os últimos quatro, considerados tão meritórios como os outros, ficassem como suplentes.

Os quinze pintores indicados foram (citados agora por ordem alfabética): António Charrua, António Palolo, Carlos Calvet, Eduardo Nery, Fernando de Azevedo, João Hogan, João Vieira, Joaquim Rodrigo, Manuel Baptista, Menez, Nikias Skapinakis, Noronha da costa, Paula Rego, Sá Nogueira e Vespeira. Por resultado do sorteio ou por desistência, não realizaram obras os pintores António Charrua, Menez, Paula Rego e Sá Nogueira. Os outros apresentaram os seus trabalhos, nem todos dentro do prazo inicialmente marcado. Uma vez reunidos os quadros, podem ser postas perguntas de ordens muito diversas, mas todas devem ser respondidas em função deles.

Como é que os artistas interpretaram a encomenda? Que significado têm os novos quadros no contexto actual da vida artística lisboeta? Que valor lhes atribuir dentro da obra de cada um dos seus autores?

A primeira impressão que se colhe é a de que, dum modo geral, os pintores correspondem à confiança que neles se depositou. Mesmo o atraso de algumas entregas deve ser entendido como sinal do escrúpulo dos autores, interessados em apresentar o seu melhor. Assim, à última pergunta pode desde já apresentar-se uma primeira resposta: as obras são representativas dos seus autores. Mas sê-lo-ão totalmente? É aqui que intervém a necessidade de considerar a primeira questão.

Dos onze pintores, quatro recorreram à representação de segundo grau: António Palolo, Carlos Calvet, Fernando de Azevedo e Nikias Skapinakis. Melhor dizendo: os dois últimos realizaram não tanto uma representação de segundo grau, mas uma réplica, uma tradução para a própria escrita de composição de outros autores.

Destes quatro, três adoptaram elementos que referem o que há ou houve no próprio local. Junte-se-lhes a composição "letrista" de João Vieira, obtida a partir das letras da palavra CAFÉ, e que aproveita também a capacidade reflectora dos materiais utilizados.

Carlos Calvet realizou um quadro bem integrado no tipo de pintura que o tem caracterizado ultimamente: uma síntese muito pessoal entre a pintura "metafísica" de raiz

italiana e a "pop-arte" de tipo americano. O aspecto "pop" revela-se na adopção duma figura dum antigo anúncio, bem conhecido, que diz: "O melhor café é o de A Brasileira". A figura é a de um velho sorridente que leva uma chávena à boca. O anúncio existe na própria sala do café e aparece reproduzido em muitas chávenas.

A parte direita do quadro de Calvet representa essa figura erguendo-se do interior duma chávena representada. Esta chávena está inclinada, deixando ver o seu interior. Contendo algum café, o nível do líquido é marcado em linha quase recta, sugerindo um horizonte: uma sugestão de espaço infinito dentro da chávena. Para acentuar essa sugestão e tirar mais partido da figura do apreciador de bom café, a silhueta deste é repetida no horizonte. Este infinito descoberto no pequeno espaço dos objectos de uso quotidiano é sinal "metafísico" da pintura actual de Calvet. Noutros quadros, sugere horizontes distantes dentro de caixas de fósforos. O verso de Fernando Pessoa, que diz que o infinito pode ser visto da rua dos Douradores, defina uma atitude que Calvet certamente partilha, pois é grande admirador do poeta.

A parte esquerda do quadro mostra, em posições e tamanhos variados, mão e chávenas soltas num espaço aberto. Aqui exprime-se o "frisson" metafísico que se pode encontrar em alguma da melhor ficção científica. E esta é outra das características mais pessoais da obra de Calvet, e que traz alguma luz ao processo interior pelo qual se conjugam nele elementos inquietantes da pintura "metafísica" com as imagens que a "pop-arte" detecta nas massas populacionais de hoje.

Talvez seja oportuno referir já o caso de João Hogan, bem conhecido como paisagista dos arredores de Lisboa, mas que há muito tempo mantém uma grande admiração também pelos pintores "metafísicos" italianos, em especial, e pela arte fantástica, em geral. O interesse pelo "fantástico" tem-se revelado há alguns anos nas suas gravuras, tão diferentes das pinturas paisagísticas. Ora ultimamente, as paisagens têm adquirido essa dimensão outra. E no quadro que enviou para "A Brasileira", sendo uma paisagem, está já transfigurada pelo impacto dos volumes, muito simplificados, e pela luminosidade fria. Quanto à matéria pictórica, outrora áspera, como que tentando transmitir a aspereza da própria terra, é agora lisa, tornando mais irreal a paisagem apresentada. Permanece o ambiente desolado, mas mais inquietante. É em função destes dois aspectos que encontramos na pintura de Calvet – pintura "metafísica", ficção científica – que me parece oportuno referir já o caso deste quadro de João Hogan, que representa um passo decidido no sentido da revelação de antigas e permanentes opções secretas.

A paisagem de Sintra apresentada por Fernando de Azevedo é uma homenagem a Eduardo Viana. Este pintor da primeira geração tinha em 1925 enviado para "A Brasileira" uma paisagem de Sintra, com uma figura feminina (Milly Possoz) no primeiro plano. Azevedo quis com o seu quadro homenagear um pintor que estimava, perpetuar a memoria do seu quadro e dedicar-se à representação de um lugar onde gosta de passar algum do seu tempo: Sintra.

Todo o sentido quase tropical que Viana encontrara na luxuriante vegetação da romântica zona de Sintra foi mantido por Fernando de Azevedo, o que é de certo modo surpreendente num pintor que, ao passar do Surrealismo à Pintura Não-Figurativa, mantivera o sentido fantasmagórico do espaço. A fidelidade à composição de Viana também está patente. Apenas, para passar à "escrita e concepção espacial que lhe é própria, os objectos, em especial a figura feminina, parecem transparentes no quadro de Azevedo. Eis onde se pode encontrar o aspecto talvez mais difícil do exercício que o pintor se propôs: o confronto entre a solidez dos objectos em Viana e a estrutura da pintura de Azevedo, em que sempre osmose existe entre os objectos e o espaço. O exercício-homenagem, foi mantido com grande firmeza, o que torna o quadro significativo da capacidade de compreensão por parte de Fernando de Azevedo, mas bastante particular: um parêntesis interessante a até didático, mas um pouco afastado do sentido da sua obra mais expressiva.

Também o quadro de Almada, em que se representava a si próprio juntamente com alguns amigos e a que já aludimos, fica lembrado, adoptando a mesma disposição das figuras, Nikias Skapinakis apresenta um retrato colectivo de quatro críticos, precisamente aqueles que constituiriam a comissão selecionadora das encomendas (da E. para a D.: - R. M, Gonçalves, F. Bronze, F. Pernes, J.-A. França). Com uma grande economia de cores, Skapinakis resolveu a composição de modo a garantir a eficácia da visualização a distância e prevendo as alterações que os fumos, a humidade e variações de temperatura podem causar. Aliás, quase todos os artistas apresentaram obras em que o desenho e a cor devem aguentar bem essas condições. No caso de João Vieira, a sua construção em materiais plásticos não se altera e permite a lavagem.

Segundo o seu processo habitual, Skapinakis leva as figuras a tocarem os bordos da tela, o desenho aceita a deformações que em geral acontecem na impressão de zincogravuras, assim aproximando a sua simplificação dum certo espírito "pop". Neste quadro, para melhor fixar o essencial dos retratos, pinta de igual cor, o preto, as roupagens de todos. A

expressão de cada um terá que ser procurada apenas no rosto. Um espírito de jogo surge, algo divertido, por vezes casualmente revelador, no facto de as posições das mãos e dos pés terem seguido as das figuras do quadro de Almada Negreiros.

Ainda uma representação de segundo grau é o quadro de António Palolo. É uma composição simétrica, com uma árvore de cada lado, muito fantasiosa e com um a grande frescura de execução. O arco-íris aparece, com as suas cores puras. O mesmo acontece no quadro de Eduardo Nery.

Onde o quadro de Palolo se torna representação de segundo grau é na figura central, uma pequena rapariga com uma lata de tintas e um pincel na mão, no acto de pintar. Essa figura é extraída dum "ready-made" auxiliado de Marcel Duchamp: "Apolinère Enameled", de 1916-17. Como se sabe, Duchamp utilizou expressivamente objectos de produção industrial, com pouca ou nenhuma "rectificação", com a intenção, tipicamente dadaísta, de desmitificar o esteticismo. Em "Apolinère Enameled", refere-se ironicamente ao sei amigo, poeta e crítico de vanguarda Apolinnaire. Este "ready-made" é um bilhete-postal, que, como imagem reproposta, pode ser considerada percursora da "pop-arte". No quadro de Palolo, a rapariga, em vez de pintar uma cama, está pintando formas abstractas: cubos.

A pintura de Eduardo Nery prossegue uma pesquisa a que se tem dedicado desde que abandonou o gestualismo. Passando a dedicar-se a uma arte de relações predeterminadas, tem sugerido volumes e profundidades em perspectivas várias, através de processos ópticos contraditórios, anulando-se mutuamente. Assim, a bidimensionalidade real do suporte é muitas vezes reencontrada ironicamente, as perspectivas são agora acentuadas com alusões a construções arquitectónicas que aparecem flutuar num espaço indefinido, adquirindo uma presença absoluta, um valor emblemático.

Repare-se que, para acentuar este valor emblemático que advém do puro acto perceptivo, Nery escolhe arquitecturas tal como as encontramos desenhadas nos "compêndios". Assim se aproxima do Neo-Figuartivismo, ou representação de segundo grau, mas a sua preocupação em relação ao objeto representado não pode ser considerada independentemente da investigação dos problemas da representação do espaço na superfície. A organização cromática baseia-se no contraste das complementares: azul e alaranjado.

Luís Noronha da Costa teve que resolver um problema difícil, na medida em que a sua pintura tem que contar com a talha decorativa e com o relógio de parede. Encontrou uma

solução, rodeando as talhas com relevos informais, assim estabelecendo uma passagem para a sua pintura. Os relevos sugerem panejamentos e matérias viscosas que criam um ambiente fantasmagórico. Toda a pintura está realizada em tons escuros, à esquerda há cores frias, onde surge uma silhueta feminina do século XIX já conhecida dos seus quadros; à direita, onde dominam as cores quentes, repete-se a silhueta e aparece o écran fosco, protótipo do lugar em que no nosso século se formam as imagens.

O quadro de Joaquim Rodrigo "Lisboa-Málaga" refere os dados colhidos nessa viagem. Rodrigo apresenta-se com um grafismo mais livre, com a temporalidade mais explicitada. O seu sóbrio jogo de cores mantém-se. As simplificações no grafismo e na paleta encontram uma mesma elementaridade, a partir da qual transparece a necessidade intrínseca da composição e se garante a imediatidade da leitura dos signos.

Finalmente, dois pintores que apresentam quadros abstractos, ambos bastante decorativos: Vespeira e Baptista.

Vespeira apresenta uma das composições mais firmes que tem realizado ultimamente. Sempre na sua pintura tem sugerido um espaço palpitante e inundado de luz, utilizando cores voluptuosas e formas rítmicas, que continuam a referenciar valores eróticos que desde a fase surrealista lhe interessam. Neste quadro as linhas entrelaçam-se tensamente, apresentando por vezes características ornamentalistas.

Na sua pintura-colagem, Baptista considera menos do que habitualmente a unidade da imagem global, mas ela existe todavia. Utilizando a cor e o sombreado para reforçar o desenho obtido com os panos colados, defende o seu quadro das dificuldades de visualização. Em suma, tendo-se escolhido os artistas pelo seu mérito individual, que ficou satisfatoriamente comprovado, pode verificar-se: dois abstractos, um figurativo, um comprometido entre o figurativo e o não-figurativo, um "letrista" e seis integrados ou próximos do Neo-Figurativismo, com ou sem incidências do espírito "pop". A representação corresponde às tendências típicas doas anos sessenta.

À predominância do Neo-Figurativismo e da "pop-arte" em 1970 – predominância que continuaria a existir pensando nos quatro artistas que não realizaram trabalhos (Charrua, Menez, Paula Rego e Sá Nogueira), assim como nos artistas, para além dos quinze que me têm sido indicados pelas pessoas que discordam da selecção efectuada – a essa predominância tenho que reagir com um pequeno comentário. Se estou certo no que ela é – para mim, mais um epifenómeno do que verdadeira actividade instauradora ao nível

que toque as estruturas da linguagem pictórica, o conjunto ficará rapidamente "datado". Como tal, é um testemunho, sem dúvida, mas o tempo dirá se não é uma moeda de duas faces...

Tempo que somente os artistas tornarão socialmente concreto. Muito provavelmente, os mesmos artistas... e mais alguns! Entretanto, o importante é saber-se que a moeda, mostre a face que mostrar, não é moeda falsa. Os onze pintores representados no café "A Brasileira" contam-se efectivamente entre os melhores de Lisboa em 1970. A sala renovou-se, actualizou-se. E o Museu de Arte Contemporânea, ali tão perto?"

J.9. "Render de séculos na "Brasileira". Outra geração outros quadros"

Consulta: 16/11/2020

Isabel Valadares

Século Ilustrado

FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos

26/06/1971

Descrição: reportagem sobre a substituição dos quadros de *A Brasileira* publicada no dia de montagem dos novos quadros. Apresenta excertos de entrevistas realizadas a Mitnitzky, António Fonseca (responsável pelo restauro das pinturas), Rui Mário Gonçalves, Nuno Siqueira e João Hogan. Inclui importantes informações relativas ao processo de seleção dos artistas e ao estado de conservação das pinturas do primeiro projeto decorativo.

Transcrição:

As paredes da Brasileira do Chiado voltaram a vestir-se de quadros. Pelos 2 escudos habituais da "bica", o frequentador deste café vai ter à disposição dos olhos 112 quadros de "pintores de Lisboa e representativos da pintura actual". A tradição mantém-se na Brasileira, enquanto em Lisboa se mantém a falta de um museu de arte moderna."

Concordando ou não concordando com a escolha dos onze pintores que os quatro críticos da A.I.C.A. elegeram para servir as paredes da Brasileira, os novos quadros e tudo o que anda à volta deles são motivo de conversa. Nesta Lisboa, adormecida sobre si mesma,

qualquer novidade acaba por valer a pena, nada é de deitar pela janela fora. Mas vale a pena como? Que significado tem o pouco que vai acontecendo?

Os quadros que se mantiveram quase 45 anos colados (na acepção verdadeira do termo) aos espaços que os novos quadros ocupam agora, parecem ter cumprido a sua missão. Isto embora o hábito e a rotina pudessem ter impedido muitos frequentadores da Brasileira de lhes abandonar os olhos. Quantas pessoas terão, em 45 anos de exposição, atentado verdadeiramente nos quadros de Almada, de Eduardo Viana, de Jorge Barradas, de António Soares e dos outros companheiros destes, num café onde, também por tradição, as solicitações são muitas? De qualquer modo, pelos anos 25, aquando da inauguração da Brasileira como galeria, estes antigos quadros parecem ter provocado reacção violenta. Espancaram e espantaram os olhos lisboetas. Que se lhes pode (podia) pedir mais? Que lugar ocupavam os quadros de então no mundo da pintura de então?

- *Dos antigos, os únicos verdadeiramente modernos eram Almada e Viana* – diz-nos um crítico da A.I.C.A., Rui Mário Gonçalves – *mas os quadros que eles tinham na Brasileira eram bastante antigos em relação ao que já tinham feito*.

Os primeiros quadros "antigos" a sair da Brasileira foram os de Viana. Emprestados ao S.N.I, para serem englobados numa exposição retrospetiva da obra deste artista, foram restaurados e vendidos. Mais tarde, a Brasileira adquiriu duas cópias dos mesmos quadros feitas por Reis Santos.

Joachim Mitnitzky, o homem que pagou mais caro por um quadro português – 1300 contos pelo "Pessoa", de Almada, mais tarde doado a Lisboa por um segundo comprador –, foi também o homem que arrancou os quadros antigos das paredes do conhecido café do Chiado. Com que fim?

- *Em parte quis salvar os quadros, que se estavam a deteriorar* – explica-nos Mitnitzky. – *Falei com o dono do café e comprei-lhos todos. Entretanto, dei-lhe a ideia de pedir ais artistas de hoje para lhe arranjarem obras novas.*

Por quanto foram vendidos os 11 quadros dos anos 25? Mitnitzky não se escusou a responder. Sorriu amavelmente e disse não se lembrar, uma vez que a transacção já foi feita há alguns meses.

Os antigos quadros (9 originais e 2 cópias) foram avaliados em conjunto e, segundo rumores de "gente" da Brasileira, teriam sido adquiridos pela mesma quantia dada pelo "Pessoa", de Almada – 1300 contos. A arte rende, ou pode render, já se vai sabendo.

- *Ainda não sei se ficarei com eles ou se os venderei* – diz-nos Mitnitzky – *Sou decorador e, como tal, preciso de quadros para pôr nas paredes das casas dos meus clientes.*

O fumo dos cigarros e o vapor de café durante 45 anos contribuíram muito para o mau estado dos quadros. Especialmente os dois de António Soares e os de Barradas estavam parcialmente destruídos. Chegaram a dar-se como perdidos.

- *Alguns saíram da Brasileira com bocados de parede agarrada. Um restaurador estava presente, na altura em que se tiraram, mas mesmo assim, ainda veio parede agarrada aos quadros* – diz Joachim Mitnitzky. – *Nesse tempo, não havia os cuidados que há agora. Espero que isso não aconteça aos quadros que vão para lá.*

A restauração está a cargo de António Fonseca e nela também colabora Reis Santos, auto das cópias dos dois quadros de Viana e chefe do pessoal da oficina de restauração do Museu das Janelas Verdes. Só os dois quadros de António Soares ficarão pela fase da limpeza. O autor não autoriza a restauração.

- *O próprio António Soares, muito amavelmente se oferecei para restaurar os quadros* – é novamente Mitnitzky que fala - *mas como aquilo teria de ser pràticamente repintados, achou-se melhor não seguir essa via.*

De "tentos" na mão, uma vareta de madeira que serve para apoiar o braço, António Fonseca vai fazendo regressarem às telas antigas as suas primitivas cores. Espera ter o trabalho terminado antes do fim do ano – "*Até porque haverá uma exposição do Almada".* Sobre o caso dos quadros de António Soares, diz-nos António Fonseca:

- *Na minha opinião, o artista não pode fazer o trabalho do restaurador. Não conseguiria respeitar o sei antigo trabalho*.

- *Talvez os antigos fossem mais modernos, em relação à época, do que estes* – opina João Hogan, um dos instalados nas paredes da Brasileira. – *Especialmente, tinham uma luta que os de hoje já não têm. Hoje, as pessoas já aceitam.*

No contrato de aquisição dos antigos quadros Mitnitzky teria posto como condição – dizem-nos – que uma parte da quantia em causa (exactamente 220 contos) seria destinada à compra de novos quadros. Tudo se terá passado, assim, através de Mitnitzky. Contratou os críticos da A.I.C.A. – José Augusto França, Rui Mário Gonçalves, Fernando Pernes e Francisco Bronze. e estes escolheram os 11 artistas a quem os quadros foram encomendados.

- *prevendo que o contrato podia não interessar a alguém* – diz-nos Rui Mário Gonçalves – *em vez de 11 escolhemos quinze artistas. O condicionamento importo residiu apenas no formato dos quadros e cada um, depois, fazia o que queria. O Joaquim Rodrigo – creio que foi o único nestas condições – fez vários e escolheu-se um.*

O campo da escolha dos críticos foram os artistas de Lisboa "que vivem cá ou que expõem cá." Como cláusula seguinte, procuraram-se os que são "*representativos do momento actual. Aqueles de que a crítica geralmente diz bem*" (R. M. Gonçalves).

Os quinze que os críticos escolheram foram: António Palolo (o mais novo), Carlos Calvet, Eduardo Nery, Fernando de Azevedo, João Hogan, João Vieira, Joaquim Rodrigo, Manuel Baptista, Nikias Skapinakis, Noronha da Costa, Vespeira, Menez, Sá Nogueira, Paula Rego e Charrua.

Os onze primeiros indicados são os que estão na Brasileira. A mulher não estará presente: Menez e Paula Rego. Esta última – segundo Rui Mário Gonçalves – não aceitou porque, por razões de saúde, lhe era impossível entregar o quadro dentro do prazo estabelecido. Os dois meses inicialmente concedidos à "confecção" dois quadros acabaram por se prolongar.

Menez – segundo Nuno Siqueira, director da galeria a que a pintora está ligada – não terá aceite por "*razões pessoais, sobretudo de trabalho. Teve receio, em relação ao prazo dado, de não poder aceitar o convite"*. A explicação para a terceira recusa ao convite – Sá Nogueira. Baseou-se, segundo João Hogan, na discordância existente entre o grupo de críticos da A.I.C.A. e o grupo da Galeria Interior (a que Sá Nogueira pertence).

Nikias e Fernando de Azevedo fizeram homenagens aos "modernos" antigos – Almada e Viana, respetivamente. O quadro de Almada, em que figuravam os críticos que então escolheram as obras (e em que ele próprio também figurava), foi continuado por Nikias, ao retratar, agora os quatro críticos da Associação Internacional. ("*Estava a pensar que vocês davam um grande retrato"* dissera Nikias, há tempos, aos críticos, numa altura em que eles estavam reunidos.)

Segundo o contrato de venda dos quadros, cada pintor recebeu 20 contos ("*Que eu saiba* – diz Hogan – *cada quadro antigo rondou os 4 contos. Era muito mais do que agora...")*. Ficou ainda decidido pelos artistas, em conjunto, que no contrato figurassem duas cláusulas: os quadros não podem ser alienados sem o consentimento do artista e só pode haver alguma substituição com o consentimento de todos os restantes.

- Para lá da tradição, acho que é um meio de comunicação importante, especialmente para o público que não vai às galerias. - diz-nos Nuno Siquiera. - *Se eu tivesse escolhido, talvez tivesse consultado as galerias, uma vez que estão mais dentro disso. Agora a critica também está a par do que se passa.*

Se bem que Nuno Siqueira ache que a consulta às galerias poderia ter sido um caminho, tem consciência da falibilidade de qualquer caminho por que optasse quem escolhesse, ainda segundo Nuno Siqueira, a galeria torna o artista independente.

- Assim, cada um fica com a sua função: o artista pinta, o crítico critica, a galeria vende.

Como Hogan, o restaurador António Fonseca é da opinião de que, situando cada grupo na sua época ("*No actual grupo há uma muito maior diversidade de concepção pictórica"* – diz Siqueira) os quadros que existiam na Brasileira eram mais modernos do que os actuais.

- *Pena é que essa selecção que fizeram não tenha ido para um café moderno* – lamenta António Fonseca – *A Brasileira ficaria com o grupo do Orfeu, porque é que os modernos não criaram o café deles próprios?*

Na altura em que fizemos este pequeno trabalho não estava ainda decidido a ordem por que os quadros seriam colocados nas paredes do café. O espaço da parede ao fundo, oposta à entrada, será (está) ocupado por um trabalho dividido de Noronha da Costa. O pintor ofereceu-se, logo de início, para o lugar, evitando assim o sorteio que estava previsto. Quando falámos com João Hogan, o pintor confessou nos que, ladeando o seu quadro, gostaria de ver os de Vespeira e de Fernando de Azevedo – a homenagem a Viana. Estarão juntos?

Enquanto a nossa história da arte moderna está por fazer, enquanto o museu, que não existe, continua a não existir, a Brasileira do Chiado tem em exposição permanente onze obras de onze pintores actuais.

- *As experiências artísticas, hoje em dia, não têm aquela durabilidade que tinham dantes* – diz-nos, de novo, Nuno Siqueira. – *Se, mais tarde, se chegar à conclusão de que os actuais quadros não tinham grande importância, isso não invalida a actual escolha.*

Anexo L. Relatórios de conservação e restauro

1993

Atelier de Conservação e Restauro Junqueira 220

L.1. *Alegoria à Brasileira*, Carlos Calvet

L.2. *Natureza Morta Abstractizada*, Manuel Baptista

L.3. *Cena com figura inspirada numa obra de Marcel Duchamp*, António Palolo

L.4. *Homenagem a Eduardo Viana – Sintra,* Fernando de Azevedo

L.5. *Retrato dos Críticos*, Nikias Skapinakis

L.6. *Forma Abstracta*, Vespeira

PINTURA

IDENTIFICAÇÃO



Nº de Inventário: 139/93

Proprietário: Café "Brasileira do Chiado"

Tema: A Brasileira

Autoria: Carlos Calvet

Carlos Calvet. Artista plástico português, nasceu em Lisboa, em 1928. Licenciou se em Arquitectura na Escola de Belas Artes do Porto. Dedicou se desde muito cedo à pintura podendo registar se o ano de 1946 como o início de uma expressão lentamente desenvolvida salvaguardando um sentido de arte como modo pessoal de meditação. Além da pintura e da arquitectura, Calvet interessou se também pelo cinema, tendo realizado algumas curtas-metragens, uma das quais com a participação do poeta Mário Cesariny. Expôs pela primeira vez em 1947, na 2.ª Exposição Geral de Artes Plásticas na Sociedade Nacional de Belas Artes, obras que começavam a revelar um sentido de modernidade, marcado pelo cubismo estético de Braque e valorizando o estatismo dos objectos representados: copos, garrafas e, sobretudo, barcos. Em 1948 começam a surgir alegorias do tempo, através da representação de relógios. Entre 1948 e 1950 faz a sua primeira viagem a Paris. A partir de então, consciente da sua vocação como pintor, Calvet passa a estar mais atento à construção, ao jogo de volumes e à ambiguidade entre o simbolismo e a imagem natural. Nestas ambiguidades revela se a tendência para tudo petrificar. Em algumas paisagens aparecem ondas do mar e nuvens representadas como se fossem sólidos geométricos. Depois de um período abstracto lírico (1963 1964), Calvet confronta as formas espontâneas com as geométricas (1964 1965). Com a redefinição do espaço, voltou lhe a necessidade de figuração de objectos inventados no próprio acto de execução. Primeiro, manchas informes que adquiriam presença insólita de objectos inidentificáveis; depois, passaram a ser objectos banais, parafusos, botões, caixas de fósforos, ladeados de decorativismos de gosto ***pop***. O ano de 1966 marca o início da síntese "***pop*** metafísica" que caracteriza toda a sua obra posterior.

Datação: Março 1971

Técnica: Acrílico sobre platex

Dimensões: 180cm x 128cm

Moldura: Alumínio

DESCRIÇÃO

Pintura representando o café "A Brasileira do Chiado".

TÉCNICA DE EXECUÇÃO

Suporte:

Natureza: vegetal. Peça de contraplacado de madeira.

Camada de Preparação:

Pelas características físicas parece ser de natureza sintética, embora não se tenham feito análises, possivelmente industrial. A camada foi aplicada com trincha. É de cor branca, fina e regular.

Junqueira 220 SOCIEDADE DE CONSERVAÇÃO, RESTAURO E ARTE, LDA. / R. da Junqueira, 220 / 1300-346 Lisboa / T +351 21 363 91 63 / Fax +351 21 362 78 40 / junqueira220@junqueira220.pt

Camada Pictórica:

Natureza: acrílica e oleosa. Técnica mixta. Tinta de esmalte sintética para automóveis e óleo. A camada é grossa e uniforme, aplicada com trincha. Destacam-se os tons pretos, ocres e brancos.

Camada de Protecção:

Inexistente.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Suporte:

O estado de conservação é bom. Não apresenta danos estruturais graves. Observam-se pequenos danos mecânicos nas esquinas e bordas.

Camada de Preparação:

Apresenta bom estado de conservação, em boas condições de coesão e aderência ao suporte.

Camada Pictórica:

O estado de conservação é bom. Apresenta boa coesão e aderência entre as camadas e não apresenta danos visíveis.

Apresenta zonas brilhantes e baças devido à técnica pictórica utilizada e à sujidade orgânica depositada na superfície.

Observa-se também uma camada amarelada opaca e regular por toda a obra que não sendo verniz é poluição depositada (fumos e nicotina).

OBSERVAÇÕES:

Embora não se tenha feito nenhuma análise estratigráfica da capa pictórica, foi feito um estudo pormenorizado da técnica, com análises de endoscopia; luz ultravioleta e fotografia.

A limpeza feita consistiu em uma eliminação total da camada amarelada existente, poluição e sujidade orgânica.

TRATAMENTO EFECTUADO

- Limpeza superficial. (sabão neutro e agua morna)
- Eliminação das manchas localizadas.
- Remoção da camada de poluição existente. (Amónia em uma dissolução ao 2% em agua)
- Limpeza do verso do suporte. (trincha e aspirador)

Junqueira 220 SOCIEDADE DE CONSERVAÇÃO, RESTAURO E ARTE, LDA. / R. da Junqueira, 220 / 1300-346 Lisboa / T +351 21 363 91 63 / Fax +351 21 362 78 40 / junqueira220@junqueira220.pt

- Aplicação de camada de verniz mate para protecção da pintura.
- Limpeza da moldura.
- Exames com luz ultra-violeta, macrofotografia e fotografia normal.

OBSERVAÇÕES:

O Pintor deu autorização para pôr um verniz mate, em conversa havida em 7 de Dezembro de 1993.



Junqueira 220 SOCIEDADE DE CONSERVAÇÃO, RESTAURO E ARTE, LDA. / R. da Junqueira, 220 / 1300-346 Lisboa / T +351 21 363 91 63 / Fax +351 21 362 78 40 / junqueira220@junqueira220.pt

PINTURA

IDENTIFICAÇÃO



Nº de Inventário: 141/93

Proprietário: Café “Brasileira do Chiado”

Tema: A Pintura

Autoria: Manuel Baptista

Manuel Baptista.O artista plástico Joaquim Manuel Guerreiro Baptista nasceu em Faro em 1936. Chegou a Lisboa em 1957, para se licenciar em Pintura na ESBAL em 1962. De 1962 a 1963 é bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian em Paris, e a partir de 1964 lecciona na ESBAL, cargo que abandona em 1972.Enquanto aluno, interessava-se já pelo abstraccionismo e, efectivamente, os seus quadros abstractos eram inovadores no meio lisboeta, desde a técnica à concepção informalista. Baptista cola sobre a tela pedaços de panos e de cordéis que pinta depois, obtendo formas em relevo. Para definir a sua obra nada como a afirmação do crítico João Lima Pinharanda: "Esta disponibilidade [de Manuel Baptista] para a glosa interminável dos seus temas ou para a retoma, em cada momento, de projectos antigos é suficiente para dar a entender a dificuldade ou quase inutilidade de estabelecimento de ciclos evolutivos no interior da sua obra".De facto, na obra de Manuel Baptista nota-se uma evolução plástica, mas sobretudo a capacidade de retomar temas, reorganizar projectos, reestruturar questões. Assim, para entender o seu trabalho mais recente, há que mergulhar no arquivo suspenso das suas formas, projectos, composições e desenhos. Importará mais sublinhar que, dentro de uma obra que se destaca tanto da figuração como da abstracção, colocando a tónica num fazer, num processo que se alimenta a si mesmo, o artista partiu de nódulos de sensações auditivas e tácteis, visuais, também, como os muros algarvios ou as esteiras que tanto o marcaram na sua infância. As idas ao alfaiate fascinavam no com aquele tecido todo de uma cor, marcado a giz, como uma forma que um corpo iria animar. A superfície rugosa e acidentada da cal conduziu-o à primeira experiência de tela rasgada, à constituição de telas brancas só com recortes de tecidos. O artista tem a expressão certa para este seu aspecto da obra: são "relevos monocromáticos".

Datação: 1971

Técnica: óleo sobre tela

Dimensões: 160cm x 128cm

Moldura: Alumínio

DESCRIÇÃO

Representação abstracta em tons cálidos, marcada por quatro quadrantes, em relevo.

Junqueira 220 SOCIEDADE DE CONSERVAÇÃO, RESTAURO E ARTE, LDA. / R. da Junqueira, 220 / 1300-346 Lisboa / T +351 21 363 91 63 / Fax +351 21 362 78 40 / junqueira220@junqueira220.pt

TÉCNICA DE EXECUÇÃO

Suporte:

Natureza: Vegetal. Tela de linho de fabrico belga. Sem costuras. Existem formas sobrepostas e coladas no suporte

Camada de Preparação:

Pelas características físicas parece ser de natureza sintética, embora não se tenham feito análises, possivelmente industrial. A camada foi aplicada com trincha. É de cor branca, regular e fina.

Camada Pictórica:

Natureza: Oleosa. A camada é grossa. Aplicada por sobreposição de cores, com trincha, destacando-se os amarelos e laranjas.

Camada de Protecção:

Inexistente.

Grade: De madeira de boa construção, móvel.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Suporte:

O estado de conservação é bom. Apresenta uma fissura de tamanho considerável no quadrante superior direito. Observam-se deformações e falta de tensão.

Camada de Preparação:

Apresenta bom estado de conservação, exceptuando a zona à volta do rasgão onde existem perdas e problemas de coesão estratigráfica.

Camada Pictórica:

O estado de conservação é bom. Apresenta boa coesão e aderência entre as camadas embora a zona do rasgão apresente problemas de adesão ao suporte e problemas de perdas de matéria.

Apresenta sujidade orgânica depositada na superfície e parece estar com um alto nível de acidez.

Observa-se uma camada acastanhada translúcida e regular por toda a obra que não sendo verniz é poluição depositada (fumos e nicotina) e detritos de insectos.

Junqueira 220 SOCIEDADE DE CONSERVAÇÃO, RESTAURO E ARTE, LDA. / R. da Junqueira, 220 / 1300-346 Lisboa / T +351 21 363 91 63 / Fax +351 21 362 78 40 / junqueira220@junqueira220.pt

Grade: Em bom estado de conservação.

OBSERVAÇÕES:

Embora não se tenha feito nenhuma análise estratigráfica da capa pictórica, foi feito um estudo pormenorizado da técnica, com análises de endoscopia; luz ultravioleta e fotografia.

A limpeza feita consistiu em uma eliminação total da camada amarelada entranhada na pintura.

TRATAMENTO EFECTUADO

- Fixação da matéria pictórica em destaque.
- Eliminação das deformações existentes no suporte.
- União do rasgão.
- Limpeza do verso do suporte. (trincha e aspirador)
- Neutralização dos níveis de acidez do suporte
- Limpeza superficial. (sabão neutro e agua morna)
- Remoção da camada de poluição existente. (Amónia em uma dissolução ao 2% em agua)
- Aplicação de massas de nivelamento na zona do rasgão.
- Reintegração cromática de lacunas.
- Aplicação de camada de verniz mate para protecção da pintura e evitar que a poluição e a sujidade se depositem directamente na capa pictórica.
- Aplicação de cera na grade para nutrir a madeira.
- Limpeza da moldura.
- Exames com luz ultra-violeta, macrofotografia e fotografia normal.

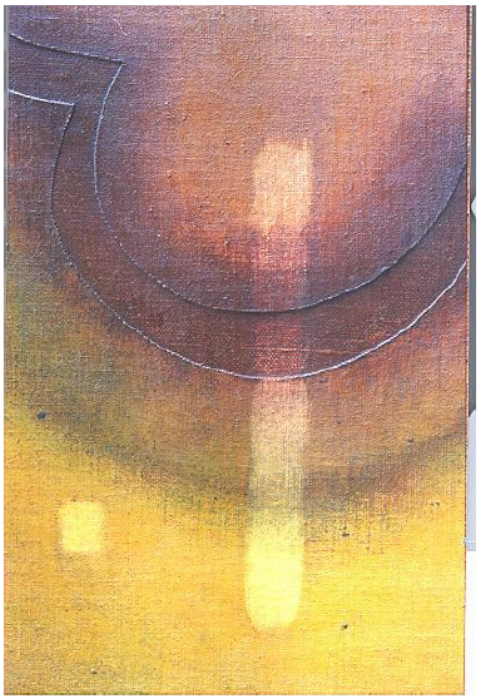
OBSERVAÇÕES:

Dado que a pintura estava pintada de fresco quando foi colocada no Café “a brasileira”, e não se “estabilizou” relativamente ao seu processo de secado, a sujidade orgânica, poluição e nicotina existente no local foram “penetrando na pintura”, entranhando-se de tal maneira que a limpeza resultou um processo árduo, demorado e terrivelmente difícil.

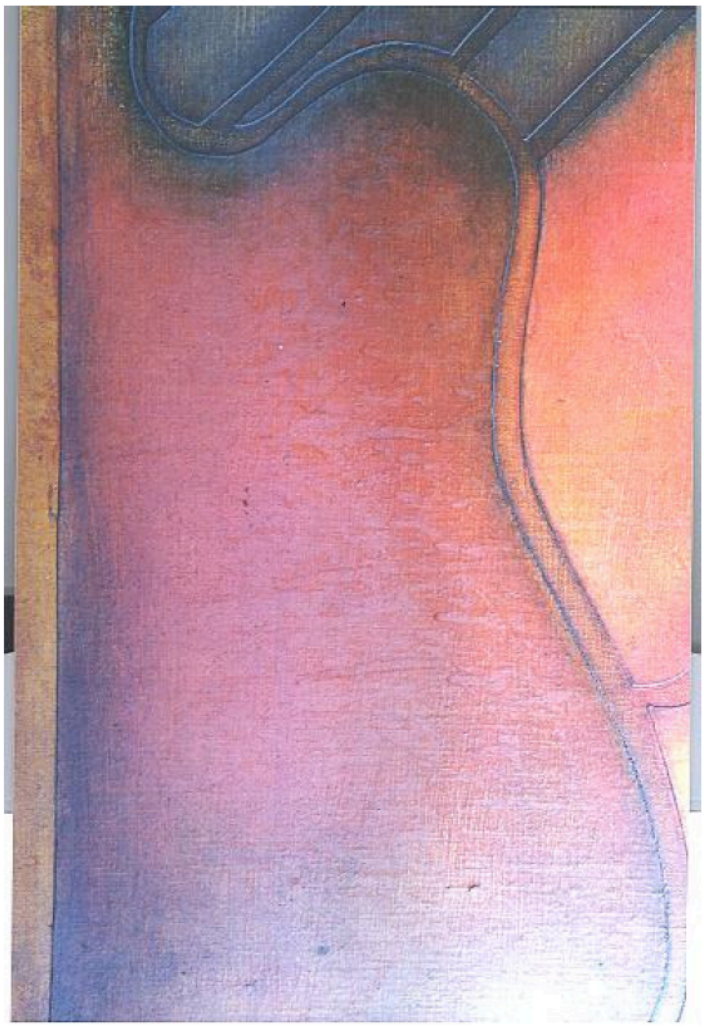
Junqueira 220 SOCIEDADE DE CONSERVAÇÃO, RESTAURO E ARTE, LDA. / R. da Junqueira, 220 / 1300-346 Lisboa / T +351 21 363 91 63 / Fax +351 21 362 78 40 / junqueira220@junqueira220.pt

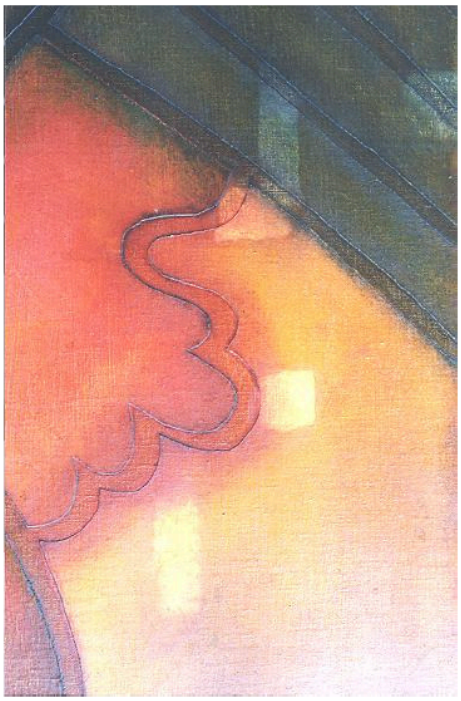
RELATÓRIO FOTOGRÁFICO





Junqueira 220 SOCIEDADE DE CONSERVAÇÃO, RESTAURO E ARTE, LDA. / R. da Junqueira, 220 / 1300-346 Lisboa / T +351 21 363 91 63 / Fax +351 21 362 78 40 / junqueira220@junqueira220.pt





Junqueira 220 SOCIEDADE DE CONSERVAÇÃO, RESTAURO E ARTE, LDA. / R. da Junqueira, 220 / 1300-346 Lisboa / T +351 21 363 91 63 / Fax +351 21 362 78 40 / junqueira220@junqueira220.pt



Junqueira 220 SOCIEDADE DE CONSERVAÇÃO, RESTAURO E ARTE, LDA. / R. da Junqueira, 220 / 1300-346 Lisboa / T +351 21 363 91 63 / Fax +351 21 362 78 40 / junqueira220@junqueira220.pt

PINTURA

IDENTIFICAÇÃO



Nº de Inventário: 99/93

Proprietário: Café "Brasileira do Chiado"

Tema: Cena com figura

Autoria: António Palolo

António Palolo. Pintor e operador artístico português, João António da Silva Palolo nasceu em 1946, em Évora, e faleceu a 29 de Janeiro de 2000. Autodidacta, estreou-se em 1964 numa exposição individual. No final da década de 1960, revelou-se um mestre da estética *pop* que, posteriormente, evoluiu para a simplificação geométrica das formas. Na década de 1980, passou a trabalhar a figura humana e as relações do Homem com o universo. Está representado no Museu Nacional de Soares dos Reis e no Museu da Fundação Calouste Gulbenkian.

Datação: Séc. XX – 1971 Évora

Técnica: óleo sobre tela

Dimensões: 181cm x 130cm

Moldura: Alumínio

DESCRIÇÃO

Cena com figura inspirada numa obra de Marcel Duchamp. (pintor, poeta, experimentador visual (filmes), escultor e jogador de xadrez) 28-07-1887, Blainville, França.

TÉCNICA DE EXECUÇÃO

Suporte:

Natureza vegetal. Tela de linho.

Preparação:

Branca, industrial. De superfície regular e baixa espessura.

Camada cromática:

Natureza: Óleo. A camada de pintura foi aplicada com trincha. A espessura é considerável com grande riqueza de cores.

Capa protectora:

Natureza: vegetal aplicada com trincha.

Junqueira 220 SOCIEDADE DE CONSERVAÇÃO, RESTAURO E ARTE, LDA. / R. da Junqueira, 220 / 1300-346 Lisboa / T +351 21 363 91 63 / Fax +351 21 362 78 40 / junqueira220@junqueira220.pt

ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Capa protectora: muito amarelecida.

Suporte:

Encontra-se em bom estado geral apresentando algumas ondulações nos cantos devido às movimentações do suporte que com o tempo poderão vir a prejudicar a camada de preparação e pictórica. Existe pelo verso alguma sujidade entre a grade e a tela.

Preparação:

Apresenta bom estado de conservação, em boas condições de coesão e aderência ao suporte.

Capa pictórica:

O estado de conservação é bom. Apresenta boa coesão e aderência entre as camadas e não apresenta danos visíveis.

Tanto quanto se pode observar através da sujidade, encontra-se em bom estado de conservação. A camada pictórica apresenta-se com vestígios de intervenções de restauro anteriores, manchas de natureza desconhecida com zonas brilhantes e baças,

Capa protectora:

A camada de protecção encontra-se extraordinariamente oxidada. Observam-se escorrimentos, pingos e manchas em diversos pontos, como já foi dito anteriormente. Tudo isto, além da sujidade orgânica depositada na superfície e a poluição, prejudica enormemente a beleza das cores e a profundidade dos planos, afectando a visão correcta da obra.

Grade:

De madeira de fraca qualidade.

OBSERVAÇÕES:

Notícias de restauro e ligeira limpeza quando se expôs na Gulbenkian.

Junqueira 220 SOCIEDADE DE CONSERVAÇÃO, RESTAURO E ARTE, LDA. / R. da Junqueira, 220 / 1300-346 Lisboa / T +351 21 363 91 63 / Fax +351 21 362 78 40 / junqueira220@junqueira220.pt

TRATAMENTO EFECTUADO

- Retirar a sujidade acumulada entre a tela e a grade, que provocava deformações e ondulações na parte da frente.
- Limpeza do verso do suporte e da sujidade acumulada entre a tela e a grade, o que provocava deformações na parte da frente. (trincha e aspirador)
- Retirar a grade antiga.
- Execução de uma grade nova de boa qualidade, com bite de modo a manter a pintura afastada, móvel, de madeira de casquinha seca.
- Colocar a pintura na grade nova
- Eliminação das manchas localizadas.
- Remoção da camada de poluição existente. (Solventes adequados para a remoção das diferentes sujidades existentes na obra).
- Aplicação de camada de verniz para protecção da pintura.
- Exames com luz ultra-violeta, macrofotografia e fotografia normal.

Junqueira 220 SOCIEDADE DE CONSERVAÇÃO, RESTAURO E ARTE, LDA. / R. da Junqueira, 220 / 1300-346 Lisboa / T +351 21 363 91 63 / Fax +351 21 362 78 40 / junqueira220@junqueira220.pt

RELATÓRIO FOTOGRÁFICO



Junqueira 220 SOCIEDADE DE CONSERVAÇÃO, RESTAURO E ARTE, LDA. / R. da Junqueira, 220 / 1300-346 Lisboa / T +351 21 363 91 63 / Fax +351 21 362 78 40 / junqueira220@junqueira220.pt

PINTURA

IDENTIFICAÇÃO



Nº de Inventário: 140/93

Proprietário: Café "Brasileira do Chiado"

Tema: Homenagem a Eduardo Viana

Autoria: Fernando de Azevedo

Fernando de Azevedo. Pintor e crítico de arte português, de nome completo José Fernando Neves de Azevedo, nascido em 1923, em Vila Nova de Gaia, foi co-fundador do Grupo Surrealista de Lisboa (1947-1951). Começou por pintar dentro das orientações do Surrealismo, evoluindo progressivamente para o Abstraccionismo. Ao longo da sua carreira artística foi distinguido com vários prémios, destacando-se o 1.º prémio de pintura conquistado na II Exposição Gulbenkian. Faleceu em 2002.

Datação: 1971

Técnica: óleo sobre tela

Dimensões: 180cm x 129cm

Moldura: Alumínio

DESCRIÇÃO

Pintura fazendo alusão a Sintra, em homenagem a Eduardo Viana.

TÉCNICA DE EXECUÇÃO

Suporte:

Natureza: vegetal. Tela de linho, sem costuras.

Camada de Preparação:

Pelas características físicas parece ser de natureza sintética, embora não se tenham feito análises, possivelmente industrial, ede cor branca, regular e fina.

Camada Pictórica:

Natureza: Oleosa. A camada é grossa com pinceladas bem visíveis.

Camada de Protecção:

Inexistente.

Grade: De madeira de boa construção, móvel.

Junqueira 220 SOCIEDADE DE CONSERVAÇÃO, RESTAURO E ARTE, LDA. / R. da Junqueira, 220 / 1300-346 Lisboa / T +351 21 363 91 63 / Fax +351 21 362 78 40 / junqueira220@junqueira220.pt

ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Suporte:

O estado de conservação é bom. Observam-se pequenas deformações e falta de tensão.

Camada de Preparação:

Apresenta bom estado de conservação sem problemas de coesão estratigráfica.

Camada Pictórica:

O estado de conservação é bom. Apresenta boa coesão e aderência entre as camadas.

Apresenta alguma sujidade orgânica depositada na superfície e parece estar com um alto nível de acidez.

Observam-se detritos de insectos sobre uma fina camada acastanhada translúcida e regular que verificou-se ser poluição química (fumos e nicotina).

Grade: Em bom estado de conservação.

OBSERVAÇÕES:

Embora não se tenha feito nenhuma análise estratigráfica da capa pictórica, foi feito um estudo pormenorizado da técnica, com luz ultravioleta e fotografia.

A limpeza feita consistiu em uma eliminação total da sujidade orgânica depositada e da camada acastanhada.

TRATAMENTO EFECTUADO

- Remoção da sujidade orgânica superficial. (sabão neutro e agua morna)
- Remoção da camada de poluição existente. (Solventes adequados para a remoção das diferentes sujidades existentes na obra).
- Limpeza do verso do suporte. (trincha e aspirador)
- Aplicação de camada de verniz para protecção da pintura.
- Limpeza da moldura.
- Exames com luz ultra-violeta, macrofotografia e fotografia normal.

Junqueira 220 SOCIEDADE DE CONSERVAÇÃO, RESTAURO E ARTE, LDA. / R. da Junqueira, 220 / 1300-346 Lisboa / T +351 21 363 91 63 / Fax +351 21 362 78 40 / junqueira220@junqueira220.pt

OBSERVAÇÕES:

O trabalho de limpeza foi um trabalho totalmente mecânico utilizando solventes orgânicos.

Há ainda a acrescentar que a sujidade encontrava-se entranhada na trama e nas irregularidades da pincelada, o que ainda mais tornou o processo difícil. Por fim, conseguiram-se recuperar as cores originais.

A Aplicação de uma capa de verniz protectora foi necessária para evitar que a poluição e sujidade se depositem directamente na capa pictórica.

RELATÓRIO FOTOGRÁFICO



Junqueira 220 SOCIEDADE DE CONSERVAÇÃO, RESTAURO E ARTE, LDA. / R. da Junqueira, 220 / 1300-346 Lisboa / T +351 21 363 91 63 / Fax +351 21 362 78 40 / junqueira220@junqueira220.pt

PINTURA

IDENTIFICAÇÃO



Nº de Inventário: 98/93

Proprietário: Café "Brasileira do Chiado"

Tema: Retrato dos Críticos

Autoria: Nikias Scapinakis

Nikias Skapinakis (Lisboa, 1931) é um pintor português de ascendência grega. Frequentou a faculdade de arquitectura, mas acabou por se dedicar à pintura a óleo, litografia, serigrafia e ilustração de livros, de forma essencialmente autodidacta. A sua primeira exposição ocorreu em 1948, integrando a Exposição Geral de Artes Plásticas. Entre as suas obras mais significativas contam-se a ilustração dos livros ***Quando os Lobos Uivam***, de Aquilino Ribeiro (ed. 1958), ***Os Lusíadas*** de Luís Vaz de Camões (ed. 1972) e ***Andamento Holandês***, de Vitorino Nemésio (ed. 1983). Participou em numerosos certames colectivos, como a IV Bienal de São Paulo e exposições em Portugal, Espanha ou Estados Unidos. Em 1963 obteve a Bolsa Malhoa da Sociedade Nacional de Belas-Artes. Em 1976-1977 foi-lhe concedido um subsídio para investigação pela Fundação Calouste Gulbenkian. Skapinakis pintou um dos painéis do Café "A Brasileira" do Chiado (1971). Várias retrospectivas foram já feitas do conjunto da sua obra, incluindo os principais museus de arte contemporânea de Portugal: em 1985 foi feita no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, uma exposição de antologia da sua obra; outra retrospectiva antológica foi feita em 2000 no Museu de Arte Moderna da Fundação de Serralves, no Porto. Em 2005 foi premiado com o Grande Prémio Amadeo de Souza Cardoso; no mesmo ano concebeu um painel em cerâmica para o Metropolitano de Lisboa. No ano seguinte, a Fundação Árpád Szenes-Vieira da Silva expôs o seu conjunto de pinturas intitulado "Quartos Imaginários", e a ARCO em Madrid apresenta obras suas. Defendeu um,a opção figurativa ao longo da sua obra inicial, que abandonou nos anos 80. Nessa primeira fase destacam-se as paisagens urbanas e as naturezas-mortas. Numa segunda fase é mais influenciado pela arte pop, ao mesmo tempo que retoma temas da mitologia ocidental.

Datação: Séc. XX

Técnica: óleo sobre tela

Dimensões: 181cm x 130cm

Moldura: Alumínio

DESCRIÇÃO

Pintura a óleo sobre tela representando os críticos: Rui Maria Gonçalves, Francisco Bronze, Fernando Pernes, José Augusto França – 1971.

TÉCNICA DE EXECUÇÃO

Suporte: tela de linho.

Preparação: Industrial (?), branca.

Camada cromática: óleo em tons predominantes vermelhos, pretos e brancos.

Junqueira 220 SOCIEDADE DE CONSERVAÇÃO, RESTAURO E ARTE, LDA. / R. da Junqueira, 220 / 1300-346 Lisboa / T +351 21 363 91 63 / Fax +351 21 362 78 40 / junqueira220@junqueira220.pt

Suporte:

Natureza: Vegetal, linho, de fabrico belga. Sem costuras.

Camada de Preparação:

Natureza: Industrial, de cor branca. A superfície é regular e fina.

Camada Pictórica:

Natureza: Óleo. A camada de pintura foi aplicada com trincha. A espessura é considerável destacando-se os tons quentes. O cromatismo varia entre os tons quentes.

Capa protectora:

A camada de protecção se encontra extraordinariamente oxidada. Observam-se pingos e manchas de natureza desconhecida em diversos pontos. Tudo isto além da sujidade orgânica depositada na superfície e a poluição, prejudica enormemente a beleza das cores e a profundidade dos planos, afectando a visão correcta da obra.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Suporte:

Encontra-se em bom estado geral apresentando algumas ondulações nos cantos, sobretudo superiores, devido às movimentações do suporte que com o tempo poderão vir a prejudicar a camada de preparação e pictórica. Existe pelo verso alguma sujidade entre a grade e a tela.

Preparação:

Apresenta bom estado de conservação, em boas condições de coesão e aderência ao suporte.

Capa pictórica:

O estado de conservação é bom. Apresenta boa coesão e aderência entre as camadas e não apresenta danos visíveis.

Tanto quanto se pode observar através da sujidade, encontra-se em bom estado de conservação. A camada pictórica apresenta-se com vestígios de retoques anteriores (repintes) no canto inferior esquerdo e na cadeira do lado esquerdo, manchas de natureza desconhecida destacando-se uma de cor branca na parte de trás do retratado à esquerda, zonas brilhantes e baças, pingos.

Junqueira 220 SOCIEDADE DE CONSERVAÇÃO, RESTAURO E ARTE, LDA. / R. da Junqueira, 220 / 1300-346 Lisboa / T +351 21 363 91 63 / Fax +351 21 362 78 40 / junqueira220@junqueira220.pt

Observam-se "craquelés" por cima da mão do personagem do lado esquerdo no fundo.

Enorme alteração cromática provocada sobretudo pelo mau acondicionamento no lugar de exposição (Café A Brasileira do Chiado), onde a obra recebe directamente o fumo de cigarros, vapores de máquinas de café, sujidade de poluição, alterações bruscas de temperatura e humidade, etc.

Capa protectora:

A camada de protecção se encontra extraordinariamente oxidada. Observam-se escorrimentos, pingos e manchas brancas em diversos pontos, como já foi dito anteriormente. Tudo isto além da sujidade orgânica depositada na superfície e a poluição, prejudica enormemente a beleza das cores e a profundidade dos planos, afectando a visão correcta da obra.

Grade:

De madeira de boa construção, móvel, e em bom estado de conservação.

OBSERVAÇÕES:

Notícias de restauro e ligeira limpeza quando se expôs na Gulbenkian.

TRATAMENTO EFECTUADO

- Limpeza do verso do suporte e da sujidade acumulada entre a tela e a grade, o que provocava deformações na parte da frente. (trincha e aspirador)
- Limpeza cuidadosa de todas as poeiras e "cotão" acumulados sobre a superfície da pintura. (sabão neutro e agua morna)
- Eliminação das manchas localizadas.
- Remoção da camada de poluição existente. (Solventes adequados para a remoção das diferentes sujidades existentes na obra).
- Aplicação de camada de verniz para protecção da pintura.
- Exames com luz ultra-violeta, macrofotografia e fotografia normal.

OBSERVAÇÕES:

Retirar toda a película amarelecida, tentando não atingir o verniz original, que deveria manter-se devido à obra ser de execução muito recente, havendo o perigo de alterar em simultâneo a camada cromática foi um trabalho muito minucioso e demorado.

A sujidade saía com mais facilidade nuns pontos do que noutros tendo alguma tendência a formação de aureolas. Depois da 1ª passagem (limpeza), a camada de sujidade reagia aos

Junqueira 220 SOCIEDADE DE CONSERVAÇÃO, RESTAURO E ARTE, LDA. / R. da Junqueira, 220 / 1300-346 Lisboa / T +351 21 363 91 63 / Fax +351 21 362 78 40 / junqueira220@junqueira220.pt

solventes provocando uma reacção química onde as sujidade passava a ser irremovível. A rapidez, esperteza e sobre tudo ritmo foi a grande prova nesta obra.

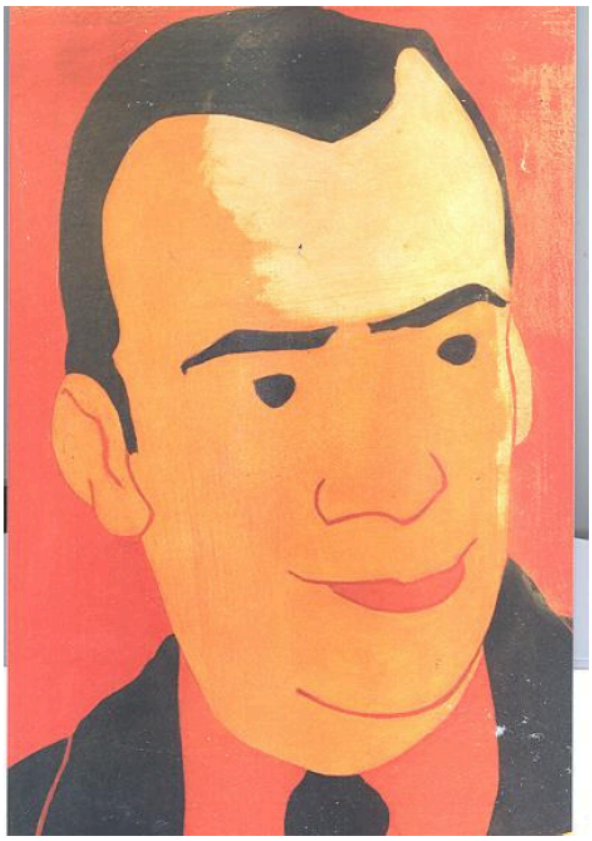
Esta limpeza teve imensas dificuldades devido também à fragilidade da superfície pictórica e foi efectuada, na sua maioria, com solventes aquosos e tensioactivos. A superfície ficou uniforme e muito mais clara.

A Aplicação de uma capa de verniz protectora foi necessária para evitar que a poluição e sujidade se depositem directamente na capa pictórica.

RELATÓRIO FOTOGRÁFICO



Junqueira 220 SOCIEDADE DE CONSERVAÇÃO, RESTAURO E ARTE, LDA. / R. da Junqueira, 220 / 1300-346 Lisboa / T +351 21 363 91 63 / Fax +351 21 362 78 40 / junqueira220@junqueira220.pt



Junqueira 220 SOCIEDADE DE CONSERVAÇÃO, RESTAURO E ARTE, LDA. / R. da Junqueira, 220 / 1300-346 Lisboa / T +351 21 363 91 63 / Fax +351 21 362 78 40 / junqueira220@junqueira220.pt





Junqueira 220 SOCIEDADE DE CONSERVAÇÃO, RESTAURO E ARTE, LDA. / R. da Junqueira, 220 / 1300-346 Lisboa / T +351 21 363 91 63 / Fax +351 21 362 78 40 / junqueira220@junqueira220.pt



Junqueira 220 SOCIEDADE DE CONSERVAÇÃO, RESTAURO E ARTE, LDA. / R. da Junqueira, 220 / 1300-346 Lisboa / T +351 21 363 91 63 / Fax +351 21 362 78 40 / junqueira220@junqueira220.pt

PINTURA

IDENTIFICAÇÃO



Nº de Inventário: 100/93

Proprietário: Café "Brasileira do Chiado"

Tema: Abstracto

Autoria: Marcelino Vespeira

Marcelino Vespeira (Samouco, Alcochete, 9 de Setembro de 1925 - Lisboa, 21 de Fevereiro de 2002) foi um dos grandes pintores portugueses do século XX. Fez o curso da Escola de Artes Decorativas António Arroio e frequentou o 1.º ano de Arquitectura da Escola de Belas Artes de Lisboa, após o que começou a trabalhar em artes gráficas desenhando cartazes, logótipos e montras. Encetou uma breve ligação ao neo-realismo, da qual é testemunho o quadro *Apertado pela Fome* (1945) com o qual participou na I Exposição Geral de Artes Plásticas da Sociedade Nacional de Belas Artes. Aderiu, em 1947, ao surrealismo, permanecendo-lhe fiel até ao fim da vida. Colaborou na execução da tela conjunta *Cadavre Exquis* (1948), realizada de acordo com as regras do jogo surrealista que lhe dá o nome, e participou na primeira exposição do Grupo Surrealista de Lisboa (1949). Na década de 50 praticou o abstraccionismo geométrico, tendo participado no 1.º Salão de Arte Abstracta, uma experiência pouco positiva, uma vez que muitas das obras desta fase foram destruídas pelo próprio pintor. O seu longo historial de trabalho em artes gráficas e resistência ao Estado Novo inspirou-lhe a criação, em 1974, do conhecido símbolo do MFA.

Datação: Março 1971

Técnica: óleo sobre tela

Dimensões: 127cm x 179cm

Moldura: Alumínio

DESCRIÇÃO

Quadro de cores vivas, de formas abstractas. Encomenda contrato.

TÉCNICA DE EXECUÇÃO

Suporte:

Natureza: Vegetal, linho, de fabrico belga. Sem costuras.

Tem uma inscrição a tinta preta no verso que diz:

"óleo 1.27m x 1.79 Março 1971"

"Vespeira – encomenda contrato – Pintura para o café "A Brasileira do Chiado – Lisboa"

Camada de Preparação:

Branca, industrial. De superfície regular e baixa espessura.

Junqueira 220 SOCIEDADE DE CONSERVAÇÃO, RESTAURO E ARTE, LDA. / R. da Junqueira, 220 / 1300-346 Lisboa / T +351 21 363 91 63 / Fax +351 21 362 78 40 / junqueira220@junqueira220.pt

Camada Pictórica:

Natureza: Óleo. A camada de pintura foi aplicada com trincha. A espessura é considerável destacando-se os tons quentes.

Capa protectora:

Natureza: Vegetal. Foi aplicado no quadro depois de ele ser pintado. Logo a seguir, foi aplicada uma outra camada de verniz mate (informações do autor).

ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Suporte:

Encontra-se em bom estado geral apresentando algumas ondulações nos cantos, sobretudo superiores, devido às movimentações do suporte que com o tempo poderão vir a prejudicar a camada de preparação e pictórica. Dado que ao ser higroscópico aumenta e diminui de dimensões conforme absorve ou perde água e, ao não estar em condições estáveis de temperatura e H.R., o suporte enfraquecerá inevitavelmente provocando problemas na adesão dos materiais pictóricos.

Preparação:

Apresenta bom estado de conservação, em boas condições de coesão e aderência ao suporte.

Capa pictórica:

O estado de conservação é bom. Apresenta boa coesão e aderência entre as camadas e não apresenta danos visíveis.

Tanto quanto se pode observar através da sujidade, encontra-se em bom estado de conservação. Não apresenta demasiados “craquelés”.

Apresenta manchas de escuridão e zonas brilhantes e baças referidas no parágrafo anterior.

Algumas cores, tais como vermelhos, verdes e alguns azuis são sensíveis à água. A sensibilidade à água deve-se (segundo o químico do Instituto de Restauro de Madrid) à violenta oxidação que o óleo teve à superfície (e ou o verniz de protecção) que provocou intercâmbios e mudanças moleculares, transformando a composição química superficial do óleo e tornando-o solúvel em água. Isto é uma hipótese muito possível.

Junqueira 220 SOCIEDADE DE CONSERVAÇÃO, RESTAURO E ARTE, LDA. / R. da Junqueira, 220 / 1300-346 Lisboa / T +351 21 363 91 63 / Fax +351 21 362 78 40 / junqueira220@junqueira220.pt

Capa protectora:

A camada de protecção encontra-se extraordinariamente oxidada. Observam-se escorrimentos, pingos e manchas escuras em diversos pontos. Tudo isto além da sujidade orgânica depositada na superfície e a poluição prejudica enormemente a beleza das cores e a profundidade dos planos, afectando a visão correcta da obra.

Grade:

De madeira de boa construção, móvel, e em bom estado de conservação.

OBSERVAÇÕES:

Embora não se tenha feito nenhuma análise estratigráfica da capa pictórica, foi feito um estudo pormenorizado da técnica, com análises de endoscopia; luz ultravioleta e fotografia.

A limpeza feita consistiu em uma eliminação total da camada amarelada existente, poluição e sujidade orgânica.

TRATAMENTO EFECTUADO

Em 25 de Outubro de 1993, falou-se com o pintor Vespeira pedindo licença para "intervir" no sentido de limpar esta tela. Disse que sim e que viria visitar-nos. Pediu para termos tanto cuidado com o quadro dele "como com um de Velasquez".

- Limpeza superficial. (sabão neutro e agua morna)
- Eliminação das manchas localizadas.
- Remoção da camada de poluição existente. (Solventes adequados para a remoção das diferentes sujidades existentes na obra).
- Limpeza do verso do suporte. (trincha e aspirador)
- Aplicação de camada de verniz para protecção da pintura.
- Limpeza da moldura.
- Exames com luz ultra-violeta, macrofotografia e fotografia normal.

OBSERVAÇÕES:

O trabalho de limpeza foi um trabalho muito minucioso e demorado já que algumas cores, tais como os azuis, os amarelos, alguns vermelhos etc., são muito sensíveis e facilmente se removem. Há ainda a acrescentar que a sujidade era muito escura e encontrava-se entranhada na trama e nas irregularidades da pincelada, o que ainda mais tornou o processo difícil. A

Junqueira 220 SOCIEDADE DE CONSERVAÇÃO, RESTAURO E ARTE, LDA. / R. da Junqueira, 220 / 1300-346 Lisboa / T +351 21 363 91 63 / Fax +351 21 362 78 40 / junqueira220@junqueira220.pt

sujidade saía com mais facilidade nuns pontos do que noutros tendo alguma tendência a formação de aureolas.

Por fim, conseguiram-se recuperar as cores originais, tendo o cuidado de não limpar muito a fundo para não correr o risco de prejudicar a camada cromática. Alguns vestígios de sujidade que se possam observar, foram deixados pelas razões atrás descritas.

A Aplicação de uma capa de verniz protectora foi necessária para evitar que a poluição e sujidade se depositem directamente na capa pictórica.

RELATÓRIO FOTOGRÁFICO



Junqueira 220 SOCIEDADE DE CONSERVAÇÃO, RESTAURO E ARTE, LDA. / R. da Junqueira, 220 / 1300-346 Lisboa / T +351 21 363 91 63 / Fax +351 21 362 78 40 / junqueira220@junqueira220.pt

Anexo M. Fotografias da exposição *A Brasileira do Chiado Café-Museu 1925.1971*

Fotografias de Inês Silvestre

M.1. Vista geral da primeira sala, com caricatura de Francisco Valença, objetos cedidos pelo café *A Brasileira* e seis fotografias do conjunto *Reportagem sobre a montagem das pinturas de 1971 no café A Brasileira, Chiado.*



M.2. Caricatura dos artistas do primeiro conjunto decorativo, realizada por Francisco Valença



M.3. Pormenor dos objetos cedidos pelo café *A Brasileira*



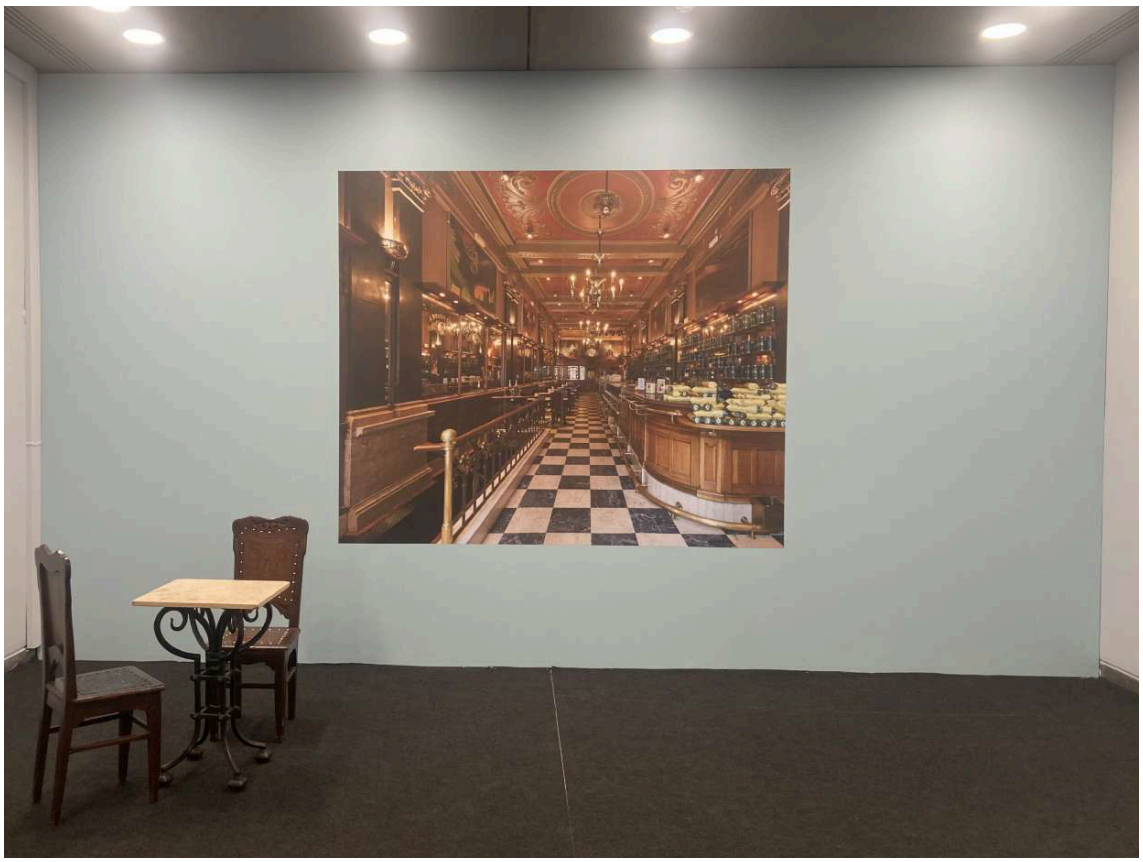
M.4. Vista geral da primeira sala, com conjunto de mesas e cadeiras de *A Brasileira* e sete fotografias do conjunto *Reportagem sobre a montagem das pinturas de 1971 no café A Brasileira, Chiado.*



M.5. Pormenor do conjunto de mesa e cadeiras cedidos por *A Brasileira* com o catálogo da exposição.



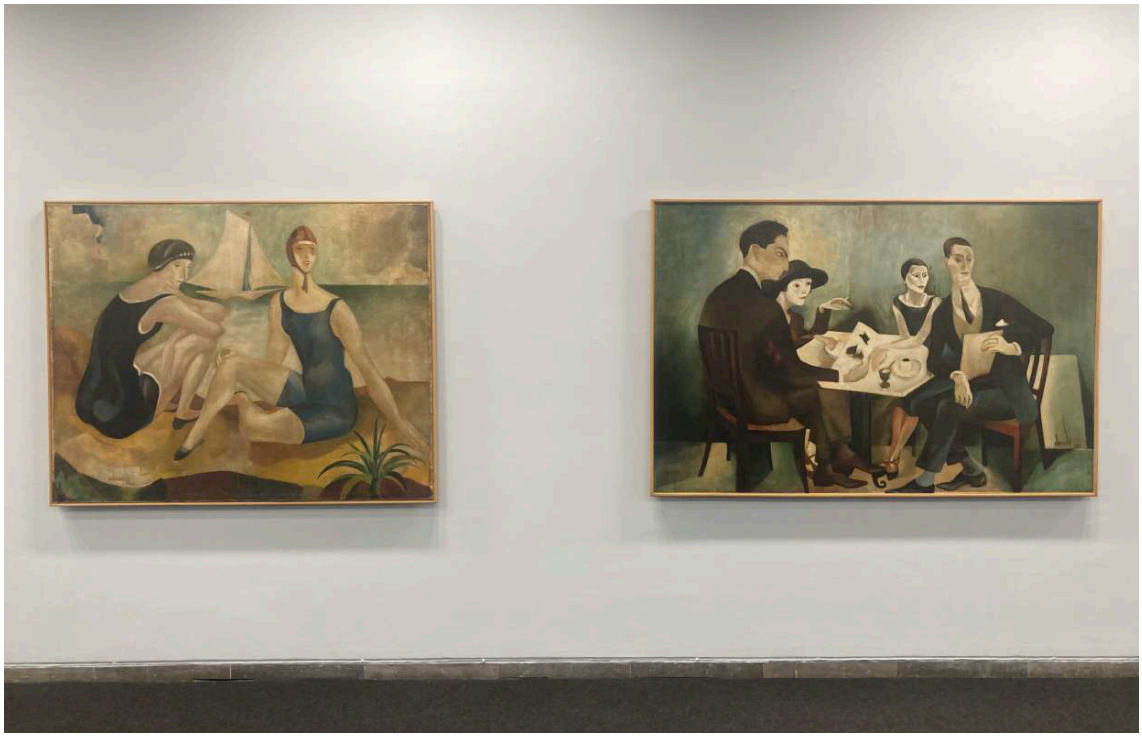
M.6. Segunda sala, com reprodução fotográfica do interior do café *A Brasileira* e conjunto de mesa e cadeiras cedido pelo café.



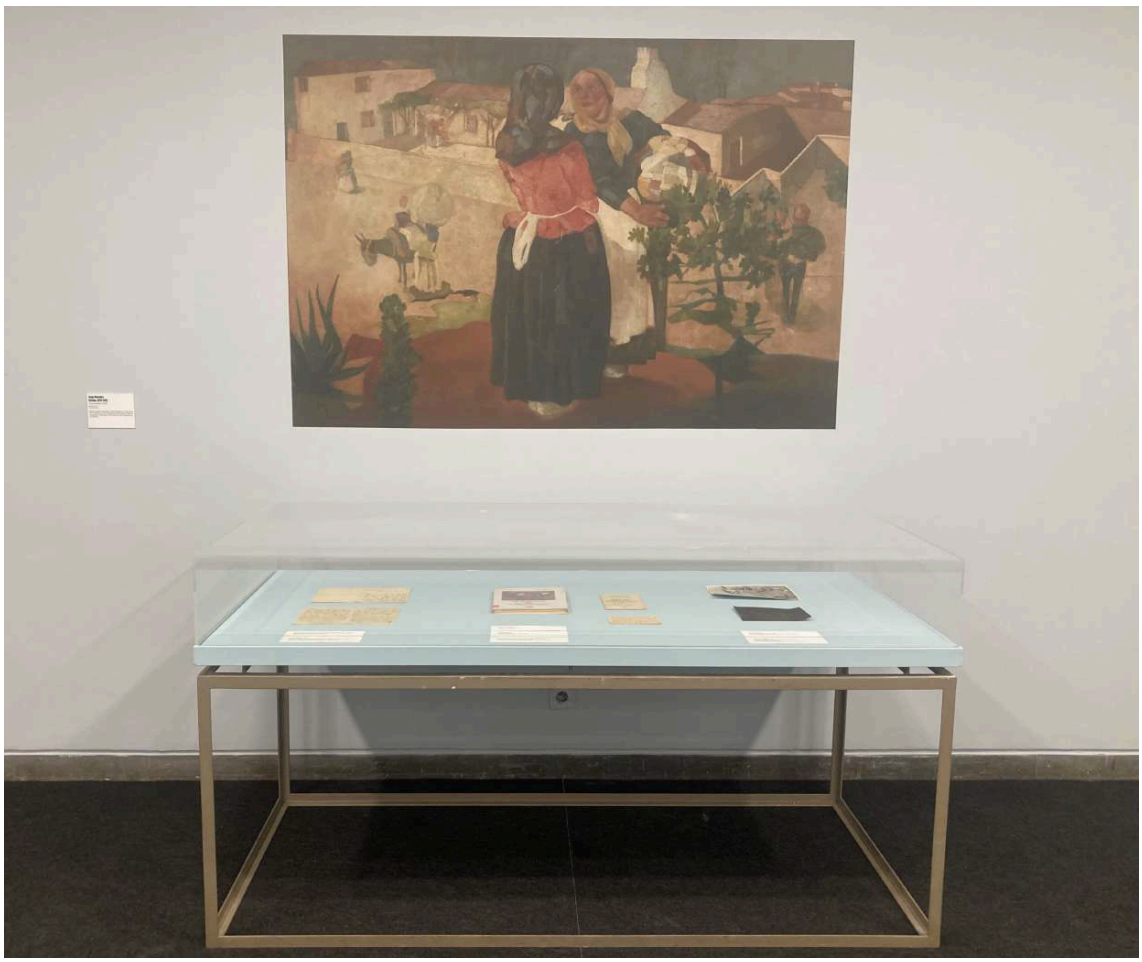
M.7. *Interior*, António Soares.



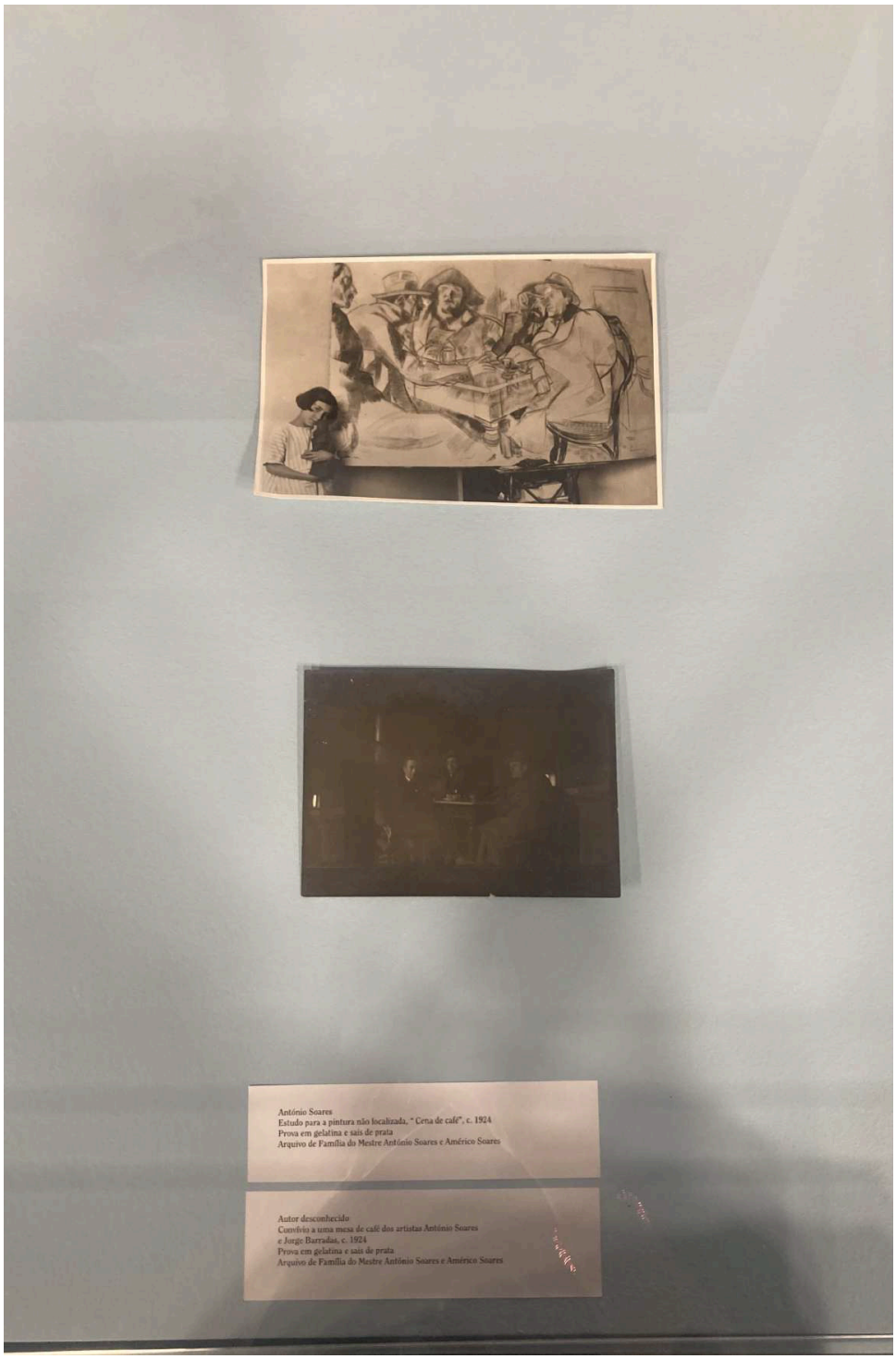
M.8. *As Banhistas* e *Auto-retrato num grupo*, Almada Negreiros.



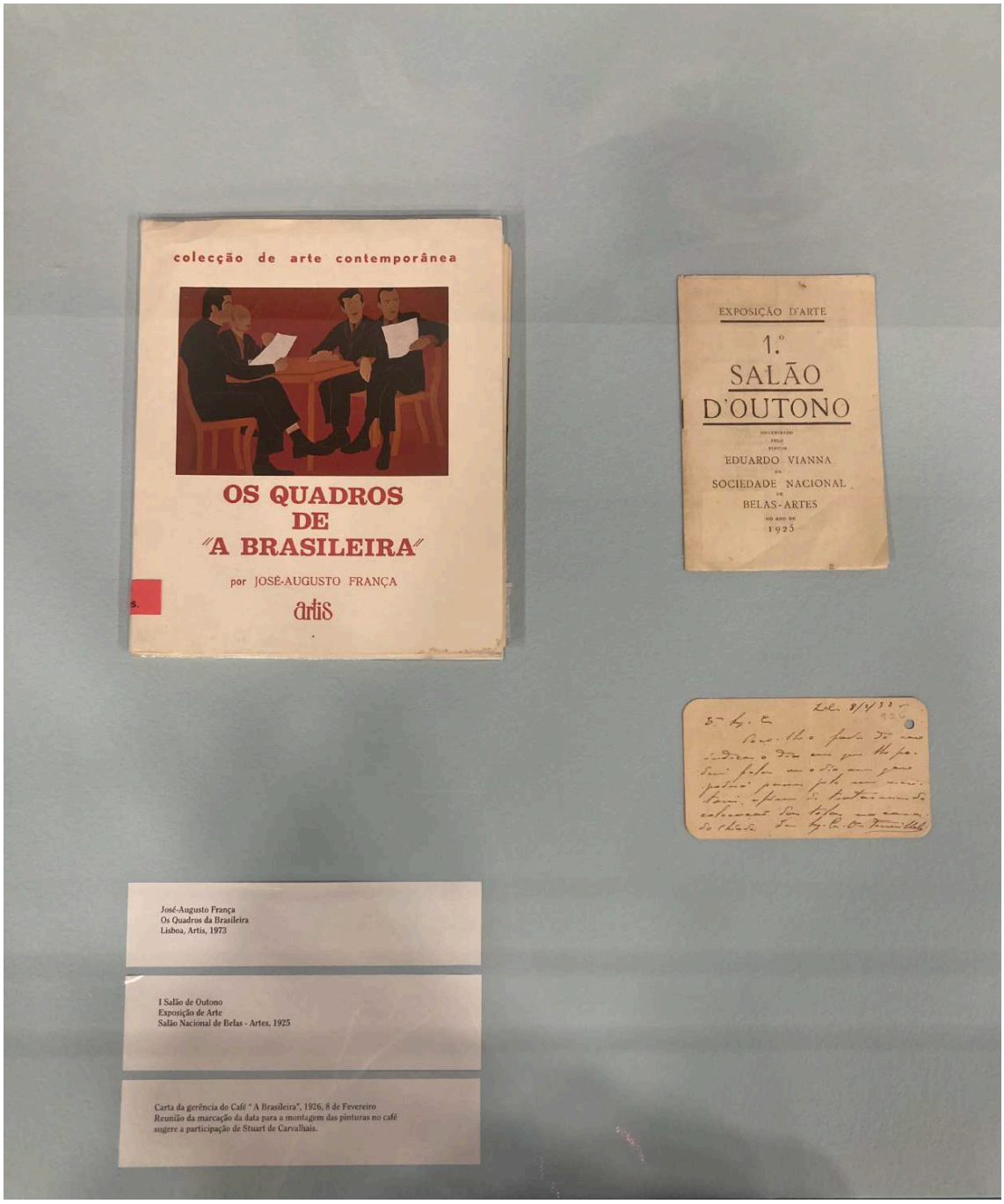
M.9. Reprodução fotográfica de *Cena de Aldeia*, Jorge Barradas e vitrine com os documentos selecionados.



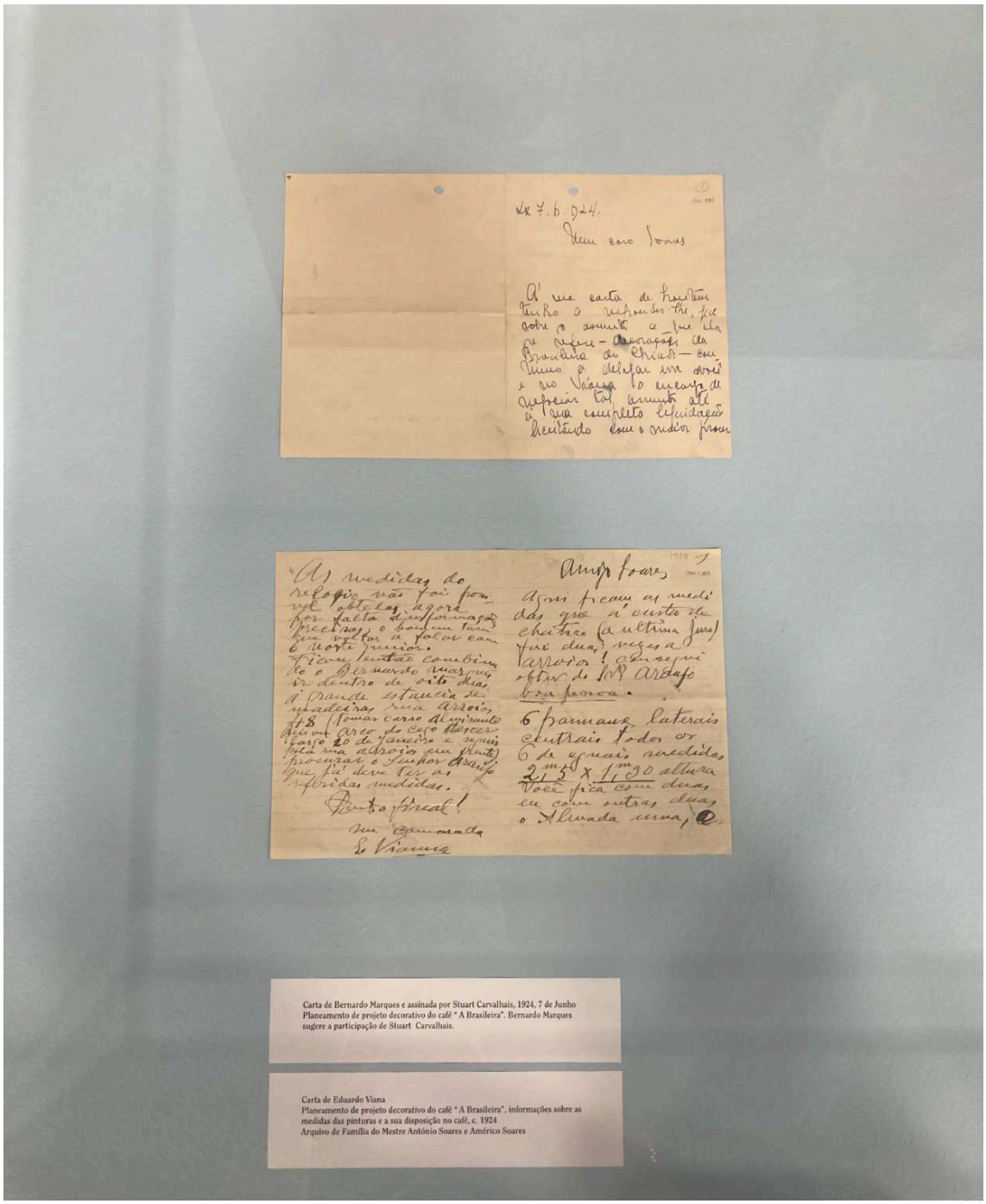
M.10. Documentos do Arquivo de Família do Mestre António Soares e Américo Soares: *Esboço inicial da pintura "Cena de Café"* e *Fotografia de um convívio num café*.



M.11. Documentos cedidos pela FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos: *Os Quadros de "A Brasileira"*, de José-Augusto França, e o catálogo do I Salão de Outono. Documento pertencente ao Arquivo de Família do Mestre António Soares e Américo Soares: *Montagem das pinturas no café A Brasileira, Chiado (I)*



M.12. Documentos do Arquivo de Família do Mestre António Soares e Américo Soares: *Planeamento do projeto decorativo (1923-1926); seleção de Stuart Carvalhais* e *Medidas e disposição das pinturas no café A Brasileira*



Carta de Bernardo Marques e assinada por Stuart Carvalhais, 1924, 7 de Junho
Planeamento de projeto decorativo do café "A Brasileira". Bernardo Marques sugere a participação de Stuart Carvalhais.

Carta de Eduardo Viana
Planeamento de projeto decorativo do café "A Brasileira", informações sobre as medidas das pinturas e a sua disposição no café, c. 1924
Arquivo de Família do Mestre António Soares e Américo Soares