FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

António Quadros (1933-1994).
Para uma cartografia do seu "mundo-próprio".

Rita Baptista Maia Gomes

Tese de doutoramento em História da Arte
especialidade em Museologia e Património Artístico

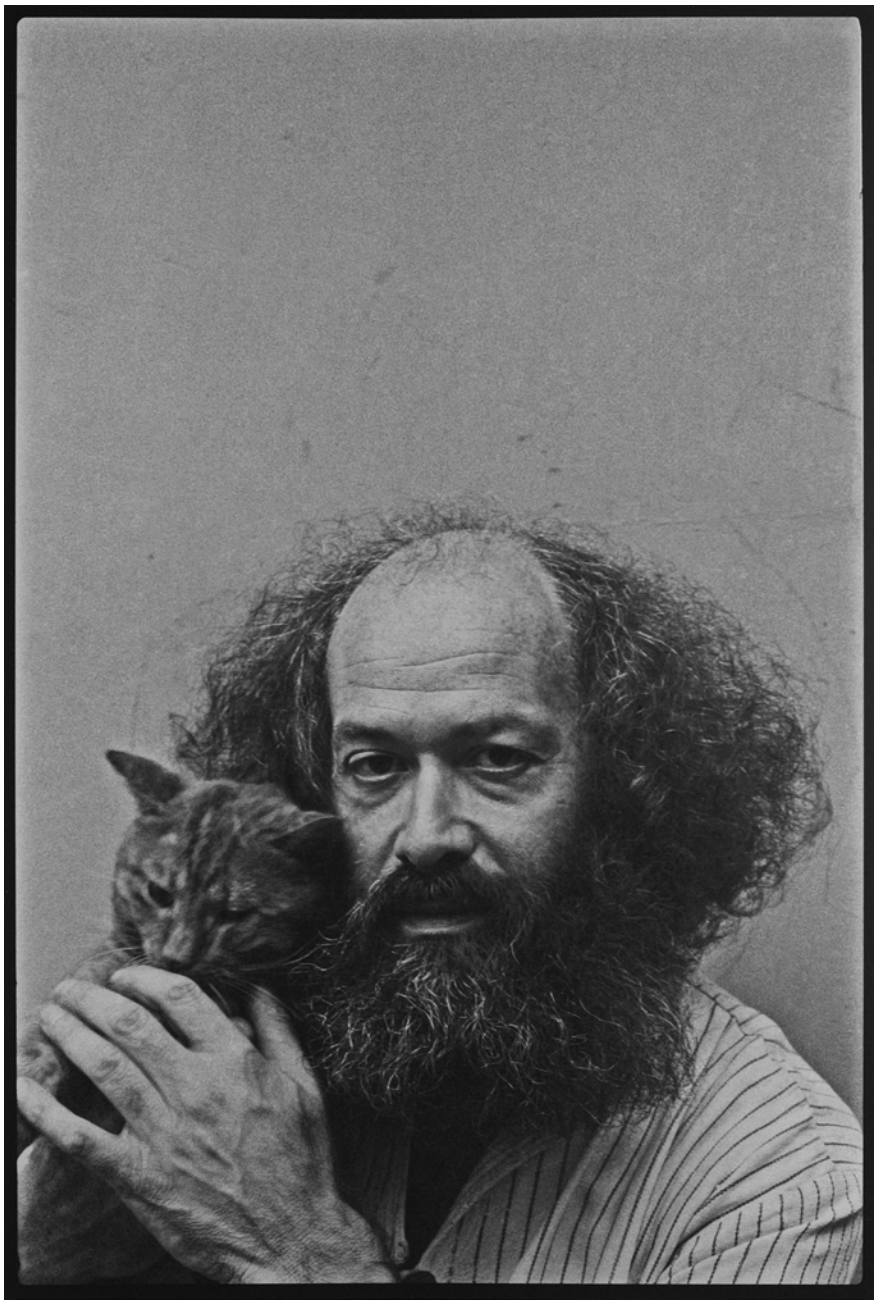
Outubro 2022

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em História da Arte, especialidade em Museologia e Património Artístico, realizada sob a orientação científica da Professora Raquel Henriques da Silva

Apoio financeiro da FCT através de fundos nacionais
do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior

António Quadros (1933-1994)

PARA UMA CARTOGRAFIA DO SEU "MUNDO-PRÓPRIO"



RITA MAIA GOMES

à memória de António Quadros

aos meus pais – sempre

Agradecimentos

A tese que agora apresento só foi possível graças ao apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia e da minha família.

A bolsa da qual usufruí durante quatro anos – de Março de 2017 a Fevereiro de 2021 (SFRH/BD/123183/2016) –, bem como a bolsa excepcional que me foi concedida entre Maio de 2021 e Fevereiro de 2022 na sequência de medidas para a mitigação de impactos da COVID-19 nas actividades de investigação (COVID/BD/151781/2021), garantiram-me estabilidade. Pela primeira vez no meu percurso profissional de voluntariados, de estágios, de remunerações apalavradas e não concretizadas, de recibos verdes, etc., soube o que era ter horizonte. É certo que ser bolseiro ainda é uma condição de precariedade laboral, contudo reveste-se de dignidade. Dignidade que eu nunca tinha experienciado.

A minha família assegurou-me apoio emocional, logístico e financeiro – sem o qual esta aventura não teria sido viável. A aventura foi possível porque os 'meus' mais próximos também quiseram fazer parte dela e, com alegria, dedicação, paciência e cumplicidade, souberam e conseguiram viver-me na voragem e na intensidade com que vivi esta investigação.

Este trabalho foi feito de pessoas e com pessoas. Pessoas que procurei auscultar, mobilizar e consciencializar para a causa da minha investigação ou, mais do que isso, para a urgência e a importância de resgatar o legado de António Quadros. Pessoas detentoras de obras de arte, de documentos, de histórias e de memórias, que se disponibilizaram a colaborar. Foi graças a elas que consegui reunir o material que constituiu o *corpus* principal do meu estudo. Essas pessoas receberam-me e concederam-me atenção e tempo, na sua maioria com uma grande generosidade – que me tocou e que nunca esquecerei. Também não esquecerei as pessoas que entretanto morreram. Pessoas que participaram de forma empenhada e entusiasta, e que, compreensivelmente, tinham uma grande expectativa quanto ao resultado da minha investigação. Não fui a tempo, ou elas partiram antes do tempo.

Mas este trabalho também aconteceu porque houve um grande número de pessoas nos bastidores. Pessoas que incomodei com pedidos de informação, pessoas a quem pedi pistas, pessoas a quem recorri para chegar a outras pessoas, pessoas que me ajudaram a resolver problemas decorrentes da investigação, pessoas que asseguraram logísticas (de alojamento, de alimentação, de deslocação) e me deram auxílio em tantas burocracias (necessárias e desnecessárias) – em todas as geografias por onde 'andei', em Moçambique, em África do Sul, em Paris, e em Portugal, de norte a sul do país.

Não posso deixar de referir que este trabalho também se construiu com as pessoas que não quiseram colaborar, com as pessoas que poderiam ter contribuído muito e contribuíram pouco, com as pessoas que me prometeram ajuda e não ajudaram, com as pessoas que pareciam estar mobilizadas e não se mobilizaram, com as pessoas que me ocultaram obras, informações e evidências… O silêncio, a 'não-ajuda' ou a 'pseudo-ajuda' também constituíram matéria de trabalho dado que me incitaram a explorar outros caminhos de investigação e me ajudaram a compreender melhor o próprio António Quadros.

Este trabalho foi feito de pessoas e com pessoas. Pessoas que elenquei numa lista simples, por ordem alfabética e sem menção de títulos. Reconhecendo a importância crucial das pessoas na investigação e nos resultados alcançados, parece um gesto de ingratidão remetê-las a uma listagem. Contudo, seria impraticável particularizar contributos e dádivas. Procurei sempre ao longo do trabalho ir manifestando e expressando o meu agradecimento a todas as pessoas que me ajudaram, a todas as pessoas que colaboraram.

Este trabalho é fruto de muitas e múltiplas contribuições. A contribuição maior devo-a à minha orientadora – que acreditou convictamente em mim. Acreditou em mim. Acreditou no meu projecto. E acreditou na minha forma de fazer investigação. Esse acreditar foi magna força… e deu à minha vida um outro rumo.

Àqueles que verdadeiramente me acompanharam e a quem não me deixou cair antes da chegada à meta, o meu sorriso e a minha gratidão profunda.

Adelaide Carvalho
Adelaide Duarte
Adelina Gouveia
Adelino Moreira Magalhães
Adriano Rangel
Ágata Rodrigues
Albertina Monteiro
Alberto Melo
Alberto Serra
Alcina Silva
Alda Costa
Alda Roxo Leão
Alexandre Alves Costa
Alexandre Pomar
Alexandre Quintanilha
Alfredo Vieira
Alice de Sousa
Alice Pratas
Amélia Muge
Amélia Russo de Sá
Amélie Morin
Ana Filgueiras
Ana Maria Branquinho
Ana Nóvoa
Ana Panêlo
Ana Paula Cardoso
Aníbal José de Matos
Antónia Quadros
António Afonso Lima
António Andrade
António Cabrita
António Cândido Franco
António Figueiredo
António Forjaz
António Fournier
António Teixeira de Sousa
Armando Alves
Aurora Costa
Camilo Mortágua
Carlota Monjardino
Catarina Araújo
Catherine Labey
Cidália Marta
Cláudia Rita Oliveira
Cláudio Torres
Cruzeiro Seixas
Dália Paulo
Danielle Huillet
Diogo Quadros
Dirk Oegema
Diva Barrias
Eduarda Ferreira
Eduardo Naia Marques
Emília Nogueiro
Eugénio Lisboa
Fernand H. Haenggi
Fernanda Alcântara
Fernando Cruz
Fernando Ferreira dos Santos
Filipe Branquinho
Filomena Maia Gomes
Flávia Monsaraz
Francisco Pires Keil Amaral
Gerda Guldemond
Gil Maia
Helena Cabral
Isabel de Sena
Isabel Raposo
Joana Afonso
Joana Pessoa
Joana Quadros
João Alpuim Botelho
João Costa (Funcho)
João de Azevedo
João Ferreira
João Martins Claro
João Paulo Borges Coelho
João Pinharanda
João Pinto Ribeiro
Joaquim Maia Gomes
Joaquim Moreno
Jorge Alves
Jorge Mealha
Jorge Simões
José António Cunha
José Aurélio
José Barrias
José Bernardo Távora
José Capão
José Carlos Loureiro
José Emílio Calvário
José Forjaz
José Jordão Felgueiras
José Manuel Galvão Teles
José Maria de Oliveira
José Peixoto
José Pulido Valente
Júlia Ramalho
Lira Keil do Amaral
Llonka Guedes
Luís Aguilar
Luís Calheiros
Luís Carlos Patraquim
Luís de Brito
Luís Monteiro
Luisa Pádua Ramos
Luzia Gama
Manuel Carvalho Baptista
Manuel Pinto
Manuela Barros
Manuela Bronze
Manuela de Abreu e Lima
Manuela Gandra
Manuela Nobre

Manuela Nobre
Marco Oliveira
Margarida Forjaz
Maria Adelaide Teixeira
Maria Antónia Huet Bacelar
Maria Augusta Trindade
Maria de Lourdes Cortez
Maria de Lurdes Janeiro
Maria do Carmo Galvão Teles
Maria Helena Falcato Alves
Maria Inês Hespano
Maria João Knopfli
Maria Manuel Seno
Maria Manuela Baptista
Maria Rouco
Mário Roque
Matos Barbosa
Maya Mendiratta
Miguel Velez
Monique Santos Roque
Nicolau Brandão
Nuno Lacerda Lopes
Olga Iglésias
Pablo Ribeiro
Paula Parente Pinto
Paulo Mendo
Pedro Maia Gomes
Philippe Mendes
Priscila Soares
Raquel Henriques da Silva
Regina Brito
Rodrigo Francisco
Rodrigo Pereira de Freitas
Rui Américo Cardoso
Rui Cândido
Rui Mealha
Rui Panelo
Rui Victorino
Salomé Almeida
Sandra Castanheira
Teófilo Duarte
Teresa Godinho
Teresa Muge
Teresa Ramalho
Teresa Rodrigues
Teresa Roza d'Oliveira
Thomas Gérard
Tom Stennett
Varela Afonso
Vasco Cabral
Vasco Gonçalves
Vítor Tomás
Zélia Afonso

Desculpar-me-ão as pessoas que, por lapso, não constam da listagem que apresento.

ANTÓNIO QUADROS (1933-1994).
PARA UMA CARTOGRAFIA DO SEU "MUNDO-PRÓPRIO".

RITA BAPTISTA MAIA GOMES

Resumo

António Augusto de Melo Lucena e Quadros (1933-1994). Artista prodigioso e poeta grande da Língua Portuguesa. Professor de excepção – por vocação e convicção. O seu nome não figura como vulto ímpar da cultura portuguesa do século XX e, no entanto, produziu uma obra avassaladora, de rara qualidade e abrangência que foi, até agora, completamente secundarizada e marginalizada. Deixou um valioso património, material e imaterial, que é desconhecido e que está esquecido, ou mesmo, desaparecido. Esta tese é um contributo para o seu conhecimento e para o seu reconhecimento.

Apresenta-se uma incursão pelos períodos da sua vida, procurando cruzar o percurso biográfico e os contextos políticos, sociais e culturais em que viveu, com a sua produção e a sua necessidade permanente de experimentação e intervenção em múltiplos domínios. Do período da infância destacam-se as circunstâncias que contribuíram para a definição da sua sensibilidade e propensão artística. O seu trajecto, desde a formação em Pintura até à consagração como pintor, é indissociável da Escola Superior de Belas-Artes do Porto, onde é aluno e depois professor a convite do director, Carlos Ramos, que cedo vê nele um pedagogo de excelência. O período em que reside em Moçambique coincide com a última fase do colonialismo português em África. A sua presença em Lourenço Marques caracteriza-se por uma postura irreverente e polémica face aos poderes discricionários, por uma prestação multifacetada fulgurante, englobando a sua revelação poética, assinada pelo pseudónimo João Pedro Grabato Dias. Após a independência, permanece em Maputo desenvolvendo, a partir de 1976, na universidade, um projecto pioneiro onde testou fornos de cal, biodigestores, secadores solares, construções em adobo, engenhos em bambu, etc., provando ser possível erguer um país novo utilizando Técnicas Básicas para o Aproveitamento Racional da Natureza. Desiludido com o rumo político-económico do país, regressa a Portugal em 1984, onde a par da actividade artística, realiza-se humanamente como professor de Desenho na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

Sempre numa perspectiva de abordar o Homem integral e o Artista total, e de demonstrar a articulação entre a sua obra e os contextos espácio-temporais, a tese termina salientando três eixos fulcrais para a compreensão do seu mundo-próprio. O pendor performativo da sua personalidade consubstanciou-se subliminarmente em duas encenações que montou e que originaram dois livros. Em 1972 conseguiu publicar um manifesto de condenação da política colonial portuguesa – *As Quybyrycas*, escritas ao jeito de Camões por Frey Ioannes Garabatus. Em 1975 conseguiu que *Eu, o Povo*, redigido por um suposto guerrilheiro Mutimati Barnabé João, se transformasse em cartilha ideológica de leitura obrigatória nas escolas de Moçambique no período pós-independência. Para além da obra poética, dá protagonismo à palavra na obra plástica e também vai fazendo dela ferramenta para expressar publicamente o seu entendimento da Arte e da condição de Artista. Por último, é sublinhado um dos seus temas de eleição: a morte – que trespassa a poesia e a pintura. E é a consciência da morte que explica a urgência e a intensidade do seu viver e do seu fazer.

Palavras-chave:
António Quadros (1933-1994), artista multifacetado, João Pedro Grabato Dias, Frey Ioannes Garabatus, Mutimati Barnabé João

ANTÓNIO QUADROS (1933-1994).
TOWARDS A MAP OF HIS *OWN WORLD*.

RITA BAPTISTA MAIA GOMES

Abstract

António Augusto de Melo Lucena e Quadros (1933-1994) was a prodigious artist, a great poet of the Portuguese language, and an exceptional teacher – by vocation and conviction. His name does not appear as a distinctive figure in the Portuguese culture of the 20th century and his exceptional work, of rare quality and scope, has been completely marginalised. He left a valuable heritage, material and immaterial, which is unknown, forgotten, or disappearing. This thesis contributes to the recognition of his talent and his legacy.

We study his life, connecting the biographical path and the political, social and cultural contexts he lived in, with his production and his recurrent need for experimentation and immersion in multiple domains. From his childhood, we highlight the circumstances that defined his sensitivity and artistic propensity. His journey from education in painting to becoming a painter is strongly connected to the Escola Superior de Belas-Artes do Porto, where he was a student and later a professor at the invitation of the director, Carlos Ramos, who saw him as an excellent pedagogue. His time in Mozambique coincided with the last phase of Portuguese colonialism in Africa. His presence in Lourenço Marques is characterized by an irreverent and controversial attitude towards authority and a dazzling multifaceted performance, encompassing his poetic revelation, under the pseudonym João Pedro Grabato Dias. After the independence, he remained in Maputo developing a pioneering project at the university, where he tested lime kilns, biodigesters, solar dryers, adobe buildings, bamboo mills, etc., proving that it was possible to build a new country using *Basic Techniques for the Rational Use of Nature*. Disillusioned with the country's political and economic directions, he returned to Portugal in 1984. Alongside his artistic activity, he found personal fulfilment as a professor of Drawing at the Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

With a view to decipher the man and artist as a whole, and to demonstrate the articulation between the spatiotemporal contexts and his work, we highlight three key dimensions to understand his *own world*. His performative personality was subliminally substantiated in two enactments that resulted in two books. In 1972 he managed to publish a manifesto condemning Portuguese colonial policy – *As Quybyrycas*, written in the Camões style by Frey Ioannes Garabatus. In 1975, he succeeded to get *Eu, o Povo*, written by an alleged guerrilla fighter Mutimati Barnabé João, to become an ideological booklet compulsory in schools in the post-independence Mozambique. In addition to the poetry, he gave prominence to words in his plastic work and also made it a tool to publicly express his understanding of Art and the condition of an Artist. Finally, we focus on one of his favourite themes: death – appearing in both his poetry and painting. It was the awareness of death that explains the urgency and intensity in his life and work.

Keywords:
António Quadros (1933-1994), multidisciplinary artist, João Pedro Grabato Dias, Frey Ioannes Garabatus, Mutimati Barnabé João

Notas prévias

1. Esta tese é profusamente anotada e 'ilustrada'. Por comodidade de paginação, formatação e também para garantir conforto de leitura, a numeração de identificação das notas e das imagens inicia-se a cada novo capítulo.

2. As imagens que apresento são, maioritariamente, da minha autoria. Nos casos em que isso não acontece é indicada a proveniência da fonte na respectiva legenda. A fotografia usada na capa (que foi utilizada igualmente para conceber os separadores) é da autoria de Moira Forjaz e foi retirada do livro *Moira Forjaz, Mozambique 1975/1985*.

3. As condições difíceis e inusitadas em que, por vezes, tive acesso a documentos e a obras de arte dificultaram, muitas vezes, a sua análise cuidada e impossibilitaram um registo fotográfico com a qualidade desejada. Este facto explica também a ausência de indicação das dimensões e de outras especificações técnicas em alguns dos objectos apresentados.

4. Um número expressivo de proprietários solicitou-me que o seu nome não fosse associado aos documentos citados e às obras referenciadas. Na sequência dessas solicitações, optei por não especificar nas legendas a propriedade, com excepção de obras pertencentes a instituições ou a colecções particulares do conhecimento público. No final da tese, contudo, todos os proprietários dos espólios que estudei são listados.

5. As transcrições de textos da autoria de António Quadros, sempre que possível, respeitam integralmente a ortografia original bem como as características compositivas e tipográficas por ele criadas.

Siglas e Acrónimos

BNU – Banco Nacional Ultramarino

CEC – Centro de Estudos de Comunicação

DNH – Direcção Nacional de Habitação

EGUM – Estudos Gerais Universitários de Moçambique

ESBAL – Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa

ESBAP – Escola Superior de Belas-Artes do Porto

FACIM – Feira Agro-Pecuária, Comercial e Industrial de Moçambique

FAUP – Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

FBAUP – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

FCG – Fundação Calouste Gulbenkian

FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique

MOPH – Ministério das Obras Públicas e Habitação

PIDE – Polícia Internacional de Defesa do Estado

RADIAL – Rede de Apoio ao Desenvolvimento Integrado do Algarve

SECLA – Sociedade de Exportação e Cerâmica, Limitada

SNI – Secretariado Nacional de Informação

TBARN – Técnicas Básicas para o Aproveitamento Racional da Natureza

UEM – Universidade Eduardo Mondlane

ULM – Universidade de Lourenço Marques

UPV – Unidade Pedagógica de Viseu

Índice

"É chatíssimo cartografar o próprio mundo-próprio" – em jeito de abertura 1

PARA UMA CARTOGRAFIA BIOGRÁFICO-ARTÍSTICA

1. Figueira da Foz, Lisboa, Santiago de Besteiros: 1933-1951 25

2. Escola Superior de Belas-Artes do Porto: 1952-1963 59

2.1. O aluno evidencia-se 65

2.2. O pintor manifesta-se 88

2.3. O pintor emigra 121

2.4. O artista consagra-se 140

2.5. O artista expande-se 166

2.6. O professor revela-se 201

3. Moçambique – Lourenço Marques: 1964-1974 217

3.1. Uma presença que causa estranheza 217

3.2. Uma presença pouco discreta 234

3.3. Uma presença polémica/incómoda 274

3.4. Uma presença desconcertante 308

4. Moçambique – Maputo: 1974-1983 325

4.1. A euforia 325

4.2. O empenhamento 338

4.3. A desilusão 363

5. Portugal: 1984-1994 387

5.1. O calor do Algarve 389

5.2. O Clube dos Poetas Mortos 403

5.3. Pôr de carreirinha 443

PARA UMA CARTOGRAFIA ARTÍSTICO-BIOGRÁFICA

6. "Tudo, a partir de mim, é espectáculo" 465

6.1. A 'reincarnação' de Luís Vaz de Camões 471

6.2. Mutimati Barnabé João: um herói forjado 493

7. "as palavras. Recorto-as soldo-as rebito-as aparafuso-as" 513

7.1. A palavra como figuração 516

7.2. A palavra como manifesto 540

8. “Nascemos nos limites do reino da morte” 551

“Dái ao morto o espaço que merece” – em jeito de epílogo 575
I. O morto 575
II. O espaço que lhe deram 583
III. O espaço que lhe dou 599
IV. O espaço que merece 611

Fontes e Bibliografia 617

“É chatíssimo cartografar o próprio mundo-próprio” – em jeito de abertura

Deixamos heranças. Não essa legítima
Do elo lógico entre avô-pai-filho-neto
Com uma certeza razoável nas bemfeitorias
A realizar de um centro a um entorno
Com crianças comendo o justo suficiente
E árvores e bichos ocupando um total de intervalos…

Deixamos coisas para traz, como ódios frustes
Restos de coirachos, latas vazias enferrujando…
Deixamos uma tradição de agressão à paisagem
Que nem é boa nem má, é assim mesmo
Pois que todo o vestígio de piquenique equivale
Ao repasto da hiena, à lura da lontra, ao favo…

Heranças serão sempre objecto de arqueologias
E interessantes desordens terão comentos
Oportunos, ágeis, doutos, partilhados
Em círculos concêntricos dos avessos ao pânico.
Mas falava de legítimas… Eclodi de pânicos, eu.
Não acho fácil estar calmo perante o facto.

João Pedro Grabato Dias, *Facto/Fado*, pp. 219-220.

Podemos falar também de “arte” no sentido da habilidade com que se pratica o ofício de historiador. Tomo-a aqui como *techné*, ou seja como prática quase artesanal. Resulta da indefinível mistura do “jeito” pessoal e de uma longa experiência. Não supõe regras nem métodos estritamente racionais. Pode ser comparada com um certo “faro”, uma sensibilidade tornada intuitiva, como a que o executante de um instrumento musical adquire depois de uma longa e persistente aprendizagem, mas que não depende só das horas gastas nos seus exercícios. Esta “arte” põe na pista dos bons documentos, faz encontrar neles as indicações significativas, ajuda a descobrir o sentido enigmático de muitos textos ou imagens iconográficas, a isolar as anomalias, a associar pistas aparentemente divergentes, a reconstituir sistemas de factos de ordem completamente diversa, a detetar o coerente e o incoerente, a descobrir o documento falso ou mal datado, a confiar em certa peça, mesmo quando não está isenta de anomalias, e assim sucessivamente. (…) É, portanto, o fruto de propensões pessoais afinadas pela experiência, e vivificadas por uma certa imaginação e pelo prazer de a exercitar.

José Mattoso, *A Escrita da História*, p. 41.

Tudo tem uma história. Se estivermos atentos, tudo tem uma história. E a história das coisas também é importante para a elaboração da História. E para mim só faz sentido começar este texto contando uma história: a história do meu encontro com António Quadros (1933-1994).

Se conto esta história é porque estou profundamente convicta que ela explica muitas coisas. Explica as minhas opções metodológicas. Explica as errâncias e insistências que pontuaram a investigação. Explica – em parte – as ausências e as muitas falhas que um trabalho desta natureza se arrisca a ter… e tem. Explica o modo como fui lidando com os obstáculos e as dificuldades que surgiram no decurso deste longo caminho. Explica o que quero e hei-de fazer a seguir...

Conheci o António Quadros por intermédio de Luís Pádua Ramos (1931-2005). Corria o ano de 2014, e eu tinha em mãos um estudo sobre este coleccionador[1]. Um estudo centrado no seu processo de coleccionar, nas especificidades do seu coleccionismo e no modo como foi construindo e pensando a sua ecléctica colecção de arte.

Foi nesse contexto que me apareceu António Quadros, contemporâneo de Pádua Ramos na Escola Superior de Belas-Artes do Porto (ESBAP) – nos tempos áureos da ESBAP, na década de 50, em que a Arquitectura, a Pintura e a Escultura partilhavam paredes, estiradores, oficinas e *ateliers* e dialogavam de maneira frutífera numa cumplicidade disciplinar não forçada; nos tempos da ESBAP do Mestre Carlos Ramos, obreiro da 'aura' da escola, homem que conseguiu, sob o olhar do regime autoritário de Salazar, fazer dela um lugar de pensamento e de alguma liberdade. Pádua frequentava o curso de Arquitectura, Quadros era aluno do curso de Pintura. António Quadros era um amigo próximo, que teve uma enorme 'responsabilidade' no arranque do percurso de Pádua como coleccionador. Na imprensa escrita, em inúmeras reportagens e artigos, Pádua testemunha sobre essa "influência" na fase inicial do seu coleccionismo, quando era estudante e com poucos recursos económicos: "Eu dava-me com o António Quadros que batia o Minho todo na pesquisa do artesanato e comecei a comprar peças da Rosa Ramalho, da Ana Baraça e do Mistério"[2]. O primeiro núcleo daquela que viria a ser a Colecção Pádua Ramos é constituído por peças de cerâmica figurativa popular portuguesa; e teve por inspiração António Quadros, o descobridor da mítica Rosa Ramalho – que acabaria por ser 'recheio' de outras tantas colecções e alvo da atenção de outros tantos coleccionadores.

Mais tarde, em 2015, tive o privilégio de conhecer a Colecção Pádua Ramos realizando, a pedido da sua família, um inventário preliminar. No decurso desse levantamento: a aparição – um conjunto de obras do "António" (fig.1). Era o António da arte popular e da Rosa Ramalho, mas era muito mais do que isso, muito para além disso. Era o António que desenhava, pintava, esculpia, fazia gravura e cerâmica.

---

[1] Rita Maia Gomes, *Pádua Ramos (1931-2005) – coleccionador*, dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2015. Trabalho desenvolvido e publicado em 2018 pela ESAD-IDEA.
[2] Lourdes Féria, "Pádua Ramos. Prazer de coleccionar", *Epicur*, Fevereiro 2001, p. 107.

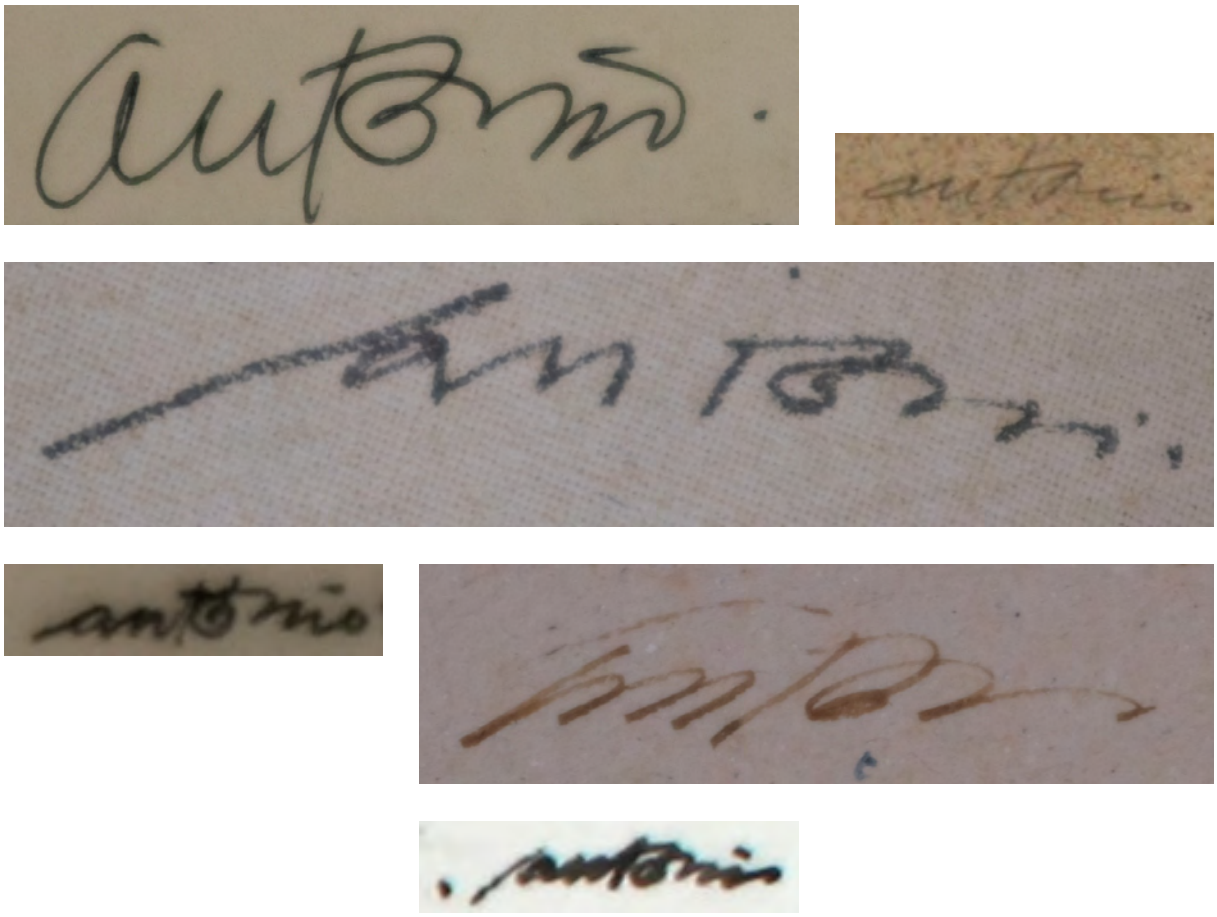


Fig. 1
Assinaturas de António Quadros

Esta descoberta, que me comovia os olhos e as mãos, foi acompanhada por uma conversa inesquecível com Maria da Graça Pádua Ramos, esposa do coleccionador. Maria da Graça conhecera bem António Quadros dos tempos da ESBAP, onde foi aluna do curso de Escultura. Não foi uma conversa rica de informação, foi, sobretudo, uma conversa tecida de emoção – como mais tarde viriam a ser grande parte das conversas sobre António Quadros. A minha curiosidade foi ainda mais estimulada pelo testemunho desta interlocutora privilegiada, que conviveu com esta personalidade inquietante, e me falou da sua irreverência, da sua forma ousada de estar na vida e na escola, da sua "loucura" e da sua ida "lá para as Áfricas", onde até tinha escrito "uma continuação dos *Lusíadas*"!

Apaixonei-me – e é mesmo este o verbo que quero usar. Apaixonar: "inspirar ou experimentar um forte sentimento de amor e atracção"; "despertar ou experimentar um interesse muito intenso"[3]. É mesmo este o verbo que devo usar. Apaixonei-me pela obra e pela figura deste artista, sobre o qual nada sabia. Urgia procurá-lo, conhecê-lo...

Essa urgência foi alavancada por um sopro da Professora Raquel Henriques da Silva. Esse sopro, arrisco dizer, era um sopro, também já ele, apaixonado. É que também ela tinha encontrado o António Quadros de uma forma muito particular… Esse encontro aconteceu em 1985, aquando da organização da exposição retrospectiva da obra de Carlos Ramos, em que estava envolvida[4]. Na investigação que sustentou esse projecto, trabalhou o espólio do Mestre Carlos Ramos que estava, na altura, à guarda do seu filho, o arquitecto Carlos Manuel Ramos. Foi no seu *atelier* que encontrou um conjunto de cartas escritas por António Quadros para Carlos Ramos, a partir de Lourenço Marques (Moçambique), para onde fora viver em 1964, e onde residirá durante vinte anos. A amizade que entre ambos se estabelecera no Porto manteve-se e alimentou-se por via de correspondência assídua. Essas cartas não constituíram material para a exposição, mas a Professora Raquel 'passou os olhos' sobre elas, e na memória reteve o seu valor estético e, vagamente, os seus conteúdos, versando assuntos sobre pedagogia e educação[5]. Revelava-se, para mim, uma outra dimensão da acção de António Quadros – a de professor e de pedagogo.

Regresso ao sopro. Ao sopro sábio, cirúrgico e determinante da Professora Raquel Henriques da Silva. *O seu a seu dono*: sem esse sopro… eu não me teria abalançado. Esse sopro agigantou-me e deu-me coragem para avançar. Os grandes professores têm o condão de fazer estes 'milagres'. E estes 'milagres' têm que ficar registados, e, de preferência, ditos enquanto eles – os Professores

[3] "Apaixonar", *Dicionário de Língua Portuguesa da Academia das Ciências*, vol. I, p. 278.
[4] *Carlos Ramos. Exposição Retrospectiva da sua Obra* teve lugar na Fundação Calouste Gulbenkian, em Janeiro/Fevereiro de 1986 e foi organizada pelo arquitecto Pedro Vieira de Almeida.
[5] Procurei essas cartas. Procurámos intensamente essas cartas. Gastámos tempo, incomodámos pessoas, escreveram-se emails, múltiplos telefonemas… mas as cartas não apareceram. "Deixei-as numa mica…" – disse tantas vezes a Professora Raquel, com pena. Um dia acredito que as cartas aparecerão. E elas 'farão luz' sobre muitos assuntos que não consegui esclarecer ou aprofundar nesta investigação.

– estão vivos. E não se trata aqui de agradecimento, mas sim de reconhecimento – e ele tem lugar dentro desta história que estou a contar. Desse sopro nasceu esta investigação de doutoramento.

Comecei a procurá-lo, e agora de uma forma mais direccionada e sistemática. António Quadros compunha-se, na minha prospecção inicial, como um artista total, abarcando na sua produção e na sua acção uma multiplicidade disciplinar surpreendente. A essa revelação, opunha-se uma indignação perante a ausência do seu nome em estudos de referência, a aridez bibliográfica relativamente à sua obra, o silêncio sobre o seu legado para a arte portuguesa, para a cultura portuguesa e para a cultura moçambicana.

As referências a António Quadros e à sua obra são escassas, pontuais e superficiais. A inexistência de estudos académicos sobre o artista é desconcertante, sobretudo tendo em conta a atenção que tem sido dada a artistas seus contemporâneos.

O desconcerto aumenta quando se encontra, no pouco que foi escrito sobre ele, indícios da sua genialidade e do seu carácter multifacetado. Uns meses depois da morte do artista, no *Jornal de Letras*, Rui Knopfli escreveu o seguinte:

> Esta evocação – porque de nada mais se trata – seria interminável e excederia as páginas deste jornal que, ainda assim, judiciosamente decidiu dedicar-lhe especial e merecida atenção. Pretexto para me interrogar e a vós leitores a razão por que, nós portugueses, subestimamos, ou de todo ignoramos, aqueles que a asa do génio toca e os deuses privilegiam.[6]

No mesmo jornal, Eugénio Lisboa caracteriza António Quadros com estas palavras:

> Porque o Quadros foi esta gente toda e alguma mais. É que, para além de um grande pintor, de um grande e mesmo extraordinário poeta, de um criativo e inteligente arquitecto, além de ser capaz de dissertar, com saber e até fascínio, sobre problemas de apicultura, pecuária, jardinagem e urbanização (…). Julgo que se tratava (…) de um monstro sagrado. Como só raramente os topamos ao longo de uma vida.[7]

Não se julgue que são testemunhos insuflados pela proximidade da morte de um grande amigo porque, anos volvidos sobre a efeméride, continua-se a encontrar a mesma tónica de excepcionalidade. Fátima Lambert qualifica a obra de António Quadros como "proclamatória"[8]. Alexandre Pomar fala de "uma obra e actividade de ambição renascentista" que "não é fácil de classificar e conter em esquemas/regras pré-definidas"[9]. António Cabrita enquadra-o no universo das "criaturas que parecem ter os nove fôlegos de gato multiplicados pelas cem patas do famoso antrópode miriápode"[10]. Bernardo Pinto de Almeida posiciona-o ao lado de Almada Negreiros e de Fernando Lanhas na "ambição radical de sonhar o mundo de uma outra maneira"[11].

---

[6] Rui Knopfli, "Homem do Renascimento", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 4 a 17 de Janeiro de 1995, p. 14.
[7] Eugénio Lisboa, "Espantosamente, morto!", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 4 a 17 de Janeiro de 1995, p. 14.
[8] Maria de Fátima Lambert, "António Quadros – Utopia, Manifesto & Artes", *Latitudes*, n.º 25, décembre 2005, p. 76.
[9] Alexandre Pomar, "Um universo maior", *Cartaz* – suplemento de *Expresso*, 1 de Dezembro de 2001, p. 24.
[10] António Cabrita, "Tudo é escrita. Tudo e até certas coisas escritas", in AA.VV., *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas*, 2001, p. 199.
[11] Bernardo Pinto de Almeida, "António Quadros", in AA.VV., *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas*, 2001, p. 77.

Alguns autores enunciam contributos dados pelo artista. Jacinto Rodrigues avança que ele "desenvolve uma ruptura na arte portuense"[12]. Eurico Gonçalves apresenta-o como um professor que exerceu uma "inovadora acção didáctica"[13]. Alda Costa salienta que "a sua presença [em Lourenço Marques] ia provocar e acelerar muitas mudanças no ambiente artístico local"[14]. João Pinharanda refere que "em Moçambique estabelece uma escola de arte e "descobre" Malangatana"[15]. Porém, estas afirmações não são desenvolvidas nem justificadas pelos seus autores.

O desconcerto acentua-se quando se descobrem apelos ao estudo desta figura, provenientes de diferentes áreas disciplinares. Boaventura Sousa Santos, a propósito da acção de António Quadros em Moçambique, recorda-o como: "um notável intelectual, activista e artista. (…), um internacionalista com um talento multifacetado (…). Regressou a Portugal esquecido pelas histórias oficiais. (…), merece ser recordado"[16]. Nicolau Brandão chama a atenção para a sua obra arquitectónica: "Apenas posso testemunhar sobre as obras que ele produziu no âmbito daquela em que tenho alguma formação, a arquitectura, dizendo que é importante e urgente inventariar, estudar, interpretar e divulgar toda a qualidade que essas obras possuem"[17]. Luís Calheiros lamenta a sua ausência "do espólio preservado da cultura portuguesa" reivindicando "um estudo académico de aprofundado fôlego*"*[18]. Rui Mário Gonçalves termina um artigo de homenagem apelando à necessidade de estudar a sua obra plástica, menos divulgada que a sua poesia, reclamando em tom imperativo: "Que se faça uma retrospectiva da pintura de António Quadros"[19].

Far-se-ia uma exposição intitulada *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas*, no Porto e em Almada, em 2001e 2002. Conjuntamente com a exposição, foi produzido um livro que é, até ao presente, a única abordagem monográfica consagrada ao artista (fig.2), procurando dar-lhe o destaque merecido.

O livro proporciona uma viagem à vida e à obra de António Quadros. Essa viagem faz-se em 244 páginas profusamente ilustradas, e não apenas com reproduções da sua pintura, desenho e

---

[12] A. Jacinto Rodrigues, in *100 Anos de Arte no Porto – Subsídios para uma Portugalidade Portuense* [catálogo], 1992, p. 6.
[13] Eurico Gonçalves, "Notas biográficas", in *O surrealismo abrangente. Colecção particular Cruzeiro Seixas* [catálogo], 2004, p. 195.
[14] Alda Costa, *Arte em Moçambique. Entre a construção da nação e o mundo sem fronteiras (1932-2004)*, 2013, p. 202.
[15] João Lima Pinharanda, "O declínio das vanguardas dos anos 50 ao fim do milénio", in Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. III, 1996, p. 596. Esta afirmação não é verdadeira – como irei provar ao abordar o período de António Quadros em Lourenço Marques.
[16] Boaventura de Sousa Santos, "Aquino de Bragança: criador de futuros, mestre de heterodoxias, pioneiro das epistemologias do Sul", in Teresa Cruz e Silva, João Paulo Borges Coelho, Amélia Neves de Souto (orgs.), *Como fazer ciências sociais e humanas em África*, 2012, p. 54.
[17] Nicolau Brandão, "Para o António «que amo e respeito», também", in *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas* [opúsculo editado para a exposição na Casa da Cerca/Centro de Arte Contemporânea], 2002, p. 6.
[18] Luís Calheiros, "(…) um tal picardo que pinta uns monos e uns grandes sardões*", Millenium. Revista do Instituto Politécnico de Viseu*, n.º 22, Abril 2001 (http://repositorio.ipv.pt/handle/10400.19/884).
[19] Rui Mário Gonçalves, "Um pintor erudito ao serviço do gosto popular", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 4 a 17 de Janeiro de 1995, p. 23.

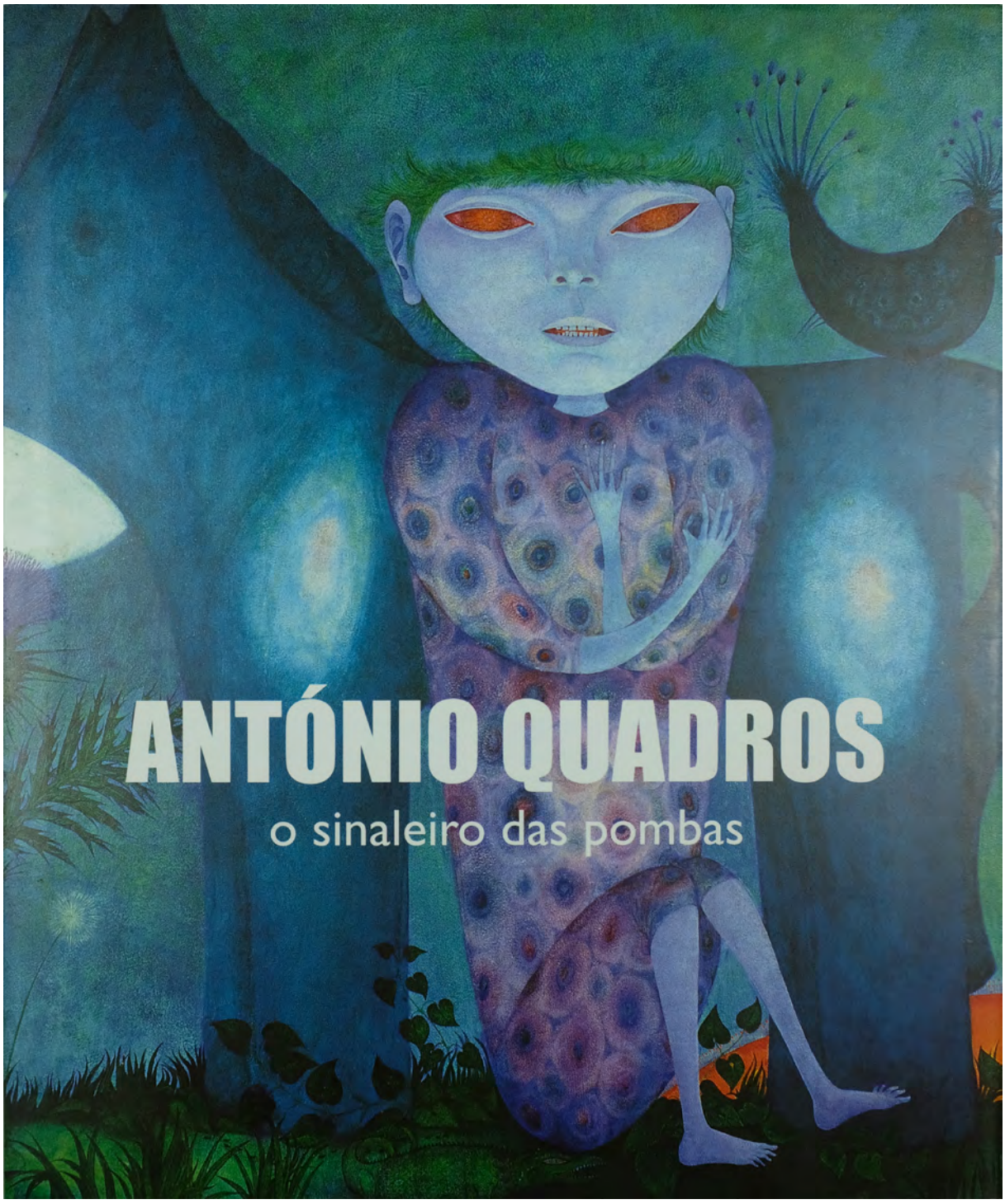


Fig. 2
Capa do livro *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas* (2001)

gravura. A obra surpreende o leitor com imagens de trabalhos em cerâmica, esboços, esquemas, apontamentos, materiais didácticos, fotografias, capas dos livros que escreveu e de livros que ilustrou. Essa narrativa visual permite vislumbrar um retrato do artista total, e não apenas do artista plástico – e esse é quanto a mim o mérito da publicação.

O álbum está ancorado em quatro textos tipologicamente muito diferentes e escritos com propósitos e preocupações distintas, variando entre um pendor mais pessoal e um registo mais ensaístico. Amélia Muge perscrute-lhe o pensamento. Bernardo Pinto de Almeida aborda a obra pictórica. António Cabrita dá a provar a literatura e José Forjaz recorda os vinte anos que o artista viveu em Moçambique. São, sem dúvida, contributos para o conhecimento da figura; contudo, surgem de uma forma fragmentada e desarticulada – sobretudo para o leitor que desconhece António Quadros. Efectivamente, a publicação anuncia o seu perfil multifacetado e a sua obra plural, mas peca profundamente pela ausência de um fio condutor perceptível que guie o leitor na apreensão e no enquadramento dos diversos tipos de conteúdos apresentados. Para além disso, sente-se a falta de uma referenciação cronológica e geográfica que servisse de grelha à compreensão dos discursos dos autores dos textos e do material que apresentam.

Ainda que lacunar, esta obra permitiu-me um mergulho no universo de António Quadros mas, sobretudo, contribuiu para solidificar a minha decisão sobre o teor do estudo que era premente e pertinente empreender.

Em *O Sinaleiro das Pombas*, o peso maior é dado à obra plástica de António Quadros. As dezenas de reproduções de pinturas, desenhos, gravuras e cerâmicas que compõem o álbum maravilham – e solicitam dedicação. É certo que o texto de Bernardo Pinto de Almeida avança com uma análise interpretativa da pintura de António Quadros, porém posiciona-se como um "primeiro levantamento"[20], e por isso convidando à realização de um estudo profundo e sistemático. Esse seria o estudo que seria natural e expectável fazer, estando formalmente enquadrada num doutoramento em História da Arte, mas não foi esse o trabalho que decidi abraçar.

A pintura é, sem dúvida, uma das áreas cruciais da sua actividade artística – e, por isso, terá uma grande presença na minha análise –, mas não foi a pintura que despertou a minha atenção. O que me seduziu em António Quadros foi, precisamente, a sua 'dispersão' disciplinar, as formas múltiplas como questionou o mundo e agiu sobre ele – ao longo do tempo e nos espaços onde viveu e onde deixou vestígios da sua passagem. O que me fascinou nesta figura foi a sua sede de experimentar, de se ultrapassar e de se pôr à prova, sacudindo contextos, provocando circunstâncias e tocando pessoas. O que me cativou foi a sua personalidade: o Homem para quem um poema podia ter tanta importância como um biodigestor, uma construção em adobe podia ser tão extraordinária como um óleo sobre tela, uma carta a um aluno podia ter tanto impacto como

[20] Bernardo Pinto de Almeida, "António Quadros", in AA.VV., *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas*, 2001, p. 75.

um manifesto. Interessou-me perceber como tudo isto se articulou, como tudo isto brotou das mesmas mãos. Interessou-me o todo, e não apenas uma das partes.

O porquê da minha opção está excepcionalmente sintetizado num texto de Jorge Pinheiro, escrito no âmbito da exposição que atrás referi. Sob um formato epistolar, dirige-se a António Quadros assim:

> Como já deves saber, fizeram-te uma homenagem e mostraram – a quem tem andado distraído – um pouco de ti. Foi uma excelente ideia! Mas, tu és tão complexo, tão heterogéneo, tão pouco canónico, que receio bem que a visão de uma parte de ti não permita a visão do teu multifacetado universo.[21]

É precisamente nesta última expressão que reside o âmbito da minha investigação: o multifacetado universo de António Quadros. A aridez bibliográfica, o desconhecimento e o silêncio sobre António Quadros, na minha perspectiva, impunham e acentuavam a pertinência e a urgência de um estudo que conduzisse à compreensão globalizante do homem e da sua obra, resgatando o seu legado nas suas várias dimensões e relações – um legado que ateste tratar-se de um vulto ímpar da cultura portuguesa da segunda metade do século XX.

Para mim, esta abordagem foi a que, desde o início, se me afigurou como a mais necessária e relevante, mas a mais perigosa e arriscada. Os riscos e os perigos de tratar uma figura cuja obra e acção desafiam os contentores disciplinares são imensos. E eu decidi corrê-los.

O meu olhar sobre António Quadros não é senão o olhar de uma historiadora, que não teve a pretensão de abordar com exaustividade os domínios do saber em que este se moveu. Tive a pretensão de perceber contextos, causas, relações e acontecimentos. Tive a ambição de resgatar o seu legado, nas suas diversas vertentes e articulações, na sua dimensão material e imaterial – um património disperso, perdido, em vias de ser apagado, esquecido. Tive a ambição de o indagar, de o decifrar, de o interpretar, de trazê-lo para o presente, minimamente organizado e sistematizado, de modo a que possa vir a ser futuro. É esse, afinal de contas, o trabalho de um historiador: dar ao passado a possibilidade de futuro.

Mas como configurar uma investigação que permitisse uma compreensão integral do homem e do artista, do seu pensamento e da sua obra?

Escreveu António Quadros, sob o pseudónimo de João Pedro Grabato Dias, num dos seus livros de poesia: "É chatíssimo cartografar o próprio mundo-próprio"[22]. Foi a frase que serviu de mote ao meu trabalho, que o norteou e que acabou por enformar o próprio título da tese. A frase denota um aborrecimento inerente ao gesto de autoconhecimento com o fim da sua inscrição, referenciação e sistematização. Digo, no entanto, que não se trataria apenas de uma questão de

[21] Jorge Pinheiro, "Meu caro António", in *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas* [opúsculo editado para a exposição na Casa da Cerca/Centro de Arte Contemporânea], 2002, p. 3.
[22] João Pedro Grabato Dias, *Sagapress*, 1992, 8/1/77.

aborrecimento, mas talvez mesmo de dificuldade, de incapacidade e, sobretudo, da impossibilidade de António Quadros se cartografar.

O *mundo-próprio* a que se refere é muito mais do que um mero *curriculum vitae*. Este conceito é um conceito que aparece na sua poesia, porque "há um mundo-próprio de cada coisa"[23] – um referencial de memórias e de expectativas, de utopias e de desilusões, de obras e de projectos, de tentativas e de erros, de pensamentos e de acções, de rotas e de viagens, de permanências e de derivas, de amigos e de inimigos, de discursos e de silêncios. Cartografar esse *mundo-próprio* implica, pois, um conhecimento da sua obra e do seu pensamento, mas também – e não menos importante, um conhecimento da sua vida.

Um dia, conversando com uma pessoa que tinha sido próxima de António Quadros, no final dos anos 80, explicava-lhe o alinhamento do meu trabalho. Surpreendida com a minha abordagem, soltou esta pergunta em tom de exclamação: "Não me digas que vais aos cueiros?". A pergunta, de certo modo provocatória, revelava algum desconforto, ou até incredulidade, face à minha incursão biográfica que abarcaria inclusivamente o período de infância do artista. Lembro-me de lhe ter respondido convictamente que sim. E essa convicção manteve-se inalterada. O decorrer do trabalho justificará o porquê desse pendor biográfico, dessa viagem até ao *tempo dos cueiros,* apresentando um legado que está intrinsecamente ligado à biografia do artista, demonstrando que tudo o que faz tem uma articulação 'visceral' com os lugares onde está, as pessoas que conhece, os acontecimentos do quotidiano, o seu modo de estar e de olhar para as conjunturas. Esse universo de referências e vivências carece de registo – um registo que permitirá ler e usufruir da sua obra com maior amplitude. O carácter extraordinário da produção de António Quadros reside também no seu enquadramento e na articulação com o que vai acontecendo na sua vida. Chegar a esse seu *mundo-próprio* foi, porém, mais difícil e complexo do que à partida eu poderia supor.

Todas as investigações conhecem obstáculos, contrariedades, imprevistos – que necessariamente deixam marcas, condicionam processos e resultados. Esta investigação não foi excepção, pelo contrário: foi pontuada desde o seu início até ao final por contratempos e imponderáveis que excederam, em dimensão e frequência, o habitual e o expectável. Alguns desses contratempos são dignos de registo, porém entendi que seria fastidioso enumerá-los e explicá-los neste texto de carácter introdutório. Remeto esses relatos para o corpo do trabalho, explicitando-os e contextualizando-os oportunamente no fluir da narrativa, detendo-me aqui naquela que foi, sem dúvida, a principal adversidade desta investigação.

Esta investigação teve como principal adversidade a impossibilidade de aceder ao espólio artístico e documental de António Quadros – que se encontra sob a alçada do seu filho. A ne-

[23] João Pedro Grabato Dias, *Sagapress,* 1992, 29/8/76.

cessidade e a relevância deste espólio para o meu trabalho fez-me reiterar-lhe os pedidos de colaboração – que não tiveram êxito. Para além das tentativas directas, procurei chegar a ele por intermédio de pessoas que lhe eram próximas e que o procuraram sensibilizar quanto à importância do meu estudo para o conhecimento e reconhecimento da obra do pai. Esses esforços não surtiram efeito. O filho recusou-se a abrir o espólio à pesquisa e não se disponibilizou para dialogar e dar informações.

Não ter acesso ao espólio pessoal da figura que se pretende estudar, e que nunca foi alvo de uma investigação profunda e rigorosa, é um golpe duro porque representa a ausência de uma base sólida, e confortável, de trabalho. Esta impossibilidade tornou-se ainda mais preocupante perante a confirmação de estar na presença de um artista que, praticamente, não deixou 'rasto institucional'. Esta realidade foi sendo corroborada à medida que foi decorrendo a investigação. Importa referir, a título de exemplo, que nos museus portugueses a obra plástica de António Quadros tem uma representação irrisória[24], e o pouco que existe fica muito aquém de ser ilustrativo da sua dimensão como artista. Estimo que 95% da sua obra está nas mãos de particulares, sendo que deste universo apenas uma pequena parte se encontra publicada.

A impossibilidade de aceder ao espólio do artista, que funcionaria – como atrás mencionei – como o porto seguro para a prossecução da investigação, condicionou fortemente o plano de trabalhos traçado bem como as próprias expectativas face aos resultados a conseguir. Esta impossibilidade acabou por dar uma centralidade metodológica à recolha de testemunhos de pessoas que privaram com António Quadros e à pesquisa em espólios particulares – que passaram a ser o meu alvo. Ao longo deste tempo, recolhi 97 testemunhos e acedi a 52 espólios/colecções particulares. Sobre o trabalho que desenvolvi com as pessoas e com os seus espólios, entendo ser oportuno escrever algumas notas, em tom de balanço, sistematizando aquele que foi o verdadeiro desafio desta investigação, em termos de acesso, de logística, de registo, de tempo, de cuidados e de salvaguardas.

Horas a fio, muitos e muitos dias, que somados representaram meses e meses a conversar. Tecnicamente falando não se trataram de entrevistas, mas de conversas. Propositadamente procurei com as pessoas estabelecer um diálogo mais próximo que me permitisse conhecer as suas histórias de vida nos momentos em que elas se cruzaram com António Quadros. E muitas foram as pessoas que se entregaram genuinamente a essas conversas, permitindo-me aceder à sua intimidade e privacidade, sem me conhecerem, mas reconhecendo a importância de disponibilizarem informação. A memória de António Quadros convocou episódios difíceis e momentos

[24] Existem obras de António Quadros nos seguintes museus: Centro de Arte Moderna Gulbenkian (Lisboa), Museu da Cerâmica (Caldas da Rainha), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Museu de Ovar, Museu Nacional de Soares dos Reis (Porto), Fundação Cupertino de Miranda (Vila Nova de Famalicão). Importa, no entanto, esclarecer que parte da sua obra nestas instituições não figura nas exposições permanentes, ou seja, não tem visibilidade pública.

conturbados, despertou reflexões profundas, provocou muitas lágrimas e gargalhadas. Essas conversas remexeram no Passado e em passados, por vezes, muito dolorosos. Por estas razões, contive-me, inúmeras vezes, na vontade de gravar estes testemunhos, porque um gravador é muitas vezes inibidor de uma conversa solta e fluída. Segredos, confissões, emoções, compreensivelmente, não poderiam ser matéria de registo.

Gravadas ou não, essas conversas permitiram-me reunir um enorme manancial de informação na qual procurei encontrar pistas para perseguir, histórias para apurar e linhas de contactos a estabelecer. Cada conversa abriu sempre portas a novos entendimentos e possibilidades de exploração e, sobretudo, a outras pessoas – pessoas a quem eu jamais chegaria por mote próprio, por que em nada relacionadas com os circuitos públicos pelos quais António Quadros passou: gente que não figura em catálogos de exposições, em textos de imprensa, em antologias poéticas, em documentação oficial, mas que, no entanto, é detentora de relatos impressionantes, de documentos que se mostraram imprescindíveis para este trabalho e de obras notáveis que, pela primeira vez desde que foram produzidas, vão poder ser mostradas e analisadas, revelando um artista inédito.

Houve pessoas que se mobilizaram de forma muito empenhada, com quem estabeleci uma relação de 'cumplicidade' que foi profícua em todos os sentidos. Com essas pessoas fui conversando (presencialmente, por telefone, por carta, por e-mail)[25] à medida que se foi desenrolando a investigação, a elas recorri com dúvidas, com pedidos de esclarecimentos levando-as a um contínuo esforço de prospecção de memória direccionado para as evidências que fui encontrando e as linhas temáticas que fui desenvolvendo.

Esta abordagem metodológica tem muitos inconvenientes ou aspectos menos positivos. À cabeça, o factor tempo – o tempo que neste tipo de investigações é sempre um bem precioso, por que contado. O formato da conversa é um formato mais livre e tendencialmente mais informal, dá azo a muitas derivas e parêntesis porque 'uma coisa puxa sempre outra' e facilmente se entra em assuntos paralelos ou mesmo em assuntos não relacionados com o tema. Contudo, a riqueza de informação que se pode extrair de conversas deste cariz é indescritível. O tempo pausado e longo que demoram permitiram-me conhecer essas pessoas, observá-las profundamente, captar expressões, gestos, trejeitos, emoções. Não me interessou apenas o que as pessoas disseram do António Quadros, interessou-me, e muito, o modo como o disseram, a forma gestual e corporal como falaram dele e como revisitaram as suas memórias. Tudo isso também é matéria de análise; pelo menos, foi para mim. Claro que estamos no campo da subjectividade que é um terreno movediço. Caberá ao historiador dar a essa subjectividade um tratamento objectivo. E nessa tarefa procurei a exigência máxima.

[25] Foi de fulcral importância a colaboração de Aurora Costa, Jorge Mealha e Maria de Lourdes Cortez.

Uma parte muito considerável das pessoas que colaboraram nesta investigação são detentoras de acervos extensos e muito ricos – resultantes de exigências profissionais, de personalidades mais guardadoras e coleccionistas e/ou de imperativos afectivos. São, afinal de contas, 'acervos de vida'. Como seria expectável, pela sua natureza, não estão tratados como arquivos estruturados e organizados para a consulta 'alheia'. Assim, aparecem dispersos ou concentrados, empilhados ou perdidos, desarrumados… e se estão 'arrumados' estão-no de acordo com critérios pessoais ou profissionais, ou mesmo com separadores emocionais. Foram diferentes as formas como fui acedendo a esses espólios, e isso dependeu do estado em que se encontravam, mas também de factores relacionados com os próprios proprietários: a agenda e a disponibilidade; o seu grau de envolvimento com o Passado e o tipo de convivência que tiveram com António Quadros.

Em alguns casos, os proprietários facultaram-me o acesso integral, e sem filtros, aos seus 'acervos de vida' deixando-me procurar, ver, seleccionar documentos sem interferências. Estes foram os cenários mais difíceis, e que muitas vezes me levaram a hesitar quanto à viabilidade e exequibilidade de uma imersão. Por um lado, o confronto, quase sempre, com uma imensidão a perder de vista e um caos – é o sótão ou a cave, são as caixas, ou mesmo caixotes, as gavetas, as arcas, ou simplesmente as pilhas periclitantes no chão da garagem de casa ou naquele sítio do escritório onde ninguém ousa mexer. É uma 'massa desconhecida', cheia de 'luras por onde não se sabe se sairão coelhos'. Por outro lado, esse cenário caótico é, ao mesmo tempo, a imagem do 'paraíso': a possibilidade de estar a sós com a documentação, com uma total liberdade para procurar e com uma total disponibilidade para me confrontar com a possibilidade de encontrar. Embora balizada por objectivos, dúvidas e hipóteses, este tipo de cenário é o mais perigoso. É fácil fazer descair o olho para outras coisas, para outros assuntos. Ou, por outras palavras, é muito difícil ficar indiferente a um bom documento – mesmo quando ele não tem utilidade para a pesquisa em curso, nem diz respeito ao tema que se trata no momento. Estes acervos, acedidos nestas condições, representaram um tempo significativo da minha investigação, implicando recorrentes alterações no cronograma e planificações.

Noutros casos, pude usufruir de um trabalho de triagem efectuado pelos proprietários – que me seleccionaram tudo o que possuíam, ou apenas aquilo que queriam mostrar. Este foi, sem dúvida, o cenário mais cómodo na economia de uma investigação deste teor. Não quero com isto dizer que neste cenário não me deparei com o espectro da quantidade e da imensidão; ele existiu, mas estava visualmente e fisicamente delimitado. Essa realidade permitiu planificar o trabalho, estimar tempos de consulta e de registo… e não navegar sem destino à vista. Ainda que muitas vezes sem condições de consulta, este tipo de acesso revelou-se mais produtivo nos casos em que consegui mobilizar profundamente os proprietários para o propósito da minha recolha e para a importância de encontrar vestígios, fosse qual fosse o seu teor. Foi assim que o meu trabalho foi sendo presenteado com 'achados' à medida que as pessoas iam vasculhando

os seus acervos. Significa isto que me foram aparecendo documentos e obras até hoje, isto é, muitos elementos que já não foram a tempo de ser integrados neste trabalho, mas que serão certamente incluídos em projectos futuros.

Foi, portanto, nesses 'acervos de vida' que encontrei as fontes – na sua maioria inéditas – que constituíram o *corpus* central desta tese e acerca do qual se impõe uma apresentação genérica. Quanto à sua composição, trata-se de um *corpus* muito extenso e diverso, contemplando: pintura, desenho, gravura, cerâmica, escultura, fotografias, catálogos e convites de exposições, recortes de imprensa, correspondência, poesia, apontamentos, estudos, esquemas, textos didácticos, planos de cursos de formação, planificações de aulas, livros, manuais técnicos, etc. Ao longo da pesquisa, reuni centenas de documentos, porém, nem todos puderam ser utilizados e referenciados neste trabalho. Tomar essa decisão foi um processo difícil, mas fazer História no período contemporâneo obriga a este tipo de cuidados e salvaguardas. Há documentos que precisam de mais pó e de mais anos para poderem ser disponibilizados.

Nesta imensidão documental, a correspondência tem, infelizmente, pouca representatividade. Foram muito poucas as pessoas que me confiaram a correspondência. Na verdade, a correspondência é sempre um território de intimidade, mesmo quando os assuntos tratados não são íntimos. António Quadros foi um epistológrafo compulsivo: ao longo da sua vida, a correspondência assume para ele um papel preponderante. É através dela que mantém o contacto com pessoas próximas que lhe estão distantes; é através dela que resolve assuntos de trabalho, que expõe os seus pontos de vista, e também os seus problemas e angústias; é através dela, preferencialmente, que comunica e que faz chegar as suas mensagens. Dar acesso a esse território de intimidade, para além de um acto de grande generosidade, foi sobretudo um gesto de confiança absoluta em mim e na minha forma de trabalhar. As pessoas que o fizeram entenderam a minha função, o propósito desta investigação e a utilidade que as cartas poderiam ter para o conhecimento da figura e do legado de António Quadros. Efectivamente tiveram.

Parti para estes acervos, independentemente das condições a que a eles acedi, de forma atenta e aberta, 'gulosa' – é certo –, mas sem expectativas sobre aquilo que poderia encontrar e seguindo o princípio de que 'qualquer' papel pode ser importante, isto é, qualquer papel pode ser um documento ou qualquer papel pode transformar-se num documento. Quando não se sabe nada, ou quando se sabe muito pouco, ou quando o que se sabe é insipiente e fragmentado, qualquer vestígio – por mais 'ridículo', frágil ou desinteressante que possa parecer – pode ter valor. Refiro-me a conteúdos aparentemente insignificantes, mas que podem dar à investigação outras dimensões e possibilidades de aprofundamento.

Foram muitos os papéis que se transformaram em documentos ou que assumiram um papel determinante no devir da própria investigação, permitindo decifrar e, com isso, alterar eixos

da minha atenção ou encontrar novas abordagens de pesquisa. O exemplo porventura mais extraordinário da utilidade de 'qualquer papel' foi este: uma folha com indicações de como chegar a Santiago de Besteiros – o lugar onde António Quadros viveu uma boa parte da sua infância e onde morou nos últimos anos da sua vida. O mapa, tosco e improvisado, feito pelo próprio, foi um verdadeiro detonador (fig.3). Ao olhar para o mapa, alguns nomes de lugares assinalados nas imediações de Santiago eram-me familiares: Portelada, Muna, etc. Portelada, em particular, soava-me muito familiar. De repente, 'saltou-me' à memória o poema *Cantares do Andarilho*, escrito por António Quadros, musicado e cantado pelo seu grande amigo Zeca Afonso[26]. A primeira estrofe desvendava a familiaridade sentida:

> Já fiz recados às bruxas
> Do Caselho à **Portelada**
> Dei-lhes a minha inocência
> Elas não me deram nada.

E da canção de José Afonso, apareciam-me em revista, na cabeça, outros poemas e frases – como esta: "Já paguei / Toda a lenha exigível no que deixo plantado: Pomares, pinhais, a mata da **Muna** com estas mãos"[27].

Debrucei-me, então, sobre uma parte da sua poesia, agora com um olhar toponímico e geográfico, e com o auxílio do *Reportório Toponímico de Portugal*[28] e das cartas militares[29] dos Serviços Cartográficos do Exército foi possível desvendar uma parte muito relevante da biografia de António Quadros: a sua forte relação com os lugares da sua infância, concretamente a sua ligação 'umbilical' a Santiago de Besteiros e à sua área envolvente (fig.4,5). Tornou-se-me assim evidente a geografia que marcou a sua infância – e à qual ele se manteve ligado durante toda a vida. O chamado Vale de Besteiros e a Serra do Caramulo é um território que conhece como a palma da sua mão e as experiências que ali viveu definiram-no e constituíram matéria de reflexão e tema de trabalho. E são precisamente essas vivências, intensas e imersivas, que ele relata poeticamente, conferindo à sua escrita um vincado teor autobiográfico. António Quadros descreve lugares, percursos e itinerários, deambulações e descobertas que fez enquanto criança e jovem. Apenas um exemplo:

> No monte de São Marco — há uma ermida
> Vinte metros de cal — e de lajedo
> Arca quadrada — barca no arvoredo
> Do monte, anca parida — sobre o vale.

[26] Do álbum de José Afonso *Cantares do Andarilho*, Orfeu, 1968.
[27] João Pedro Grabato Dias, *Facto/Fado*, 1986, p. 161.
[28] *Reportório Toponímico de Portugal*, Ministério do Exército/Serviço Cartográfico do Exército, 1967, vols. I, II e III.
[29] Cartas militares (escala: 1:25000), levantamentos de 1945, 1946 e 1947, folhas 187, 188, 198 e 199.

Quem vai de Santiago à Portelada
Ladeia o cemitério pelo Norte
E um frio vago, aziago odor de morte
Enche a alma bastarda de venéreo.

Sobe-se riba monte em meia lua
Passo empinado, o fole meio reprezo
O sangue grosso à fronte olho surprezo
No que a Lua ressua se ido o Sol.

Dá em cada seu quarto uma colheita
Em sendo cheia, uma em nova, outra…
Numa sacola em esparto ou crin de potra
Ou na cama perfeita da caruma.[30]

Fiz esse itinerário (fig.6-9), e tantos outros (fig.10,11). Conhecer esses lugares, e esses itinerários, também fez parte da minha investigação. Os lugares, é certo, já sofreram transformações. Alguns deles já nem existem. Conhecê-los não era aceder à realidade onde António Quadros vivera. Mas conhecê-los, em todo o caso, era aproximar-me do seu *mundo-próprio*, para estar apta a melhor o cartografar.

A empresa do cartografar obrigou-me também a viajar. Na verdade, esta investigação fez-se com viagens, fez-se de viagens. As viagens pelas geografias de António Quadros e as viagens em busca do seu legado, das evidências que deixou – procurando pessoas, documentos, obras… vestígios, nas ruas, em bibliotecas, arquivos, museus, galerias e, sobretudo, em casas particulares. Percorri milhares de quilómetros pelo país: Bragança, Barcelos, Vila Nova de Famalicão, Póvoa de Varzim, Matosinhos, Porto, Gondomar, Vila Nova de Gaia, Ovar, Oliveira de Azeméis, Viseu, Aveiro, Santiago de Besteiros, Campo de Besteiros, Molelos, Tondela, Canas de Senhorim, Anadia, Figueira da Foz, Alcobaça, Caldas da Rainha, Sobral de Monte Agraço, Sintra, Amadora, Lisboa, Oeiras, Cascais, S. Pedro do Estoril, Carcavelos, Almada, Costa da Caparica, Setúbal, Praia do Meco, Sesimbra, Alvito, Mértola, Lagos, Ferragudo, Lagoa, Porches, Loulé, Alportel, São Brás de Alportel, Estói, Faro. Estive em Maputo (Moçambique) e em Joanesburgo e Pretória (África do Sul)[31]. Também viajei sem sair de casa, encontrando obras em Israel, na Suíça, nos Estados Unidos da América, em Paris. Viagens feitas ao sabor das descobertas e das 'intuições', ditadas pelas conveniências e agendas das pessoas e que, por tudo

[30] João Pedro Grabato Dias, *Facto/Fado*, 1986, p. 212.

[31] A investigação em Moçambique, contemplada no plano de trabalhos, decorreu entre 1 de Abril e 31 de Maio de 2018. A estadia de dois meses em Maputo foi infrutífera, atribulada e desgastante, sobretudo devido à falta de transparência das instituições, quanto ao conteúdo do que possuem e quanto aos procedimentos administrativos para o seu acesso, que são 'esmagadores' e convidativos à desistência. A 'desconfiança' face ao investigador português que trabalha o período do colonialismo constituiu, também, um forte obstáculo na recolha de informação. O que consegui apurar e encontrar foi manifestamente reduzido face às certezas e expectativas com que programei a viagem. Este 'desaire' reforçou a premência de perseguir outra pista, levando-me a uma deslocação não prevista na investigação: Pretória e Joanesburgo (África do Sul). Nessa viagem, realizada a partir de Maputo, entre o dia 13 e 17 de Maio de 2018, consegui resgatar informação muito relevante sobre o percurso de António Quadros, mas também sobre a história das artes plásticas em Moçambique no período colonial.

Fig. 3
Mapa com indicações para chegar a Santiago de Besteiros
António Quadros, 1988
espólio particular

Fig. 4
Lugares simbólicos para António Quadros nas imediações de Santiago de Besteiros
carta militar, levantamento de 1945
folha 187, pormenor

Fig. 5
Lugares simbólicos para António Quadros nas imediações de Santiago de Besteiros
carta militar, levantamento de 1945
folha 188, pormenor

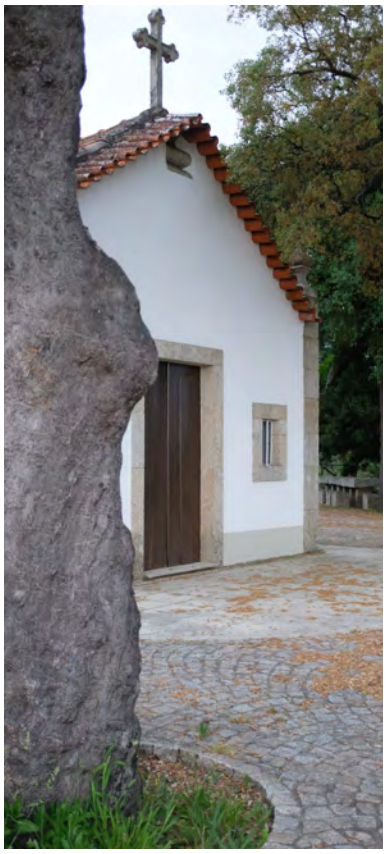


Fig. 6
Monte São Marcos
Santiago de Besteiros

Fig. 7
Ermida de São Marcos
Santiago de Besteiros

Fig. 8
Arca d'água, Monte São Marcos
Santiago de Besteiros

Fig. 9
Cemitério
Santiago de Besteiros

Fig. 10, 11
Casa da Seara
Santiago de Besteiros

isso, não puderam ser organizadas com critérios de economia de tempo, de proximidades geográficas e de recursos. Viagens quase sempre com uma logística complexa, sobretudo devido ao transporte do equipamento fotográfico – tripés, luzes, fundos, máquina fotográfica. Estudar e fotografar obras de arte em casas particulares foi uma tarefa colossal, que exigiu um esforço imenso e uma grande capacidade de adaptação e de improvisação. As fotografias que fiz foram as fotografias possíveis em virtude das condições físicas dos locais, do estado de conservação das obras, da abertura dos proprietários para me deixarem manipular as obras, etc. O registo das obras ficou muitas vezes comprometido e incompleto, pelo facto de não ter sido possível desmontar molduras, retirar vidros e fazer uma observação directa que me permitisse apurar as técnicas e fazer uma 'boa' fotografia.

Os documentos inéditos que encontrei, as obras que descobri (nunca reproduzidas e expostas), as memórias e os relatos que recolhi (nunca antes registados) permitiram-me provar a excepcionalidade e a complexidade da personalidade artística de António Quadros, ou seja, a excepcionalidade e a complexidade do seu *mundo-próprio*. Mas como 'arrumar' esse *mundo-próprio*? Como estruturá-lo? Como apresentá-lo? Com que fio condutor? Com que critérios?

Apresento a vida e a obra de António Quadros 'arrumadas' por um critério cronológico, ainda que pontualmente enriquecido com abordagens temáticas e análises mais centradas. As abordagens cronológicas correm sempre o risco de apresentarem perspectivas mais empobrecidas. Porém, enveredar por uma abordagem dessa natureza era, para mim, inevitável, para não dizer: obrigatório – por duas grandes ordens de razão.

Em primeiro lugar, e tendo em conta o desconhecimento e a ausência de estudos profundos e sistemáticos sobre a sua obra, urgia uma redacção com um 'andaime' cronológico. Era necessário enquadrar e contextualizar a produção e a intervenção de António Quadros – à luz do tempo e dos espaços por onde vai habitando e actuando. Era imprescindível reunir de forma consistente e organizada a informação que permite relacionar contextos e acções, acontecimentos e reacções, ideias e concretizações, etc. Em segundo lugar, a abordagem cronológica convinha-me em absoluto – é através dela que sustento de forma evidente e inequívoca o meu argumento sobre o carácter profundamente biográfico da obra de António Quadros. Estruturei essa abordagem em cinco capítulos, ancorando as divisões da narrativa nas várias geografias por onde vai passando e que vão correspondendo, elas mesmas, às várias fases da sua vida – do nascimento à morte.

À 'obrigatoriedade' de usar um espartilho cronológico, para apresentar o percurso biográfico e artístico de António Quadros, seguiu-se a liberdade para revelar o meu olhar sobre o seu *mundo-próprio*, ou seja, e enunciado de outra maneira: aquilo que mais me seduziu, que mais me interpelou e que mais me impressionou nesse *mundo-próprio*.

Dessa liberdade nasceram os três últimos capítulos, com uma redacção que assume um contorno mais interpretativo e ensaístico. Os títulos adoptados para estes capítulos são frases da autoria de António Quadros, que resgatei na sua poesia, por entender que fazia sentido defini-lo a partir das suas próprias palavras. Esta opção visa também demonstrar a importância que atribuí à sua poesia – que me acompanhou em recorrentes e insistentes leituras ao longo destes anos. Para além do seu intrínseco valor literário, li-a e trabalhei-a enquanto fonte privilegiada para aceder ao seu *mundo-próprio*. A sua obra poética, com um forte cunho autobiográfico, é um repositório inesgotável de factos, episódios, críticas, memórias, sentimentos e ressentimentos, e onde se encontram as melhores definições de si e da sua substância. E foi a partir dessas definições que decidi tecer estes capítulos.

O primeiro destes três capítulos é um olhar sobre o lado teatral, performativo e provocatório de António Quadros através da análise das suas duas mais brilhantes 'encenações', que possibilitaram a edição e a circulação de duas obras poéticas incontornáveis: *As Quybyrycas* e *Eu, o Povo*. O segundo texto pretende destacar o lugar preponderante que a palavra ocupa na sua obra plástica, e também o uso que dela faz para tornar públicas as suas posições e convicções sobre a arte e as suas críticas ao meio artístico. Por último, um texto sobre a relevância da temática da morte na produção de António Quadros enquanto pintor e poeta, sugerindo pontes e conexões entre aquelas que constituíram as suas formas de expressão por excelência. Estes três textos apontam aqueles que são para mim eixos estruturantes para a compreensão de António Quadros enquanto artista e, como tal, constituem-se como esboços de linhas de investigação a aprofundar no futuro.

A encerrar esta tese, apresento um texto mais longo e extenso do que é comum, dificilmente enquadrável no que se convencionou ser uma conclusão. Por fugir ao registo e à dimensão com que se pautam as conclusões nos trabalhos de cariz académico, justifico a sua índole, o seu propósito e a sua localização.

Depois da sua morte, António Quadros tem vindo a ocupar um lugar marginal e esquecido. Paradoxalmente, foi-se alimentado uma 'espécie de lenda' à volta da sua genialidade – que ninguém quis 'desbravar' e enfrentar. Quis compreender esse paradoxo e para tal foi necessário desvendar o sucedido a António Quadros depois da sua morte.

Nesse texto final procuro explicar que memória se foi construindo sobre António Quadros desde a sua morte até ao presente e, sobretudo, como se foi construindo essa memória – entre erros, esquecimentos, equívocos, confusões e silêncios, entre tentativas de reabilitação e homenagens que ficaram sempre aquém. Esse historial também explica, em primeira instância, o âmbito que quis dar à minha investigação – e, nesse sentido, ele poderia estar incluído no texto introdutório. Contudo, no meu entendimento, ele só cumpre o seu sentido no final da tese, depois de

conhecida a herança de António Quadros. Os factos que apresento e sobre os quais discorro, e com os quais também me indigno, só serão verdadeiramente compreensíveis ao leitor depois de este ter percorrido a viagem pela vida e a obra deste Ser, de ter apreendido o alcance da sua intervenção e o carácter avassalador da sua produção. Esses factos não poderiam deixar de ser registados e comentados, porquanto esclarecem e clarificam o 'abandono' a que António Quadros foi votado e elucidam, ainda que subliminarmente, sobre as dificuldades que encontrei para o resgatar. Nessa reflexão final não escondi a minha indignação perante esses factos, pelo contrário: tornei-a matéria de trabalho, documentando-a com rigor. Posicionei-me como historiadora, e posicionei António Quadros no lugar onde julgo que merece estar.

E eis-me de volta ao assunto da paixão e ao *eu* – ao *eu* que questionou, que procurou, que observou, que encontrou, que se comoveu, que falhou, que se arrependeu, que se indignou… e que redigiu. E redigi provavelmente deixando transpirar nas entrelinhas a tristeza face ao que persegui e não consegui alcançar, mas também a satisfação e a excitação pelo que de extraordinário e de inédito descobri, desvendei e relacionei. Esta tese, pela história que aqui contei, só faria sentido ser escrita na primeira pessoa do singular. O *nós académico* não combina com a paixão que originou esta investigação e não condiz com a paixão com que vivi esta saga. A mesma paixão que me fez persistir, não desistir e concluir esta tese. Ei-la!

PARA UMA CARTOGRAFIA *biográfico-artística*

1. Figueira da Foz, Lisboa, Santiago de Besteiros: 1933-1951

É difícil e complexo arriscar uma 'narrativa' da primeira fase da vida de António Quadros. E se insuficientemente me deterei nela não é por desmerecer, secundarizar ou minorar a infância e a adolescência do biografado, mas apenas porque delas as evidências são escassas e parcelares. A escassez documental é acrescida da ausência de fontes orais, contemporâneas desse período, que se constituíssem como seguras e fidedignas, que conseguissem acrescentar informação ou, simplesmente, corroborar ou negar hipóteses. As hipóteses que é sempre necessário colocar na intenção de preencher vazios, suprir lacunas e de chegar mais longe.

Começa aqui também um dos paradoxos com que me deparei: sendo esta a fase para a qual tenho menos documentação é, no entanto, nesta fase – na sua infância, sobretudo, mas também na sua adolescência – que estão as chaves decifradoras da obra de António Quadros, em todas as suas vertentes e dimensões, bem como de grande parte da sua acção e dos seus posicionamentos no decorrer da sua vida.

Ao longo desta tese é meu propósito demonstrar como a obra de António Quadros está profundamente entranhada no seu percurso biográfico, como ela é dele resultante, e de como as suas vivências pessoais se constituem como âncoras nas múltiplas linguagens que cria. É precisamente a identificação das suas referências que contribuirá para uma leitura não superficial e imediata do que desenha, do que pinta, do que escreve e do que ensina.

A sua infância, concretamente, é determinante nessa descoberta e decifração – de tal modo foi marcante e estruturante para ele, como o próprio reconheceu em adulto, na década de 80:

> Nunca me libertei da infância.
> Afastei-me, subi, mudei de rumo, de ramo, de poiso.
> Ao voltar pairando assumindo-a negando-a
> Como um papagaio no fio elástico da memória
> Como um feto ligado à placenta pelos canais da seiva
> Como um bébé unido ao seio por um fio de leite e vómito
> Estou todo outra vez lá
> Um outro mesmo fervendo no caldeirão das delícias
> O pensamento feito agir, o facto como coisa
> Mas vivendo-a agora, a infância, no revivê-la
> Mas executando-a no hoje da posse consciente
> Seguindo uma partitura de apostilhas e desconfortos.[1]

Cartografar o próprio mundo-próprio de António Quadros sem passar pela sua infância, ou por ela passando ao de leve, seria pois uma deslealdade ética da minha parte para com o biografado, mas seria – sobretudo – a prova de que tinha apenas sobrevoado a sua obra sem ter agarrado o seu substrato.

[1] João Pedro Grabato Dias, *Facto/Fado,* 1986, p. 15.

A falta de documentação referente a este período da sua vida e a convicção de que ele é crucial para se aceder ao universo do homem e do artista, almejando a sua compreensão, 'obrigaram-me' a assumir como fontes primordiais dois dos seus livros de poesia – *Pressaga* (1974) e *Facto/Fado* (1986) – onde a infância é, porventura, o tema mais recorrente. Assumir a poesia como fonte é um caminho perigoso e movediço para o historiador, mesmo tratando-se – como é o caso, e como pretendo comprovar – de uma escrita declaradamente autobiográfica.

Não deixando, por isso, de ter presente que a memória vertida nas páginas desses livros tem sobre ela a densidade de uma reflexão adulta e madura sobre o passado, e que se trata portanto de uma memória 'reconstruída', estudei-as enquanto documentos e considerei-as como páginas cruciais para o resgate dos lugares, das pessoas, das histórias e dos contextos que marcaram os primeiros anos de vida de António Quadros. A credibilidade e a correcção desse resgate foram garantidas articulando e cruzando as informações do discurso poético com uma análise pormenorizada dos relatos orais e dos poucos documentos que consegui reunir – entre eles, o primeiro registo biográfico oficial de António Quadros.

ANTÓNIO

António. António Augusto de Melo Lucena e Quadros nasce a 9 de Julho de 1933, em Viseu. É o segundo filho do casal José Augusto de Melo Pina Cabral Cardoso de Lucena e Quadros e Emilia Maria Bagão e Silva[2].

No ano em que nasce é promulgada uma nova constituição – a *Constituição de 1933* – que fundamenta ideologicamente o Estado Novo: regime ditatorial que conformará os rumos do país até 1974. Será, portanto, "a mais longa ditadura da Europa Ocidental no século XX"[3] que acompanhará conjunturalmente António Quadros até aos seus 41 anos de idade. O rosto do regime é António de Oliveira Salazar (1898-1970), que foi chefe do Governo entre 1932 e 1968. Ironicamente, António Quadros, precisamente com 41 anos, dedicar-lhe-á um dos seus livros de poesia – *Pressaga*, escrito em 1974, um pouco depois do 25 de Abril: "A sua excelência o excelentíssimo Professor Doutor António de Oliveira Salazar". Dentro do livro, traça-lhe um retrato, caracterizando o regime em 1940 aquando da *Exposição do Mundo Português*, em Lisboa – marco apoteótico da encenação propagandística do Estado Novo:

> Mil novecentos e quarenta em lisboa. Lisboa após Expo.
> Com a última nau negreira aportada ao restelo
> com a branca pedra manuelina rozando vergonha
> e o grande arraial minhoto à escala do microcefalismo
> do pastorinho de santa comba, o pastorinho santo cuja aguilhada
> ordenou tanto tempo o gado nacional e outros
> o pastorinho iluminado que meteu os três da iria

[2] Certidão de nascimento de António Augusto de Melo Lucena e Quadros, Conservatória do Registo Civil de Viseu.
[3] Fernando Rosas, "António de Oliveira Salazar", in Fernando Rosas, J. M. Brandão de Brito (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. II, 1996, p. 861.

numa tamanquinha, num surrão, numa cova dum dente
o pastorinho histórico sémennarista a golpes de vara
enfornado em fornos de algodres e servindo ao país quentinho
com uma ciência campesina de contar cruzados com bolotos
e a dureza sovina de quem aprendeu a dizer deus o salve
aos pobres de estrada sem um padrinho cura
o pastorinho com medo do lobo comum nisto e naquilo
e nos confiou tanto tempo a cães pastor cruzados de hiena
porque a mentalidade de pastorinho é esta: antes a salvo do lobo
no redil de rocalha onde já nem giesta medra
que liberto às alegrias do pasto que provém a ovelhas e lobos!

Ali estava eu[4], e testemunho. (…)[5]

Eis o retrato da ideologia do Salazarismo, na qual o Império Colonial ocupou um lugar central sedimentado num discurso de legitimidade histórica e de exaltação das virtudes da colonização portuguesa. Eis um retrato poético de um país atrasado, pobre, fechado, tacanho, periférico, de um Estado autoritário, policial, repressivo, de uma Igreja conivente com um regime que suprimiu/hipotecou as liberdades fundamentais dos cidadãos. Salazar é, neste poema, "o pastorinho" – expressão que o poeta utiliza para simbolizar e ridicularizar a visão do Estado Novo sobre o mundo rural. As virtudes do Portugal rural que Oliveira Salazar apregoava, e que são 'montra' da propaganda oficial do regime, distanciavam-se profundamente da realidade que se vivia no país – onde a vida camponesa era sinónimo de miséria, de insalubridade, de pobreza, de elevadas taxas de analfabetismo e de mortalidade infantil. O retrato real do país, no início da década de 30, era outro:

> É o Portugal profundo das aldeias isoladas, sem estradas, sem água, sem luz, sem esgotos, ainda por muitos anos. Terras de agricultura pobre e pouco produtiva, onde, sobre a massa dos pequenos camponeses e dos camponeses pobres ou sem nada de seu, tutelando a sua existência de indizível pobreza, se perpetua o poder do grande proprietário-cacique e do pároco, de quem eles dependem para ganhar uma parcela de terra arrendada ou de parceria, a jorna ou até a salvação das almas num mundo menos mau do que este. Tudo se passa nos limites desse universo geográfica e culturalmente fechado e longínquo que é a comunidade aldeã, onde se queimavam "feiticeiras" nos anos 30, se excomungavam demónios e é vivaz a crença nos lobisomens.[6]

António Quadros conhecerá, na sua infância e na sua adolescência, este Portugal profundo, este Portugal que o regime, de certa forma, cultivou como garante da sua perpetuação e da sua própria sobrevivência. E António Quadros pintará feiticeiras, demónios e lobisomens… (fig.1)

AFECTOS

Três pessoas dominam em permanência o universo afectivo e emocional de António Quadros:

---

[4] Assumindo a veracidade do que António Quadros escreve neste poema, ele esteve na *Exposição do Mundo Português*. De facto, ao que tudo indica, em 1940 residia em Lisboa. O poema continua com outras considerações a propósito da exposição. Cf. João Pedro Grabato Dias, *Pressaga*, 1974, pp. 37-38.
[5] João Pedro Grabato Dias, *Pressaga*, 1974, p. 37.
[6] Fernando Rosas, "Portugal, um mundo de coisas pequenas: a sociedade e a economia dos anos 30", in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, vol. 7, 1994, p. 33.

Fig. 1
António Quadros, *sem título*, 1960
gravura, prova de autor, 20 x 28 cm
assinado, datado
espólio particular

a mamã, a avó Tina e o tio Bão. Na sua poesia figuram como esteios, enquanto referências da memória de um tempo feliz – ao qual recorre ao longo da vida para se sentir seguro.

"Mamã. És tão bonita."[7]

Emilia Maria Bagão e Silva (fig.2,3) é a figura tutelar na vida de António Quadros. Quando digo tutelar não me refiro somente à importância sentimental que terá tido, e teve, na vida do filho, mas também – e é desse ponto de vista que me interessa relevar neste contexto – ao papel que desempenhou na promoção da sua sensibilidade artística que, efectivamente, despertará muito cedo. Para compreender essa influência, importa atentar no seu percurso, na sua vida e, essencialmente, no seu perfil – muito atípico, se tivermos presente os padrões femininos defendidos pelo Estado Novo e o lugar que o regime preconizava para as mulheres.

Emilia nasceu na freguesia de Lavos, no concelho da Figueira da Foz, a 16 de Março de 1909[8]. Muito cedo revelou talentos literários, começando a publicar poesia na imprensa periódica regional. Em 1925, então com 16 anos, encontra no jornal *Gazeta de Coimbra*, a oportunidade para dar a conhecer publicamente a sua verve[9]. Seis anos mais tarde, em 1931, a sua poesia autonomiza-se e é editada em livro, com o título *Pouco*[10], na Figueira da Foz, pela Tipografia Peninsular (fig.4). *Pouco* revela-nos uma mulher triste, sofrida, angustiada e desiludida – gorada a esperança que a vida lhe trouxesse 'muito'.

Mulher letrada, culta, dotada de uma grande sensibilidade e delicadeza – que, segundo o prefaciador do livro[11], vinha "enriquecer a plêiade de Mulheres portuguêsas cultoras das letras, a cujo lado não fica mal"[12]. Porém, um episódio da sua vida pessoal compromete a 'carreira literária' promissora: "Infelizmente, um desgosto profundo, que a acompanhou até ao fim, afastou-a de toda a actividade literária"[13].

Segundo artigo de *O Ilhavense*, numa resenha biográfica póstuma da poetisa, e já muito depois da sua morte: "O casamento falhado de Emília Maria seria a causa da estagnação progressiva de uma rara sensibilidade poética que prometia futuras maravilhas de inspiração"[14]. O autor responsabiliza o "casamento falhado" pela interrupção da 'ambição' poética de Emilia Maria, de uma poesia que prometia maturidade e surpresa. Não creio que Emilia Maria tivesse deixado de

---

[7] João Pedro Grabato Dias, *Facto/Fado,* 1986, p. 14.
[8] Certidão de nascimento de Emilia Maria, Conservatória do Registo Civil de Figueira da Foz.
[9] Assina, neste jornal, com o pseudónimo Mademoiselle X (informação transmitida por Aníbal José de Matos, filho de um antigo director do jornal *O Figueirense*).
[10] Exemplar muito raro, que não existe no catálogo da Biblioteca Nacional. A Biblioteca Pública Municipal Pedro Fernandes Tomás, na Figueira da Foz, possui um exemplar.
[11] O prefácio do livro *Pouco* não está assinado. Porém, num artigo do jornal *O Ilhavense* afirma-se que o prefácio é da autoria do Cap. Argel de Melo, um dos fundadores-directores do colégio Academia Figueirense: "colégio de saudosa memória para algumas gerações de notáveis figueirenses" (Jaime Martela, "Poetisa Emília Maria", *O Ilhavense*, 15 de Maio de 1991, p. 4). Desconheço se Emilia Maria terá sido aluna neste colégio.
[12] Emilia Maria, *Pouco*, 1931, p. 7.
[13] "Falecimentos. Poetisa Emília Maria", *O Figueirense*, 20 de Abril de 1979, p. 2.
[14] Jaime Martela, "Poetisa Emília Maria", *O Ilhavense*, 15 de Maio de 1991, pp. 4-5.

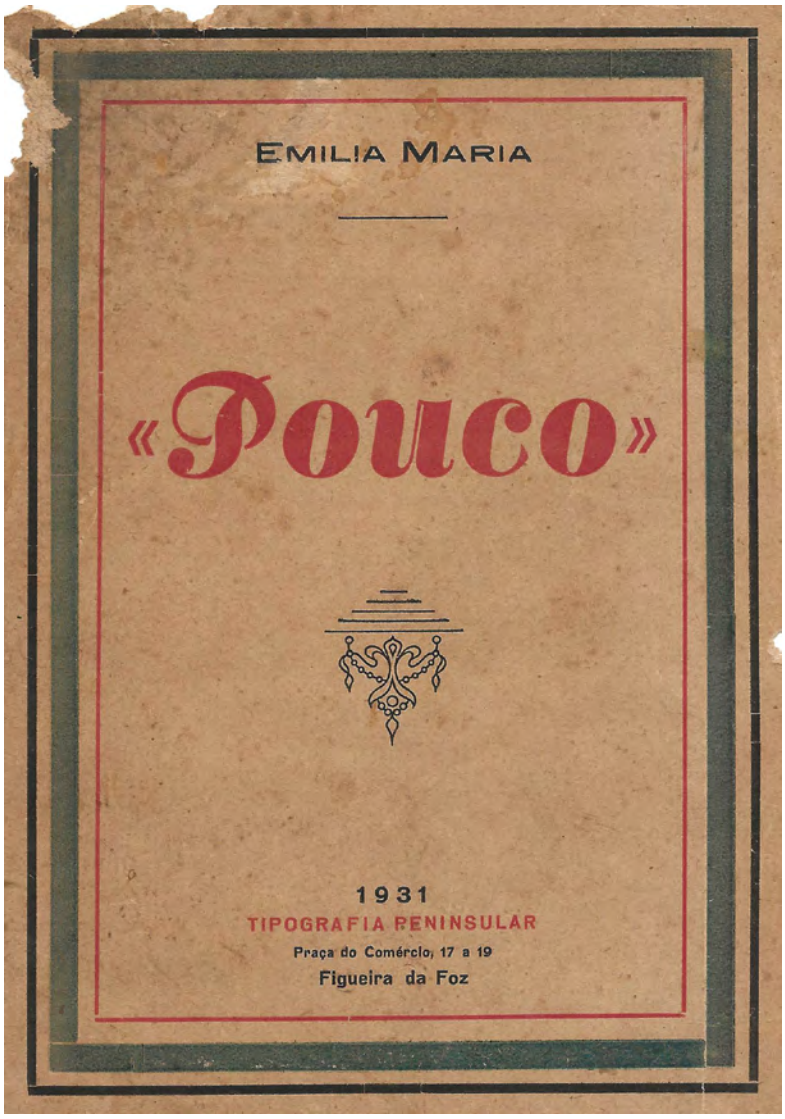


Fig. 2
Emilia Maria Bagão e Silva
fotografia, não datada
espólio particular

Fig. 3
Ex-líbris de Emilia Maria
espólio particular

Fig. 4
Capa do livro de Emilia Maria – *Pouco* (1931)

escrever, apenas não terá tornado pública a sua produção. O seu rasto poético ficou no livro e nos periódicos locais e regionais, como a *Gazeta de Coimbra*, *O Figueirense* ou *A Voz da Justiça*[15].

Com toda a certeza, Emilia Maria teria um pouco mais do que a instrução considerada elementar. A prova disso está no facto de saber línguas. Curiosamente, também a vamos encontrar como tradutora – aí, num projecto desenvolvido em parceria com o seu filho António. Ela faz a tradução de inglês para português do livro *O Apelo da Selva*, de Jack London (fig.5); o filho é o autor das ilustrações (fig.6), assinando como António Lucena[16]. Emilia Maria não chegará a ver o resultado da colaboração: morre em 22 de Março de 1979[17] e o livro sai em Maio de 1983[18], editado pela Livraria Civilização.

Retomo a expressão "casamento falhado", não para explicar a "estagnação" artística de Emilia Maria – como sugere o artigo do jornal *O Ilhavense*, mas para deslindar de que forma o sucedido trouxe mudanças na sua vida. Foi um casamento celebrado civilmente, na Figueira da Foz, em 15 de Agosto de 1931[19] com um "aristocrata serrano"[20], José Augusto de Melo Pina Cabral Cardoso de Lucena e Quadros. Consta que não terá demorado muito tempo a que esta relação se desmoronasse[21]. O sofrimento profundo e o sentimento de desaire e de desilusão de Emilia Maria não fizeram com que se sentisse obrigada à coabitação. Então, naquilo que presumo ter sido escandaloso para a época, separa-se do marido e sai da sua propriedade em Santiago de Besteiros (concelho de Tondela). Leva consigo o filho António, mais novo, e o filho José Diogo[22] permanecerá ao cuidado do pai.

Esta atitude denuncia uma mulher forte, corajosa e determinada. Emilia Maria, mesmo tendo o respaldo da sua família – que não era certamente pobre, até porque lhe possibilitara estudos – sabia que lhe esperava um caminho duro para conseguir a sua independência e garantir o sustento do seu filho.

---

[15] Informação transmitida por Aníbal José de Matos.
[16] Em alguns trabalhos de ilustração de livros António Quadros assina como António Lucena.
[17] Certidão de nascimento de Emilia Maria – averbamento n.º 3, Conservatória do Registo Civil de Figueira da Foz.
[18] Embora o livro só seja publicado em 1983, quer a tradução quer as ilustrações são muito anteriores a esta data, provavelmente ainda da década de 50. A tradução, isto é, o trabalho de Emília Maria é pelo menos anterior à data da sua morte (1979). Mas vou mais longe neste exercício de datação – através da análise dos desenhos de António Quadros. Inscrevo-os no período de tempo em que fez ilustrações para vários livros da Livraria Civilização publicados entre 1959 e 1964. E comparativamente com o trabalho de ilustração que desenvolve nesse período, pode dizer-se que este livro teria sido um dos primeiros projectos – um projecto que, por qualquer razão, não terá sido concretizado na época. Os desenhos de *O Apelo da Selva* mostram um ilustrador ainda 'verde', longe da desenvoltura que se vai encontrar, por exemplo, em *As Histórias do Tio Remo* (1959) ou em *O Gnomo* (1963). Sobre o seu trabalho de ilustração explanarei alguns tópicos no próximo capítulo.
[19] Certidão de nascimento de Emilia Maria – averbamento n.º 1, Conservatória do Registo Civil de Figueira da Foz.
[20] "Aristocrata serrano" – é assim que António Quadros caracteriza o seu pai. Cf. João Pedro Grabato Dias, *Pressaga*, 1974, p. 114.
[21] Outras pessoas também se referiram a este "casamento falhado": Ana Maria Branquinho, Antónia Quadros e Jorge Mealha.
[22] José Diogo de Melo Pina Cabral Cardoso de Lucena e Quadros (12/07/1932-17/07/1998) foi o primeiro filho do casal.

Fig. 5
Capa do livro *O Apelo da Selva* de Jack London (1983)
tradução de Emilia Maria
ilustrações de António Quadros

Fig. 6
Ilustração de António Quadros
em *O Apelo da Selva* de Jack London
página 17

Tratou-se, efectivamente, de um casamento curto. Algum tempo depois da separação, cuja data não consegui precisar, o divórcio efectivou-se em 1938 (sete anos após a celebração do casamento): "O casamento averbado sob o n.º 1, foi dissolvido por divórcio decretado por sentença de 29 de Abril de 1938, proferida pela 1.ª secção, da Comarca da Figueira da Foz"[23]. Julgo importante frisar que apesar de existir nesta época a figura legal do divórcio[24], ele não era comum e socialmente tinha uma leitura muito pejorativa e condenatória.

Mas como viveu Emilia Maria esse "casamento falhado" e de que forma ele se repercutiu na vida dos seus filhos – neste caso, na vida de António Quadros? A separação leva-a de volta para a Figueira da Foz e, posteriormente, para Lisboa – trajecto que explica as deambulações do filho António que a acompanha e que podemos seguir pelo seu *curriculum vitae*, quando especifica que frequentou o Jardim-Escola João de Deus na Figueira da Foz e que fez a instrução primária em Lisboa. É esta convivência próxima com a mãe, na sua fase mais tenra, que também estará por detrás do amor e da cumplicidade que tinham um com o outro[25].

António Quadros não poupa as referências à sua mãe nas conversas com os amigos, e na poesia ela é a 'figura mor'. Em *Facto/Fado* verte-lhe uma homenagem contínua que tem o culminar num texto sublime onde enumera tudo o que dela recebeu, em tom de gratidão profunda:

> Mãe, não me geraste apenas, não me deste só vida
> Trouxeste-me ao limiar de tudo o que é bom e claro
> Deste-me a regra, a gazua perfeita para a evidência
> Desta porta exaltante aberta sobre as catástrofes
> Permitindo que o meu sofrimento não seja vão
> Deixando um rasto de sentido no mais louco percurso
> Admitindo que vale a pena, vale a pena, vale a pena
> Não ter pena deste consumir-se de fogo preso
> Nem lamentar este auto-de-fé automático
> Nem desejar ser um permanente fogo de lágrimas
> Marcando o trajecto com dispersão e derrames
> Não deixando no fim de todas as pressas, senão
> A memória de um rasto num rasto de memória.
> Mãe, devo-te mais que a vida parida.
> Mais que impulso, mais que sangue animoso
> Devo-te a qualidade com que encaro todos os fins possíveis
> Sem temor destemor revolta resignação
> Ou simples incredulidade.
> Preparaste-me para um fim a todas as tuas angústias
> Para uma resposta definitiva a todas as tuas questões
> Para um caminho em igualdade com todos os deuses
> Para uma saúde dominadora de todos os mégalos
> Para esta serenidade última para lá de todas as tensões

[23] Certidão de nascimento de Emilia Maria – averbamento n.º 2, Conservatória do Registo Civil da Figueira da Foz.
[24] Vigorava, à época, a lei de 3 de Novembro de 1910 que previa a possibilidade de dissolução do casamento por divórcio através da modalidade litigiosa (a pedido de um dos cônjuges) ou por mútuo acordo.
[25] Esta cumplicidade foi testemunhada e narrada por muitas pessoas próximas de António Quadros com quem conversei: Ana Maria Branquinho, Antónia Quadros, Aurora Costa, Jorge Mealha, José Forjaz, Maria de Lourdes Cortez, Maria Inês Hespano, Teresa Muge, Teresa Roza d'Oliveira.

E tudo isto preparado de longe
No gesto sereníssimo de ajustar o lençol ao meu sono
Com a consciência adulta feminina e materna
Que o lençol do meu berço era já um sudário.[26]

Revelador de devoção, o poema é, sobretudo, transparente quanto à importância que António Quadros atribui à mãe na sua construção enquanto indivíduo, no modo sábio como o preparou para existir, para pensar, para agir num devir tumultuoso e de permanente inquietação. O afecto, o respeito e a admiração sobreviveram às separações e às distâncias. Mesmo às distâncias maiores – em diferentes geografias, em diferentes continentes: a partir de 1964, Emilia em Portugal, na Figueira da Foz, António em Moçambique, em Lourenço Marques. Ao que consta mantinham uma correspondência 'sagrada'[27] – que combateria a saudade, que alimentaria o amor e que nunca deixou esmorecer uma relação de confidência e de compreensão[28].

"minha avó Tina era uma fada"[29]

A avó Tina era a avó materna de António Quadros, de nome: Clementina Bagão. Na poesia o seu nome é envolto em grande ternura e afecto e é caracterizada como um símbolo de dádiva, de generosidade e de entrega. Foi figura presente no quotidiano e na educação do neto, junto de quem viveu no período da sua infância. Uma das mais bonitas referências aparece num poema intitulado *História da Sacola das Cebolas*[30], no qual em certo momento enuncia com uma profundidade imensa o seu amor por ela:

um dia não houve mais páscoa
pra longe fomos … à emoção –
– memória, casco-a. ficam os gomos

dêstes maus versos. não há folar
mais a meu gosto… tics perversos
no paladar dêste desgosto

Avó: se vivo em um lugar
mais verdadeiro – cosmos activo –
o teu folar é o sol primeiro[31]

---

[26] João Pedro Grabato Dias, *Facto/Fado,* 1986, pp. 33-34.
[27] Várias pessoas me deram notícia da correspondência assídua entre os dois: Ana Maria Branquinho, Antónia Quadros, Aurora Costa, Jorge Mealha, José Forjaz, Maria de Lourdes Cortez, Maria Inês Hespano, Teresa Muge, Teresa Roza d'Oliveira.
[28] Durante a investigação, encetei algumas tentativas para encontrar o paradeiro do espólio pessoal de Emilia Maria. Acredito que nunca se tivesse desfeito da correspondência nem de outros objectos relacionados com o seu filho, incluindo obras – que certamente possuía. Claro que existe a probabilidade de esse espólio ter sido recolhido pelo próprio António Quadros – e, se isso aconteceu, ele estará ao cuidado do seu herdeiro. Porém, não descarto a hipótese que a própria família da mãe (irmãos, sobrinhos ou mesmo o outro filho, José Diogo, e seus descendentes) tenha resgatado algum desse acervo. Contactei o Museu Municipal Santos Rocha, na Figueira da Foz, indagando da existência de obras da autoria de António Quadros nas suas colecções. O museu não possui obras do artista.
[29] João Pedro Grabato Dias, *Facto/Fado,* 1986, p. 194.
[30] Poema musicado e interpretado por Amélia Muge, no CD intitulado *A Monte*, com o nome de *Avó Tina*, editado em 2002.
[31] João Pedro Grabato Dias, *Facto/Fado,* 1986, p. 195.

Havia a outra avó, mas a outra avó já não era uma fada. Pelo contrário. António Quadros descreve-a com atributos de avareza e de mesquinhez. Eis como aparece no poema intitulado *História da Sacola das Chaves da Avó Emília*:

a avó emília era senhora
bem assentada bíblias lia
em cada hora dava uma olhada
ao povoléu a estrada em fora
lá da sacada como de um céu
(…)
a nossa vida era um entrudo
de servidão envilecida
– roubam-me tudo! fecha o portão!
seja eu cega roubam-me tudo
soltaste o cão? fechaste a adega?

cerra-me bem a salgadeira
há i pessoa que o vezo tem
da roubalheira! fechaste a broa?
soltaste o cão? vai inda à eira
pela rascoa do meu feijão

– deus mo desconte! pedro romeiro!
que povo ruim da baixa ao monte…
e o celeiro? pobre de mim
puseste as traves no galinheiro?
e o forno? enfim… dá cá as chaves

estão todas? uma… duas e trez
e quatro e cinco… vai à caruma
e nove e dez… baixaste o trinco?
quero a escalfeta para os meus pés
faz na de zinco. fecha a lingueta
(…)
qualquer avó morre em seu dia.
lavei-a eu com esponja e dó
meu pai fugia para viseu…
sacola? ai, não! com alegria
meti-a eu no seu caixão[32]

A avó Emília, mãe de seu pai, era Emília de Melo Cardoso Lucena e Quadros, que vivia na pro- priedade de família em Santiago de Besteiros. Não tendo afeição por esta avó, como aliás espelha o que sobre ela escreveu, António Quadros, curiosamente, retratou-a, numa pintura produzida na década de 60[33] (fig.7), com o farto molho de chaves – o 'mesmo' descrito no poema. Na moldura do quadro escreveu a frase "Roubam-me tudo", repetindo-a cinco vezes. Muito mais tarde, já na década de 80, volto a encontrá-la como personagem central de uma outra composição (fig.8). O exagerado e desproporcionado tamanho das suas mãos e da chave simbolizaria esse seu desejo de acumular e guardar os seus bens. A expressão do seu rosto mostra o que seria

[32] João Pedro Grabato Dias, *Facto/Fado,* 1986, p. 198-199.
[33] Esta pintura esteve exposta na segunda exposição individual que António Quadros realizou em Novembro de 1966 na África do Sul, mais concretamente na *Gallery 101* em Joanesburgo. Isso justifica o seu título em inglês: *Grandma Emily ("they pinch me everything")*.

Fig. 7
António Quadros, *Grandma Emily ("they pinch me everything")*, 1966
óleo sobre madeira, 83 x 107 cm
assinado, datado
espólio particular
imagem cedida pelo proprietário

Fig. 8
António Quadros, *Velha gaiteira com Chave*, 1980
técnica mista sobre papel montada em tela, 48 x 66 cm
assinado, datado
Galeria São Roque
imagem cedida por Galeria São Roque

esse seu desejo obstinado e ávido de riqueza. Este segundo retrato poderá ter sido executado na mesma altura em que o poema foi escrito.

Mas, voltemos à fada, à avó Tina, "olhos de áscua, rir de menina, cara rendada"[34]. Enviuvou cedo, tendo casado em segundas núpcias com Augusto Moisés – que também é mencionado em *Facto/Fado* como "Ti Moisés". Desse segundo casamento, teve pelo menos um filho, em 1921, chamado João Carlos Bagão – meio irmão de Emilia Maria, tio de António Quadros – o tio Bão.

"A guitarra do tio Bão empinada como uma barca na onda"[35]

A guitarra do tio Bão não era uma guitarra qualquer. Era a guitarra de "um dos principais guitarristas de Coimbra da sua geração"[36]. Guitarrista e compositor, João Carlos Bagão foi um músico destacado da designada Canção de Coimbra – nomeadamente na década de 40:

> A década de 40 originou (…) um manancial de novo repertório segundo os modelos tradicionais e o surgimento de individualidades que viriam a desempenhar um papel de relevo nas décadas seguintes, seja enquanto agentes de continuidade da tradição, seja como agentes de mudança no desenvolvimento de novos modelos estilísticos.[37]

É exactamente nesses agentes de mudança que figura João Bagão. Nasce na Figueira da Foz a 14 de Julho de 1921 e morre em Lisboa, no ano de 1992. Foi entre 1945 e 1948 (período de tempo em que frequenta a Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra) que se lançou na música. Em 1948, sem ter terminado o seu curso, radica-se em Lisboa, onde abraça uma carreira artística.

João Bagão terá sido uma figura muito presente na vida de António Quadros – como testemunha a poesia. O seu nome pontua os poemas de *Facto/Fado* e a ele António dedica o livro *SagaPress* (1992). Porém, infelizmente, sobre as afinidades entre os dois não consegui evidências, e, por isso, ficam por desvendar[38]. Sem dúvida que terá tido um papel importante na educação de António, contribuindo para o cultivar no universo da música. E, provavelmente, terá sido ele a ensinar o sobrinho a dedilhar a guitarra (fig.9).

SEPARAÇÕES

A separação do casal implicou cisões na família – cisões de tal forma traumáticas que António

---

[34] João Pedro Grabato Dias, *Facto/Fado,* 1986, p. 194.
[35] *Idem*, *ibidem,* p. 14.
[36] Amparo Carvas, "João Bagão", in Salwa Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. I, 2010, p. 96.
[37] Equipa editorial da EMPXX, "Canção de Coimbra", in Salwa Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. I, 2010, p. 217.
[38] Algumas pessoas falaram-me da proximidade entre António Quadros e João Bagão, mas sem a conseguirem particularizar. Por exemplo, Jorge Mealha e Maria de Lourdes Cortez mencionaram a estima de António Quadros pelo tio e referiram que sempre que ele ia a Lisboa ficava instalado em sua casa. Muitos indícios me levam a acreditar que João Bagão teria obras de António Quadros, bem como documentação elucidativa sobre a família e sobre a relação de ambos – nomeadamente fotografias e correspondência. Porém, e apesar de algumas tentativas, ainda não consegui seguir o rasto do seu núcleo familiar mais próximo, nomeadamente dos descendentes.

Fig. 9
António Quadros na sua casa na Machava (Moçambique)
fotografia de Jorge Mealha, 1973
espólio particular

Quadros falará delas reiteradamente com os amigos mais próximos e, na poesia, serão matéria para inúmeras alusões e reflexões.

Emilia Maria sai da propriedade do marido em Santiago de Besteiros e volta para a Figueira da Foz, levando consigo o filho António. O outro filho, José Diogo, fica aos cuidados do pai. Esta separação está na génese de uma grande proximidade entre Emilia Maria e António, como já atrás referi, e também de um grande afastamento entre António e o pai e entre António e o irmão. Aliás, durante toda a vida António Quadros terá relações atribuladas com ambos e afinidades precárias, senão quase inexistentes. Ao contrário da persistência e da frequência com que descreve a sua ligação afectiva à mãe e à avó, as figuras do pai e do irmão estão como que apagadas – pelo menos das memórias que quis registar. Há, no entanto, uma passagem em que menciona ambos – ao relatar os efeitos da separação dos pais, ainda que nunca a referindo especificamente:

> Nessa altura a Avó Tina era uma fotografia pequena
> Imobilizada num canto de memória frenética
> Em que a avó não era avó mas mãe da mamã
> Onde o tio Bão fazia serenatas em Coimbra, que era outro sítio
> E serenata era tocar guitarra de noite pelas estrelas
> O que seria impossível na casa da rua da Lomba
> Porque o ti Moisés que era o marido da avó e pai dele
> Não gostava de tudo aquilo de que gostava demasiado
> E só me fazia festas e punha cordas à minha guitarra
> Quando todos faziam sesta e eu escapava pelo quintal
> Subindo a escada de pedra para a varanda de tábuas
> E juntava a minha cara aos picos da cara dele
> No meio ao zilar das cigarras e aos nossos sussurros
> Ao estalar da madeira, agora na sombra…
> Nessa altura já muitas coisas faziam peso na memória.
> O Ti Moisés era pai do Constantino que era mano do tio Bão
> Que era mano da Mamã e eram todos meios irmãos
> O que era belo e tremendo e desejável para quem não tinha
> Nenhum irmão completo como a prima Luzinha
> Que tinha duas irmãs e o primo Mário que tinha dois irmãos
> O Licas que também era irmão dos irmãos que era o Beta e o Dai
> Mas o Beta não era afinal irmão deles mas era primo e só eu
> E o Gonçalo e o Toino não tinhamos irmãos de casa
> E por isso mesmo éramos se calhar afinal meio irmãos meios irmãos
> Como a mamã e o tio Bão e o Constantino…
> E dizia a Avó que o Constantino fazia infeliz a mulher
> Por gostar muito das mulheres e andar embarcado, exquisito
> Pensava, porque a Avó entendia-se pouco quando falava muito
> E só comigo, com as galinhas, com a gata, com a mamã
> Não precisava de palavras e ria baixinho…
>
> Nessa altura tudo estava longe e a mamã eram cartas
> Que vinham todas as quartas-feiras com o meu nome
> E eu já tinha um irmão que tinha existido sempre
> Mas era menos que meio e estava em colégios
> E não gostava que eu gostasse dele e tinha ciúme
> Do carinho da tia Mercês, do tio Àlvaro, do primo Avelar

Do primo Rogério, do Vouga o perdigueiro, de tudo
Porque eu era um menino sem mãe agora e ele sempre
E o nosso pai era só pai dele e a Avó também
E eu consolava-me aprendendo os nomes das árvores
Andando descalço sobre as ervas e as carumas
Subindo temerosamente às lages do rio Lagedo
Passando séculos redondos no silhar dos cortiços
Catalogando pássaros por trino e pluma, assustando rãs.

Vivia de laranjas, toicinho, leite de cabra, sopas de cavalo cansado
Talhadas de broa milheira barradas a mel do Caselho
E colheradas de arrobe. Ia visivelmente cobrindo
O carcaz de ossos trazido de Lisboa da guerra
Das águas de carneiro com dez grãos de bico
Da fome envergonhada que cobria o bairro da Esperança
E, vivendo do ar e da terra ía guardando a ideia do Mar
Num recôndito de tesouros impossíveis, imaginados
Com que enchia os silêncios da ceia na casa do forno
Olhando o baile da fogueira esmorecendo em brazas
Crescendo do enxacoco inicial à língua directa
Que me vinha de todos os lados, esvoaçando
Feita o bando das pombas, a vala do agrião
O vimeiro do avô coronel junto ao poço, o sulfato nas vinhas…[39]

Passagem longa, que transcrevi sem fragmentar por considerar relevante lê-la e apresentá-la como um todo, sem cortar o fio condutor do poeta. Fio condutor que pode ser confuso para o leitor e que, por isso, procurarei decifrar e interpretar à luz de um enquadramento mais abrangente que consegui elaborar e que ajudará a clarificar este passado remoto, mas sempre tornado presente por António Quadros.

António Quadros relembra a infância em três fases. Uma primeira infância, a infância de que tem memória, que é recordada como um tempo harmonioso passado na Figueira da Foz, com a família da mãe. Ressalta dessa narração específica uma convivência saudável com uma 'família alargada'. Centra-se na explicação da relação natural e pacífica entre os meios-irmãos da mãe – realidade que contrasta com o terceiro tempo da infância. O tempo vivido em Santiago de Besteiros com a família do pai – um tempo de sofrimentos, tensões e incompreensões. Pelo meio: um outro período – que, aqui, neste poema, apenas aflora subtilmente – a estadia em Lisboa.

A estadia em Lisboa, que coincidiu com o período da instrução primária de António Quadros (que terá ocorrido entre 1938 e 1942), não teve um 'desfecho' fácil. Num momento temporal que não consegui precisar, Emilia Maria, certamente por razões económicas decorridas das privações e dificuldades conjunturais marcadas pelo lastro da II Guerra Mundial, vê-se constrangida a entregar António aos cuidados do pai – de modo a garantir que o filho tivesse uma vida melhor do que aquela que ela era capaz de lhe dar.

[39] João Pedro Grabato Dias, *Facto/Fado,* 1986, pp. 164-165.

Julgo que esta separação terá acontecido entre 1942 e 1943. Estes são anos, económica e socialmente, conturbados em Portugal. O país, embora declarando neutralidade no conflito mundial, não deixou de sofrer – também devido à sua fragilidade económica e à dependência dos mercados externos em termos de matérias-primas estratégicas e de bens de consumo essenciais – as consequências devastadoras de uma conjuntura beligerante em cenário internacional. Esta conjuntura agravou as condições de vida da população, gerando mais pobreza e mais miséria. Na capital foi particularmente notório esse empobrecimento e essa degradação, que não se conseguem esconder. Desencadeia-se um descontentamento social entre as classes pobres, mas também na pequena burguesia urbana – e que se traduz numa agitação grevista, muito expressiva entre o operariado das principais indústrias. Esse surto reivindicativo teve vários focos no país, sendo a cintura industrial de Lisboa bastante afectada precisamente nos anos de 1942 e 1943.

Conhecendo a circunstância particular de Emilia Maria no cenário de Lisboa naqueles anos, consegue-se explicar, ou pelo menos contextualizar, a separação entre a mãe e o filho. Emilia vivia no Bairro da Esperança, em Santos – uma zona pobre, onde se terá sentido particularmente a degradação das condições de vida da população, tal como António Quadros dá a entender no poema, referindo-se à "fome envergonhada que cobria o bairro da Esperança". Trabalhava como secretária nos escritórios dos estaleiros da CUF[40], em Alcântara[41]. Alcântara, zona industrial de eleição em Lisboa, foi alvo de greves e paralisações e de grande contestação e, consequentemente, de repressão. Particularmente os estaleiros de construção naval da CUF tornam-se lugar de intensa agitação grevista nos anos de 1942, 1943 e 1944. António Quadros assistiu a episódios de repressão e de violência – episódios a que fez alusão em *Pressaga*:

> Tenho medo e não tenho. Mas que farei do sangue que vi correr
> de Santos ao Conde de Óbidos, riachando na calceta de pedra redonda
> e era a lama que nos obrigava a agarrar as paredes
> no regresso da escola aos andares altos da pobreza ainda remediada?
>
> Perguntai a uma criança que viu sangue correr às portas da escola
> o que disse a professora na aula de hoje.
>
> Perguntai a uma criança que viu uma carga da guarda republicana
> de espada nua sobre as mulheres de alcântara
> que sentido tem a palavra herói.[42]

O clima de tensão e este contexto de precaridade tornam insustentável e perigosa a permanência de António Quadros em Lisboa e determinam a sua ida para Santiago de Besteiros.

---

[40] A CUF, Companhia União Fabril, era uma grande empresa na época. Havia sido fundada em Lisboa em 1865 dedicando-se inicialmente ao fabrico e venda de óleos vegetais, sabões e sabonetes, velas e produtos similares, tendo progressiva- mente e ao longo do tempo alargado as suas áreas de actuação aos sectores da indústria química, dos tabacos, da banca, dos seguros, da navegação marítima, etc. Em 1936, consegue o contrato de exploração dos estaleiros navais das docas do porto de Lisboa, passando a construção naval a ser também um sector estratégico da empresa.
[41] Informação que me foi transmitida por João de Azevedo, natural da Figueira da Foz. O próprio António Quadros em várias passagens do livro *Pressaga* refere que a mãe trabalhava na CUF. Cf. João Pedro Grabato Dias, *Pressaga*, 1974, pp. 38, 39, 40.
[42] João Pedro Grabato Dias, *Pressaga*, 1974, pp. 34-35.

Santiago de Besteiros – que lugar era esse? Que lugar era esse que tanto o seduzirá? Santiago de Besteiros, a 24 quilómetros de Viseu, é uma freguesia pertencente ao concelho de Tondela. Localiza-se no sopé oriental da serra do Caramulo, numa área conhecida como Vale de Besteiros – vale situado entre as serras do Caramulo e da Estrela.

Desde o século XIX, nos dicionários e guias de Portugal, são comuns e unânimes as referências à beleza e à abundância deste vale. Pinho Leal, no seu dicionário de 1873, descreve-o assim:

> Este valle fertilissimo, ameno e delicioso, muito abundante de fontes e ribeiros, pela sua beleza e salubridade, foi célebre em todas as edades e de todas as gerações desejado, como se vê das muitissimas antigualhas que ha nas quatro leguas que elle tem de extensão. (…) É terra abundantissima de cereaes, optimo vinho, fructa e gado.[43]

Raul Proença, no seu *Guia de Portugal*, usa estas palavras:

> Estamos no formosíssimo Vale de Besteiros, torrão ubérrimo e de excepcional amenidade, plantado de vinhedos e laranjais, um dos mais belos recantos rústicos da Beira Alta (…). O nome do vale proviria da perícia com que outros tempos se distinguiram os seus naturais no manejo de bestas.[44]

E enriquece ainda esta sua descrição com a visão de António Arroio:

> [António Arroio refere-se, nas Notas de Portugal, à "nobreza estranha da sua paisagem". Não é já – esclarece – "a da paisagem transmontana, e muito menos do Minho. "O seu carácter é grave e calmo; o tom geral da verdura bastante homogéneo e melancólico, o ar e as águas puríssimas em toda a região; o panorama longo, sem exageração"][45]

Santiago de Besteiros era um dos dez lugares que, na época, constituíam a freguesia com o mesmo nome. Em 1940, ali viviam 110 pessoas[46]. O lugar tinha 38 fogos[47], um deles era a *Casa da Seara* – propriedade de família brasonada e abastada (fig.10,11).

A chegada de António Quadros à *Casa da Seara* é um confronto, solitário, com um mundo que lhe é estranho: repentinamente, um pai e um irmão que lhe eram desconhecidos, um pai que era o pai do irmão, um irmão que não tinha tido a mãe. Esta falta de enquadramento familiar, e um certo ostracismo a que parece ter sido votado, proporciona-lhe uma liberdade sem precedentes – que está sucintamente descrita no poema, mas que é totalmente perceptível na leitura integral de *Facto/Fado*, trespassando todas as referências que o poeta faz a Santiago de Besteiros. Toda esta sensação de estranheza é suprida, ou atenuada, com a boa e variada comida, com os sabores novos que experimentava e a afeição por parte de alguma família do lado paterno. A infância na *Casa da Seara* é descrita, de facto, como um período de fartura e de abundância que contrastava

---

[43] Augusto Pinho Leal, *Portugal Antigo e Moderno. Diccionario*, 1873, p. 393.
[44] *Guia de Portugal*, Vol. III – Beira, Tomo II – Beira Baixa e Beira Alta, 2.ª edição, 1994, p. 811. Sobre a origem do nome Besteiros, ver o livro *A Terra de Besteiros e o actual Concelho de Besteiros (Esbôço histórico e toponímico)*, de 1945, onde o autor Amadeu Ferraz de Carvalho trata aprofundadamente o assunto.
[45] *Guia de Portugal*, Vol. III – Beira, Tomo II – Beira Baixa e Beira Alta, 2.ª edição, 1994, p. 811.
[46] *VIII Recenseamento geral da população no continente e ilhas adjacentes em 12 de Dezembro de 1940, Viseu* – Vol. XIX, p. 52.
[47] *Ibidem,* p. 52.

Fig. 10, 11
***Casa da Seara* [e irmão de António Quadros], Santiago de Besteiros**
fotografias, década de 50
espólio particular

com a fome e as privações que passara em Lisboa. É um período de contacto com a Natureza que, de repente, lhe parece passível de ser experienciada e desvendada em total liberdade e sem controlo, à conta do olhar estigmatizante do seu pai, do seu irmão e da sua avó – embora acarinhado por outros familiares que nomeia no poema, tios e primos, e o cão chamado Vouga. O 'regresso às origens' caracteriza-se pela descoberta de Santiago de Besteiros – um universo que o encantará e seduzirá e do qual, a partir daí, nunca verdadeiramente se afastará.

Essa sedução e esse encanto substituem, de alguma forma, a ausência quotidiana da avó e sobretudo da mãe – que passaram a acompanhá-lo de outra forma: a avó, numa fotografia; a mãe, com uma carta que recebia todas as quartas-feiras. Sabendo a relação próxima que existia entre António Quadros e Emilia Maria, é fácil imaginar o quão trágica terá sido esta separação para ambos. Para António, na altura com 9 ou 10 anos, foi um período emocionalmente muito duro, marcado abruptamente pela ausência da sua mãe, que era a sua referência – e que agora só tinha através de cartas. Uma das cartas poderia ter sido esta:

CARTA

Anda a saudade…
A amarfanhar-me o peito no desejo
De te abraçar.
E, a cada infantil vulto, que passa
Na rua vejo…
Mais se avigora em mim esta ansiedade,
Mais alta sinto a noite ao derredor.

Oh meu amor! Oh meu pequeno amor!
Oh meu tesouro!
Anda a saudade à flor
Das lágrimas que choro.

Já não te escuto a voz suave, tão suave…
Como um gorjeio d'ave
Chamar: mamã, maizinha…

E o melro que dormia em frente à casa
E vinha…
Junto à noitinha
A pipilar num longo rumor d'asa
Cansada?

E aquela trepadeira da sacada
Que eu encontrara quasi agonizante
Por minhas mãos guiada sobre a grade
Há de…
Deter, de cachos rubros ajoujada,
O olhar do caminhante…

As coisas evoco! E tudo
Que à sua volta subsiste,
Num pesar cruel, agudo…

II
Evoco a maldição que em meu viver existe!
Eu era triste aí…
Porém, longe de ti,
Sou bem mais triste!

Que outro gesto…
…Outra mão,
Há de ajudar-te a erguer do leitozito
sem te apertar de encontro ao coração!

E outro gesto…
… Outra mão,
Há de vestir o teu corpito…

… E as minhas mãos de mãe, mãos cariciosas,
Andam saudosas
De maternais e vivas alegrias.
Olha, com penas de vê-las
Vazias…
– meus olhos poem-se a enchê-las!
O conhecer a dor do meu cuidado
Embora eu saiba, embora, que é vedado
À tua almita sã…
Meu pequenino, eu finjo que me lês,
Eu finjo que me escutas, que me vês…
Adeus,
Beijos, mil beijos
Da mamã.[48]

Este poema é transcrito do artigo publicado no jornal *O Ilhavense*. O autor esclarece tratar-se de um poema inédito, não dando mais informação sobre ele – para além da informação que o próprio contém. Embora não esteja datado, é evidente que ele se reporta a este difícil período de afastamento. Emilia fala de um passado – onde a sua infelicidade era atenuada e amaciada com a presença do filho. A esse passado contrapõe-se um presente arrasado pela sua ausência, pela impossibilidade de estar com ele, de lhe dar afecto, de o cuidar. Percebemos a mão triste e aflita que escreve esta carta e a dureza emocional que representou para Emilia Maria estar longe do seu filho.

A infância de António Quadros é uma infância dividida. Dividida entre duas famílias que representam dois mundos distintos – lugares onde ele tem vivências marcantes: Figueira da Foz e Santiago de Besteiros. Estes dois mundos, o do litoral e o do interior, coexistirão sempre nele, como confessa em *Facto/Fado*: "Mas sou marinho e montês. Golfinho e cabra"[49]. Estes dois mundos serão matéria de trabalho e estarão presentes na sua obra plástica – de forma muito expressiva e transparente na sua produção da década de 50 e inícios da década de 60.

A cabra é, provavelmente, um dos elementos mais constantes em toda a obra de António Quadros. A insistência do pintor na sua representação chega a ser uma 'obsessão temática', que vai dominando as composições e que é campo de permanente experimentação (fig.12,13,14).

[48] Jaime Martela, "Poetisa Emília Maria", *O Ilhavense*, 15 de Maio de 1991, p. 5.
[49] João Pedro Grabato Dias, *Facto/Fado,* 1986, p. 28.

Fig. 12
António Quadros, *Crânio*
ferro, 25 cm (alt.)
não assinado, não datado [1969 ou anterior]
catálogo *Exposição de Artes Plásticas V Centenário de Vasco da Gama*
Lourenço Marques, Novembro 1969

Fig. 13
António Quadros, *sem título*, 1971
técnica mista sobre papel vegetal, 21 x 33,5 cm
assinado, datado
espólio particular

Fig. 14
António Quadros, *sem título*, 1974
acrílico (?) sobre tela (?), 61 x 81 cm
assinado, datado
espólio particular

O elemento marinho, por sua vez, para além de ser tema ou de estar presente como cenário das suas narrativas (fig.15,16), aparece também como uma marca identitária. É de destacar o símbolo que cria – um peixe – para assinar toda a sua produção cerâmica, nomeadamente a que fará em 1959 para o Estúdio SECLA, nas Caldas da Rainha (fig.17,18,19).

APRENDIZAGENS

No seu *curriculum vitae*, António Quadros declara que frequentou o Jardim-Escola João de Deus na Figueira da Foz e que fez a "instrução primária em Lisboa, nos colégios Académico, Ulissiponense, Progresso, Escola 18 e outros"[50]. Esta breve informação curricular atesta, no mínimo, um percurso 'atribulado', irregular e instável durante os anos de instrução primária, com a frequência em, pelo menos, seis estabelecimentos de ensino – e todos na mesma cidade: Lisboa. Quer isto dizer que a mobilidade escolar não correspondeu, nesse período, a uma mobilidade geográfica. Trata-se de um percurso escolar quase impossível de reconstituir[51] – mas talvez passível de ser compreendido.

Em Eugénio Lisboa, num texto que escreveu aquando da morte de António Quadros, encontra-se uma passagem que pode ajudar a clarificar o porquê de todas as andanças escolares:

> Tanto o João Pedro como o António eram o exacto oposto daquele *que tudo compreende depressa*. A grande força deles, como diria Vieira de Almeida, estava precisamente em *não compreenderem*, em serem capazes de deparar, com razoável frequência, com o opaco espesso de uma matéria que lhes *resistia* e lhes causava espanto e agonia. De aí a minúcia com que a sondavam, vendo alçapões e problemas onde os outros só viam falsas evidências. Conta-se que Einstein, quando alguém lhe propunha um problema ou uma dificuldade, interrompia logo: "Não vá tão depressa! Quando me falam depressa, não percebo nada…" Depois, tendo seguido, penosamente e devagar, a exposição, o cientista, o grande cientista punha-se a andar de um lado para o outro, dizendo, para que o deixassem em paz, e no seu inglês de trapos: "Now I am going a little think…" Quadros/Grabato funcionava exactamente assim. Na escola foi várias vezes tido como aluno "atrasado" ou "retardado" porque não era tão rápido como os outros. Só que, quando finalmente compreendia, mostrava fazê-lo com uma profundidade e uma riqueza de facetas e de faces iluminadas que deixava perplexos os "rápidos" e os "brilhantes": "I am going a little think…"[52]

O crítico literário tem assim a ousadia de colocar António Quadros ao lado de Einstein – no seu tempo lento, que se provava acelerado pelo que de brilhante gerava. De acordo com Eugénio Lisboa, ele foi tido como aluno "atrasado" ou "retardado" por não ser tão rápido como os outros. Eu diria antes: por ser, talvez, muito diferente dos outros. Um ser humano eivado de tanta inquietude e curiosidade, um artista vulcânico com uma abordagem tão crítica e crua de si próprio e do mundo que o rodeava, um homem tão povoado de dúvidas, pesadelos e ansiedades

---

[50] *António Quadros. Curriculum Vitae*, Porto, 22 de Dezembro de 1993, p. 1 (espólio particular).

[51] Contactei o arquivo do Ministério da Educação (Direcção de Serviços de Documentação e de Arquivo da Secretaria-Geral da Educação e Ciência), no sentido de obter informação sobre o percurso escolar de António Quadros. Segundo o que me explicaram, há uma quase impossibilidade de rastrear documentalmente o percurso de um indivíduo. Para tentar reconstituir um percurso escolar, e ter provas sobre ele, seria necessário ter as referências dos estabelecimentos de ensino por onde passou e as datas precisas das respectivas frequências. Como não possuo essa informação de base, não foi viável esta pesquisa.

[52] Eugénio Lisboa, "João Pedro Grabato Dias, espantosamente, morto!", *Indícios de Oiro,* vol. II, 2009, pp. 122-123.

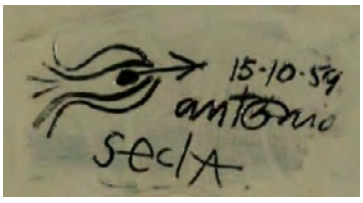


Fig. 15
António Quadros, *sem título*, 1954
técnica mista sobre papel, 21 x 14 cm
assinado, datado
espólio particular

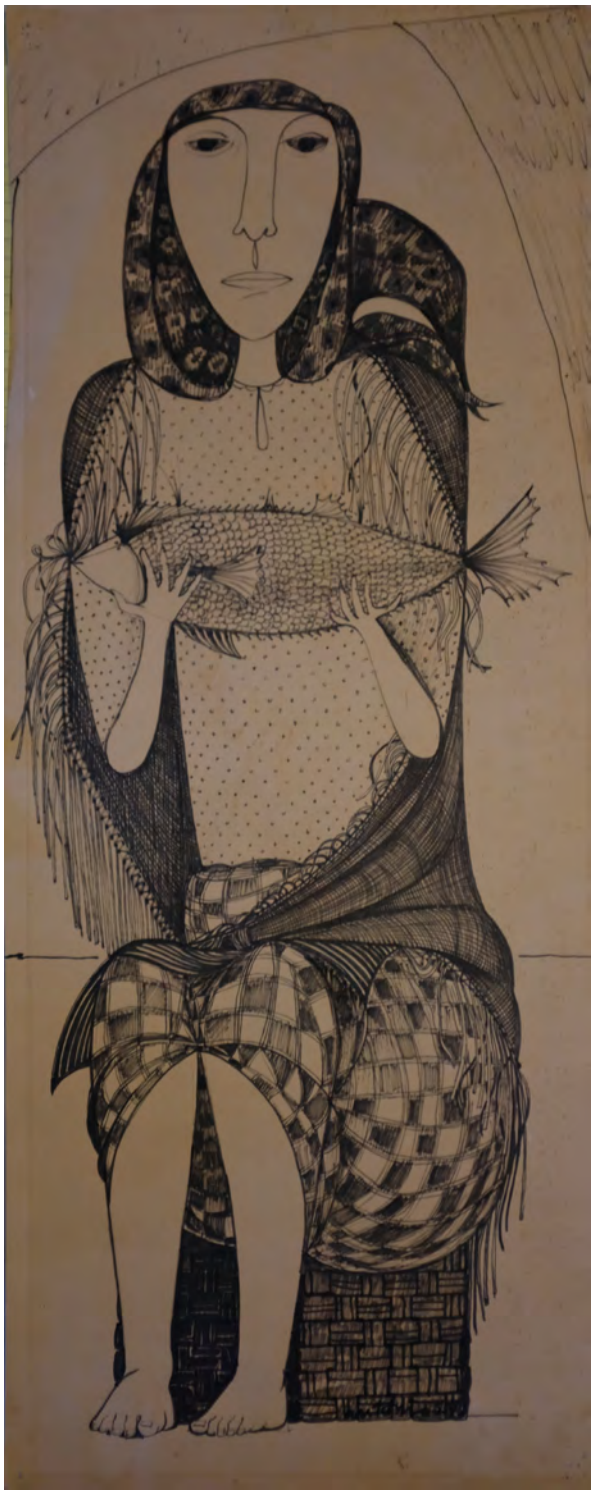


Fig. 16
António Quadros, *sem título*
flowmaster sobre cartão, 63 x 24,5 cm
não assinado, não datado [1957 ou anterior]
espólio particular

Fig. 17, 18, 19
Assinatura/marca de António Quadros nas peças de cerâmica

tinha que ser uma criança necessariamente diferente e com dificuldades de adaptação às normas estabelecidas, ao imperativo de programas escolares apertados, às autoridades que impunham uma só maneira de estar e de aprender.

António Quadros relata mesmo o preconceito e o estigma com que fora tratado durante a instrução primária:

> Quando na escola oficial me forçaram a que MIM fosse EU
> Não podia achar-me tão perfeito e desconheci-me.
> Explicaram a recusa por atardo mental.
> Minha Mãe riu alto como as outras mulheres na rua
> Pegou na minha mão sem olhar para baixo
> E começou a dizer versos, isto é, a falar cantando.[53]

Com este excerto, conhecemos também a 'fibra' da sua mãe e a forma sábia como lhe transferiu segurança e auto-estima. De facto, António Quadros nunca se inferioriza por ser diferente; pelo contrário, atribui a essa diferença uma sorte:

> Outros, terão pago o luxo do alfabeto num bonito jardim-escola
> Com jóvens educadoras de infância muito virís e velhas doces
> Entre o espanto de haver tantos meninos e o seu temor.
> Vejam eu: encontrei o alfabeto na sopa. Em cada domingo
> No jantar que se chamava ceia e identificava o domingo
> A avó Tina, como num teatro, vinha do fundo da imensa cozinha
> Altíssima e misteriosa no branco mágico de todos os dentes
> Com o andar pautado de uma cerimónia bem estabelecida
> E depunha ao centro da comprida mesa de trez tábuas de pinho
> A terrina do pato branco grasnando de bico para mim.[54]

Através de várias passagens do seu livro *Facto/Fado* percebemos que a Escola, ou melhor, as escolas não foram relevantes nas suas aprendizagens. Numa delas, é evidente a forma diferente como se olha e como se posiciona relativamente às crianças da sua idade nesse passado distante da instrução primária:

> Claro que convenho: pedagogia versus didáctica!
> Mas permanece a diferença e a diferença embaraça.
> Enquanto a prima Luzinha aprendeu letras no quadro preto da aula
> Cheia de outros meninos e retratos de Salazar e Carmona
> Na idade oficial de aprender as 23 letras regulamentares
> Eu aprendi manobrando um horizonte branco de faiança
> Dispondo lado a lado seres vivos quentes e escorregadios
> E tão brancos que o único contraste possível de admitir
> Era a sua brandura e mobilidade contra o curvo gelado horizonte.
> (…)
> Método? Mas um método não é outra coisa!
> Vejamos: Um espaço próprio, a cozinha.
> Um tempo próprio, domingo à noite.
> Uma ânsia, tudo o que vai até domingo.

---

[53] João Pedro Grabato Dias, *Facto/Fado,* 1986, p. 22.
[54] *Idem*, *ibidem*, p. 20.

> Um apoio exterior (dois): Avó e Mãe.
> Uma técnica visual, o silêncio. Familiar e cúmplice.
> Meios: um prato covo de faiança branca, sopinha de letras
> colher, mãos – indiferentemente uma e outra – olhos aplicados.
> Articulação interna, um infernal desejo de regra e significado.
> Articulação externa, um egoísmo de bicho sádio e feliz
> reduzindo a si próprio todo o espaço das relações.[55]

Dois cenários de aprendizagem diametralmente opostos. Dois métodos de ensino completamente distintos. De um lado, a sala de aula oficial onde se aprende o alfabeto num quadro de lousa, vigiado pelos retratos de Oliveira Salazar e Óscar Carmona – lembretes de uma escola nacionalista, ao serviço dos valores e princípios ideológicos do regime. Do outro lado, a cozinha – um espaço privado, familiar, intimista e o alfabeto servido em prato de faiança, misturado, manuseado, combinado, sorvido como se de um jogo se tratasse, num cerimonial de domingo vigiado pela mãe e pela avó: garantes da criatividade dentro de um prato onde as letras do alfabeto se podiam conjugar sem limites nem censuras. Experimentando um espaço de aprendizagem onde vigorava a liberdade, a tolerância, a compreensão e o afecto, onde podia aprender num ritmo autónomo ditado pela curiosidade e pela fome, podemos imaginar o quão difícil seria para António a frequência da escola oficial. Esta é, quanto a mim, uma possível justificação para a sua inadaptação ao sistema de ensino vigente.

O restante percurso escolar de António Quadros também terá sido atribulado; no mínimo, contemplou uma grande mobilidade geográfica – isto, considerando o que ele inscreve no seu *curriculum vitae*: "Curso Liceal em Viseu, Coimbra e Porto"[56]. Também não será de estranhar esta deambulação, nesta fase não determinada por circunstancialismos familiares, mas certamente determinada pela sua inadaptação, a sua inconstância, a recusa de programas e regras, a sua procura interior incessante e uma incompatibilidade entre o que queria saber e o que era esperado que soubesse. Acresce a isto, a sua personalidade que se ia solidificando e revelando forte e pouco 'moldável' num sistema de ensino que visava justamente moldar consciências e valores. O único dado concreto que existe quanto a este período é que ele concluiu o 5.º ano do curso geral no Liceu D. João III, em Coimbra, onde realizou em 1952 o seu exame de admissão[57].

Em várias fases da sua vida, se não em todas, António Quadros terá tido esta mesma dificuldade de existir dentro de enquadramentos institucionais que, mesmo sediados em conjunturas democráticas, circunscrevem – em nome das suas missões e dos seus propósitos colectivos – a acção individual, com barreiras legais, com procedimentos administrativos, com códigos de conduta. Estes enquadramentos institucionais – como terei oportunidade de demonstrar ao longo deste trabalho – serão, por ele, diversas vezes contestados, deles se desvinculando por nunca ter abdicado da sua liberdade de expressão e de actuação.

---

[55] João Pedro Grabato Dias, *Facto/Fado,* 1986, p. 21.
[56] *António Quadros. Curriculum Vitae*, Porto, 22 de Dezembro de 1993, p. 1 (espólio particular).
[57] *António Augusto de Melo Lucena e Quadros – Processo de Aluno* (Arquivo FBAUP).

A passagem pelo sistema de ensino, quer primário quer liceal, foi extremamente conturbada e poderá ter sido, eventualmente, traumatizante. Uma coisa é certa, António Quadros nunca a julgou relevante. Como vimos, através da sua poesia, fixou o que considerou significativo em termos de aprendizagens, dando-nos conta de um percurso não convencional e, de certa forma, até contrário aos objectivos do Ministério da Educação Nacional[58], um percurso de autonomia, de liberdade, de curiosidade e de descoberta – estimulado indubitavelmente pela sua mãe e pela vivência com 'rédea solta' em Santiago de Besteiros.

Para além dos livros *Pressaga* e *Facto/Fado*, um outro documento traz mais luz sobre este percurso não convencional: trata-se de um rascunho, provavelmente para um poema, intitulado *Biografia de uma aprendizagem*[59] (fig.20). Pela indicação no cabeçalho da página, escrita pelo próprio, julgo que o artista se estaria a preparar para uma exposição em Viseu, em data que não estaria firmada, apenas apontada para o ano de 1987[60]. Portanto, o texto com toda a certeza é anterior a esse ano; eventualmente, poderia ter sido escrito em 1986. Nesses anos – e galgando agora a cronologia, para percebermos o contexto deste documento – António Quadros residia em Santiago de Besteiros e era professor de Desenho em Viseu, numa extensão da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP). No meu entender, este texto seria para inserir no catálogo dessa exposição – à semelhança do que ele havia feito para outras exposições individuais.

Apesar de ser um texto inacabado e de conter excertos que não consegui decifrar, entendo, ainda assim, ser pertinente transcrevê-lo deixando em branco os fragmentos onde a caligrafia me suscita muitas dúvidas:

> Biografia de uma aprendizagem
>
> grão vasco. macro e micro.
> nocturnos
> acampamentos ciganos
> seminaristas e legionários pela cidade populada
> camionagem e recovagem
> _____ e os pecados – gaz e sexo / cães
> a poça das feiticeiras –
> indo eu, indo eu…
> Besteiros. Esperança
> à árvore
> as feiras do campo
> à serra
> e castanhal
> as ervas

[58] Assim designado a partir de 1936 – ano em que se enceta uma completa reforma do sistema educativo, de modo a servir os desígnios do regime.
[59] Documento encontrado num espólio particular, juntamente com manuscritos inéditos de António Quadros da década de 80.
[60] Não encontrei indícios da realização desta exposição em toda a documentação que consultei. Contactei o Museu Nacional Grão Vasco no sentido de saber se esta exposição se teria aí realizado, por estas datas. Neste museu nunca se realizou uma exposição dedicada à obra de António Quadros (informação facultada por escrito em 19 de Fevereiro de 2020).

Bica de água d'alta[61]
Lagedo e _____
regas/rezas nocturnas
ciclos ritos rituais! O ritúrgico e o rituoso
as cortes do Céu
Retratos de diabos na figura de gente.

António Quadros encabeça a biografia com uma alusão ao pintor Vasco Fernandes, conhecido como Grão Vasco; no entanto, penso que se está a referir ao Museu Nacional Grão Vasco, em Viseu[62]. Esta alusão não apareceu isolada durante a investigação. Na verdade, ela dá respaldo às muitas narrações de Jorge Mealha sobre o papel que este museu teve na vida de António Quadros. Aquilo que sabe da relação do artista com este espaço, foi-lhe contado pelo próprio – que lhe falava das visitas ao museu pela mão da mãe e de como o seu tamanho, de criança, lhe permitia ver com pormenor a parte inferior das pinturas[63]. Não é, por isso, de desvalorizar a importância efectiva que estas passagens pelo então Museu Regional de Grão-Vasco tiveram para a educação artística do futuro pintor.

Folheando catálogos da época, é possível reconstituir o percurso expositivo do museu e saber que artistas e que obras lhe passaram pelos olhos, que cenas terão despertado a sua mente curiosa, que narrativas lhe terão alimentado a imaginação. Ali descobriu algumas das obras mais emblemáticas de Vasco Fernandes – o pintor renascentista que dá nome ao museu; mas também se confrontou com os pintores portugueses contemporâneos – como Dórdio Gomes, que virá a ser seu professor mais tarde na ESBAP. Conheceu a pintura naturalista portuguesa de Silva Porto, Marques de Oliveira, José Malhoa, Sousa Pinto, António Ramalho, etc. E deparou-se com o "genial pintor"[64] no "pequeno gabinete exclusivamente dedicado a Mestre Columbano"[65] – onde terá visto os quadros *Camões e as Tágides* e o *Velho do Restelo*, contactando assim desde pequeno com a imagética camoniana e o universo de *Os Lusíadas*. Universo que, muito mais tarde, na década de 70, viria demonstrar conhecer, e a desafiar, na obra *As Quybyrycas*. Acredito que também não lhe terá sido indiferente a abordagem poética e mística do desenho e da pintura de António Carneiro.

Regressando ao poema, verificamos – de novo – que na biografia de aprendizagens de António Quadros, a Escola não tem lugar. Se o poema começa com uma trave mestra de carácter erudito – o conhecimento adquirido no Museu Grão Vasco – desenrola-se totalmente com referências a

[61] Cascata em Santiago de Besteiros. Aparece referenciada em 1907 no dicionário de Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues: "Corre pela freg. um ribeiro anonymo e o rio Misarella. Este nasce no alto da serra do Caramullo e corre por entre penhascos. N'esta freg. tem uma cascata ou catadupa, a que chamam aqui *Bica da Agua Alta*, que tem 67 m de alto. D'aqui continúa a correr por entre penedias, até se incorporar com uma fonte chamada *Fonte Fria*." (Esteves Pereira, Guilherme Rodrigues, "São Thiago de Bésteiros", *Portugal. Diccionario Historico, Chorographico, Biográfico, Bibliographico, Heraldico, Numismatico e Artistico*, vol. III, 1907, p. 732).
[62] Criado por decreto (Decreto n.º 2284-C) de 16 de Março de 1916, com a denominação Museu de Grão Vasco.
[63] Conversa com Jorge Mealha, Lagos, 23/07/2018.
[64] *Museu Regional de Grão-Vasco*. *Catálogo – Guia*, 1949, p. 21.
[65] *Ibidem*, p. 20.

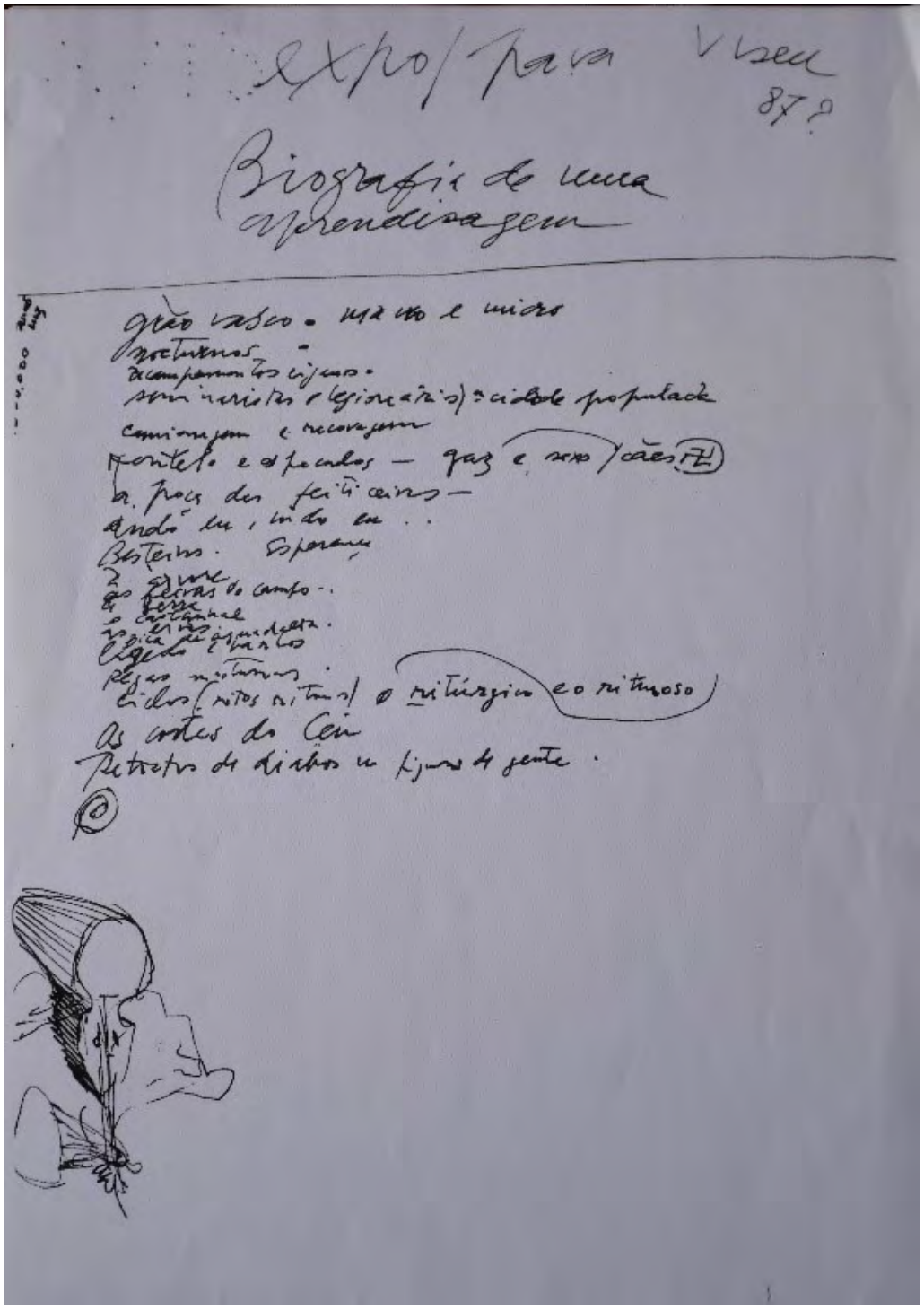


Fig. 20
Biografia de uma aprendizagem
manuscrito de António Quadros
não datado [1986-1987]
espólio particular

experiências que passam por um contacto próximo com a Natureza e com a mundividência popular. Mundividência essa acentuada no texto com um trecho da música tradicional portuguesa "Indo eu, indo eu a caminho de Viseu" – que é, claramente, um recurso linguístico para reforçar a ideia de uma aprendizagem de deriva, de deambulação, de liberdade e de permanente descoberta. Nessa mundividência popular está incluída uma dimensão simbólica, mágica, misteriosa e profana da vida. A essa dimensão da sua aprendizagem – telegráfica e enigmaticamente descrita no poema – acederei ao longo deste trabalho, mostrando de que forma ela está presente na obra de António Quadros.

Se o Museu Grão Vasco terá sido importante para a criação da sua sensibilidade artística, da sua cultura visual e do seu fascínio pelo desenho e pela pintura, quando e como terá começado a desenhar, como terá descoberto o gosto pelo risco? Num outro poema, agora no livro *Pressaga*, dá pistas sobre essa outra aprendizagem. Poema/documento magnífico onde António Quadros/poeta usa a sua mestria para contar como nasceu António Quadros/pintor:

> Cada lápis de cor, cada coto tido por imprestável
> e foi tido por imprestável deliberadamente mais cedo
> na sala de desenho dos estaleiros da cuf, e me veio às mãos
> e de um ápice á algibeira, ofertado amigamente à hora de almoço
> pelos meus heróis queridos da fraternidade operária lúcida
> que recordo hoje com os olhos de então ao nível dos olhos deles
> os meus heróis que me ensinaram a deitar o pião
> e assobiar entre os dentes e a fazer iôiôs com embalagens de adesivo
> e tinham nomes mágicos como tanganho, carneiro, canhão
> e dentes permanentemente activos em amostragens de higiene de alma
> e cheiravam deliciosamente a tabaco barato e loção de alfazema
> com as mãos mais limpas que jamais vi, e a sã vitalidade
> de quem joga futebol à borla porque chutar é libertar
> porque chutar a bola é fazer pirraça aos sistemas imóveis
> e o mais saudável gesto anarquista capaz de destruir o mito solar.
> Cada coto de stabilô[66], dizia, era assim um mistério
> separado dos outros por um fio de nada mais que a vontade
> de estender no gris da pedra do cais uma pausa um hiato
> como um braço que se ergue para ir mais longe
> com a mão esticada a alcançar a outra mão
> e assim aprendi a ir do verde ao roxo por um atalho de azul
> e do roxo ao laranja por um atalho de sangue
> e da covardia à coragem por um carreiro verde
> e da coragem à serenidade com um coto qualquer de stabilô.[67]

Conhecemos assim, através da poesia, o lugar iniciático do pintor: os estaleiros da CUF (fig.21), na Rocha do Conde de Óbidos[68], onde a sua mãe trabalhava. O acesso aos estaleiros permitiu-

[66] Refere-se à marca *Stabilo*, da firma Scwan-Stabilo Company, empresa alemã de materiais riscadores fundada em 1855.
[67] João Pedro Grabato Dias, *Pressaga*, 1974, p. 45.
[68] Ao longo do livro *Pressaga*, são muitas as referências ao cais da Rocha do Conde de Óbidos, podendo constatar-se a importância deste lugar para António Quadros. Cf. João Pedro Grabato Dias, *Pressaga*, 1974, pp. 42-47.

Fig. 21
Saída do trabalho no estaleiro da CUF
fotografia de Armando Maia Serôdio (1907-1978)
não datada [posterior a 1937]
Arquivo Fotográfico de Lisboa
imagem disponível no catálogo *online* da instituição

-lhe contactar com a realidade social da classe operária, com quem convive e por quem nutre uma grande admiração – visível quando apelida os operários de "os meus heróis". Foram, na verdade, esses heróis – de cujos apelidos ainda guarda na memória – que possibilitaram que iniciasse a sua descoberta do desenho e da cor, dando-lhe os lápis que na sala de desenho já não tinham utilidade por estarem curtos demais. Porém, nas mãos pequenas daquela criança, deitada sobre as pedras do cais[69], esses desperdícios eram 'tesouros' e tiveram o préstimo de o fazer descobrir que poderiam ser o prolongamento do seu corpo para melhor expressar e representar o seu sentir. Muitos anos mais tarde, António Quadros desafiará os seus alunos a desenharem deitados no chão[70]. Muitos anos mais tarde, escreverá e teorizará sobre o desenho – afirmando que o desenho implica e convoca todo o corpo: "O desenho que não envolva o total do corpo, isto é, a ânima instalada neste ôdre prodigioso repleto de ossos, músculos, vísceras, inanidades e terminais nervosos, não pode ser desenho"[71]. E também muitos anos mais tarde explicará nas suas aulas e nos seus manuais a importância da teoria da cor:

> O conhecimento da Teoria da Côr, isto é, do lugar que cada côr ocupa em relação às restantes e das relações que entre elas se estabelecem a partir de sucessivas misturas, permite-nos prevêr determinados efeitos ópticos, que por sua vez condicionam o aparecimento de certos efeitos plásticos.[72]

É junto da 'imagem' de António Quadros criança riscando no chão do cais e do registo poético sobre a sua descoberta mágica da teoria da cor que coloco uma das conversas que tive com Helena Cabral[73]. Num tom emocionado, frisou e reiterou que, nunca tendo sido aluna de António Quadros na ESBAP, a ele se devia tudo o que sabia sobre a teoria da cor. Um dia foi ter com ele pedindo-lhe ajuda porque não compreendia o que era ensinado nas aulas. Segundo o seu relato, era surpreendente o domínio profundo que ele tinha da cor e era impressionante a facilidade, a rapidez e a clareza com que explanava e explicava "um conhecimento que já vinha de longa data" e que "parecia ser uma parte dele, parecia ter nascido com ele". Ele 'ajudou-a' e ela guardou como relíquias os inúmeros esquemas que ele fez enquanto lhe explicava "os mistérios da cor" (fig.22) – mistérios que aprendera a desvendar sozinho, por conta-própria, num espaço de liberdade total e longe dos espartilhos da carteira da escola, neste caso, das carteiras das várias escolas por onde passou.

---

[69] Jorge Mealha referiu-me que António Quadros contava que quando era pequeno desenhava e pintava deitado no chão.
[70] Informação transmitida por Isabel Raposo, a propósito das aulas de desenho de António Quadros.
[71] António Quadros, "A Lição/Síntese: O desenho em projecto. Levantar e Transpor. Tarefas do Imaginário", *Provas para obtenção do título de agregado do 1º grupo, sub-grupo dos Desenhos da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, Fevereiro 1994 (espólio particular).
[72] António Quadros, *Curso de Gráfica na Comunicação – textos de apoio,* Maputo, Direcção Nacional de Propaganda e Publicidade/Ministério da Informação, s/d. [1979-1983], sem paginação (espólio particular).
[73] Conversa com Helena Cabral, Matosinhos, 24/05/2017.

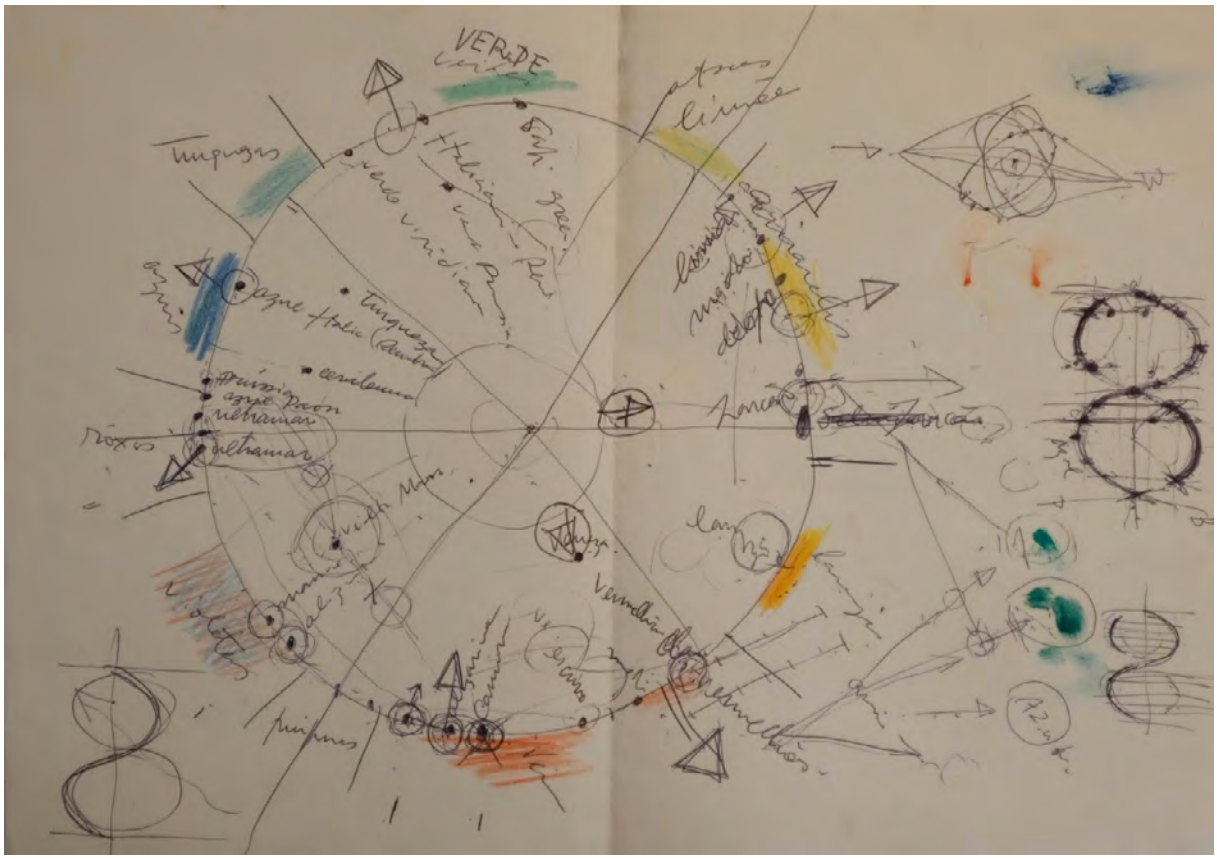


Fig. 22
Esquema sobre a teoria da cor feito por António Quadros
não datado [finais da década de 50]
espólio particular

2. Escola Superior de Belas-Artes do Porto: 1952-1963

Um conjunto de desenhos executados por António Quadros entre 1945 e 1952 são reveladores, antes de mais, de uma enorme vontade de desenhar e do prazer que retira da prática do desenho – anteriores, portanto, ao início da sua formação artística oficial, na ESBAP.

A diversidade de exercícios que tive a possibilidade de observar sugere essa sede de praticar o desenho, de forma insistente. O retrato, o registo da paisagem, a caricatura e a 'crónica' humorística habitavam cadernos e qualquer pequeno papel que se lhe aparecesse já sem outra utilidade ou importância (fig.1-7). Todo o suporte lhe terá servido nessa sua já então necessidade, quiçá desígnio, de apreensão e entendimento das coisas, de se pensar e de pensar o mundo através do desenho.

Atento, meticuloso e extremamente sensível são atributos já bem presentes nestes registos de adolescência, assim como um sentido de humor e uma ironia – que virão a ser características bem vincadas da sua personalidade artística. Notório é também o quanto o jovem António investia na sua assinatura, bem como o protagonismo que ela assume nas suas composições. Efectivamente, ela vai sendo alvo de vários ensaios e experiências que, embora apanágio da fase da adolescência, são reveladoras de um 'investimento autoral' – de quem parecia saber bem qual seria o seu caminho. E sabia!

A 15 de Outubro de 1952, António Quadros matricula-se no primeiro ano do curso de Pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL). Porém, a sua permanência ali será de dias, dado que a 23 do mesmo mês, ele solicita transferência para a congénere do Porto. O pedido foi deferido, e a 5 de Novembro apresenta um requerimento para se matricular no primeiro ano do *Curso Especial de Pintura* na ESBAP[1]. O requerimento é dirigido ao director, o arquitecto Carlos Ramos – figura importantíssima na história da escola, e também na vida de António Quadros.

É também a partir de 1952 que, graças à direcção de Carlos Ramos (que se estende até Janeiro de 1967), a escola ganha novo fôlego e prestígio – prestígio, aliás, que estará na causa de um movimento de migração de alunos de Lisboa para o Porto, nas décadas de 50 e 60. O que teria de diferente "a Escola do Porto"?

Procurei compreender esta carga aurática da ESBAP, sobretudo através das vozes de por quem lá passou, e encontrei-a ancorada em dois eixos.

Um primeiro eixo centrado na própria figura de Carlos Ramos, nas suas características pessoais e no seu estilo de liderança – por todos reconhecido. Octávio Lixa Filgueiras, arquitecto e professor da escola, procurou descrever esse estilo:

[1] Requerimento de António Quadros, 5 de Novembro de 1952, *António Augusto de Melo Lucena e Quadros – Processo de Aluno* (Arquivo FBAUP).

Fig. 1
António Quadros, *sem título*, 1949
tinta-da-china sobre papel, 11,9 x 8 cm
assinado, datado
espólio particular

Fig. 2
António Quadros, *sem título*, 1949
tinta-da-china e grafite sobre papel, 10,6 x 11,7 cm
assinado, datado
espólio particular

Fig. 3
António Quadros, *sem título*, 1949
tinta-da-china sobre papel, 7,7 x 12,3 cm
assinado, datado
espólio particular

Fig. 4
António Quadros, *sem título*, 1949
técnica mista sobre papel, 9,1 x 13,8 cm
assinado, datado
espólio particular

Fig. 5
António Quadros, *sem título*, 1951
tinta-da-china sobre papel,
assinado, datado
espólio particular

Fig. 6
António Quadros, *sem título*
esferográfica sobre papel,
assinado, não datado
espólio particular

Fig. 7
António Quadros, *Permuta de galhardetes*
tinta-da-china sobre papel, 8 x 11,5 cm
assinado, não datado [1948]
espólio particular

> Se se torna difícil enunciar tudo – e todos – de quanto e quantos ocorreria marcar presença, muito mais o será explicitar a parte efectiva que cabia a Carlos Ramos, quando cada ideia se corporizava. Porquanto o seu dom de entusiasmar as pessoas, de ser um catalisador de acções, ninguém o poderá descrever e muito menos, imaginar. Ultrapassava o de simples suporte, o de mero estímulo do superior hierárquico de quem dependia o aval necessário, ou a concessão de alguns meios para "passar das ideias a factos" – pois tinha-se a certeza de que ele entendia o que existia –, o que havia de melhor no entusiasmo de cada um e, portanto, de uma consonância de intencionalidade se caminhava para o dedicarmos-lhe "aquilo que de melhor cada um podia e sabia fazer".[2]

Carlos Ramos tinha uma visão para a escola. Recusou-se a dirigir um estabelecimento de ensino *tout court*. Idealizou uma escola de portas abertas e tornou-a possível, dentro dos constrangimentos e das amarras impostas por um regime político fechado. Como referiu Aurora Costa, à época a frequentar o curso de Escultura: "À sombra do Carlos Ramos, conseguíamos fazer muita coisa!"[3]. Ângelo de Sousa explica e dá forma a esta imagem verbalizada por Aurora Costa:

> Na origem deste "prestígio", orquestrando-o, estava, como era sabido, o seu Director, o Prof. Arq. Carlos Ramos, a pessoa que fez a "abertura" possível da ESBAP nas condições difíceis que eram as da época, desde meados dos anos cinquenta até 1969. Mas não se tratava, apenas, de "prestígio"; isto é, de uma imagem sem nada por dentro. Por dentro da Escola muita coisa se ia passando; as actividades tradicionais e académicas das cadeiras tradicionais e académicas iam sofrendo uma evolução, iam-se ampliando, muitas vezes a partir da iniciativa de alunos. O que tornava o ambiente assaz respirável e nada opressivo; muito permissivo, pelo contrário.[4]

Um segundo eixo reside no exterior da escola. Curiosamente, a carga aurática da ESBAP também se explica descentrando-a ou reposicionando-a num espaço definido nas suas imediações. Saindo e atentando ao seu redor geográfico, encontra-se uma escola paralela, mais solta e liberta de práticas e procedimentos formais, que gerava pensamento, discussão e partilha. Essa 'outra escola' girava em torno de lugares que se tornavam emblemáticos por aquilo que neles de vibrante e estimulante acontecia. Era uma escola, por assim dizer, desinstitucionalizada – que, compreensivelmente, não está documentada nos arquivos oficiais da ESBAP, mas que é sempre matéria de referência nas conversas e nos testemunhos escritos de muitos dos seus protagonistas.

José Forjaz fala, enquanto estudante de arquitectura, dessa outra escola:

> A Escola de Belas Artes pouco tinha a oferecer, ou era, pelo menos, assim que eu o sentia. Depois de um primeiro ano a desenhar ordens clássicas, segundo Vignola, (…) vieram anos sucessivos de história de arte, de pouca arquitectura além dos exercícios de composição a desenvolver com a ajuda dos assistentes que pouco adiantavam em termos de reflexão teórica. Em 5 anos de curso não me lembro de um momento verdadeiramente didáctico de teoria de arquitectura. Essas questões eram discutidas e debatidas nas horas de convívio nas tascas onde comíamos e no café, entre nós estudantes e quase sempre com a presença e a participação dos assistentes e professores.[5]

---

[2] Octávio Lixa Filgueiras, "A Escola do Porto (1940-69)", in *Carlos Ramos. Exposição Retrospectiva da sua obra* [catálogo], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, sem paginação.
[3] Conversa com Aurora Costa, Matosinhos, 22/01/2018.
[4] Entrevista a Ângelo de Sousa conduzida por Fernando Pernes (publicada no catálogo *Exposição de pintura: Ângelo*, Lisboa, Galeria EMI Valentim de Carvalho, 1985), *apud* Fernando Pernes, *Dizer a Imagem. Antologia de Textos Críticos*, 2015, p. 200.
[5] José Forjaz, *Pensar Arquitectura*, 2018, p. 24.

José Pulido Valente, descrevendo a sua passagem pelo curso de Arquitectura, detalha esta questão e ainda referencia alguns locais 'de culto':

> Quem pode dizer que a Rainha de S. Lázaro ou o Rei dos Fritos, onde comia por 6$00 (3 cêntimos de Euro) um almoço ou jantar, não foram importantes para a minha formação como arquitecto? (…) A rotina do café depois do jantar no Majé, ou no Palácio, onde se encontravam alunos dos três cursos, com os profissionais já no activo e de outra gente de várias origens e formações, foi fundamental (…).[6]

Maria Inês Hespano, aluna de arquitectura em Lisboa que pede transferência para o Porto, discorre sobre essa outra escola paralela e localiza-a:

> O *Majestic*, *O Rei dos Fritos* – que era um restaurante onde se comia muito barato – eram dois dos lugares por excelência de discussão e de aprendizagem diária. Estávamos lá todos caídos. Alunos, professores, assistentes e gente do meio cultural do Porto que, connosco, gostava de se misturar. O *atelier* do Salvador Barata Feyo, embora de acesso mais restrito, foi um sítio crucial para muitas artistas, enquanto lugar de partilha, mas também de experimentação. O convívio com o Barata Feyo no seu *atelier* foi, por exemplo para o António, fundamental na sua formação. Mais tarde, em finais dos 50, princípios dos 60, o *atelier* do António também era um sítio de culto – de discussão, de transgressão e de provocação.[7]

A esta referenciação geográfica – de onde constam cafés, restaurantes e *ateliers* –, é preciso acrescentar um outro ponto crucial: a Tabacaria Lavy e o seu proprietário Laurentino de Brito, ou "o Tino", como era conhecido. No rol extenso de pessoas que passaram pela ESBAP neste período, e com quem conversei, todos falaram do "Tino" como uma figura marcante das suas vidas. Na sua tabacaria abasteciam-se de material técnico, mas não só. Armando Alves apresenta-o assim:

> Um outro ponto de encontro habitual era a tabacaria Lavy na Rua S. Victor. O Laurentino era o seu proprietário e a pequenina tabacaria era o local aonde nós acorríamos para ouvir a palavra sensata do amigo Laurentino, conversar um pouco e até partilhar com ele as refeições que a Dalila lhe trazia de casa. Quer eu quer o António tínhamos por este amigo, o Laurentino, uma amizade, um respeito e uma admiração que se tornaram recíprocos e foi alimentando por muitos anos a nossa existência comum.[8]

À semelhança de Armando Alves, o "Tino" foi uma pessoa importantíssima na vida de António Quadros. Suporte afectivo e companheiro de reflexões, aventuras e tertúlias, considerou-o como pai – e é assim que ele aparece designado na sua poesia[9]. A amizade entre ambos não se restringiu aos tempos de António Quadros na ESBAP e ter-se-á prolongado pela vida fora.

Da geografia artístico-cultural que apontei faziam parte outras instituições, que na cidade se foram constituindo nestas décadas como locais culturais de charneira. Destacavam-se o Cineclube do Porto e o Teatro Experimental do Porto, lugares que se afirmaram pela qualidade, contornando a repressão e a censura que atrofiavam a produção e a divulgação cultural.

---

[6] José Pulido Valente, *A minha arquitectura. O meu plano de urbanização para o país*, 2015, p. 33.
[7] Conversa com Maria Inês Hespano, Sintra, 29/12/2017.
[8] Armando Alves, [texto sem título], in *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas* [opúsculo editado para a exposição na Casa da Cerca/Centro de Arte Contemporânea], 2002, p. 1.
[9] Cf. João Pedro Grabato Dias, *Pressaga*, 1974, p. 113.

É deste ambiente que António Quadros vai usufruir e é também para a criação deste ambiente que vai contribuir. A sua ligação à ESBAP será longa; de 1952 a 1963, a escola fará parte da sua vida, primeiro como aluno, depois como professor.

O período de António Quadros como estudante divide-se em duas fases muito distintas, ditadas pela forma como o curso estava estruturado. Assim, de 1952 a 1956, o aluno faz o *Curso Especial de Pintura*. A partir de 1956 frequenta o *Curso Superior de Pintura*, que concluirá apenas em 1961. O modo de funcionamento destes cursos ditará muito do percurso do artista. Ao contrário do curso especial, o curso superior não tinha qualquer obrigatoriedade de frequência. Vigorava um regime livre, sendo necessário, apenas, entregar trabalhos nos designados "concursos", que iam conferindo pontuação. Só com um certo número de pontos, o estudante poderia requerer a admissão à prova final para a obtenção da carta de curso.

Assim, há um primeiro período em que, vinculado à frequência das aulas, António Quadros se move essencialmente no Porto, e onde a escola tem uma presença dominante no seu quotidiano e na sua acção artística. Num segundo período, o regime livre possibilitou-lhe um conjunto de experiências extra-escolares, determinantes para a afirmação da sua identidade artística. Nesses anos, como demonstrarei, as suas estadas no Porto são pontuais e a sua actividade deixa de estar centrada fisicamente na ESBAP.

Depois de concluído o curso, é convidado a permanecer na sua escola, ocupando o lugar de professor. Essa experiência de docência decorrerá entre 1961 e 1963.

São, no total, 11 anos – muito intensos e preenchidos. Desses 11 anos importou-me perceber como nasceu o artista, conhecer o seu trabalho e a recepção crítica da sua obra, compreender a notoriedade que granjeou e como foi um dos protagonistas da construção do prestígio da ESBAP.

2.1. O aluno evidencia-se

O período entre 1952 e 1956, quando António Quadros frequenta o *Curso Especial de Pintura* é, de acordo com inúmeros testemunhos, um período de grande intensidade e entrega do jovem estudante. As suas capacidades de trabalho e de resistência ao erro e à frustração são apontadas como fora do comum, e razão que explica o seu sucesso artístico ainda enquanto aluno, por parte de algumas das suas colegas da ESBAP, como Aurora Costa, Maria Inês Hespano, Maria da Graça Amoroso Nobre – que, na altura, eram pessoas muito próximas.

Essa grande intensidade e entrega são visíveis no conjunto da sua produção deste período, marcada, sobretudo, por uma necessidade de experimentar (fig.8-12). Experimentou várias técnicas, linguagens, registos… E, nessa procura, "era extremamente obsessivo"[10], nas palavras de Aurora Costa, ou "um perfeccionista"[11], na definição de Maria da Graça. Inês Hespano detalha essa sua busca incessante: "O António procurava, determinado, a sua essência artística. Foi um período de genuíno questionamento interior, através da pintura, do desenho e das inúmeras tecnologias que explorou"[12].

Essa procura, em contrapartida, como ressalva Maria Inês, implicava isolamento, o que por vezes gerava incompreensão por parte de amigos e colegas que andavam à sua volta:

> O caminho que individualmente percorria era o caminho que ele se impôs a si próprio, e trabalhava incansavelmente nesse sentido. Para esse trabalho, ele precisava de estar literalmente sozinho, e muitos dos nossos colegas reagiam mal à sua necessidade de solidão e de introspecção. O António precisava de espaço.[13]

Como também explicou Aurora Costa, "O António levava-se ao limite. Às vezes, trabalhava compulsivamente sem sair da escola. Quantas e quantas vezes passava lá as noites, e eu de manhã trazia-lhe pão e leite – porque sabia que se não lhe levasse comida, ele não sairia dali para se alimentar!"[14].

Não é pelas notas que se começa a evidenciar na escola, mas pelas características que sublinhei, acrescidas de uma personalidade muito forte que, naturalmente, e aos poucos, sobressai e se torna alvo de curiosidade e admiração. A qualidade que paulatinamente vai atingindo depressa o torna numa figura de proa entre os estudantes. A par dele, só outro se posicionava:

[10] Conversa com Aurora Costa, Matosinhos, 22/01/2018.
[11] Conversa com Maria da Graça Amoroso Nobre, Matosinhos, 30/07/2015.
[12] Conversa com Maria Inês Hespano, Sintra, 28/07/2017.
[13] Conversa com Maria Inês Hespano, Sintra, 28/07/2017.
[14] Conversa com Aurora Costa, Matosinhos, 22/01/2018.

Fig. 8
António Quadros, *sem título*
óleo sobre contraplacado, 50 x 33 cm
não assinado, não datado
espólio particular

Fig. 9
António Quadros, *Menina*, 1955
óleo sobre madeira, 39,5 x 30 cm
assinado, datado
Colecção Jaime Isidoro

Fig. 10
António Quadros, *sem título*
óleo sobre derivado de madeira (*Platex*),
74,5 x 30 cm
não assinado, não datado [1955-1956]
espólio particular

Fig. 11
António Quadros, *sem título*
óleo sobre derivado de madeira, 61 x 79 cm
não assinado, não datado [1953-1955]
espólio particular

Fig. 12
António Quadros, *sem título*
óleo sobre tela, 80 x 100 cm
não assinado, não datado [1953-1954]
espólio particular

Eduardo Luiz (1932-1988) – um grande amigo[15]. "Estavam acima de todos", faz notar Maria Inês Hespano, que descreve longamente os tempos de grande cumplicidade entre os dois, muito respaldada pelo facto de terem chegado a partilhar *atelier*. José Pulido Valente refere-se à amizade entre os dois como "um entendimento artístico fortíssimo": "eles partilhavam uma inquietação profunda"[16]. Maria Inês fala do mistério que se gerou à volta dos dois: "Personalidades distintas, cada um com o seu feitio próprio, mas eram os dois figuras misteriosas que, por isso, captavam a atenção na escola, tendo-se criado à volta deles grandes expectativas artísticas"[17].

Para além da expectativa artística, um outro aspecto diferenciava António Quadros na escola. São vários os relatos que apontam a sua generosidade enquanto colega para ajudar os que tinham mais dificuldades ou problemas. E terá sido nessa ajuda que se começou a revelar a sua apetência para o ensino, a sua facilidade em sistematizar e comunicar conteúdos e, sobretudo, a sua capacidade para ir de encontro ao 'outro' e motivá-lo a superar dificuldades. As histórias orais são muitas, mas eu sintetizo-as convocando um episódio que ficou registado por escrito. A 30 de Dezembro de 1954, António Quadros escreve de Lisboa para Aurora Costa:

> (…) Mas vamos trabalhar com a nossa alma toda e no outro período a compensação virá. Trabalhe muito, ouviu? Vá ao meu quarto, Rua Passos Manuel 53, 2.º, amostre esta carta e leve todas as minhas tintas que estão na caixa, e as que estão em caixinhas na mesa de cabeceira! Ouviu? Todas! Não me farão falta, bem sabe! Talvez chegue aí no dia 8 ou então no dia 15 e quero ver tudo o que fêz, valeu? Mando-lhe êsse postalinho com a minha última poesia, numa belíssima reprodução de Bellini, e o desejo de que tenha um Ano verdadeiramente NOVO! Quer ser minha amiga? Faça uma cópia do postal, fiel ou + - livre. Sim? Verá como aprende! Ficarei muito contente se assim fizer. Você se quizer pode fazer tanto! Ora então! Trabalhe![18]

Como me referiu Aurora Costa, "episódios como este multiplicavam-se!"[19]. E como acrescentou Helena Cabral, também aluna na escola: "A ajuda dele era rica em conteúdos e em intenção, e tinha muito impacto nas pessoas. Muito do respeito que ele angariou na escola se deveu à sua nata capacidade para ensinar, à sua generosidade para dar tempo às pessoas"[20].

A ILUSTRAÇÃO E A POESIA

Embora muito focado no seu aperfeiçoamento e virado para a escola – lugar onde o desenvolvia, pelo menos até ter *atelier* próprio, muito cedo veremos António Quadros a dar os primeiros passos em actividades e colaborações extra-escolares.

---

[15] A amizade entre António Quadros e Eduardo Luiz nasceu na ESBAP, para onde Eduardo Luiz entrara em 1946. É uma amizade que se revela particularmente sólida nos anos de 1958 e 1959, em Paris – onde os dois são bolseiros da Fundação Calouste Gulbenkian e onde se apoiam mutuamente num período difícil para ambos. Por troca de correspondência, terão mantido ligação pela vida fora ainda que de forma mais diluída, em virtude também do distanciamento geográfico. Procurei documentar essa amizade e, nesse sentido, ao longo da investigação, tentei contactar os herdeiros de Eduardo Luiz. Mas foram *démarches* que não surtiram efeito.
[16] Conversa com José Pulido Valente, Porto, 05/05/2017.
[17] Conversa com Maria Inês Hespano, Sintra, 28/07/2017.
[18] Carta de António Quadros para Aurora Costa, Lisboa, 30 de Dezembro de 1954 (espólio particular).
[19] Conversa com Aurora Costa, Matosinhos, 22/01/2018.
[20] Conversa com Helena Cabral, Matosinhos, 11/04/2019.

Essas actividades contribuem para o seu crescimento enquanto artista e treinam-no para não recear a exposição pública do seu trabalho e, por outro lado, também são veículos de aproximação a meios intelectuais exteriores à ESBAP. Assim, através desses pequenos trabalhos e de participações modestas cresce a sua rede de sociabilidade no meio portuense e, por consequência, um acesso mais alargado a pessoas e a informação, que terão ampliado a sua mundividência.

Apesar de não ter conseguido reconstituir de uma forma documentada e sustentada essas redes de sociabilidade e de convívio – o que implicará uma investigação mais fina, que extravasa em certa medida o universo das belas-artes –, considero importante referi-lo porquanto terá sido nesse círculo mais alargado que estiveram os grandes admiradores e compradores da obra de António Quadros. Como testemunhou Aurora Costa, "o António tinha um leque grande de apreciadores e de amigos, fora das belas-artes – que lhe começaram a comprar obras logo desde muito cedo"[21].

O seu principal trabalho, fora da escola, desenvolveu-se ao nível da ilustração. Nesta fase assume especial relevância a sua colaboração com a revista *Bandarra*[22]*,* uma das mais relevantes publicações periódicas de âmbito cultural do Norte. É neste periódico, que surge em 1953, que dá os primeiros passos na ilustração. De Junho desse ano até Outubro de 1955, são vários os números com a sua colaboração artística[23]. Analisando esses trabalhos de ilustração, conseguimos perceber como se vai desenvolvendo o seu traço, mas também a sua percepção quanto à importância do compromisso entre a ilustração e e a composição da página, mais até do que o diálogo entre a ilustração e os conteúdos do texto.

Colocando lado a lado, e por ordem cronológica, esses seus primeiros trabalhos (fig.13-21), é notório como a colaboração na revista foi também uma escola para António Quadros obrigando-o a exercitar desde muito cedo outras competências.

É também nas páginas da *Bandarra* que publicará os seus primeiros poemas[24], que assina com o seu nome – António Quadros. São poemas de juventude, com características próprias de textos da juventude, mas reveladores, acima de tudo, da importância que a escrita já tinha para ele e do

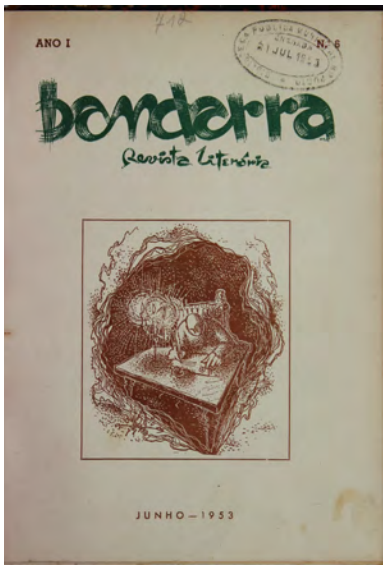
---

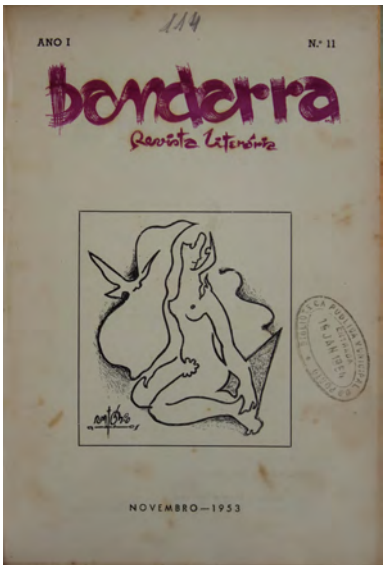
[21] Conversa com Aurora Costa, Matosinhos, 22/01/2018.

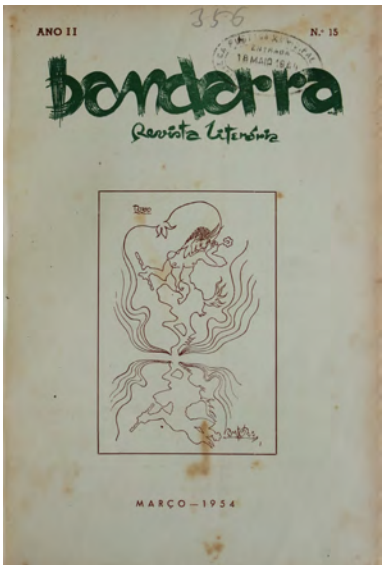
[22] *Bandarra. Revista literária* foi fundada no Porto por Augusto Navarro. A revista conheceu três séries desde a sua criação em Janeiro de 1953 e a extinção em 1966. Assumiu-se, desde o primeiro editorial, como uma publicação crítica do regime posicionando-se como "um farol derramando luz nas trevas da ignorância e do desinteresse. Um archote na noite lôbrega indicando um caminho, caminho que seja o melhor, o mais amplo, mais espiritual". O âmbito da sua acção ditou-lhe uma vigilância cerrada pela Censura ao longo da sua existência, tendo sido esta que decretou o seu encerramento. Para mais informações, consultar: Daniel Pires, "Bandarra", *Dicionário da Imprensa Periódica Portuguesa do Século XX (1941-1974)*, vol. II, 1.º tomo, 1999, pp. 81-84.

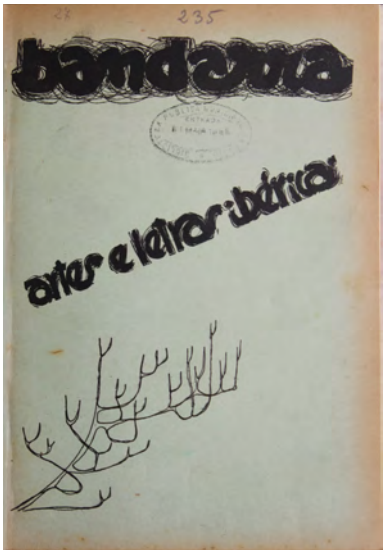
[23] António Quadros é um activo colaborador da revista entre 1953 e 1955. Encontram-se ilustrações da sua autoria nos seguintes números da revista: n.º 6 (Junho 1953), n.º 7 (Julho 1953), n.º 10 (Outubro 1953), n.º 11 (Novembro 1953); n.º 15 (Março 1954), n.º 16 (Abril 1954), n.º 19 (Julho 1954), n.º 21 (Setembro 1954); n.º 26 (Fevereiro 1955), n.º 27 (Março 1955), n.º 30 (Junho 1955), n.º 31 (Julho 1955), n.º 32 (Agosto1955), n.º 34 (Outubro 1955).

[24] Poemas da autoria de António Quadros na revista *Bandarra*: n.º 6 (Junho 1953); n.º 11 (Novembro 1953); n.º 13 (Janeiro 1954); n.º 20 (Agosto 1954); n.º 22 (Outubro 1954); n.º 24 (Dezembro 1954); n.º 31 (Julho 1955).









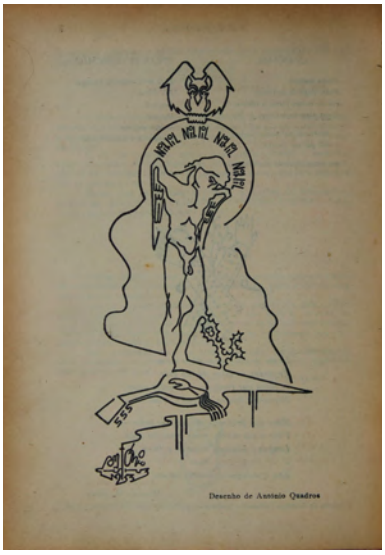


Fig. 13
Capa de *Bandarra. Revista Literária*
n.º 6, Junho 1953
autoria de António Quadros

Fig. 14
Capa de *Bandarra. Revista Literária*
n.º 11, Novembro 1953
autoria de António Quadros

Fig. 15
Capa de *Bandarra. Revista Literária*
n.º 15, Março 1954
autoria de António Quadros

Fig. 16
Capa de *Bandarra.*
Artes e Letras Ibéricas
n.º 26, Fevereiro 1955
autoria de António Quadros

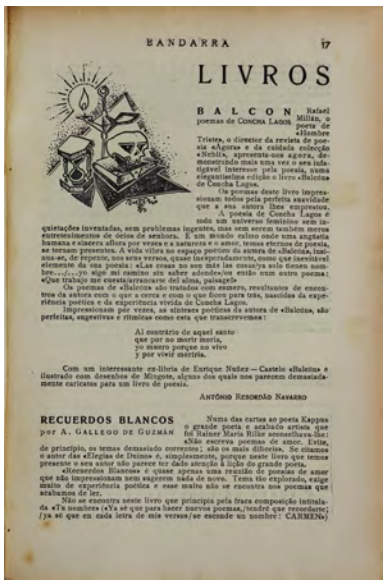
Fig. 17
Capa de *Bandarra.*
Artes e Letras Ibéricas
n.º 27, Março 1955
autoria de António Quadros

Fig. 18
Ilustração de António Quadros
em *Bandarra. Revista Literária*
n.º 6, Junho 1953, página 8

Poema da Cidade Sonolenta

Virgem tímida a manhã tombou
Sobre a cidade
Onde o vento arrastava papeis abandonados
Panos sujos e folhas.
Os operários correram às tabernas
A receber o dia em aguardente
Para cuspir nas mãos
Ao levantar as pedras
Dos edifícios ricos e pesados.
Jovens inglénuas ergueram-se dos leitos
Em que se tinham dado
A ídolos de cera
Divididos em fumo e cocaína.
Gordos heróis discutiram nas ruas
Reformas sociais, vitórias de regimes,
Filmes coloridos a três dimensões.
Donzelas sifilíticas fugiram à polícia
Dobrando as esquinas
Em que permaneciam
Dóceis sorrisos de homosexuais.
Nos placards dormiam as notícias
De guerras e de inventos
Com que os jornais, de vez, acordariam
A cidade ainda sonolenta.

ANTÓNIO REMORDÃO NAVARRO



BANDARRA 17

LIVROS

BALCON Rafael Millán, o poeta de «Hombre Triste», o director da revista de poesia «Agora» e da caidada colecção «Nebla», apresenta-nos agora, demonstrando mais uma vez o seu infatigável interesse pela poesia, numa elegantíssima edição o livro «Balcón» de Concha Lagos.

Os poemas deste livro impressionam todos pela perfeita suavidade que a sua autora lhes emprestou.

A poesia de Concha Lagos é todo um universo feminino sem inquietações inventadas, sem problemas ingentes, mas sem serem também meros entretenimentos de ócios de senhora. É um mundo calmo onde uma angústia humana e sincera alloca por vezes e a natureza e o amor, temas eternos de poesia, se tornam presentes. A vida vibra no espaço poético da autora de «Balcón», humana-se, de repente, nos seus versos, quase inesperadamente, como que inevitável elemento da sua poesia: «Las cosas no son más las cosas/a solo tienen nombre...../yo sigo mi camino sin saber adonde/es entonces cuando oigo mi corazón/que trabajo me cuesta/arrancarte del alma, paisaje»

Os poemas de «Balcón» são tratados com esmero, resultantes de encontros da autora com o que a cerca e com o que ficou para trás, nascidos da experiência poética e da experiência vivida de Concha Lagos.

Impressionam por vezes, as síntenes poéticas da autora de «Balcón», são perfeitas, sugestivas e rítmicas como esta que transcrevemos:

Al contrário de aquel santo
que por no morir moría,
yo muero porque no vivo
y por vivir moría.

Com um interessante ex-líbris de Enrique Nuñez—Castelo «Balcón» é ilustrado com desenhos de Mingote, alguns dos quais nos parecem demasiadamente caricatos para um livro de poesia.

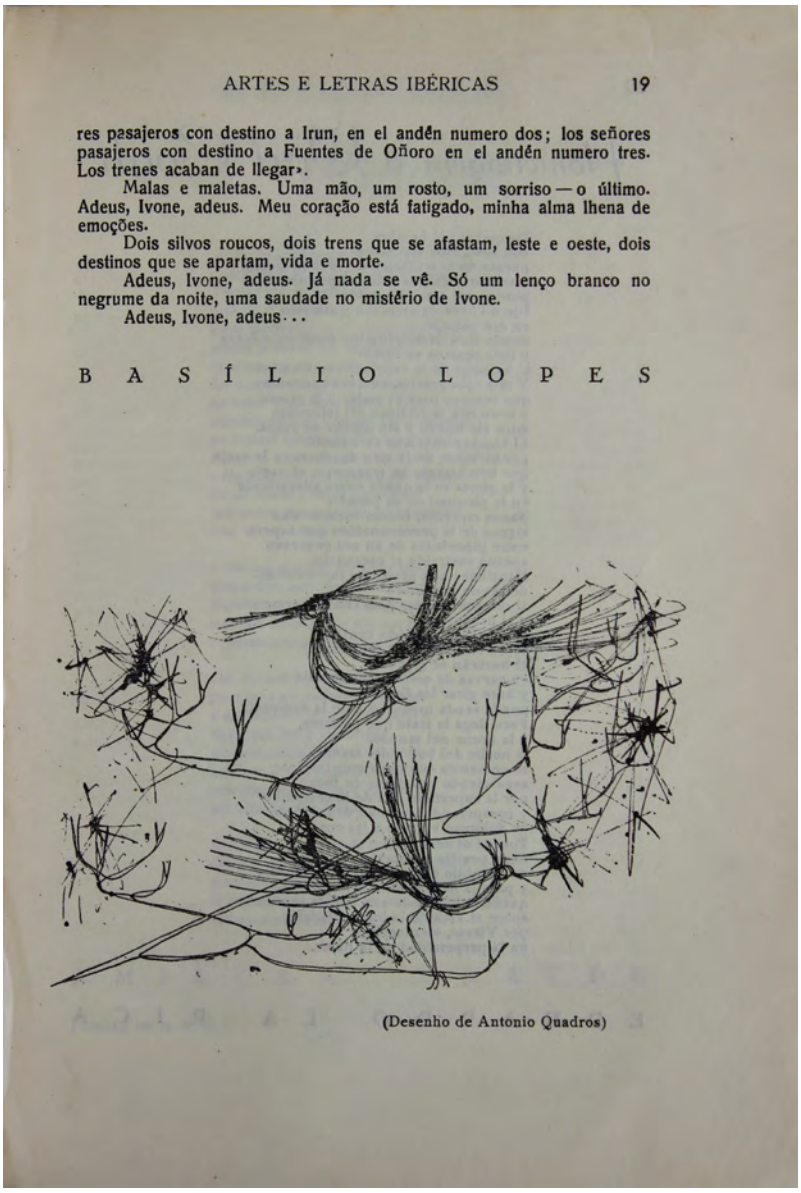
ANTÓNIO REMORDÃO NAVARRO

RECUERDOS BLANCOS POR A. GALLEGO DE GUZMÁN

Numa das cartas ao poeta Kappus o grande poeta e acabado artista que foi Rainer Maria Rilke aconselhava-lhe: «Não escreva poemas de amor. Evite, de princípio, os temas demasiado correntes; são os mais difíceis. Se citamos o autor das «Elegias de Duino» é, simplesmente, porque neste livro que temos presente o seu autor não parece ter dado atenção à lição do grande poeta.

«Recuerdos Blancos» é quase apenas uma reunião de poesias de amor que não impressionam nem augurem nada de novo. Tema tão explorado, exige muito de experiência poética e esse muito não se encontra nos poemas que acabamos de ler.

Não se encontra neste livro que principia pela fraca composição intitulada «Te nombro (Ya sé que para hacer nuevos poemas,/tendré que recordarte;/ya sé que en cada letra de mis versos/se esconde un nombre: CARMEN»)



ARTES E LETRAS IBÉRICAS 19

res pasajeros con destino a Irun, en el andén numero dos; los señores pasajeros con destino a Fuentes de Oñoro en el andén numero tres. Los trenes acaban de llegar».

Malas e maletas. Uma mão, um rosto, um sorriso — o último. Adeus, Ivone, adeus. Meu coração está fatigado, minha alma lhena de emoções.

Dois silvos roucos, dois trens que se afastam, leste e oeste, dois destinos que se apartam, vida e morte.

Adeus, Ivone, adeus. Já nada se vê. Só um lenço branco no negrume da noite, uma saudade no mistério de Ivone.

Adeus, Ivone, adeus...

B A S Í L I O L O P E S

(Desenho de Antonio Quadros)

Fig. 19
Ilustração de António Quadros
em *Bandarra. Revista Literária*
n.º 16, Abril 1954, página 1

Fig. 20
Ilustração de António Quadros
em *Bandarra. Revista Literária*
n.º 21, Setembro 1954, página 17

Fig. 21
Ilustração de António Quadros
em *Bandarra. Artes e Letras Ibéricas*
n.º 31, Julho 1955, página 19

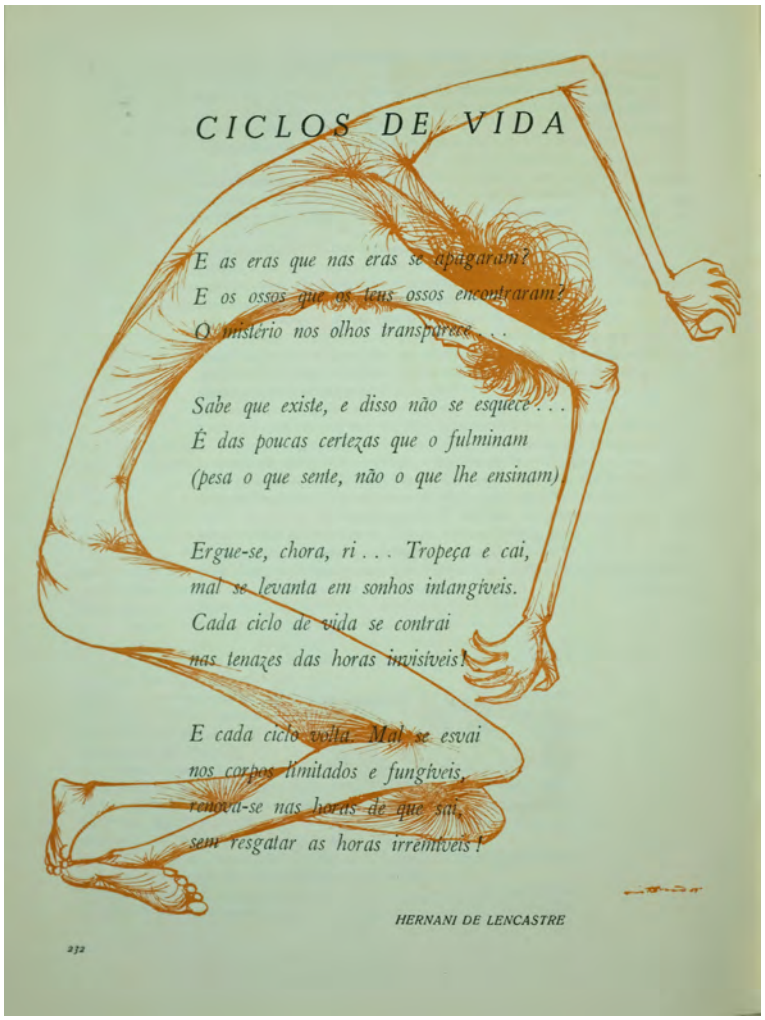
espaço que ocupava na sua vida, provando que ela é treinada de forma paralela à sua formação de pintor. António Quadros vai, na verdade, alimentando e explorando esses dois caminhos e essas duas formas de expressão; e depressa a poesia se estenderá para a sua obra plástica – primeiro, nos títulos das pinturas e dos desenhos, e depois, como oportunamente desenvolverei, nas molduras e nas próprias composições, concedendo às palavras não apenas valor semântico, mas plástico.

Sendo poemas de jovem poeta, são textos que já nos apontam para duas características evidentes em toda a sua produção de uma fase madura: um cunho muito biográfico, centrado nos seus próprios sentimentos e nos episódios da sua vida, bem como a ironia e o sentido de humor – tão presente no poema *5.ª página*, que transcrevo:

> Suicidar-me, sim, mas partir com brilho,
> Retrato nos jornais, barulho à volta…
> E, sobretudo, um suicídio "sui géneris", é o que importa,
> qualquer coisa que dê assunto para um fado no velho estilo.
>
> Tenho que arranjar um caso romântico e estranho,
> De preferência que meta um soneto. Isso mesmo, um soneto!
> E escrito a branco num papel bem preto,
> Ou a amarelo sobre um fundo castanho.
>
> Depois, com aquele fino punhal esquisito,
> que existe numa gaveta lá de casa, remotamente,
> Pregarei o meu soneto no seio direito daquela morena quente
> que tem uns olhos de espia e um sorriso cabrito!
>
> E logo a seguir, eu! Debaixo dum eléctrico…
> … Parece-me que ainda ninguém se matou assim!
> Deve ser engraçado, o meu corpo sem mim,
> Isto é, sem cabeça…! Vá, seja um eléctrico!
>
> Agora srs. Jornalistas, aí está, escrevinhai,
> Quilómeiros de letras com títulos de palmo!
> … Eu, irei subindo ao Céu, superior e calmo,
> quem sabe se a flirtar com a morena que matei…!
> (- E na "Folha de Tondela", há-de aparecer um requiem-psalmo
> escrito pelo vigário, e dedicado a meu pai! –).
>
> Mas, ò srs. jornalistas, pela felicidade dos vossos filhos!...
> quando o assunto deixar de ter interesse, ou morra um diplomata,
> não o repizem nas pequenas notícias da 5.ª página chata
> com o ar longínquo de quem remenda uns fundilhos![25]

No domínio da ilustração António Quadros saltará da *Bandarra* para outras publicações[26] que, no Porto, desempenharam um papel importante, como a *Lusíada*[27]. A sua contribuição para esta

[25] António Quadros, "5.ª página", *Bandarra. Revista Literária*, 1954, n.º13, p. 13.
[26] Do que pude apurar, no que se refere à poesia, creio que neste período apenas publicou na *Bandarra*.
[27] *Lusíada. Revista ilustrada de cultura, arte, literatura, história e crítica* nasceu no Porto e foi dirigida por Carlos de Passos. A revista estreou-se na Primavera de 1952, tendo durado até Outubro de 1960. Durante este período foram publicados treze números. O subtítulo da revista espelha o seu âmbito disciplinar mais alargado e, por isso, mais ambicioso. Para mais informações, consultar: Daniel Pires, "Lusíada", *Dicionário da Imprensa Periódica Portuguesa do Século XX (1941-1974)*, vol. II, 1.º tomo, 1999, pp. 296-298.



CICLOS DE VIDA

E as eras que nas eras se apagaram?
E os ossos que os teus ossos encontraram?
O mistério nos olhos transparece...

Sabe que existe, e disso não se esquece...
É das poucas certezas que o fulminam
(pesa o que sente, não o que lhe ensinam).

Ergue-se, chora, ri... Tropeça e cai,
mal se levanta em sonhos intangíveis.
Cada ciclo de vida se contrai
nas tenazes das horas invisíveis!

E cada ciclo volta. Mal se esvai
nos corpos limitados e fungíveis,
renova-se nas horas de que sai,
sem resgatar as horas irremíveis!

HERNANI DE LENCASTRE

232

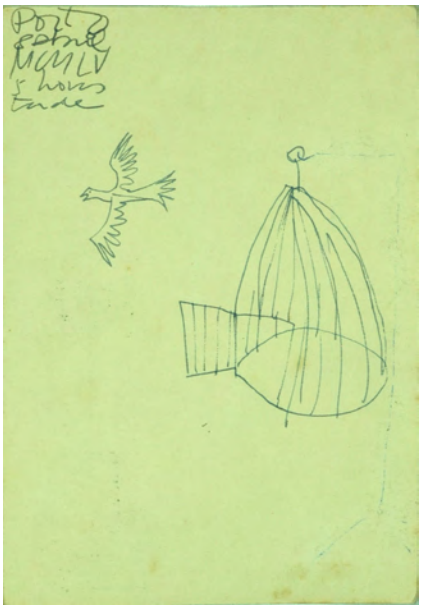


Fig. 22
Ilustração de António Quadros
em *Lusíada. Revista Ilustrada de Cultura*
n.º 7, Outubro 1955, página 232

Fig. 23
Postal de António Quadros a Aurora Costa
8 de Abril de 1955
espólio particular

revista distancia-se bastante do trabalho de principiante na *Bandarra*; a sua desenvoltura aqui já é inegável, como se pode ver numa ilustração de Outubro de 1955, onde se aplica na página sem receios (fig.22).

FINGIR A LOUCURA

Durante este seu período de formação, uma experiência muito negativa assombrará o presente e o futuro do promissor pintor: o seu recrutamento para cumprir o serviço militar. Sendo um acontecimento e experiência da sua vida pessoal, tem um enorme impacto na sua produção plástica e também na sua personalidade. "Nessa altura, percebemos logo que o António não resistiria e que essa experiência punha em causa o seu futuro como um grande pintor, que já todos percebíamos que ele iria ser"… narra Aurora Costa recordando esse "período negro"[28]. De acordo com o seu relato, a estratégia de António Quadros para fugir à tropa era "fingir-se louco". Aurora salvaguarda que essa encenação não era um problema para ele, "que era um ser teatral", contudo comportava imensos riscos. Na sequência dessa estratégia, em Abril de 1955, António Quadros acabou por ter que ficar internado – e isso, sim, terá sido um verdadeiro desafio para a sua própria sanidade mental. Nessa altura, no hospital, escreve à sua amiga. São cartas que expressam a dureza e a violência que significou o internamento a que o sujeitaram. Graças à intervenção de Aurora, através de conhecimentos na esfera militar, António Quadros consegue sair desse suplício. Quando sai, manda-lhe primeiro um postal (fig.23), a 8 de Abril, e quatro dias depois uma extensa carta celebrando a sua liberdade. Dessa magnífica carta, eivada de fúria de viver e desejo de regressar à sua vida, recupero a parte final:

> Só ao chegar aqui, domingo à tarde, ao virar a curva e ao ver a casa toda rôxa das glicínias é que tive consciência do que era ficar livre. Só então. Deitei-me e dormi até ontem às duas, mas dormir a valer! Às 9 deitei-me até hoje às 4 e meia. São agora 9 e meia. Depois de beber este meio litro de leite de cabra, vou dar um giro e vou deitar-me até… sei lá! É bom, poder assim dormir, quási sem sombras, depois daquelas noites terríveis. As últimas duas mandaram-me para a neuro-psiquiatria. Não queira saber! Talvez lhe conte quando puder olhar tudo de longe.
> Fui à junta 6ª às 3, e às 5 soube que tinha ficado livre.
> Durante meia hora não compreendi. Depois, vesti-me e saí para ir à Póvoa, tratar das burocracias de que só me aviaram no sábado às 6 e tal. Enfim tudo isso está esquecido. Agora a minha vida levanta-se-me diante, límpida e destemerosa, apesar da névoa…. Nada mais me meterá mêdo. Agora, o mundo é meu, todo meu, e a Beleza é da largura do meu abraço! E a si fico-lhe devendo tudo isso a começar por esta sensação de confiança.[29]

Anos mais tarde, António Quadros revisita essa experiência e narra-a num dos seus livros de poesia *Pressaga*, enquadrada na enumeração dos momentos difíceis da sua vida:

> (…) nova recruta, panificação da póvoa de varzim
> porrada à vista da ficha, capitão médico bêbado, farda nunca, porrada
> hospital da boavista, meu deus, major oftalmologista, uma besta,
> porrada, prá psiquiatria de castigo, fome fome fome fome
> e porrada com toalhas encharcadas meses de castigo na cama

[28] Conversa com Aurora Costa, Matosinhos, 22/01/2018.
[29] Carta de António Quadros a Aurora Costa, Santiago de Besteiros, 12 de Abril de 1955 (espólio particular).

o meu pai laurentino e as minhas irmãs aurora, helena e inês, lá fora
a porrada abrandando, junta no sábado de pascoela, rapaz
qual é a tua profissão? artista? eh, eh, eh atão é maluco!
Meus abençoados tenentes coronéis generais ou isso
que delícia andar de maca pelos corredores sombrios
vestir as minhas calças coçadas e a camisola de gola
que delícia sair cambaleante para o sol da meia liberdade
que é apesar de tudo o cá fora com a farda civil.[30]

Este episódio acabou por constituir-se como um momento de viragem, que é visível na sua obra que, nos finais de 1955 e inícios de 1956, conhece maior aprofundamento e densidade.

O FASCÍNIO PELO CIRCO

Na correspondência redigida a Aurora Costa a partir do hospital, plena de sofrimento e também de reflexão, detenho-me numa passagem em que, descrevendo os ocupantes da enfermaria onde se encontrava, demora-se na atenção dada à pessoa deitada na cama 34:

No canto de outra coxia, cama 34, está um rapazinho de pernas finas.
Lê o 5º fascículo da "Tortura duma mulher".
Às vezes diz-nos passagens com as lágrimas a correr
E agente não percebe nada.
É palhaço do "Circo Royal".
Às vezes imagina ser acrobata, malabarista, domador
E que todas as trapezistas dormiram com ele.
Diz todos os sonhos em voz alta
E os outros riem-se porque acham incrível.
Só eu escuto com gravidade e aprovo
porque os sonhos são uma coisa respeitável.
Fala-nos do traje de sêda azul com que aparece na pista
Do cãozinho da troupe, "O pimpão",
Conta anedotas com animação engasgada
E olha-me precisamente com a cara que eu imaginava que todos os palhaços tinham atrás da caracterização…[31]

Passagem que me sensibilizou pela beleza e profundidade da descrição em si, mas, sobretudo, por ter percebido que aquela curta, mas intensa, convivência poderia ter estado na origem do peculiar interesse que António Quadros desenvolveu pelo mundo do circo. Efectivamente, as suas primeiras obras versando a temática do circo datam de 1955 (fig.24-26).

Como me referiu Maria Inês Hespano: "A certa altura, o António ficou fascinado pelo circo. Era um fascínio artístico, mas humano, também. O Eduardo Luiz deixou-se logo contagiar. E andavam os dois loucos pelo circo!"[32]. De facto, consegue-se encontrar este tema simultaneamente nas obras dos dois artistas neste período, com muitas parecenças, mas já evidenciando, contudo, características próprias que os distinguiam e que marcavam já a sua individualidade enquanto pintores.

[30] João Pedro Grabato Dias, *Pressaga*, 1974, pp. 113-114.
[31] Carta de António Quadros a Aurora Costa, Porto/Hospital, 7 de Abril de 1955 (espólio particular).
[32] Conversa com Maria Inês Hespano, Sintra, 28/07/2017.

Fig. 24
António Quadros, *sem título*, 1956
caneta de feltro sobre papel, 15 x 10,5 cm
assinado, datado
espólio particular

Fig. 25
António Quadros, *sem título*, 1956
lápis de cera sobre papel, 8,8 x 12,8 cm
assinado, datado
espólio particular

Fig. 26
António Quadros, *sem título*
grafite sobre papel, 21,5 x 30,5 cm
assinado, datado
espólio particular

As produções de António Quadros versando a temática do circo datam-se entre 1955, 1956 e 1957. As obras que encontrei com esta temática não são muitas, no entanto, as que consegui observar são obras preciosas onde ele alcança resultados notáveis em termos expressivos, no domínio da composição e na exploração cromática. São, arrisco dizer, as suas primeiras obras de pintor e já não tanto trabalhos do estudante de pintura. Prova e demonstra, através dessas obras, a sua autonomia técnica e também a sua capacidade de 'domesticar' os temas atribuindo-lhes um cunho muito pessoal – sempre carregado de mistério e magia. O circo é assim, nas suas mãos, fábrica de ilusões, espectáculo de cor e de movimento, catalisador de emoções. O circo de António Quadros é um lugar de elegância, contenção e risco, é um lugar de limite e superação para todos os que nele trabalham. Apesar da profusão da cor, não é um sítio alegre, escondendo tristezas, dramas e fracassos. É um sítio enigmático.

O quadro que reproduzo é uma das obras mais bem conseguidas que pintou versando o universo do circo (fig.27). A alguma distância atrai-nos no quadro o domínio do verde. Imperam, cromaticamente, o verde e as suas derivações na tenda do circo e na iluminação, imprescindível ao espectáculo. Porque sem iluminação a magia do circo não acontece. Mas a cena captada por António Quadros não é a cena do espectáculo, é uma cena de bastidores, um momento laborioso de treino, onde trapezistas e acrobatas ensaiam os seus números. Aproximando-nos do quadro: a explosão de cor. Amarelos, laranjas, vermelhos, castanhos, lilases, rosas, azuis – nos fatos, nos adereços. É também um olhar mais próximo que nos mostra o trabalho minucioso que o pintor coloca nos pormenores: os focinhos dos dois cães, os padrões das roupas dos artistas. Mas a proximidade do quadro leva-nos, sobretudo, até ao mundo interior de cada um dos cinco artistas. Os seus rostos atraem o espectador pelo modo como expressam a concentração, a tensão… o mistério e, porventura, até a tristeza. Estão, simultaneamente, presentes e ausentes. E nesse existir, não há alegria. Como não havia alegria nos sonhos e nas histórias do palhaço que António Quadros conhecera sem caracterização.

DO PORTO PARA A EUROPA

Nesta sua fase de formação, considero ainda fundamental destacar duas grandes viagens que fez pela Europa. Arrisco afirmar que terão sido, porventura, as experiências que mais contribuíram para o seu crescimento artístico – evidente em 1955 e 1956. São os anos em que a sua pintura se consegue despir das coordenadas escolares alcançando uma individualidade muito vincada, tornando claro estar-se diante de um pintor promissor, de um artista em ascensão. A partir destes anos é nítida a singularidade do seu percurso.

É precisamente nesses anos que António Quadros viaja pela Europa. Graças a um conjunto de postais que vai enviando à sua amiga Aurora Costa, foi possível reconstituir quase na totalidade o roteiro dessas viagens.

Fig. 27
António Quadros, *sem título*, 1956
têmpera sobre derivado de madeira (*Platex*), 81,5 x 79 cm
assinado, datado
Colecção Rui Victorino

A primeira viagem, em 1955, é a mais longa. Terá partido do Porto nos últimos dias de Agosto e regressou a Viseu a 29 de Outubro. Um périplo de dois meses por Espanha, França, Mónaco, Itália e Suíça documentado pela passagem nas cidades de: Madrid, Toledo, Saragoça, Barcelona, Marselha, Cannes, Antibes, Vence, Mónaco, Nice, Veneza, Génova, Pisa, Roma, Florença, Milão, Turim, Genève e Paris. Terá conhecido outros lugares, porém é destes que envia notícias a Aurora. São mensagens telegráficas com descrições muito sucintas de sensações, de peripécias, de visitas, de descobertas e de deslumbramentos.

Os museus são o alvo da sua atenção e os lugares onde passa grande parte do seu tempo. O confronto com os grandes artistas e mestres sensibiliza-o, toca-o profundamente. Estuda-os com curiosidade e afinco. É um mundo novo que se lhe abre diante dos olhos. As reproduções de obras de arte, frequentemente de fraca qualidade e a preto-e-branco, a que tinha acesso no país tinham sido – até àquele momento – o seu único contacto com o que se produzia além-fronteiras. Observar as obras de arte presencialmente, frente-a-frente, é uma possibilidade e um exercício que não desperdiça.

São poucos os sítios, porém, onde consegue ter tempo para registar esses exercícios dada a intensidade e a voragem com que vive a viagem. Em Roma detém-se 'horas a fio' na *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, um museu que considera "magnífico". E de todos os grandes artistas que vê, destaca Arturo Martini como "extraordinário"[33]. De Antibes escreve: "Museu Grimaldi – que loucura. Picasso + Picasso + Picasso"[34]. Picasso que também vê em Paris, em museus e exposições. Também nos postais, por vezes, se lamenta do que não consegue ver e conhecer. Em Florença tem pena de não ter liras para ir a Livorno onde estava patente uma exposição de Modigliani: "Assim… perco esta ocasião única, pois o homem está só em galerias particulares e principalmente na América"[35].

Através dos curtos registos dos postais, percebe-se que António Quadros não procura ver apenas arte moderna: os seus interesses são muito mais vastos. Em Florença, por exemplo, regozija-se da sua sorte por ter apanhado uma exposição sobre Fra Angelico. Em Monte Carlo escreve: "Museu fecundo. Vi Holbein e Brueghel. Belíssimos"[36]. Os vestígios materiais das civilizações antigas encantam-no, muito particularmente a arte egípcia que conhece em Paris, em Cagnes-sur-mer e em Genève. Saliento também a sua passagem por Vallauris, onde entrou em contacto com a produção cerâmica, emblemática na região.

Artisticamente, esta grande viagem revela-se também muito importante porque lhe permitiu adquirir materiais a que no Porto não tinha acesso, nomeadamente tintas. No dia 27 de Outubro,

[33] Postal de António Quadros a Aurora Costa, Roma, 22 de Setembro de 1955 (espólio particular).
[34] Postal de António Quadros a Aurora Costa, Antibes, 18 de Setembro de 1955 (espólio particular).
[35] Postal de António Quadros a Aurora Costa, Florença, 27 de Setembro de 1955 (espólio particular).
[36] Postal de António Quadros a Aurora Costa, Monte Carlo, 19 de Setembro de 1955 (espólio particular).

a partir de Madrid, informando Aurora do seu regresso, acrescenta: "Vou carregado de tintas"[37]. E viria carregado de muitas outras coisas, que o terão enriquecido também enquanto pessoa.

Em 1956, volta a repetir a experiência, mas desta feita em tempo mais curto. Esta segunda grande viagem durará sensivelmente um mês, repartido entre Inglaterra, Holanda e França. Partiu no início de Agosto e chegará a Portugal nos primeiros dias de Setembro. É uma viagem que não está tão documentada como a anterior, e os postais que escreve dão poucas pistas sobre o que vê e o que capta a sua atenção. É excepção, porém, um postal que escreve no dia 23 de Agosto, a partir de Amesterdão, comentando a sua estadia em Inglaterra: "Os museus na Inglaterra são inacreditáveis! Isto é melhor do que eu supunha!"[38]. Pena não ter redigido mais impressões do que vira nesses museus. À semelhança do ano anterior, também ilustra os seus postais, com traços rápidos, mas muito expressivos, e muitas vezes com um cunho humorístico, como o que envia de Londres aludindo ao *The London's fog* (fig.28)!

AS MAGNAS

A actividade expositiva de António Quadros nestes anos é muito tímida, o que era expectável considerando que era estudante. Mas ainda que tímida, merece uma referência.

A sua estreia é precoce. Na verdade, a sua primeira participação numa exposição colectiva acontece em 1953, na *IXª Exposição dos Artistas do Norte*[39]. Aurora Costa fez notar essa precocidade na estreia: "Ainda estávamos nós a aprender a manusear o carvão e já ele apresentava publicamente os seus trabalhos. O António começou a expor muito cedo; o sítio não lhe interessava, ele queria mostrar o seu trabalho"[40].

Tendo-se estreado fora da escola, é dentro da escola que começa a brilhar participando nas exposições que ficaram conhecidas pelas *Magnas*. As *Exposições Magnas* da ESBAP, obra de Carlos Ramos, eram momentos de abertura da escola ao exterior, à sociedade, à cidade.

A *1.ª Exposição Magna* acontece em Outubro de 1952, justamente quando António Quadros inicia o seu percurso na ESBAP. As "Palavras Prévias" de Carlos Ramos no folheto que materializou o acontecimento são esclarecedoras quanto ao espírito e ao propósito da iniciativa:

> Por força de disposições regulamentares são as Escolas Superiores de Belas Artes de Lisboa e Porto impelidas a organizar durante o decorrer dos anos lectivos, exposições periódicas dos trabalhos escolares relativos aos concursos de emulação entre os alunos dos Cursos Superiores de Arquitectura, Pintura e Escultura. Sendo em número de 4 os períodos escolares, são também em número de 4 as exposições obrigatórias. Pensa porém o Conselho Escolar deste estabelecimento de ensino que seria da maior conveniência, a organização de uma "Exposição Magna" anual que, reunisse os trabalhos dos alunos mais classificados durante o ano lectivo anterior a par dos dos professores a quem compe-

[37] Postal de António Quadros a Aurora Costa, Madrid, 27 de Outubro de 1955 (espólio particular).
[38] Postal de António Quadros a Aurora Costa, Amesterdão, 23 de Agosto de 1956 (espólio particular).
[39] Informação recolhida em: Boletim de candidatura de António Quadros a bolsa de estudo da FCG, 20 de Novembro de 1957, SBA:0078 (Arquivo FCG).
[40] Conversa com Aurora Costa, Matosinhos, 22/01/2018.

> te o ensino daquelas especialidades, dando assim a conhecer a seu tempo e publicamente, o produto das actividades profissionais e escolares de mestres e alunos.[41]

A primeira exposição assume, porém, contornos diferentes daqueles que pautavam esta visão e esta intenção de Carlos Ramos. Apresentava-se a público uma grande parte da obra do escultor Barata Feyo, professor da escola. É o próprio Carlos Ramos que justifica a excepcionalidade da estreia em virtude da impossibilidade de reunir os trabalhos relativos ao ano lectivo anterior 1951/52[42]. Não sendo possível concretizar à data o formato que idealizou para as exposições magnas, o director avança com a designação e com o conceito, marcando uma intenção: "Fica, assim, dignamente assinalada, supomos, a 1.ª Exposição Magna, desta escola que, por todas as formas, tentará levar ao conhecimento público o resultado das suas preocupações e ansiedades"[43]. E será uma intenção que concretiza, provando a sua grande capacidade de liderança. A iniciativa com que sonhara consegue pôr-se de pé e, sob a sua égide, acontecerão 16 exposições magnas[44] que assinalam, sem dúvida, a pujança e os anos de ouro da escola. Os catálogos, as fotografias de Teófilo Rego e a cobertura da imprensa, local e nacional, testemunham a notoriedade que esta iniciativa vai ganhando ao longo dos anos.

Durante o tempo em que é estudante do *Curso Especial de Pintura*, Quadros participa em três dessas magnas: em 1954, em 1955 e 1956 (fig.29-31). A sua presença nas primeiras magnas foi, no entender de Aurora Costa, "a certeza de que o António era o melhor de todos nós!"[45].

Infelizmente os catálogos destas exposições não apresentam reproduções das obras expostas – que, a existirem, permitiriam um estudo profundo quer sobre as próprias exposições quer sobre o percurso dos artistas que pela ESBAP passaram. Ora, é difícil sem imagens aferir sobre o entendimento de Aurora Costa quanto à participação de António Quadros. Mas, ainda assim, os catálogos, com as listagens estruturadas por cursos, disciplinas, categorias, obras e autores, permitem fazer uma apreciação quantitativa (fig.32). E um facto é inegável: António Quadros é o aluno que mais obras expõe nesses três anos.

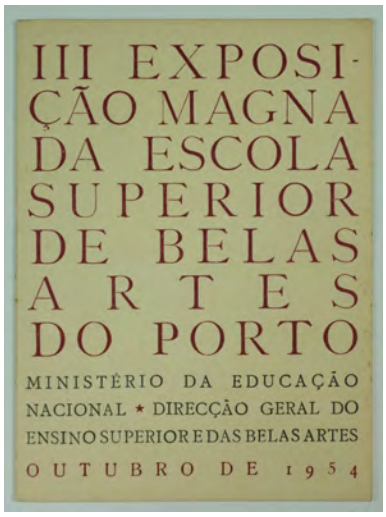
A *III Exposição Magna* decorreu em Outubro de 1954, reportando o seu conteúdo à produção do ano lectivo 1953/54 – que correspondia ao segundo ano de António Quadros na ESBAP. Talvez por isso, a sua participação nesta mostra seja ainda reduzida, mas de importante registo.

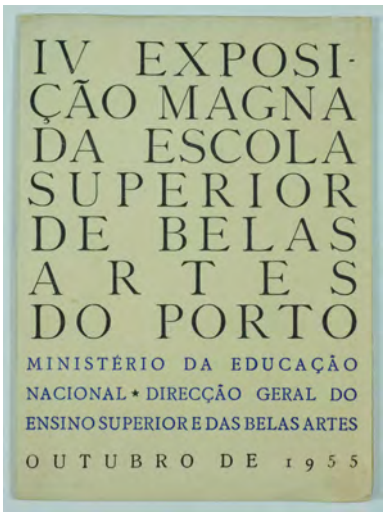
Na secção do *Curso de Pintura*, na categoria *Trabalhos Extra-Escolares*, preenchida pelo *Curso Livre de Pintura a Fresco*, António Quadros encabeça a lista com quatro trabalhos. É uma informação importante, na medida em que já nos revela muito do seu perfil de aluno, com inte-

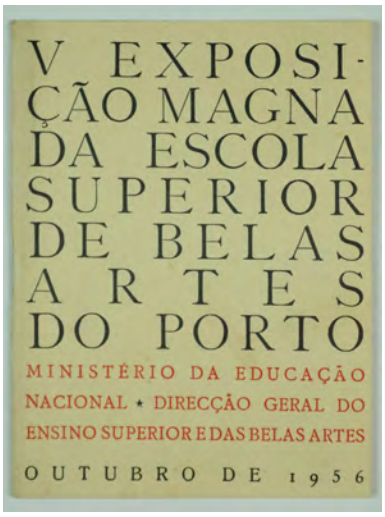
---

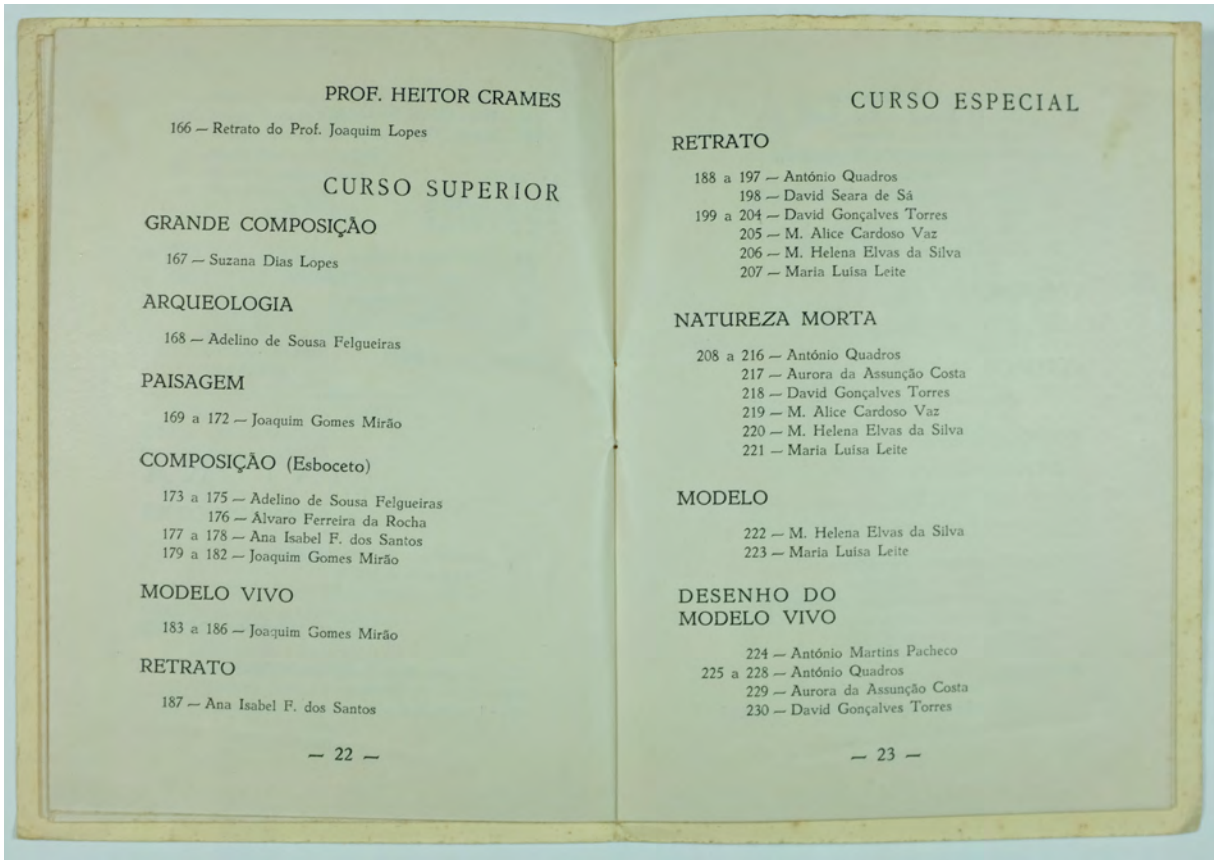
[41] Carlos Ramos, "Palavras Prévias", *1.ª Exposição Magna* [folheto da exposição], Outubro 1952.
[42] Cf. Carlos Ramos, "Palavras Prévias", *1.ª Exposição Magna* [folheto da exposição], Outubro 1952.
[43] Carlos Ramos, "Palavras Prévias", *1.ª Exposição Magna* [folheto da exposição], Outubro 1952.
[44] A *XVI Exposição Magna* decorreu em Fevereiro de 1968 em paralelo com a *Exposição de Homenagem a Mestre Carlos Ramos*. Nessa data, o director da ESBAP já era o arquitecto António de Brito.
[45] Conversa com Aurora Costa, Matosinhos, 22/01/2018.

Fig. 28
Postal de António Quadros a Aurora Costa
Londres, 1956
espólio particular









PROF. HEITOR CRAMES

166 — Retrato do Prof. Joaquim Lopes

CURSO SUPERIOR

GRANDE COMPOSIÇÃO

167 — Suzana Dias Lopes

ARQUEOLOGIA

168 — Adelino de Sousa Felgueiras

PAISAGEM

169 a 172 — Joaquim Gomes Mirão

COMPOSIÇÃO (Esboceto)

173 a 175 — Adelino de Sousa Felgueiras
176 — Álvaro Ferreira da Rocha
177 a 178 — Ana Isabel F. dos Santos
179 a 182 — Joaquim Gomes Mirão

MODELO VIVO

183 a 186 — Joaquim Gomes Mirão

RETRATO

187 — Ana Isabel F. dos Santos

— 22 —

CURSO ESPECIAL

RETRATO

188 a 197 — António Quadros
198 — David Seara de Sá
199 a 204 — David Gonçalves Torres
205 — M. Alice Cardoso Vaz
206 — M. Helena Elvas da Silva
207 — Maria Luisa Leite

NATUREZA MORTA

208 a 216 — António Quadros
217 — Aurora da Assunção Costa
218 — David Gonçalves Torres
219 — M. Alice Cardoso Vaz
220 — M. Helena Elvas da Silva
221 — Maria Luisa Leite

MODELO

222 — M. Helena Elvas da Silva
223 — Maria Luisa Leite

DESENHO DO
MODELO VIVO

224 — António Martins Pacheco
225 a 228 — António Quadros
229 — Aurora da Assunção Costa
230 — David Gonçalves Torres

— 23 —

Fig. 29
Capa do catálogo da
III Exposição Magna
Outubro 1954

Fig. 30
Capa do catálogo da
IV Exposição Magna
Outubro 1955

Fig. 31
Capa do catálogo da
V Exposição Magna
Outubro 1956

Fig. 32
Interior do catálogo da *IV Exposição Magna*
Outubro 1956

resses direccionados e aberto a oportunidades formativas paralelas ao currículo oficial do curso. Este dado atesta, portanto, o seu interesse desde cedo por aquela que virá a ser uma grande paixão – a pintura a fresco, e a sua frequência no curso livre que havia sido orientado por Dórdio Gomes – figura por quem António Quadros nutria um enorme respeito e admiração, e que terá tido um papel importante durante a sua formação na ESBAP.

Para além do curso livre onde se destaca, também se encontra um trabalho seu na secção do *Curso de Escultura*, na categoria *cópia do antigo*. Esta presença vai ao encontro de muitos testemunhos que falam do interesse que António Quadros tinha também pela escultura (fig.33) e de uma ligação fortíssima que estabeleceu muito cedo com o mestre escultor Barata Feyo. Dórdio Gomes e Barata Feyo serão dois vultos marcantes para António Quadros, que beneficiou de um convívio muito íntimo com os dois artistas.

Se a presença de António Quadros na terceira exposição é reduzida, na *IV Exposição Magna*, em Outubro de 1955, ela é avassaladora. Na secção dedicada ao *Curso Especial de Pintura*, participa com dez trabalhos na categoria *retrato*, com nove trabalhos na categoria *natureza morta*, quatro na categoria *desenho de modelo vivo*, e três na categoria *Estudos (desenho)*. Saliento ainda os oito trabalhos na categoria *composição* e um trabalho na categoria *cópia do antigo*, categorias onde o seu nome é o único a figurar. No total, o estudante tinha nesta exposição 35 trabalhos expostos.

A participação na *V Exposição Magna* é igualmente expressiva. António Quadros expôs 24 trabalhos, e tal como na anterior mostra, o estudante destaca-se em várias categorias: em *natureza morta* apresenta um trabalho; em *retrato* participa com seis trabalhos; em *desenho do modelo* com dois. Em duas das categorias, é o único aluno a expor: na de *composição*, oito obras, na de *modelo* quatro. Há ainda a categoria de *pintura a fresco*, que aparece inserida no *Curso de Pintura*, onde o aluno apresenta três trabalhos.

Esta presença forte e expressiva de António Quadros nestas exposições contribuiu, com toda a certeza, para a sua projecção, não dentro da escola – onde já a tinha, mas fora dela. As *Magnas* não foram pensadas para 'consumo interno'; foram projectadas para o exterior. E efectivamente ao longo dos anos foram assumindo um enorme protagonismo cultural na cidade do Porto. A qualidade que conseguiram ir impondo tornaram-nas eventos anuais incontornáveis – e era essa a ambição do seu mentor. Esse protagonismo, essa relevância e a adesão da cidade à iniciativa são atestadas pela cobertura da imprensa local, mas também nacional, e também pelas fotografias de Teófilo Rego[46] – que documentam a afluência de público (fig.34,35).

[46] Teófilo Rego (1913-1993), fotógrafo que documentou a actividade da ESBAP e o trabalho de muitos dos arquitecto aí formados. Sobre a sua ligação à ESBAP, mormente no período em que foi dirigida por Carlos Ramos, consultar catálogo de exposição: *Arquitectura Moderna no Arquivo Teófilo Rego*, Porto, CEAA Centro de Estudos Arnaldo Araújo, ESAP-CESAP, 2015.

Fig. 33
António Quadros, *sem título*
gesso pintado
não assinado, não datado
espólio particular

Fig. 34, 35
Exposição Magna na ESBAP
fotografias de Teófilo Rego, não datadas
Casa da Imagem/Arquivo fotográfico Teófilo Rego
imagens cedidas pela instituição

E é a própria imprensa que vai assinalando a presença de António Quadros nas *Magnas*. No dia 9 de Novembro de 1956, no âmbito da cobertura à *V Exposição Magna*, o *Jornal de Notícias*, através do seu suplemento literário, faz a grande cobertura à temática da pintura mural apresentando uma perspectiva histórica da sua prática até à data, sublinhando o seu recrudescimento internacional – que agora tinha eco na ESBAP. A ilustrar o texto, a página do suplemento reproduz três obras de pintura a fresco realizadas na ESBAP: *Ribatejo* de Gastão Seixas, *Douro* de Amândio Silva e *Circo* de António Quadros (fig.36). António Quadros, em Novembro de 1956, com 23 anos de idade, tinha chegado às páginas dos jornais – e com destaque! Daí para o sucesso não demorará muito.

Em Novembro de 1956 António Quadros já tinha terminado o *Curso Especial de Pintura* e já estava inscrito no *Curso Superior de Pintura*. Inicia-se, por essa altura, uma nova fase que terminará em 1961. Nesses cinco anos, como demonstrarei, conhece uma ascensão estonteante e será destaque em dezenas e dezenas de páginas dos jornais que, atentos, acompanharão o seu percurso artístico.

ANTÓNIO QUADROS — «CIRCO», PINTURA A FRESCO REALIZADA NA E. S. B. A. P. (2,50 × 4,20 m.)

Fig. 36
Fotografia de fresco de António Quadros
no *Jornal de Notícias* (suplemento literário n.º 164)
9 de Novembro de 1956, página 6

2.2. O pintor manifesta-se

Entre 1956 e 1961, António Quadros constrói-se como artista, produzindo uma obra que o leva à notoriedade e à consagração. O ano de 1958 é um ano-chave para compreender como ele alcança essa notoriedade, como ele atinge essa consagração. A meu ver, trata-se do ano da sua afirmação profissional, da sua definição enquanto artista, da assunção plena, na esfera pública, da sua 'identidade artística'. O artista pensa-se e apresenta-se através de um manifesto que escreve ao qual dá o título *Da Pintura* – texto que, na minha perspectiva, se encontra consubstanciado numa pintura a óleo que também realiza nesse ano. Esse manifesto e essa pintura revelam os caminhos que António Quadros seguirá, as suas opções estéticas e éticas e o seu posicionamento no meio artístico – razão pela qual entendo ser pertinente estabelecer uma articulação entre ambas as manifestações.

MANIFESTO *DA PINTURA*

Em 1958, António Quadros assina um manifesto que intitula *Da Pintura* (fig.37,38). *Da Pintura* é um documento estruturante para compreender a personalidade do artista e, sobretudo, a sua pintura e a sua atitude perante a pintura.

Texto difícil, este texto inaugural de António Quadros. Com uma escrita às vezes explícita, outras vezes codificada, com vários sentidos subjacentes, às vezes zombeteira e usando um tom jocoso, outras vezes declaradamente reivindicativa, este texto anuncia já, a verve literária do poeta. Texto de afirmação e de afronta, como se adivinha logo pelo seu título, não poderá ser lido de modo isolado do contexto histórico em que emerge. Palavra perigosa esta – manifesto – num regime de vigilância de comportamentos e de ideias. Palavra corajosa esta – manifesto – no ano de 1958, em que o "General sem medo" enfrenta a ditadura salazarista com a sua campanha às eleições presidenciais, que tem na cidade do Porto um momento áureo[47]. Palavra provocatória esta – manifesto – usada num período de tensão entre a Igreja Católica e o regime, despoletada pelo Bispo do Porto, D. António Ferreira Gomes[48]. Mas é esta palavra, inconveniente e arriscada, que António Quadros escolhe estrategicamente para classificar esta sua declaração pública dirigida, em primeira instância, aos seus pares: os pintores. Escrevo "estrategicamente" por

[47] Em 1958, o general Humberto Delgado (1906-1965) apresentou-se como candidato independente às eleições presidenciais – uma candidatura que "vai originar um verdadeiro terramoto político que se repercutirá por vários anos, abrindo a segunda crise séria da história do regime" (Fernando Rosas, "António de Oliveira Salazar", in J.M. Brandão de Brito, Fernando Rosas (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. II, 1996, p. 873). A campanha eleitoral passou pelo Porto onde o candidato discursou num comício de grande adesão popular na Praça da Liberdade, que teve lugar a 14 de Maio desse mesmo ano.

[48] O ano de 1958 ficou marcado pelo chamado "Caso do Bispo do Porto": D. António Ferreira Gomes, no decurso do processo eleitoral de Humberto Delgado às presidenciais, usa a sua posição de autoridade e prestígio para contestar a actuação do regime vigente. Esta contestação tem o seu clímax num memorando que o bispo envia a António Salazar, a 13 de Julho de 1958, e cujo conteúdo acabou por ser tornado público. Ver: José Barreto, "Caso do Bispo do Porto", in António Barreto, Maria Filomena Mónica (coord.), *Dicionário de História de Portugal*, vol. 7 suplemento, 1999, pp. 184-187.

Fig. 37
Capa do *Manifesto Da Pintura*
António Quadros, 1958
espólio particular

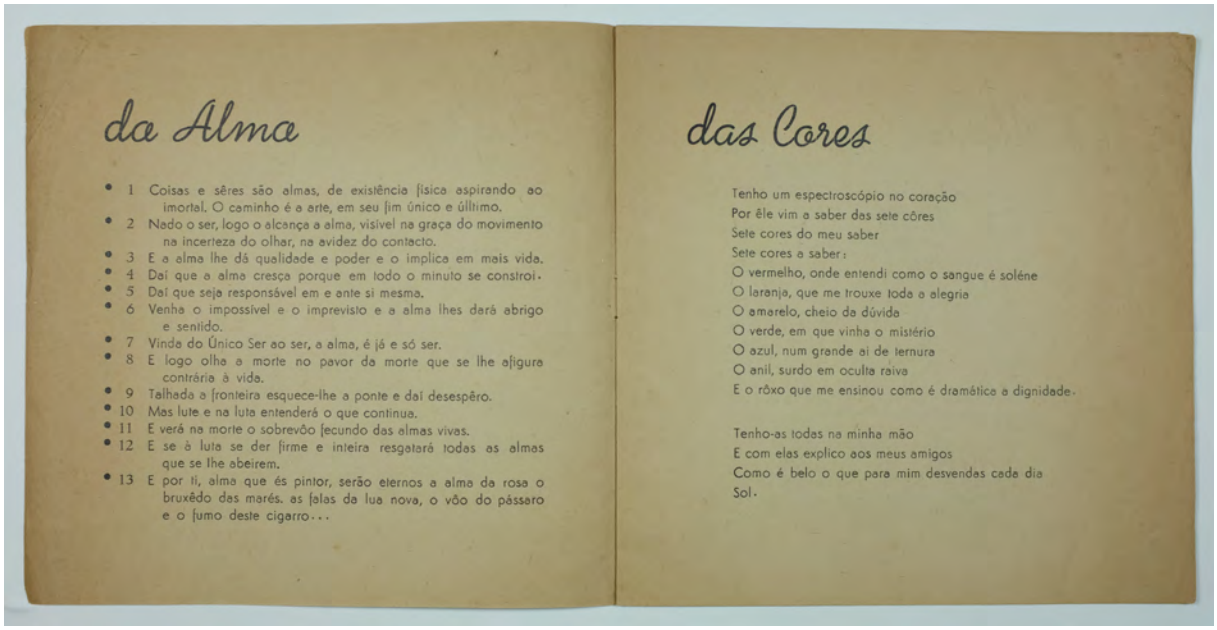


Fig. 38
Páginas do *Manifesto Da Pintura*
António Quadros, 1958
espólio particular

considerar que António Quadros, ao usá-la, confere ao seu texto uma força histórica – sabendo ele como os manifestos, no domínio artístico, foram desencadeadores de rupturas, de debates, de revoluções… e, consequentemente, promotores de artistas.

O manifesto, com um curto preâmbulo, está dividido em seis partes, cada uma com o seu título: *da alma*, *das côres*, *das regras*, *dos sentidos*, *do amor*, *da gente*. Ultrapassando esta divisão esquemática, pode dizer-se que o texto é alicerçado em dois eixos: um, de afirmação programática da sua pintura e da sua prática como pintor; outro, de negação e de crítica a práticas artísticas vigentes e a modos de estar no sistema artístico em Portugal.

António Quadros recusa a dignificação da pintura portuguesa por via da aproximação à pintura europeia, condenando os discursos intelectuais ocos que colocam a arte portuguesa numa posição subalterna face ao que é internacional: "Os filósofos das brasileiras afirmam: tem que ser, deve ser! E provam: porque sim! E explanam-se: inexistência de tradições, ou tradição descontínua, necessidade de integração na cultura europeia, o não termos estética própria"[49].

O pintor proclama uma mudança de paradigma ao afirmar precisamente a existência de uma "estética própria" que ele encontrou nas manifestações artísticas de cariz popular: "Olhei de volta e vi um povo, que era o meu e tinha a resposta: cerâmicas, azulejos dos XVII e XVIII, utensílios gravados, rendas, bordados, santões, ex-votos, sei lá! Era um mar"[50]. E é neste "mar" que decide navegar, recuperando a força estética e simbólica dessas manifestações. É, portanto, neste excerto do manifesto que ele nos dá a chave para a compreensão programática da sua pintura, assente em palavras que é preciso "reabilitar": "Mensagem, Mágico Poético, Dramático!"[51].

António Quadros advoga uma ruptura com as fórmulas que nos são exteriores e que não pertencem à matriz cultural portuguesa. Há uma crítica directa aos cânones decalcados da academia francesa, desajustados do presente e da realidade portuguesa: "Eu e tu, pintores que somos e portugueses, ranhosos apêndices duma escola francesa pseudo-europeia, nascemos adentro duma atitude negativa que urge reconhecer e castrar, para que não floresça podre"[52]. Como ele explica: "Por raça, estamos opostos à lógica da escola francesa. Nós amamos no objecto o seu valor mágico e não o seu valor de presença. Respeitamos, não a sua forma lógica mas o seu potencial mágico"[53].

Há neste texto um verdadeiro incitamento à recusa de modelos artísticos impostos e importados – modelos que podem cumprir as regras mas, quanto a António Quadros, são vazios nos seus conteúdos, sem carregarem mensagens, paixões, revelações, inquietações:

---

[49] António Quadros, *Manifesto Da Pintura*, s/d. [1958], sem paginação (espólio particular).
[50] *Idem, ibidem.*
[51] *Idem, ibidem.*
[52] *Idem, ibidem.*
[53] *Idem, ibidem.*

> Ignoremos a ironia fácil dos que julgam a verdade alcançada na pobresa dum esquema certinho aos olhos da razão. Que arte, é ter o coração na cabeça, e um crucifixo não é um cabide nem uma forca. É uma alma em sangue. É um anti-esquema. Recusemos esta arte, que é um formalismo estéril. Forma que não visa o conteúdo, mas a beleza gratuita e externa. Uma bilha que um pouco de água tomba. Forma que não cria o respeito interior. Forma que abandona progressivamente o contacto com o humano sem comunicar com o mágico. Forma onde a capacidade de sonho é limitada porque só inteligente, resultando em orgulhosa, excessiva auto-homenagem. Forma que pecou no amor de si mesma e agonisa sem relação. Forma que confessa ausência de conflito e íntima riqueza. Forma que é um chapéu na cabeça dum manequim, sem escala humana, chapéu decerto, mas que eu ou tu, não poderemos usar.[54]

É contra este "formalismo estéril" que reivindica a pintura como acto de amor – princípio para que ela possa chegar a todos e não haja exclusividade na sua leitura e apropriação: "E respeitemos um público sem élites, que não quer saber nem procura saber como um carpinteiro faz bancos, mas sabe bem o que é um bom banco"[55].

A pintura, como ele a reclama, é um ofício que requer o domínio de um conjunto de procedimentos, materiais, instrumentos, técnicas e regras – que descreve pormenorizadamente sob a forma de poema:

> Em quatro braços de pinho
> Em ângulo recto abraçados
> Cravo uma braça de linho
> Com trinta cravos forjados.
>
> Branco e cola a dose certa.
> Têm as côres humores vários.
> Separo-as dos contrários
> Evitando a luta certa.
>
> De óleo de linho e papoulas do sono.
> Beijos húmidos na côr.
> Pêlos de marta no fim do outono.
> Pau de salgueiro branco de outono.
> No meu pincel, está minha dôr.
>
> Um cumprimento e uma largura
> Marcam o mundo de antemão.
> Supôr aléns, só na fundura
> Da superfície enganadora
> Na mentirosa dimensão.
>
> Primeira linha, a sem-antes
> Marca as que vêm depois,
> E embora só viva instantes
> Traz mar dos quatro quadrantes
> E luz de trezentos sóis.
>
> E emerge na exactidão
> Da matéria, fina ou espêssa,

[54] António Quadros, *Manifesto Da Pintura*, s/d. [1958], sem paginação (espólio particular).
[55] *Idem, ibidem.*

O que um dia, os olhos viram
Aquentei no coração
E entendi na cabeça.[56]

Vemos como alude a todos os procedimentos preliminares e às técnicas que é preciso saber, desde a construção da grade/armação em madeira em que se estende e fixa o suporte (neste caso o linho), à preparação da superfície para a pintura (com cola e gesso), à feitura das tintas (com óleo de linho e óleo de sementes de papoilas), à realização do desenho preparatório, que implica o domínio da perspectiva. Esta enunciação da pintura, também como uma prática oficinal, encontra a sua expressão máxima nesta frase: "E comecemos por saber da nossa profissão como um carpinteiro sabe da sua"[57].

Pintar, para António Quadros, exige, para além de um rigor técnico, um comprometimento integral daquele que pinta. O pintor tem que estar inteiro usando para pintar os cinco sentidos, ou, ousando pintar com os cinco sentidos (a visão, o tacto, o olfacto, a audição, o paladar):

Vejam os olhos o perto o longe e a bruma
Conheçam as mãos o[s] quatro elementos
Sinta a narina o fumo e os ventos
Entenda a orelha tudo e coisa nenhuma

Prove a bôca, no mais são,
O fel que o mel anuncia.[58]

A pintura é para este artista um questionamento individual, mas é também uma responsabilidade – na medida em que o pintor tem o poder de eternizar o que à partida é efémero, passageiro, pontual, irrepetível, imperceptível, incompreensível e que dificilmente é passível de ser fixado: "E por ti, alma que és pintor, serão eternos a alma da rosa, o bruxêdo das marés, as falas da lua nova, o vôo do pássaro e o fumo deste cigarro…"[59].

Seguro e convicto daquilo que não quer ser e do que não quer fazer e consciente do seu poder enquanto pintor, António Quadros manifesta-se, aos 25 anos, desta forma audaz, num texto que define as fronteiras e os horizontes da sua pintura. Apesar da carga simbólica que dá a este texto, ao inclui-lo na categoria de manifesto, este não teve na época uma repercussão visível. Do que consegui apurar o *Manifesto* foi divulgado em duas publicações – curiosamente, a primeira no estrangeiro. O texto conheceu uma tradução em alemão e foi publicado, na íntegra, na revista *Blätter Des Bielefelder Jugend-Kulturringes*, no número 103, de Abril de 1959[60] – o que confirma um interesse internacional pela sua obra. O texto figurou depois, na sua versão original em

[56] António Quadros, *Manifesto Da Pintura*, s/d. [1958], sem paginação (espólio particular).
[57] *Idem, ibidem.*
[58] *Idem, ibidem.*
[59] *Idem, ibidem.*
[60] Exemplar existente no Arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG): *António Quadros – Processo de Bolseiro*, SBA:0078 (Arquivo FCG). O manifesto está publicado nas páginas 138-144 e é acompanhado de quatro reproduções de obras de António Quadros.

português, num compêndio intitulado *Os Modernistas Portugueses. Escritos Públicos, Proclamações e Manifestos*, que saiu em 1961[61].

Do manifesto também não se fez eco nas páginas da história da arte em Portugal do século XX. Porém, em 2001, ele foi integralmente transcrito no catálogo da exposição *[+ de] 20 grupos e episódios no Porto do século XX*[62] – exposição que teve como objectivo "traçar o panorama das artes plásticas na cidade do Porto ao longo do século XX"[63], a partir da ideia da constituição de grupos e/ou movimentos que, de certa forma, e por várias vias, se afirmaram no Porto como "contestação, protesto, alternativa ou complemento à outra dinâmica oficial representada pela Academia"[64]. António Quadros não tem um lugar porquanto não integrou colectivos; no entanto, o seu *Manifesto* é referido apenas para se fazer notar a sua génese individual:

> Tratava-se de um manifesto assinado na sua pessoa individual, contrastante com o sentido gregário dos manifestos de inícios do século XX, mas de idêntica intensidade interpelativa dos outros, perante si, para a intervenção que exigia como missão. A penetração semântica do *Manifesto* de 1958 avisava, sobretudo, a responsabilidade individual do pintor colocado em termos societários perante a escala do humano… a que pretendeu aceder. Procedente de um eu activo, sem a sustentação de qualquer grupo ou corrente em que se escudasse, António Quadros reunia em si a implantação de um grupo constituído da identidade singular do eu.[65]

A presença do documento na antologia de textos, que pretende "deixar um apontamento sobre algumas das publicações indispensáveis ao conhecimento do meio artístico portuense do século XX"[66], é importante na medida em que o divulga, trazendo-o à luz do dia como uma fonte para documentar um período artístico, no Porto. Mas, no entanto, não o analisa nem contextualiza a sua redacção à luz do percurso do próprio António Quadros. O texto aparece assim 'solto', distante da obra do artista e sem articulação com a sua aparição no espaço público. Ora, este texto vale pelo seu conteúdo – enquanto referencial para a leitura e a interpretação da obra de António Quadros, mas vale igualmente pela forma e pela circunstância em que o artista o divulgou. António Quadros escreveu o seu manifesto com o intuito de ser distribuído no decorrer da sua primeira exposição individual. Fazer coincidir a divulgação de um manifesto com a sua primeira aparição pública *a solo* não era um acaso. Foi uma atitude simbólica, plena de significado.

A PRIMEIRA EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL

A primeira exposição individual de António Quadros teve duas mostras: uma, no Porto, na ESBAP, nos dias 5, 6 e 7 de Julho de 1958[67]; outra, em Lisboa, no SNI (Secretariado Nacional de Infor-

---

[61] Petrus (org.), *Os Modernistas Portugueses. Escritos Públicos, Proclamações e Manifestos*, vol. V, Porto, s/d. [1960-1961], pp. 49-63.
[62] *[+ de] 20 grupos e episódios no Porto do Século XX* [catálogo], vol. I, 2001, pp. 108-109.
[63] *Ibidem,* vol. I, p. 6.
[64] *Ibidem,* vol. I, p. 6.
[65] *Ibidem*, vol. II, p. 10.
[66] *Ibidem,* vol. I, p. 7.
[67] No compêndio *Os Modernistas Portugueses. Escritos Públicos, Proclamações e Manifestos* onde o texto é transcrito, refere-se que o manifesto foi "distribuído durante a exposição que o Pintor realizou na Escola de Belas Artes do Porto no mês de Junho de 1958". Trata-se de um lapso; a exposição acontece no mês de Julho.

mação), no Palácio Foz, nos dias 10, 11 e 12 do mesmo mês. Existem dois catálogos (fig.39,40), com a respectiva listagem das obras – através das quais sabe-se que o conteúdo da exposição era igual nas duas cidades (fig.41). António Quadros apresenta-se com 28 obras, todas com título e que o pintor divide em três categorias: quatro óleos, vinte e dois desenhos e duas serigrafias.

O 'catálogo', de grande simplicidade, consiste numa folha impressa na frente e verso. Na frente, o pintor colocou um breve apontamento curricular: "António Quadros (Viseu 1933). E.S.B.A.L.[68] e E.S.B.A.P. 1952-1956. 24 Exp. Colectivas 1955-58 Em: Lisboa, Porto, Viseu, Estoril, Almada, Póvoa do Varzim, Lourenço Marques, Hannover, Madrid e Barcelona. Bolseiro da Fundação Gulbenkian"[69]. Na pequena nota biográfica, António Quadros faz valer o seu percurso expositivo, nacional e internacional – fazendo notar que já não se tratava de um novato. Destaca-se também já como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) – bolsa que começará a usufruir a 20 de Julho do mesmo ano.

Ainda que com uma curtíssima duração quer no Porto quer em Lisboa, a exposição não passou despercebida pela crítica. A exposição fez correr tinta nos periódicos da capital[70] e foi alvo até de extensos artigos – que ajudam muito a compreender a leitura e a recepção à obra de António Quadros.

Logo a 11 de Julho, no dia seguinte à inauguração da exposição em Lisboa, o *Diário de Notícias* assinala a exposição de forma efusiva:

> No Palácio Foz foi inaugurada ontem uma exposição de trabalhos de António Quadros. Fecha amanhã. O grande público não chegará a vê-la. E é pena. Não tomaria conhecimento apenas de mais alguns óleos e de mais uns tantos desenhos de outro jovem que frequentou escolas e resolveu autonomizar-se da influência das regras e da monotonia das lições. A exposição está muito longe de ser uma banalidade. O artista é, verdadeiramente, um "caso".[71]

---

[68] Apesar de António Quadros fazer constar em alguns documentos a sua passagem pela ESBAL, parece-me importante registar que se tratou de uma frequência curta, de apenas cerca de três meses. A 12 de Setembro de 1955 fez um pedido de transferência para a ESBAL alegando como motivo a fixação de residência em Lisboa. A transferência foi aceite por Carlos Ramos e pelo director da ESBAL, o arquitecto Paulino Montês. Porém, a 9 de Novembro desse ano, António Quadros solicita, desta feita por razões familiares, a transferência para o Porto – transferência que é aceite a 6 de Dezembro de 1955. Ainda que documentada administrativamente (Cf. documentação em *António Augusto de Melo Lucena e Quadros – Processo de Aluno* (Arquivo FBAUP), é uma passagem sobre a qual nada consegui apurar.

[69] *António Quadros – ESBAP/SNI*, Julho 1958 [folhetos das exposições], (espólio particular).

[70] Não encontrei críticas à exposição na ESBAP em periódicos do Porto, nem sequer notícias da sua realização. Para além da ausência da exposição na imprensa, há ainda a referir o facto de ela não ter deixado rastos documentais na própria ESBAP. Estranhamente, não existe um único exemplar do manifesto nem do próprio catálogo – nem no arquivo, nem na biblioteca da actual Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, sucessora da ESBAP. A única notícia da sua existência chega por via da correspondência, mais precisamente na cópia da carta que Carlos Ramos endereça ao director-geral do Ensino das Belas-Artes no dia 2 de Julho de 1958, solicitando autorização para a realização da referida exposição de António Quadros (Cópia de carta de Carlos Ramos para o director-geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, em 2 de Julho de 1958, Correspondência 1958/1964, L.º 19, PROCºS 20 a 39, Arquivo FBAUP). O pedido do director da escola foi despachado positivamente em carta datada de 4 de Julho (Carta do director-geral do Ensino Superior e das Belas-Artes ao director da ESBAP, em 4 de Julho de 1958, Correspondência 1958/1964, L.º 19, PROCºS 20 a 39, Arquivo FBAUP). E depois desta resposta afirmativa, não encontrei mais notícias da exposição.

[71] "Pintura e desenhos de António Quadros, no Palácio Foz", *Diário de Notícias*, 11 de Julho de 1958, p. 6.

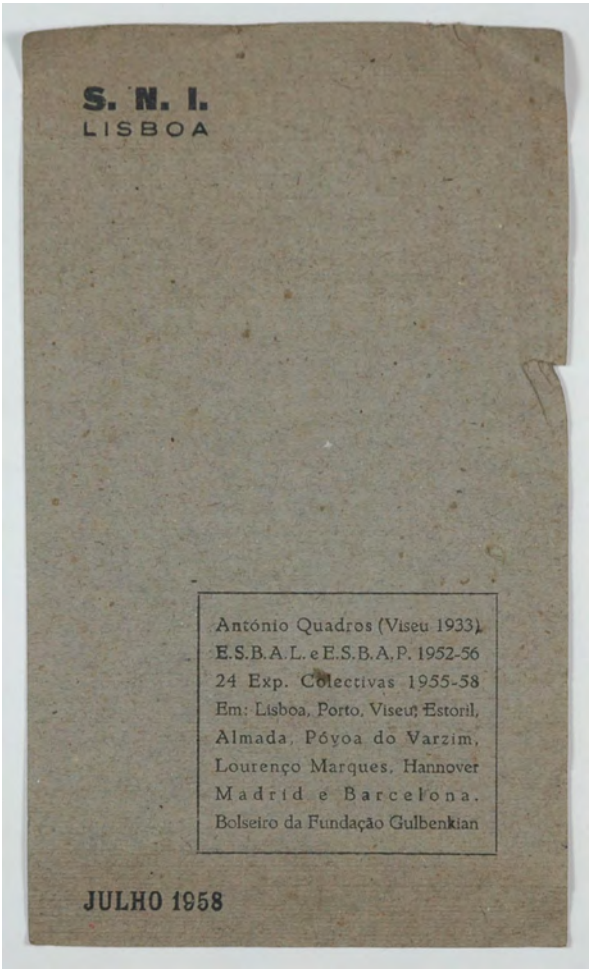


Fig. 39
Folheto da exposição individual de António Quadros
no SNI, em Lisboa, Julho 1958
espólio particular

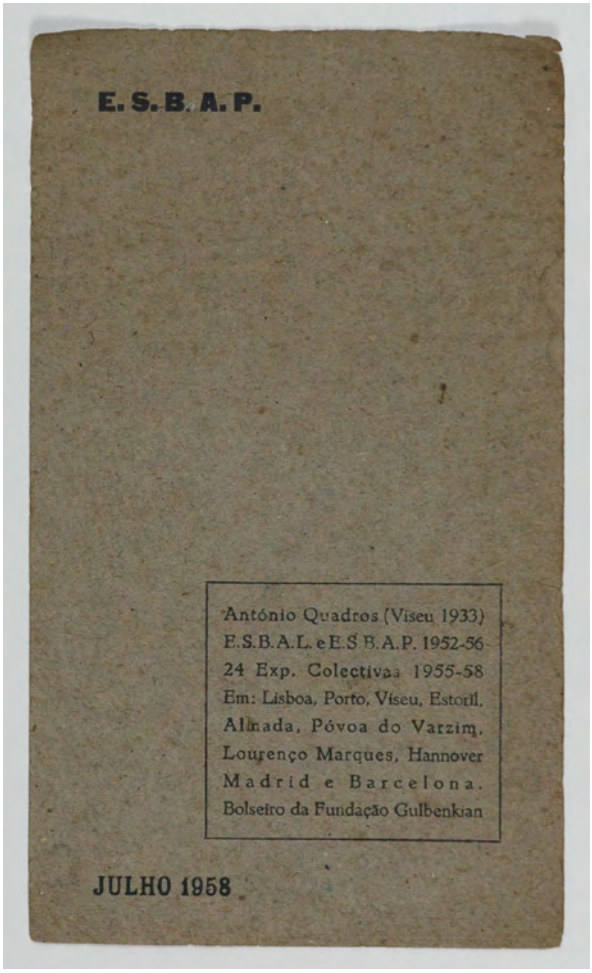
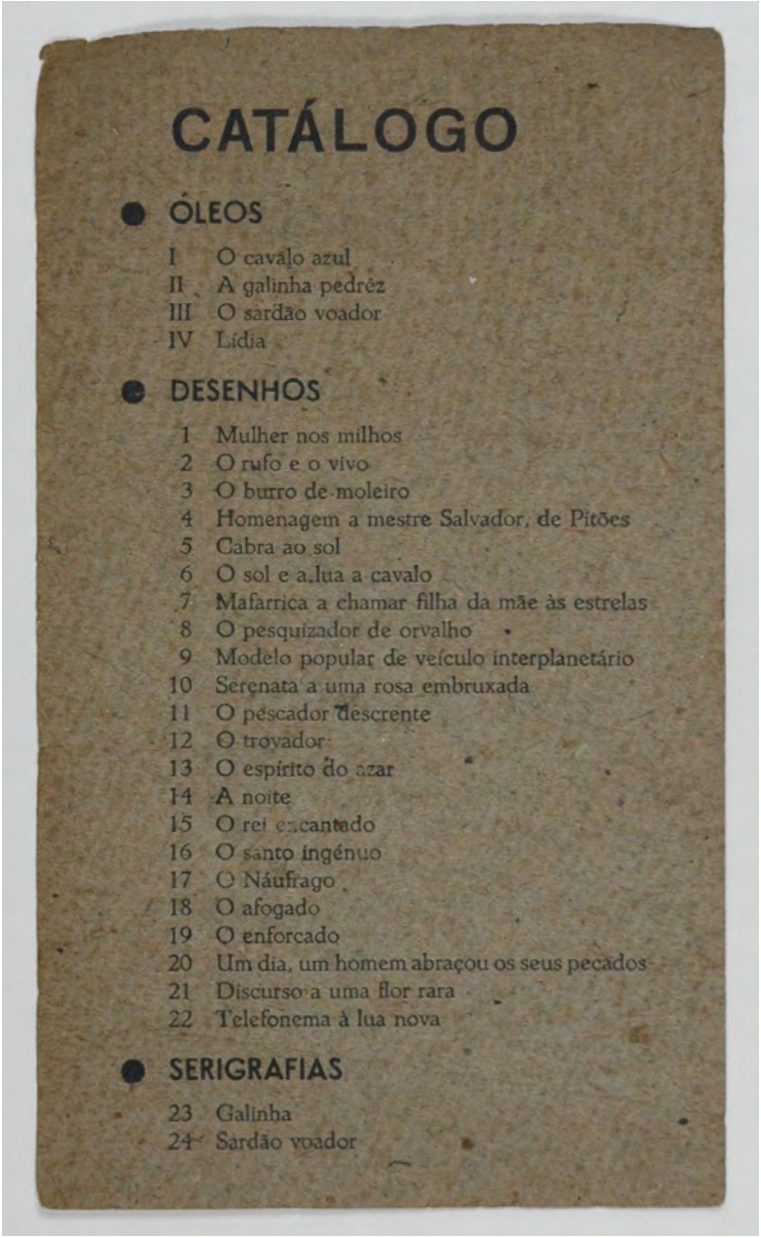


Fig. 40
Folheto da exposição individual de António Quadros
na ESBAP, no Porto, Julho 1958
espólio particular



CATÁLOGO

● ÓLEOS

I O cavalo azul
II A galinha pedrez
III O sardão voador
IV Lídia

● DESENHOS

1 Mulher nos milhos
2 O rufo e o vivo
3 O burro de moleiro
4 Homenagem a mestre Salvador, de Pitões
5 Cabra ao sol
6 O sol e a lua a cavalo
7 Mafarrica a chamar filha da mãe às estrelas
8 O pesquizador de orvalho
9 Modelo popular de veículo interplanetário
10 Serenata a uma rosa embruxada
11 O pescador descrente
12 O trovador
13 O espírito do azar
14 A noite
15 O rei encantado
16 O santo ingénuo
17 O Náufrago
18 O afogado
19 O enforcado
20 Um dia, um homem abraçou os seus pecados
21 Discurso a uma flor rara
22 Telefonema à lua nova

● SERIGRAFIAS

23 Galinha
24 Sardão voador

Fig. 41
Lista de obras no folheto da exposição individual de António Quadros
na ESBAP e no SNI, Julho 1958
espólio particular

Para o crítico (cujo nome se desconhece porque o artigo não está assinado), o artista era um caso, como fora Amadeo de Souza Cardoso:

> Vendo a exposição, reparando na singularidade dos temas, na força de expressão pessoal que os caracteriza, no intento decorativo que os anima e nas soluções transfiguradoras a que a criação do artista os subordinou, somos, irresistivelmente, levados a pensar noutro caso remoto da pintura nacional. Quando Amadeu de Sousa Cardoso tinha a idade que tem agora António Quadros – 25 anos – publicou o seu famoso "Album de Desenhos". A crítica parisiense falou dele em termos que poderiam repetir-se acerca de António Quadros e dos seus trabalhos.[72]

Esta apreciação faz da exposição um acontecimento artístico incontornável. O calibre da comparação era um chamariz para ir conhecer a obra de António Quadros.

A 14 de Julho é a vez de Sellés Paes que no *Diário Ilustrado* não poupa palavras para elogiar a verve do pintor e, sobretudo, para destacar o enraizamento da sua obra numa pesquisa espiritual e plástica a partir da arte popular portuguesa. Sellés Paes aplaude "o trabalhador incansável, não para produzir, mas para apurar o seu ofício", aplaude "o seu espírito inventivo, com seu profundo humor". E aplaude a exposição "pelos méritos revelados, pelos assuntos propostos, pela juventude gritante e justamente irreverente"[73].

A 15 de Julho, no *Diário da Manhã*, Fernando de Pamplona escreve sobre a exposição, orientando o seu texto para exprimir a sua total discordância face às apreciações que haviam sido feitas anteriormente sobre a obra do artista. Começa, aliás, o seu artigo em forma de ataque:

> Alguém comparou António de Quadros a Amadeu de Sousa Cardoso, percursor do modernismo entre nós, pela semelhança entre os desenhos de um e de outro, estilizados, imaginosos e decorativos, com certo bizantismo na graciosa acentuação dos pormenores. Sem desprimor para o jovem pintor moderno, por certo bem dotado, não é possível emparelhar os dois, porque o clássico do modernismo influenciou visivelmente o modernista de hoje, que por isso, não pode vincar a mesma originalidade.[74]

Fernando de Pamplona considerou exagerado o nível em que se colocara o artista e a sua obra no panorama artístico nacional. A comparação de António Quadros com Amadeo de Souza-Cardoso parecia-lhe sem fundamento, porquanto a própria obra do "jovem pintor" bebia muito da sua influência – aspecto que comprometia a sua originalidade.

O artigo desenrola-se assim elencando influências presentes nas obras de António Quadros, pois no entender do crítico ele era "bastante permeável às sugestões de outros mestres ou de outras escolas de arte"[75]. Nas suas obras detecta: "reminiscências de arte assíria", "vislumbres da arte egípcia", "fantasias endiabradas de Bosch" e a "lembrança de Mário Elói"[76]. O crítico reconhece, contudo, que embora sendo detectáveis muitas influências, o artista integra-as, mas

---

[72] "Pintura e desenhos de António Quadros, no Palácio Foz", *Diário de Notícias*, 11 de Julho de 1958, p. 6.
[73] Sellés Paes, "O pintor António Quadros no S.N.I.", *Diário Ilustrado*, 14 de Julho de 1958, pp. 9, 14.
[74] Fernando de Pamplona, "Pinturas e Desenhos de António Quadros", *Diário da Manhã*, 15 de Julho de 1958, p. 2.
[75] *Idem, ibidem*, p. 2.
[76] *Idem, ibidem*, p. 2.

consegue ultrapassá-las "achando rumos imprevistos". E parecem ser esses "rumos imprevistos" a única nota positiva a assinalar dos trabalhos apresentados em exposição. Quanto à pintura, Fernando de Pamplona é peremptório a secundarizar a prestação do pintor face à prestação do desenhador, e di-lo directamente:

> As pinturas a óleo são inferiores aos desenhos, não possuem o mesmo decorativismo, excepto talvez "O sardão voador", de efeito sugestivo. Já "Lídia", de desproporção intencional e monstruosa nos seus verdes ácidos, ou "A galinha pedrês", de simbolismo abstruso, se afiguram pobres de expressão e conteúdo plástico, demasiado ambiciosos para as possibilidades que revelam.[77]

O crítico remata o seu artigo referindo-se a um artista que está num momento crucial da sua carreira: "numa encruzilhada difícil, em que tanto poderá transviar-se como encontrar-se"[78]. Fernando de Pamplona, no entanto, estava isolado nesta sua avaliação sobre a obra de António Quadros. As críticas posteriores não hesitam quanto ao lugar excepcional que o artista ocupava na arte portuguesa da actualidade.

Sellés Paes reflecte, de novo, sobre o que António Quadros expusera. Na revista *Rumo* do mês de Julho encontrei um extenso artigo que escreveu no rescaldo da exposição, com uma análise mais cuidada sobre a obra que o pintor apresentara.

A sua primeira constatação é quanto à dificuldade de integrar a obra de António Quadros. Define-o, por isso, como um artista isolado e independente, mas faz questão de explicitar que tal não resulta de "uma atitude de hostilidade a agrupamentos", mas porque o seu trabalho representa "uma procura séria na actual pintura portuguesa"[79].

O crítico destaca, de seguida, a dupla natureza do artista que permite que se desdobre com mestria no desenho e na pintura – um dote raro, como enuncia e justifica:

> Antes de mais nota-se em António Quadros a capacidade de se desdobrar em pintor e desenhador, o que não é vulgar suceder. Possuía esse dote Modigliani, pintor profundamente gráfico, e possui-o o catalão Pablo Ruiz Picasso. Tal capacidade, longe de pressupor duas personalidades, significa a integração do artista nos quesitos da pintura ou do desenho: Almada a pintar é sempre desenhador, como Dórdio ou Viana nos desenhos são só pintores, e Feyo sempre escultor.[80]

Para Sellés Paes não havia dúvidas: António Quadros era um grande desenhador e um grande pintor, dominando tecnicamente as especificidades do desenho e da pintura – um dote natural, como assinala, mas só possível e concretizado com persistência e determinação e um trabalho desenvolvido com um apurado sentido oficinal, já em extinção no mundo artístico. O crítico enaltece o seu "culto do ofício", porque "num tempo de abandono do ofício tais qualidades são

---

[77] Fernando de Pamplona, "Pinturas e Desenhos de António Quadros", *Diário da Manhã*, 15 de Julho de 1958, p. 2.
[78] *Idem, ibidem*, p. 2.
[79] Sellés Paes, "A pintura e o desenho em António Quadros", *Rumo. Revista de Problemas Actuais*, n.º 17, Julho 1958, p. 104.
[80] *Idem, ibidem*, p. 104.

de apreciar": "Em António Quadros, tal dote, evidentemente natural, leva-o, em cada género, a melhorar a sua obra até ao último recurso, num labor de saber e de paciência, hoje em desuso"[81].

Mas na perspectiva do crítico o que era absolutamente novo era a sua matéria de trabalho, ou usando as suas palavras, a raiz e o espírito da sua obra – a arte popular portuguesa. Ele exalta "o caminho por onde o Artista enveredou ao mergulhar no espírito popular para nele encontrar as fontes da sua expressão"[82]. Para Sellés Paes, António Quadros tinha dado "provas já palpáveis"[83] de tratar-se de um caminho consistente, e ele era o artista certo para o trilhar: "parece-nos António Quadros o homem equipado para a viagem espinhosa que inicia, com uma bagagem moral e histórica alicerçada nos mais sólidos ensinamentos"[84]. Tudo isto fazia da sua obra uma obra única e colocava o artista "numa posição sem paralelo no panorama das artes plásticas portuguesas"[85].

Em 7 de Agosto, no *Diário de Notícias*, ainda se escreve sobre a exposição. Agora é a vez de André Real que assina um longo artigo sobre "duas importantes exposições" que aconteceram em Julho no Porto e que se "impunham á atenção esclarecida". Uma delas é justamente a de António Quadros e sobre ela vai directo ao assunto: "Uma constituía "um caso", um autêntico caso, como foi o de Amadeu de Sousa Cardoso no seu tempo"[86]. André Real retoma quer a comparação de António Quadros a Amadeo de Souza-Cardoso quer o uso da palavra "caso", procurando até ir mais longe:

> Já nesta página tivemos a oportunidade de falar de António Quadros. Cremos que então o apontámos como uma das esperanças da nossa pintura. Hoje, porém, não há que pensar mais em esperanças. Realidades, realidades das mais vivas, foram os 24 trabalhos (óleos, desenhos e serigrafias) que nos apresentou. Por isso e porque essas realidades são coisa nova e coisa vigorosa, as classificamos acima de "caso", muito embora a palavra vá estando um tanto ou quanto gasta.[87]

O crítico não hesita em conferir excepcionalidade à obra do artista, sublinhando a sua originalidade e consistência. Tratava-se, no seu entendimento, de uma obra ímpar. E à secundarização da pintura de António Quadros, que havia sido formulada por Fernando de Pamplona, André Real responde finalizando o seu artigo de uma forma contundente:

> A Lua, as estrelas, tudo tem vozes. Mas não queremos pormenorizar. Isso coube à crítica da capital que foi á exposição. Quanto a nós, basta-nos dizer dos trabalhos de António Quadros, para terminar, tão somente isto: se fôramos ricos e se ele os pusera em almoeda, levaríamos um para casa. E depois, esqueceríamos as horas, olhando-o. Quem não viu, por exemplo, "O cavalo azul", fica a ignorar um

---

[81] Sellés Paes, "A pintura e o desenho em António Quadros", *Rumo. Revista de Problemas Actuais*, n.º 17, Julho 1958, p. 104.
[82] *Idem, ibidem*, p. 104.
[83] *Idem, ibidem*, p. 106.
[84] *Idem, ibidem*, p. 105.
[85] *Idem, ibidem*, p. 106.
[86] André Real, "António Quadros – Na Escola Superior de Belas-Artes. Educação pela Arte (Exposição de testes psicológicos) – No Ateneu Comercial", *Diário de Notícias*, 7 de Agosto de 1958, p. 7.
[87] *Idem, ibidem*, p. 7.

> dos momentos mais altos da nossa pintura contemporânea. Que riqueza e que simbolismo cromático! Talvez isto doa a muita gente. Mas a verdade fez-se para ser apregoada. De contrário, a justiça seria uma palavra vã.[88]

A crítica à exposição não ficou ainda por aqui. A revista *Vértice* também lhe deu atenção, dando-nos informação inédita sobre a mesma, nunca antes veiculada pela imprensa. No número de Julho-Agosto a exposição foi registada assim por Manuel Gomes Soares:

> O jovem pintor António Quadros, do Porto, expôs em Lisboa, no mês de Julho, numa mostra relâmpago de três dias, alguns dos seus recentes trabalhos, principalmente gravuras, cuja qualidade e ineditismo foram muito apreciados sobretudo pela forte influência popular dos temas, interpretados com um lirismo original. Trouxe também consigo alguns trabalhos de um artista de bonecos, Mestre Salvador, de Pitões, Trás-os-Montes, que apresentou e que tornou mais saborosa a sua exposição. Este artista partiu para o estrangeiro com uma bolsa de estudo da fundação Gulbenkian.[89]

Em Setembro, o mesmo crítico termina o seu balanço da actividade expositiva em Lisboa, na primeira metade do ano de 1958, com uma referência muito elogiosa à prestação de António Quadros no SNI:

> Não acabaria o mais interessante deste meio ano sem uma notícia da primeira exposição individual em Lisboa de António Quadros (no palácio Foz, mês de Julho), que até nós desceu desde o Porto, ou talvez melhor de Pitões, uma aldeia de Trás-os-Montes onde encontrou um santeiro que fazia poesia em madeira, barro, ferro e que trouxe consigo para estabelecer comparação – numa passagem rapidíssima – com os seus desenhos, gravuras, óleos, num atropelo que encantou este panorama artístico de Lisboa, sempre tão calmo, perfeito e acabado como um museu em que se inscrevem as peças aprovadas pelo júri.[90]

Fica-se a saber que apesar de se tratar de uma exposição individual, António Quadros não expunha sozinho, fazendo-se acompanhar de peças em madeira, barro e ferro de um "santeiro" de uma aldeia de Trás-os-Montes, de nome Mestre Salvador. Curiosamente já Sellés Paes no seu primeiro artigo aludira a peças de feição popular; não eram, contudo, de Trás-os-Montes: "A exposição tem um ar de festa minhota: sobre uma mesa bonecos de Barcelos que são antiguidades, e no chão pratos vidrados dessa mesma terra"[91]. Ainda que parcas, estas informações levam-nos a adivinhar que a exposição era, igualmente, uma exposição de arte popular do Minho e de Trás-os-Montes. António Quadros pretendia, claramente, reconhecer e dignificar o seu ponto de partida estético e espiritual.

Este périplo pela imprensa dá um contributo para a história desta exposição, atestando a sua importância e o seu ineditismo. Na sua estreia artística *a solo*, António Quadros aparece como uma revelação. O seu trabalho impressiona, convence e contagia, e a crítica faz-lhe uma vénia, colocando-o 'acima de todos'. Definitivamente, ele tornara-se "um caso" na arte portuguesa. A

---

[88] André Real, "António Quadros – Na Escola Superior de Belas-Artes. Educação pela Arte (Exposição de testes psicológicos) – No Ateneu Comercial", *Diário de Notícias*, 7 de Agosto de 1958, p. 7.
[89] "Noticiário", *Vértice. Revista de Cultura e Arte*, n.os 178-179, Julho-Agosto 1958, p. 450.
[90] Manuel Gomes Soares, "Exposições", *Vértice. Revista de Cultura e Arte*, n.º 180, Setembro 1958, p. 520.
[91] Sellés Paes, "O pintor António Quadros no S.N.I.", *Diário Ilustrado*, 14 de Julho de 1958, pp. 9, 14.

exposição estava longe de ser uma banalidade, em primeiro lugar, pela qualidade e originalidade da obra que apresenta; em segundo lugar, pelo seu lado provocatório, desafiando práticas, discursos e convenções. O que António Quadros trazia de novo ao panorama artístico português não era só a sua obra, era também a forma de a apresentar e a sua atitude.

A primeira provocação era trazer um artista popular para a esfera do erudito, atribuindo-lhe autoria e reconhecendo às suas obras valor e qualidade, conferindo-lhes dignidade artística. Não existem descrições e imagens que permitam saber como foram apresentadas as peças, mas certamente António Quadros ter-lhes-á dado palco para que pudessem ser apreciadas. A inclusão de peças de arte popular não era instrumental, eram evidências desse povo, desse povo que era o seu, desse povo que o seu manifesto enaltecia. António Quadros propunha um diálogo estético e artístico; era, afinal, consistente com o que escrevera no seu manifesto.

É de apontar, também, o gesto de trazer o manifesto para a rua, não o destinando apenas a quem propositadamente ia visitar a exposição. O manifesto é distribuído pela massa incógnita e heterogénea de transeuntes. E como se esse acto provocatório não fosse suficiente, o jovem pintor acrescenta-lhe um outro – esse, exclusivo em Lisboa: um panfleto publicitário da exposição – que, de inocente, não tinha nada.

A imprensa fez silêncio sobre estes gestos mais irreverentes. Somente Sellés Paes os refere declaradamente:

> Como um meteoro – não sabemos se razões dos tempos, se próxima abalada para Paris – passou o pintor portuense António Quadros pela sala pequena do Palácio Foz, com quatro óleos, um bom punhado de desenhos, duas serigrafias e um manifesto: na rua, distribuído por um garoto afeito, um convite de visita impresso no Porto numa tiragem de 2.000 exemplares.[92]

Embora, não teça comentários nem ao manifesto[93] nem ao dito convite de visita, a verdade é que é esta sua referência que confirma esta distribuição invulgar.

O panfleto publicitário da exposição de inocente não tinha nada (fig.42). O pintor apela à visita da sua exposição com o seguinte texto: "Descanse dos seus afazeres profissionais, da política, do desporto, da sua vida social e vá visitar a exposição de pintura e desenho de António Quadros"[94]. António Quadros propõe assim a sua exposição como uma cápsula escapatória ao salazarismo, desafiando algumas das suas traves-mestras ideológicas ("Trabalho", "Família", "Autoridade", "Pátria"), no sítio-chave da sua política cultural – o Palácio Foz[95]. O carácter provocatório deste documento é inegável. E essa provocação estendia-se para o interior da ex-

[92] Sellés Paes, "O pintor António Quadros no S.N.I.", *Diário Ilustrado*, 14 de Julho de 1958, pp. 9, 14.
[93] É curioso que, na maioria dos artigos, transcreve-se excertos do manifesto, mas nunca se esclarece a proveniência do que é citado, nunca se destaca o facto de se tratar de um manifesto.
[94] Folheto publicitário da exposição realizada no SNI em Julho de 1958, SBA 0078 (Arquivo FCG).
[95] Situado na Praça dos Restauradores, o Palácio Foz foi adquirido pelo Estado Português para albergar o Secretariado da Propaganda Nacional em 1940, que passou a ter a sua sede nesse edifício a partir de 1947.

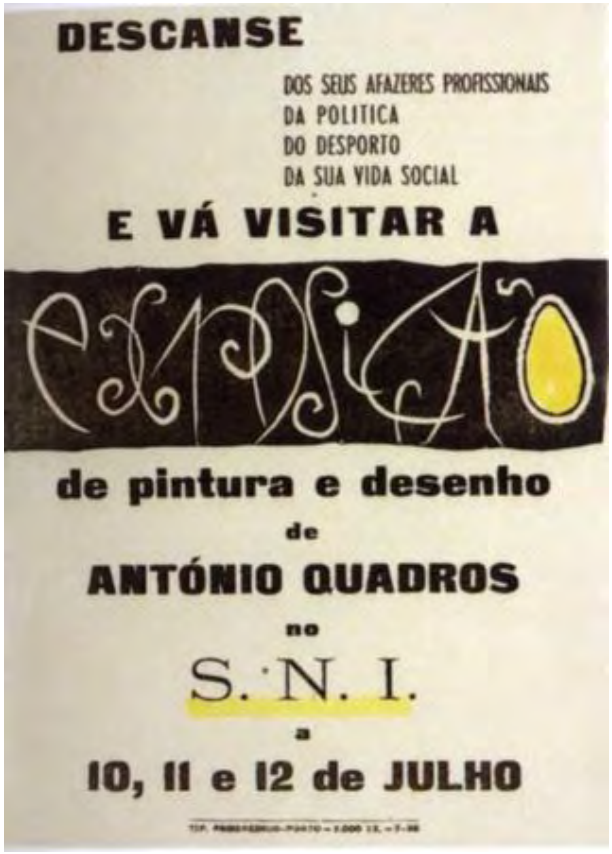


Fig. 42
Panfleto publicitário distribuído à porta do SNI, em Lisboa
António Quadros, Julho 1958
imagem disponível no blogue de Alexandre Pomar

posição, com um programa estético 'atrevido', por via do resgate que António Quadros faz do imaginário popular português – totalmente desviado, contudo, da manipulação propagandística que dele fizera o Estado Novo.

Esta mostra terá sido muito importante para António Quadros[96]. Aqui, terá conhecido, entre outros, Almada Negreiros[97] que, bastante impressionado com a sua obra, lhe terá tecido palavras de elogio à sua verve de pintor[98], estimulantes para o artista – que estava seguro e convicto da pintura que queria fazer.

O AUTO-RETRATO

Em 1959, na *V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, no Brasil, António Quadros está representado com duas pinturas a óleo, com os seguintes títulos *A galinha pedrêz* e *Pintura*, de acordo com o catálogo da mostra e com a informação contida na ficha de participação do pintor[99]. A inexistência de uma fotografia associada a esta ficha não permite uma identificação inequívoca do segundo quadro[100]. Porém, no decurso da investigação, em que a principal prioridade foi a localização de obras de António Quadros em espólios e colecções particulares, encontrei um quadro que na sua parte traseira ainda tem coladas algumas etiquetas que, embora danificadas, atestam a participação na V Bienal e que contêm o nome da obra – *Pintura* (fig.43).

De acordo com a análise efectuada aos catálogos das exposições em que o pintor participou neste período, penso que o quadro terá sido mostrado pela primeira vez nesta bienal, tendo sido, logo nos inícios da década de 60, oferecido pelo pintor ao seu grande amigo, o arquitecto Manuel Ferreira. O quadro ficou na sua residência em Bragança até à data da sua morte[101]. Assim, ao contrário de muitas outras pinturas de António Quadros deste período com um grande historial expositivo, este óleo permaneceu praticamente 'escondido' e 'desconhecido' até 2010[102].

---

[96] Também terá sido uma exposição marcante para os visitantes. José Emílio Calvário foi ver esta exposição quando tinha 18 anos e, segundo o seu testemunho, ela foi determinante para a sua escolha de seguir o curso de pintura – tal foi o encanto e o espanto que sentiu ao ver a obra de António Quadros. Mal sabia ele que depois da sua transferência da ESBAL para a congénere no Porto, acabaria sendo seu aluno (conversa em 14/12/2017).

[97] Encontro presenciado por Flávia Monsaraz (descrito em conversa telefónica, no dia 06/01/2018) e também narrado por Maria Inês Hespano e Jorge Mealha.

[98] Sei, através de Jorge Mealha, que depois disso os dois artistas se terão encontrado, inclusivamente em Moçambique.

[99] Ficha enviada pelo arquivo da Fundação Bienal de São Paulo (em 14 de Setembro de 2017) com as especificações das obras participantes (títulos, medidas, técnicas e suportes, datas de execução).

[100] Quanto ao primeiro quadro, *A galinha pedrêz*, consegui identificá-lo facilmente porque se trata de um quadro que esteve presente em muitas exposições. Ainda recentemente foi exibido na exposição *Os Artistas Surrealistas na Colecção Manuel de Brito*, que esteve patente entre 31 de Março e 17 de Setembro de 2017, no Centro de Arte Manuel de Brito, no Palácio Anjos (Algés).

[101] O arquitecto Manuel Ferreira faleceu com 79 anos em 15 de Março de 2017. Não consegui recolher o testemunho dele nem registar as memórias da sua amizade com António Quadros, que vinha desde os tempos da ESBAP.

[102] Em 2010 saiu da casa de Manuel Ferreira e foi exibido na galeria *História & Arte* em Bragança, numa exposição com o título *António Quadros na Memorabilia de Manuel Ferreira*, entre 30 de Junho e 4 de Agosto de 2010. Não foi produzido nenhum catálogo ou folheto informativo sobre a exposição.

Fig. 43
Etiquetas coladas na parte traseira do quadro *Pintura*
espólio particular

O auto-retrato é uma obra emblemática deste período (fig.44), é um quadro notável, onde António Quadros se auto-retrata, em 1958, com 25 anos[103]. Exercício de reflexão do artista sobre si próprio, sobre a pintura que quer pintar e sobre o modo como se quer posicionar como pintor. Na obra consubstancia-se integralmente a maturidade do artista. É um ponto de chegada no seu percurso de aprendizagem e de descoberta; e, simultaneamente, um ponto de partida, estabelecendo os pontos cardeais para o que criará dali em diante.

Percebe-se bem como esta obra é um ponto de chegada, se olharmos para um exercício de auto-representação que António Quadros faz anteriormente (fig.45). Embora não datado, terá sido produzido entre 1953 e 1954 (a julgar pelo trabalho datado desse período); portanto, em pleno período de formação. Ainda que longe da certeza do seu traço autónomo e da paleta de cores que fabrica e ainda longe do imaginário que será matéria do seu trabalho, há uma tentativa de conferir uma carga simbólica – uma tentativa. Sente-se, nesta pintura, que António Quadros já procura que o auto-retrato fosse mais do que um exercício de auto-observação; no entanto, é claramente um trabalho académico, onde modelo e executante ainda se procuram.

O auto-retrato de 1958 materializa, magistralmente, tudo o que escreve no seu manifesto. A atitude do retratado é idêntica à atitude de quem escreve o manifesto e de quem tem a audácia e o rasgo de o distribuir a quem visita a sua primeira exposição individual.

O pintor representa-se e apresenta-se sem receios, numa frontalidade total que desarma quem o observa. O retratado, que preenche a quase totalidade da tela, olha directamente o espectador, com uma seriedade profunda, e desafia-o a entrar no quadro e no seu mundo. O artista não se esconde, mostra-se e revela-se como é: um homem determinado, sem medo, com certeza do caminho que vai trilhar. Esta revelação total e transparente é esticada ao ponto do pintor não ter recorrido a nenhuma idealização da sua imagem. Faz questão de representar o problema de visão de que sofria, e que era visível pelo atrofiamento do seu olho esquerdo que, na pintura, é reforçado pela desigualdade do tamanho das lentes dos seus óculos. Óculos que, juntamente com a sua boina preta, serão atributos que marcarão a sua fisionomia até ao fim da sua vida (fig.46-48).

Embora o retratado domine a composição, ele não é o único protagonista. O animal fantástico que emerge do fundo escuro da tela, e que o pintor posiciona por detrás da sua cabeça, introduz um lado enigmático à figura do próprio retratado. Esta outra figura atrai a atenção do espectador, num primeiro momento, pela sua representação fantasmagórica e endiabrada e, num segundo momento, por convocar uma tentativa de identificar o animal – o que, na verdade, será

[103] É necessário esclarecer um equívoco relativamente a esta pintura. No livro *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas* aparece uma imagem a preto-e-branco deste auto-retrato, sem moldura, com a legenda "S/ Título. Colecção Ministério da Cultura" (p. 28). Penso que é uma incorrecção e que se trata da reprodução de uma fotografia a preto-e-branco e não da reprodução de um trabalho original. E de facto a legenda, ao contrário das restantes, não contém referência a medidas, técnicas e datação.

Fig. 44
António Quadros, *Pintura*, 1957/1958
óleo sobre tela, 66 x 82 cm
assinado, datado
espólio particular

Fig. 45
António Quadros, *sem título*
óleo sobre derivado de madeira
(*Platex*), 37,5 x 32 cm
não assinado, não datado [1952-1954]
espólio particular

Fig. 47
António Quadros
Lourenço Marques
fotografia de Jorge Mealha, década de 70
espólio particular

Fig. 46
António Quadros
Lourenço Marques
fotografia de Jorge Mealha, década de 60
espólio particular

Fig. 48
António Quadros
Santiago de Besteiros
autor desconhecido, década de 90
espólio particular

um esforço inglório porque ele pertence à riqueza e diversidade daquilo que virá a ser o seu bestiário e que povoará as suas pinturas e os seus desenhos ao longo de toda a sua vida.

Através desta *Pintura* conhecemos a paleta de António Quadros. Estão aqui as suas cores – as sete cores que usará neste período e que referencia no seu *Manifesto* onde explicou o seu significado:

> Tenho um espectroscópio no coração
> Por êle vim a saber das sete côres
> Sete cores do meu saber
> Sete cores a saber:
> O vermelho, onde entendi como o sangue é soléne
> O laranja, que me trouxe toda a alegria
> O amarelo, cheio da dúvida
> O verde, em que vinha o mistério
> O azul, num grande ai de ternura
> O anil, surdo em oculta raiva
> E o rôxo que me ensinou como é dramática a dignidade.[104]

A tela não pode ser lida isoladamente da sua moldura. A moldura, como aliás António Quadros já vinha ensaiando, é parte integrante da obra de arte, visto que é intervencionada pelo próprio pintor. Pode dizer-se que a pintura, por vontade do executante, não fica confinada à tela; ela extravasa a tela e 'invade' a moldura. A intervenção do pintor é marcada pela inclusão de desenho e texto; estes dois elementos misturam-se e saturam a moldura não deixando espaços livres. Este registo destoa do rigoroso trabalho de composição apresentado na tela, por recorrer a uma figuração solta, aparentemente tosca e rudimentar não parecendo sair da mesma mão exímia que pinta o retrato. Estes dois registos presentes na mesma obra parecem desconexos e incompatíveis, mas pertencem ao todo da mensagem que o pintor quer transmitir.

Da intervenção na moldura constam elementos vegetalistas e animais – animais da terra, do mar e do ar. Representações que povoarão as molduras e as telas deste período, onde há uma convocação permanente da natureza e de uma simbologia ligada a saberes e práticas ancestrais do mundo rural, com a qual o pintor se identifica.

Para além destas representações, há a referir a introdução da escrita e o uso plástico que dela faz recorrendo a uma caligrafia desenhada e de aparência ingénua. O texto percorre os quatro lados da moldura, começando a leitura no canto superior esquerdo: "Se me queixar da dôr sem quê de cada ai que dê nasçam cancros de dôr". Frase que poderia estar bordada num lenço minhoto ou que poderia ser retirada de um cancioneiro popular. Neste contexto, a escrita parece acrescentar ao quadro mais um elemento misterioso, não deixando que o espectador se apazigue com a imagem que tem diante de si.

---

[104] António Quadros, *Manifesto Da Pintura*, s/d. [1958], sem paginação (espólio particular).

A inclusão de elementos textuais – que tem aqui a sua génese – será uma constante na obra plástica de António Quadros, embora com distintas utilizações. A importância que a palavra terá progressivamente no seu desenho e na sua pintura alerta, assim, para que não se dissocie o pintor do poeta – sobretudo nos momentos em que estes confluem no mesmo suporte.

Este friso que emoldura o retrato do artista mostra um vocabulário da arte popular portuguesa – o vocabulário que António Quadros enaltece no seu manifesto, reclamando a sua dignificação e o seu resgate. Assim, esta moldura representa simbolicamente o enquadramento que o pintor quer para si ou, por outras palavras, é esta a matriz a que está ligado, é este o contorno que desenha para si e é nele que se revê. Ali mora a própria gramática que ele incorpora e interpreta na sua pintura.

VI UM POVO, QUE ERA O MEU!

Ao longo de todo o período em análise (1952-1963), é notória a crescente importância que a arte popular vai tendo no percurso artístico de António Quadros. O contacto com as manifestações e expressões artísticas populares é determinante no rumo que a sua figuração toma, em termos formais e temáticos. Elas são matéria de respeito, de curiosidade, de estudo e são, admiravelmente/originalmente, integradas, interpretadas e reconfiguradas em narrativas novas e nunca antes apresentadas.

A relação de António Quadros com a arte popular não é desconhecida, pelo contrário. No pouco que se escreveu sobre ele, esse é, aliás, o aspecto mais salientado, sem contudo ser analisado[105]. E em grande parte dos relatos que ouvi, a descoberta de Rosa Ramalho aparece como a chave para a compreensão da entrada de António Quadros no universo popular. O figurado da barrista é apontado como a inspiração da sua produção plástica.

Não desmerecendo, não desvirtuando e não diminuindo a importância que Rosa Ramalho teve no percurso de António Quadros (e a importância que António Quadros teve na vida de Rosa Ramalho), pretendo esclarecer que a sua relação com a arte popular não se resume nem se esgota no seu encontro e amizade com a "Senhora Rosa", como a tratava. A descoberta de Rosa Ramalho não é, de todo, um episódio pontual e único – como tantas vezes é sugerido; ela insere-se num interesse muito mais abrangente e muito mais rico.

No seu manifesto, António Quadros escreveu: "Olhei de volta e vi um povo, que era o meu!"[106] Interessou-me, no decurso da investigação, desmontar esta frase, decifrar esse olhar sobre o povo que 'era o seu', compreender como se processou essa descoberta e em que circunstâncias e cronologias.

---

[105] Refiro-me a textos já citados. Cf. Rui Mário Gonçalves, "Um pintor erudito ao serviço do gosto popular", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 4 a 17 de Janeiro de 1995, p. 23; Bernardo Pinto de Almeida, "António Quadros", in AA.VV., *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas*, 2001, pp. 73-195.

[106] António Quadros, *Manifesto Da Pintura*, s/d. [1958], sem paginação (espólio particular).

A incursão de António Quadros na arte popular não se resume nem se explica com a descoberta de Rosa Ramalho. O seu contacto com o universo popular terá começado muito cedo. Não me refiro à apreciação consciente e avalizada das manifestações artísticas populares; refiro-me a um contacto, natural, espontâneo e livre, com a realidade ruralizada de Santiago de Besteiros, na infância e na adolescência. António Quadros observa, conhece e participa nesse universo popular beirão. Essa vivência, como já elucidei no capítulo anterior, é fulcral para compreendermos o seu interesse e a sua atenção a práticas, rituais, utensílios, paisagens, expressões e imaginários – um universo que não estranha e do qual também se sente parte. É nessa sua carga vivencial que reside o seu olhar particular e único sobre o Povo.

Paralelamente a esta sua sensibilidade, predisposição e conhecimento, que particularizaram e individualizaram tanto o seu olhar, é preciso registar que o olhar de António Quadros é um olhar que não é só seu, é também um olhar do seu tempo sobre o universo de cariz popular. Um olhar que a partir da segunda metade dos anos 50 começa a desconstruir a visão dirigida e manipuladora do Estado Novo sobre a cultura popular, cultivando uma atenção genuína para as expressões e as práticas populares portuguesas, num sentido de recolha, registo e estudo, perante a consciência de se tratar de um património em risco de sobrevivência, reconhecendo o valor dos saberes e significados que ele encerra.

É nesse olhar que se inscreve, por exemplo, a realização do *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa* – iniciativa que aqui convoco, porquanto ela contribuiu especificamente para este olhar de António Quadros, que eu quis conhecer.

INQUÉRITO À ARQUITECTURA REGIONAL

O *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa* foi um trabalho de grande envergadura promovido pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos, que decorreu entre 1955 e 1960. Os resultados desse trabalho de recolha, análise e estudo exaustivo da arquitectura popular do país ficaram materializados na obra intitulada *Arquitectura Popular em Portugal*, publicada em 1961.

António Quadros faz questão de assinalar, nos vários currículos que redige ao longo da vida, a sua participação no *Inquérito à Arquitectura Regional*: "Participa no Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa, na equipa dos Arquitectos Arnaldo Araújo[107] e Lixa Filgueiras, levantando aspectos complementares ao espaço da Habitação"[108]. É, na verdade, um dos dados curriculares

[107] Arnaldo Araújo (1925-1982), arquitecto formado na ESBAP (1957), terá sido um dos grandes pedagogos da escola, precisamente no período da direcção de Carlos Ramos – sendo que o seu legado se mantém de certa forma na sombra. Muito amigo de António Quadros, os dois partilhavam a mesma visão pedagógica para a escola, querendo acabar de vez com reminiscências de práticas obsoletas – de acordo com a informação transmitida pela sua viúva Helena Cabral. Sobre esta figura, as referências são escassas e muito sintéticas; há um pequeno catálogo (que acompanhou uma exposição) que regista os seus dados biográficos, enunciando muitas pistas interessantes que apelam a uma investigação mais profunda e sistemática. Ver Pedro Vieira de Almeida, Alexandra Cardoso, *Arnaldo Araújo, Arquitecto (1925-1982)*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo/Escola Superior Artística do Porto, 2002.
[108] *António Quadros. Curriculum Vitae*, Porto, 22 de Dezembro de 1993, p. 1 (espólio particular).

mais 'desconcertantes', sabendo eu que esse inquérito havia sido realizado exclusivamente por arquitectos, organizados em seis equipas que cobriam as seis áreas geográficas em que o país havia sido dividido[109]. Mas, afinal, que participação teria sido essa? Como documentá-la?

A participação no *Inquérito* não foi uma participação oficial, e nem poderia sê-lo, pelo âmbito da iniciativa e pela forma como foi programada. Não tendo sido uma participação oficial e formal, mais difícil é de comprová-la e registá-la.

Esta colaboração foi-me, em primeiro lugar, corroborada por Helena Cabral, casada com Arnaldo Araújo, que testemunha o entusiasmo do envolvimento de Quadros nessa aventura. Segundo ela, foram muitos os desenhos que fez, assim como fotografias. No espólio fotográfico de Octávio Lixa Filgueiras (1922-1996)[110] a presença de António Quadros também é confirmada, como se percebe nos vários registos que aqui reproduzo (fig.49-52).

Parece não haver dúvidas que António Quadros, efectivamente, esteve presente e acompanhou várias jornadas à zona de Trás-os-Montes, zona que era da responsabilidade da equipa constituída por Octávio Lixa Filgueiras, Arnaldo Araújo e Carlos Carvalho Dias.

Porém, ainda que atestada essa presença por Lixa Filgueiras e Helena Cabral, não o é por Carlos Carvalho Dias, o terceiro componente da equipa responsável pela Zona 2. O arquitecto escreveu em 2013 um livro onde registou as suas memórias enquanto participante no Inquérito[111]. Ao longo das 205 páginas que constituem o livro, revisitou a sua experiência reconstituindo, detalhadamente, etapas, percursos, episódios, reflectindo sobre o espírito desse trabalho e o seu significado para a sua vida profissional. E nessas memórias em nenhum momento figura o nome de António Quadros. Por sua vez, no seu currículo, também não consta o nome de Carlos Carvalho Dias. Facto que se explicará, talvez, por incompatibilidades entre os dois.

Mas incompatibilidades à parte, interessei-me em conhecer o trabalho produzido por esta equipa da *Zona 2 – Trás-os-Montes*. Alguns autores, que se dedicaram a uma leitura crítica do *Inquérito*, apontaram "a total ausência de uma metodologia comum entre as equipas envolvidas" e, por isso, "a disparidade do trabalho apresentado pelas diferentes equipas"[112], evidenciando a diferente abordagem efectuada pela equipa da zona de Trás-os-Montes:

> Pensada como um problema estritamente arquitectónico, a iniciativa necessária do Inquérito à Arquitectura Regional primou, (…) pela ausência de qualquer tipo de preocupação social. A excepção que confirma a regra surge no trabalho da equipa de arquitectos da área de Trás-os-Montes (a zona 2)

---

[109] Zona 1 – Minho; Zona 2 – Trás-os-Montes; Zona 3 – Beiras; Zona 4 – Estremadura; Zona 5 – Alentejo; Zona 6 – Algarve (Cf. *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961).
[110] Espólio doado ao Centro Português de Fotografia, Porto.
[111] Carlos Carvalho Dias, *Memórias de Trás-os-Montes e Alto Douro nos 55 anos do "Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa"*, Guimarães, Opera Omnia, 2013.
[112] Maria Helena Maia, Alexandra Cardoso e Joana Cunha Leal, *Dois Parâmetros de Arquitectura postos em surdina. Leitura crítica do Inquérito à arquitectura regional*, 2013, p. 33.

> dirigida por Octávio Lixa Filgueiras. Talvez devido à extrema pobreza da região, esta equipa foi sensível às condições de vida da população local que reporta no levantamento feito.[113]

Numa publicação dedicada a Arnaldo Araújo, Pedro Vieira de Almeida e Alexandra Cardoso, consideram o seguinte:

> Na análise de Trás-os-Montes, análise amplamente articulada sobre uma vertente etnológica, convergiram os três elementos da equipe, Filgueiras, Arnaldo e Carvalho Dias, produzindo um trabalho, que de facto hoje permanece como o mais rico e o mais completo de todo o "Inquérito", sendo nele manifesta uma atitude de empatia humana e delicada solidariedade, com invulgar e quasi comovente entendimento do mundo que os rodeava, o que afasta para bem longe qualquer tipo de aproximação técno-burocrática do universo que analisavam.[114]

As sensibilidades dos membros da equipa explicarão muito da excepcionalidade do trabalho que produziram. E a presença de António Quadros poderá ter contribuído para essa excepcionalidade? Quando questionei Helena Cabral sobre essa presença, a prontidão da sua resposta e a certeza das suas palavras foram extremamente convincentes:

> O Arnaldo conhecia relativamente bem Trás-os-Montes, o que não era o caso do António. Mas o olhar do Arnaldo enriqueceu-se extraordinariamente com o conhecimento, com o saber do António. Mais que um saber… Era aquela imensa sensibilidade que ele tinha para compreender o viver, o sentir popular! E a presença dele não foi só no terreno. Já depois da pesquisa no terreno, lembro-me de ter assistido a muitas conversas em que os dois discutiam aspectos das recolhas… e ficava extasiada a ouvir o António![115]

De uma coisa não tenho dúvidas: é que deixando suspenso, como hipótese, o contributo que António Quadros terá dado à abordagem e ao resultado da equipa, ele enriqueceu-se muito com esse envolvimento.

O DESLUMBRAMENTO POR PITÕES DAS JÚNIAS

Folheando o capítulo dedicado à *zona 2 – Trás-os-Montes*[116], é visível, sobretudo através das fotografias[117], mas também do texto, a atenção dada à aldeia de Pitões das Júnias: "Nem sempre, como em Pitões das Júnias, se encontrará uma aldeia tão deliciosamente incrustada num pequeno planalto que antecede a queda abrupta do terreno"[118].

Esta atenção dada a Pitões das Júnias remeteu-me, de imediato, para a exposição individual de António Quadros em Julho de 1958. O artista popular, desvendado graças ao artigo da revista *Vértice*, que ali aparecia como que 'do nada' encontrava agora um enquadramento, uma ligação concreta ao percurso de António Quadros. O "Mestre Salvador" – assim referido no artigo – poderia ter sido uma descoberta das jornadas do *Inquérito* em Trás-os-Montes.

---

[113] Maria Helena Maia, Alexandra Cardoso e Joana Cunha Leal, *Dois Parâmetros de Arquitectura postos em surdina. Leitura crítica do Inquérito à arquitectura regional*, 2013, p. 28.
[114] Pedro Vieira de Almeida, Alexandra Cardoso, *Arnaldo Araújo, Arquitecto (1925-1982)*, 2002, p. 12.
[115] Conversa com Helena Cabral, Matosinhos, 11/04/2019.
[116] *Arquitectura Popular em Portugal*, 1961, pp. 113-215.
[117] Cf. *Arquitectura Popular em Portugal*, 1961, pp. 160-177.
[118] *Arquitectura Popular em Portugal*, 1961, p. 169.

Fig. 49
Grupo no largo, com o pintor António Quadros (à direita) junto do arquitecto Arnaldo Araújo (segundo a partir da direita), Guadramil
fotografia de Octávio Lixa Filgueiras, não datada
Fundo Octávio Lixa Filgueiras/Centro Português de Fotografia
imagem cedida pela instituição

Fig. 50
Grupo à porta de uma casa com o arquitecto Arnaldo Araújo (à direita) e o pintor António Quadros (à esquerda), Guadramil
fotografia de Octávio Lixa Filgueiras, não datada
Fundo Octávio Lixa Filgueiras/Centro Português de Fotografia
imagem cedida pela instituição

Fig. 51
O pintor António Quadros com crianças junto a carro de bois, Aveleda
fotografia de Octávio Lixa Filgueiras, não datada
Fundo Octávio Lixa Filgueiras/Centro Português de Fotografia
imagem cedida pela instituição

Fig. 52
O pintor António Quadros e o arquitecto Arnaldo Araújo junto a um burro em frente a porta curral, Ifanes
fotografia de Octávio Lixa Filgueiras, não datada
Fundo Octávio Lixa Filgueiras/Centro Português de Fotografia
imagem cedida pela instituição

Quem era o Mestre Salvador de Pitões das Júnias que António Quadros trouxera para expor com ele? Ao contrário da relação com Rosa Ramalho – sobejamente conhecida e registada –, a relação de António Quadros com Mestre Salvador ficou na sombra e sem direito a registo, e, por isso, muito difícil de conhecer.

Não encontrei dados biográficos sobre este homem, apenas uma breve referência ao seu mester numa monografia sobre Pitões das Júnias, escrita em inícios dos anos 80. A referência vem inserida no capítulo dedicado aos ofícios: "Vem a propósito referir a extrema habilidade do carpinteiro-marceneiro Domingos Pereira Salvador. De suas mãos saíram obras de grande merecimento de que dão alguma ideia as figuras que se seguem"[119]. As imagens apresentadas no livro, que aqui reproduzo (fig.53,54), mostram a obra do carpinteiro-marceneiro, mas não do artista que expôs em Lisboa (e que não alcançou a popularidade que Rosa Ramalho viveu). Infelizmente, na imprensa, não há registos fotográficos desta exposição, e, por isso, desconhecem-se as peças de Domingos Salvador – que António Quadros colocara em diálogo com as suas. Fica por saber como é que o pintor, responsável pela montagem da exposição, estabeleceu esse diálogo.

Para além desta parceria artística – que ao que julgo saber não se terá repetido – creio que António Quadros também poderá ter recorrido ao ofício de Domingos Salvador para a execução de algumas molduras entalhadas que usou para pinturas suas. Refiro-me concretamente a duas obras que estão reproduzidas no livro *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas* (fig.55,56).

"FOI O SENHOR ANTÓNIO QUADROS QUE ME DESCOBRIU!"

A referência ao facto de ter sido António Quadros a descobrir e a valorizar a obra de Rosa Ramalho (1888-1977) parece consensual – e a própria Rosa Ramalho faz questão de mencionar isso numa reportagem da RTP de 1968[120]: "Foi o Senhor António Quadros que me descobriu!". Efectivamente, a descoberta da ceramista minhota deverá ser o facto biográfico mais conhecido e repetido nas referências existentes sobre António Quadros. No entanto, é uma descoberta superficialmente descrita.

Se é um dado adquirido que foi António Quadros o "descobridor" de Rosa Ramalho[121], não é nada consensual a data e o local da descoberta. Os episódios que narram o encontro com a *Senhora Rosa* variam quanto ao local e à circunstância do encontro e à data. O coleccionador de figurado de Barcelos, Alexandre Alves Costa, a frequentar nessa época o curso de Arquitectura, conta que António Quadros a descobriu na Feira das Fontainhas no Porto nos finais dos anos 50. A descoberta é narrada assim:

---

[119] Manuel Viegas Guerreiro, *Pitões das Júnias: esboço de monografia etnográfica*, 1981, p. 164.
[120] Reportagem "Rosa Ramalho", de Carlos Simões, RTP, 1968. 31' (disponível em www.rtp.pt/arquivo).
[121] Apesar de ser um dado adquirido, em alguns artigos, Rosa Ramalho é referida como uma descoberta da Escola de Belas-Artes do Porto, como por exemplo em: Isabel Maria Fernandes, "O "útil" e o "inútil": olaria versus figurado", in *Rosa Ramalho: a Colecção* [catálogo], 2007, p. 37.

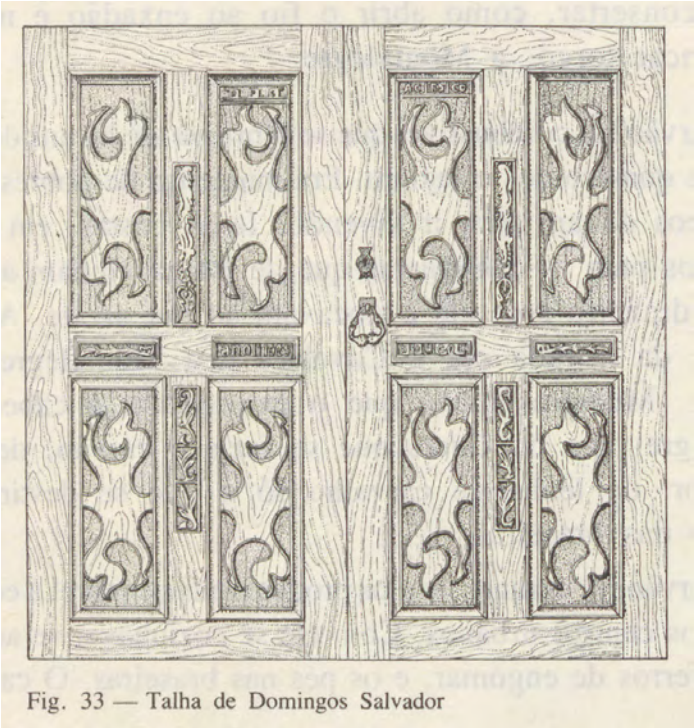
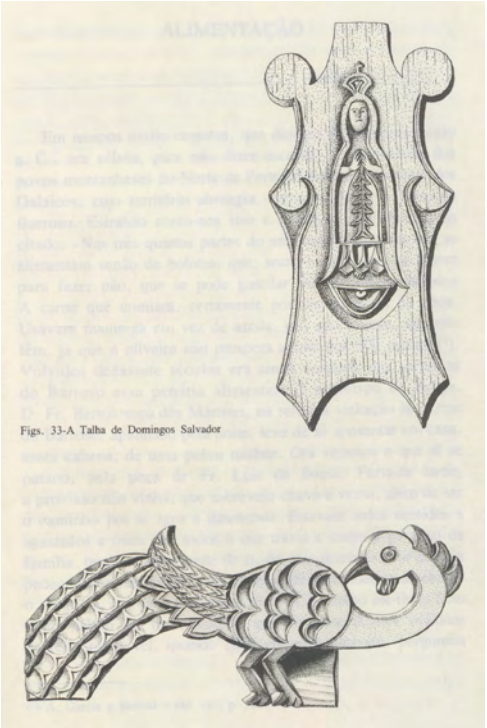


Fig. 33 — Talha de Domingos Salvador



Figs. 33-A Talha de Domingos Salvador

Fig. 53, 54
Desenhos de peças do Mestre Domingos Pereira Salvador
em *Pitões das Júnias: esboço de monografia etnográfica*, 1981
páginas 164, 165

Fig. 55
António Quadros, *sem título*
óleo sobre tela, 65 x 65 cm
não assinado, não datado
espólio particular
imagem retirada do livro *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas*
página 106

Fig. 56
António Quadros, *sem título*, 1961/1964
óleo sobre madeira, 142,5 x 172 cm
assinado, datado
Colecção Pádua Ramos
imagem retirada do livro *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas*
página 107

> A segunda fase[122] da obra desta artista de Galegos inicia-se com uma encomenda de uma fornada, feita pelo Pintor António Quadros que a descobriu nas Fontainhas, nos finais dos anos 50. Encontrava-se ela, sentada na sua barraca, onde vendia figurado indiferenciado e anónimo, a esculpir uma pequena e elegante figura[123]. As peças dessa primeira fornada da sua segunda fase foram adquiridas pelo António Quadros e desde esse momento nunca mais deixou de trabalhar.[124]

No catálogo da exposição *Lagarto! Lagarto! Lagarto! Rosa, Júlia & António Ramalho* é referido que esse momento acontece em 1956, na Feira das Festas da Nossa Senhora da Saúde no Porto[125]. Curiosamente, a autora do texto, Maria Manuela Restivo, também alude à circulação de diferentes versões quanto ao local do episódio, esclarecendo numa nota de rodapé que a sua informação baseia-se em "múltiplos testemunhos orais de Rosa Ramalho e de Júlia Ramalho gravados na rádio e na televisão"[126].

Graças a um material escrito e produzido pelo próprio António Quadros é possível conhecer a sua versão. Em 1992 organizou-se uma exposição intitulada *Arte Popular Portuguesa*, na qual esteve envolvido, como emprestador de obras de Rosa Ramalho da sua colecção, mas também na concepção de um desdobrável que circulou na exposição: *Falas, Ditos Ditos & Ditos Pensados. Rosa Ramalha*[127] (fig.57). O desdobrável reunia dizeres de Rosa Ramalho gravados por António Quadros em vários momentos do convívio entre eles nos anos 50 e 60, acompanhados de fotografias de peças da barrista. Por baixo de cada citação, António Quadros registou o local e o ano da recolha. Os registos abrangem o período de 1955 a 1964 e foram efectuados em vários locais: na Feira de Matosinhos, na Feira das Fontainhas, na ESBAP e em São Martinho de Galegos. Através deste desdobrável percebe-se que António Quadros recua os primeiros registos ao ano 1955, situando nessa data o início da ligação a Rosa Ramalho.

Os anos de 1955/56 'batem certo' com a cronologia que Inês Hespano me apontou, acrescentando alguns dados ao episódio da descoberta. Inês Hespano ia frequentemente a Barcelos passar fins-de-semana e temporadas a casa de uns amigos de família. Foram eles que a levaram à Feira de Barcelos, de onde, com alguma regularidade, começou a trazer figurado para António Quadros. Segundo ela, antes do fascínio pela obra de Rosa Ramalho, António Quadros ter-se-á maravilhado pelo figurado de Barcelos: "O António quando conheceu a Rosa Ramalho já conhecia

---

[122] Sobre as fases da obra de Rosa Ramalho ver: Alexandre Alves Costa, "Quando eram rudes… e exilados", in *Rosa Ramalho: a Colecção* [catálogo], 2007, pp. 6-15.
[123] Essa "pequena e elegante figura", segundo Alexandre Alves Costa, era um passarinho. Cf. Sérgio C. Andrade, "A artesã surrealista de Barcelos", *Público*, 14 de Agosto de 2008, p. 10. Segundo o catálogo *Lagarto! Lagarto! Lagarto! Rosa, Júlia & António Ramalho* terá sido um lagarto que desencadeou o encontro entre Rosa Ramalho e António Quadros. Cf. *Lagarto! Lagarto! Lagarto! Rosa, Júlia & António Ramalho* [catálogo], 2016, sem paginação.
[124] Alexandre Alves Costa, "Quando eram rudes… e exilados", in *Rosa Ramalho: a Colecção* [catálogo], 2007, p. 11.
[125] Cf. Maria Manuela Restivo, "A Arte Popular da família Ramalho", in *Lagarto! Lagarto! Lagarto! Rosa, Júlia & António Ramalho* [catálogo], 2016, sem paginação.
[126] Maria Manuela Restivo, "A Arte Popular da família Ramalho", in *Lagarto! Lagarto! Lagarto! Rosa, Júlia & António Ramalho* [catálogo], 2016, sem paginação.
[127] *Falas, Ditos Ditos & Ditos Pensados. Rosa Ramalha* [desdobrável], Lisboa, Ministério da Segurança Social e do Trabalho/IEFP, 1992.

Fig. 57
Capa de *Falas, Ditos Ditos & Ditos Pensados. Rosa Ramalha*
desdobrável de exposição de 1992
autoria de António Quadros
espólio particular

o figurado de Barcelos. Aquilo não era um mundo novo para ele. Nessa altura, é preciso dizê-lo, ele já era um apaixonado pelos utensílios, pelas tradições, pelas expressões populares"[128].

A relação entre António Quadros e Rosa Ramalho foi uma relação de cumplicidade artística. Nesse sentido, à palavra 'descoberta' prefiro a palavra 'encontro'. Encontraram-se dois artistas, que acediam e trabalhavam no mesmo universo, que se entenderam e se respeitaram sempre. Não foi uma cumplicidade artística forjada; foi natural e espontânea. Essa cumplicidade levou-os a trabalharem juntos e a fazerem algumas fornadas com peças idealizadas por ambos – segundo informações de Maria Inês Hespano e de Alexandre Alves Costa. Desconheço, no entanto, o destino que essas peças tiveram.

É no cerne dessa cumplicidade artística que se devem enquadrar três atitudes de António Quadros. Atitudes provocatórias, que mexeram com convenções e preconceitos. Em primeiro lugar, a inclusão de obras de Rosa Ramalho nas suas exposições; e aqui refiro-me em concreto à exposição de 1959 no Porto (que documentarei no âmbito da abordagem à cerâmica, no subcapítulo 2.5.). Em segundo lugar, o facto de a ter levado para as aulas na ESBAP, convidando-a a dialogar e a ensinar os alunos – assunto que especificarei no final do capítulo. Em terceiro lugar, o facto de a ter 'ensinado' a assinar as suas peças.

A partir de certa altura, Rosa Ramalho, por sugestão e incentivo de António Quadros, começou a assinar as suas peças com o "RR". Alexandre Alves Costa considera que isso foi negativo, e sobre o assunto pronuncia-se assim: "Foi uma tolice que perverteu a originalidade, o anonimato, que era a marca do figurado da terra"[129]. E detalha o raciocínio:

> É uma arte anónima, os temas são recorrentes, assobios e paliteiros para se justificarem pela utilidade e, de repente, reconhecemos autorias, estilos e técnicas pessoais. Como se entre os milhões de chineses que nos parecem iguais, começássemos a descobrir as identidades! A Sr.ª Rosa Ramalho assinou as peças a partir do reconhecimento da sua notoriedade. Foi pena, porque é a assinatura que encobre a falsificação, por vezes grosseira! E foi o António Quadros que a isso a induziu, num pacto partilhado de vaidades! Ela, que não sabia ler nem escrever, aprendeu com ele a desenhar RR, menos do que uma sigla medieval, muito menos do que a grandeza e a generosa partilha do anonimato![130]

Segundo o coleccionador, a assinatura teve um efeito nefasto no figurado de Barcelos e na própria produção da barrista e, nesse sentido, o gesto de António Quadros é negativamente apontado. Esse gesto, contudo, não pode ser apenas analisado sob o prisma que Alexandre Alves Costa apresenta. Ele tem que ser enquadrado e compreendido à luz do entendimento que António Quadros tem sobre o pensamento e sobre a obra de Rosa Ramalho. E dentro desse entendimento, não me parece de todo acertado resumir esta questão da assinatura a um "pacto partilhado de vaidades!".

---

[128] Conversa com Maria Inês Hespano, Sintra, 28/07/2017.
[129] Sérgio C. Andrade, "A artesã surrealista de Barcelos", *Público*, 14 de Agosto de 2008, p. 11.
[130] Alexandre Alves Costa, "Quando eram rudes… e exilados", in *Rosa Ramalho: a Colecção* [catálogo], 2007, p. 9.

A questão da assinatura não deve ser colocada de modo isolado – como foi, até agora. Como referi, ela deve ser vista em articulação com a entrada de Rosa Ramalho, pela mão de António Quadros, nos circuitos artísticos, de produção e de exibição. Ele quis, de facto, retirá-la do anonimato por que a reconheceu como uma artista excepcional. Reconheceu, na sua obra, individualidade, originalidade e grandeza. Reconheceu-lhe, portanto, autoria. Ora, reconhecer-lhe autoria e deixá-la num lugar de anonimato seria, para António Quadros, um gesto de sobranceria, de arrogância intelectual e de uma superioridade mesquinha; seria condená-la pelo facto de ser analfabeta, seria segregá-la pela sua condição social e geográfica.

António Quadros queria demonstrar que a obra da *Senhora Rosa* tinha o mesmo valor e a mesma qualidade que a obra do *Senhor António*. Numa reportagem de 1991, fala sobre ela frisando o seu rasgo e a sua capacidade:

> "Sempre aprendi muito com pessoas analfabetas", sublinha. "Perante pessoas, como Rosa Ramalho, que de letras conhecem o "R", sentimo-nos pequenos e iletrados. De facto, não houve ninguém que tenha discorrido sobre o ser e o fazer de maneira mais profunda do que ela." (…) "Rosa Ramalho marcou muita gente, embora muitos não o queiram admitir, porque obrigou a uma reflexão profunda. Ninguém, na escultura em Portugal, chegou à dignidade e simplicidade das formas que ela conseguiu", sustenta. "Aprendi muito com ela (...)".[131]

E de Rosa Ramalho falou ao longo da sua vida com conhecidos, amigos, colegas, alunos. E dela lembrar-se-á até ao fim, tornando-a presente naquela que foi a sua última exposição individual, em Dezembro de 1993.

[131] Maria Leonor Nunes, "Grabato Dias. Quadros de uma vida", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 24 a 30 de Dezembro de 1991, p. 9.

2.3. O pintor emigra

A asfixia e a opressão cultural que se viviam em Portugal terão contribuído, certamente, para que António Quadros se quisesse distanciar do país para viver uma experiência formativa no estrangeiro. Entre Julho de 1958 e Abril de 1959, residirá em Paris, graças a uma bolsa que recebe da recém-criada Fundação Calouste Gulbenkian (FCG). Da sua estada em Paris sabe-se pouco e nada se escreveu. As referências resumem-se sempre a uma nota biográfica com esta enunciação: bolseiro da FCG em Paris, onde estudou gravura e pintura a fresco.

Foi um período que considerei importante conhecer e enquadrar no seu percurso pessoal e artístico, não obstante a escassez de fontes com que me deparei. Aqueles que melhor poderiam e saberiam falar sobre esse período, por que com ele estiveram em Paris, já faleceram: Eduardo Luiz, Inez Palma[132] e Clara d'Ovar – portuguesa emigrada em França amiga dos dois artistas. Muitas pessoas me falaram do período de Paris como uma experiência dura e difícil para António Quadros, mas sem me saberem concretizar essa experiência, porque na verdade não testemunharam esse tempo, foram apenas receptoras da narração feita pelo próprio pintor após o seu regresso. Acredito ter sido um período em que a correspondência terá desempenhado um papel muito importante mas, no entanto, não encontrei uma única carta sua escrita a partir de Paris, exceptuando alguns postais, cujos conteúdos, dada a tipologia, são escassos e telegráficos.

Revelou-se assim, como fonte primordial, o processo de bolseiro de António Quadros que existe no arquivo da FCG. Graças a essa documentação foi possível reunir informação que faz alguma luz sobre as circunstâncias e os contornos da relação entre António Quadros e a FCG, e que permite enunciar algumas hipóteses que ajudam a conhecer este período da sua vida.

A BOLSA DE ESTUDO DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

A estada de António Quadros em Paris fica a dever-se ao apoio da FCG, instituição criada em Julho de 1956 e que, entre outros propósitos, se dispunha a ter um papel activo na internacionalização dos artistas contemporâneos portugueses.

A abertura de candidaturas a bolsas acontece em consonância com a *I Exposição de Artes Plásticas*, organizada pela Fundação em 1957, tal como esclarece Leonor Oliveira: "(…) ambas as iniciativas são indissociáveis: as candidaturas aos apoios da Fundação correram a par da submissão de obras para aquela Exposição"[133].

---

[132] Inez Palma, nome artístico de Maria Perpétua do Socorro Palma. Bailarina, e também bolseira da FCG em Paris. Casou com Eduardo Luiz a 9 de Julho de 1957. Sobre a sua ligação com Eduardo Luiz, ver: Maria Leonor Barbosa Soares, *Eduardo Luiz. Uma obra-síntese de lições e de tempos*, vol. I, dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1997, p. 77. Sobre o seu *curriculum* e a sua actividade de bailarina, encontrei um pequeno artigo: *Vértice. Revista de Cultura e Arte*, Janeiro-Fevereiro 1959, n.os 184-185, pp. 74-75.

[133] Leonor da Conceição Silva Ribeiro e Alves de Oliveira, *Fundação Calouste Gulbenkian: estratégias de apoio e internacionalização da arte portuguesa 1957-1969*, tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2013, p. 130.

António Quadros foi precisamente um dos artistas seleccionados para a referida exposição[134]. O jovem pintor é considerado como um talento promissor e uma esperança na figuração portuguesa. E a sua prestação na mostra muito terá contribuído para usufruir do apoio da fundação para estudar no estrangeiro[135]. Esta exposição decorre entre 7 e 29 de Dezembro de 1957, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, assumindo-se como um marco da vida cultural e artística do país e como uma estratégia de afirmação da recém-criada fundação, promotora do evento.

Data de 20 de Novembro de 1957 o boletim de candidatura a uma bolsa de estudo da FCG preenchido por António Quadros[136]. Candidata-se a uma bolsa para o aperfeiçoamento dos seus conhecimentos em pintura mural, desejando efectuar um estágio de 12 meses em Paris tendo como orientador Picart Le Doux. Solicita, para o fim indicado, o valor mensal de 5.000$00. O desejo de aperfeiçoar os seus conhecimentos em pintura mural não causa surpresa. Desde o início da sua formação na ESBAP que demonstrara um interesse efectivo por esta prática – que procurou explorar logo no seu segundo ano, frequentando o primeiro curso livre de pintura a fresco orientado por Dórdio Gomes, como referi. Ainda que a escola se tenha mostrado receptiva a essa expressão, o facto é que em Portugal estávamos longe do incremento e da valorização de que ela beneficiava internacionalmente.

A bolsa de estudo em França é-lhe concedida por um período de 6 meses, no valor de 4.500$00 mensais. A 24 de Abril de 1958, António Quadros escreve ao director do Serviço de Belas-Artes da fundação agradecendo a concessão do subsídio e solicitando que tenha efeito a partir de 1 de Julho de 1958. Nessa carta pede esclarecimentos sobre o funcionamento da bolsa[137]. Em primeiro lugar, indaga sobre a natureza dos relatórios que terá de produzir. Em segundo lugar, manifesta intenção de fazer um conjunto de viagens pela França, Bélgica e Itália, entre outros, durante os meses de Julho, Agosto e Setembro (meses em que a Academia se encontraria em período de férias), perguntando como pedir essa autorização à fundação. Por último, questiona se enquanto bolseiro terá facilidades aduaneiras para o transporte de trabalhos seus.

A fundação só lhe responde a 16 de Junho indicando que não estão previstas facilidades alfandegárias. Sobre o relatório esclarece-se que "deverá ser uma informação documentada do aproveitamento escolar do bolseiro onde se mencionará também outras actividades complementares"[138]. Quanto às viagens, a fundação posiciona-se da seguinte maneira:

---

[134] A obra de António Quadros que figurou na exposição (uma pintura a óleo intitulada *Nú*) está reproduzida no catálogo. Cf. *I Exposição de Artes Plásticas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1957.

[135] No seu processo de bolseiro (SBA:0078, Arquivo FCG), existe um parecer interno onde Maria Teresa Gomes Ferreira relaciona a sua participação na exposição com a atribuição da bolsa: "O pintor António Quadros foi um dos artistas especialmente indicados pelo júri de concessão de bolsas, quando da Exposição de Artes Plásticas em 1957" (Informação do Serviço de Belas-Artes de 23 de Janeiro de 1959).

[136] Boletim de candidatura a bolsa de estudo da FCG preenchido por António Quadros, 20 de Novembro de 1957, SBA:0078 (Arquivo FCG).

[137] Carta de António Quadros ao director do Serviço de Belas-Artes, Porto, 24 de Abril de 1958, SBA:0078 (Arquivo FCG).

[138] Cópia de carta enviada a António Quadros pela FCG, Lisboa, 16 de Junho de 1958, SBA:0078 (Arquivo FCG).

> No boletim de candidatura encontramos a citação do artista Picart Le Doux para orientador dos seus estudos. A que Academia se refere V. Exª neste novo pedido?
> Pelo facto da Academia se encontrar fechada, o referido artista não orienta os bolseiros independentemente dela?
> Que centros de arte pretende V. Exa. Visitar?
> Só depois de esclarecidos estes pontos poderá a Fundação deliberar acerca deste assunto.[139]

O bolseiro responde prontamente, no próprio dia em que terá recebido a carta – a 17 de Junho, argumentando da seguinte forma:

> O pedido para visitar centros de arte não se refere a nenhuma academia em particular, mas sim, cidades ou países próximos onde se passassem grandes manifestações de arte, como retrospectivas, concertos, etc. Por agora, por exemplo, interessar-me-ia visitar Bruxelas, Londres e talvez meia dúzia de cidades em França. Não solicito para tal, aumento de verba, mas somente a necessária liberdade para uma estadia fecunda. Em períodos, como direi, de esterilidade, nada pior do que ficar agarrado a um poiso fixo, onde não se encontram, por estado de espírito de ocasião, motivos de interêsse. Em tais momentos, nada melhor que uma rápida e interessante mudança de ambiente. Qualquer das cidades velhas do Norte de França tem suficiente interêsse para justificar uma estadia de dois ou três dias. Em casos assim, a quem pedir autorização para a saída de Paris?
> Creio que Picart Le Doux, me orientará, mesmo que não funcione a Academia, mas é sempre preciso contar com o período normal de férias dêste artista, que talvez não o passe em Paris.[140]

A resposta da fundação às intenções do artista não consta do seu processo. Porém, uma ideia fica bem clara nesta inicial troca de correspondência: era vontade de António Quadros aproveitar a centralidade de Paris para visitar outros destinos europeus e assistir a eventos culturais, como exposições e concertos.

Embora estivesse prevista a estada em Paris a partir de 1 de Julho, tal não veio a acontecer. O ligeiro atraso de 20 dias ficou a dever-se a alteração de datas das exposições individuais que estavam programadas. Como já referi anteriormente, a exposição na ESBAP só aconteceu nos dias 5, 6 e 7 de Julho, e no SNI, nos dias 10, 11 e 12 de Julho.

A VIDA CARÍSSIMA DE PARIS

Quando chega a Paris, a 20 de Julho, é junto do grande amigo Eduardo Luiz que procura apoio – e disso dá conta à fundação: "Venho comunicar, conforme o combinado, a minha morada em Paris. Estou no apartamento do Eduardo Luiz, até arranjar sítio, o que como sabe é difícil. A vida é caríssima… como também sabe"[141]. Eduardo Luiz estava em Paris desde o início do mês de Maio, também com uma bolsa da FCG[142].

Os primeiros dois meses em Paris são muito atribulados e isso deveu-se à dificuldade de arranjar alojamento, que chegou a obrigá-lo a instalar-se num hotel. Quadros vai comunicando com

---

[139] Cópia de carta enviada a António Quadros pela FCG, Lisboa, 16 de Junho de 1958, SBA:0078 (Arquivo FCG).
[140] Carta de António Quadros à FCG, Porto, 17 de Junho de 1958, SBA:0078 (Arquivo FCG).
[141] Carta de António Quadros à FCG, Paris, 1 de Agosto de 1958, SBA:0078 (Arquivo FCG).
[142] Sobre a estada de Eduardo Luiz em Paris até 1960, ver capítulo III de: Maria Leonor Barbosa Soares, *Eduardo Luiz. Uma obra-síntese de lições e de tempos*, vol. I, dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1997.

a fundação, informando das suas sucessivas mudanças de morada, acrescentando sempre notas quanto às consequências negativas de tamanha instabilidade:

> Venho dar-lhe o meu novo endereço, ao mesmo tempo que pedir-lhe desculpa de o não ter feito logo no dia 7 quando mudei, mas palavra de honra que de todo me passou. Também não admira pois passo dez horas por dia a fazer bolhas nos pés procurando um miserável quarto pequenino mesmo que não aparece nunca mais.
> Hotel de Lille
> Rue de Lille
> Paris VII[e]
> Não deixam trabalhar nos hoteis e aliás é impossível ficar em hotel devido ao preço, e, ao se ter de estar sempre a mudar pois não aceitam hóspedes ao mêz! Os que aceitam estão cheíssimos. Sempre que posso descanso meia hora num museu, e vou à Chaumière desenhar. (…) No entanto, torna-se imprescindível um quarto onde trabalhar e continuarei a procurar.[143]

No final de Outubro produz o primeiro relatório trimestral, que envia à fundação: três páginas (de pequeno formato) manuscritas onde elenca, como lhe havia sido pedido, as actividades realizadas durante os meses de Agosto, Setembro e Outubro. Começa por enumerar os museus visitados, as catedrais, as exposições temporárias e "a totalidade de galerias parisienses das duas margens"[144]. Detém-se de seguida no problema com que se deparou inicialmente (e de que aliás, já havia dado conta em correspondência anterior). Concretiza, agora de forma mais explícita, a razão da alteração do seu plano de estudo em Paris:

> Passo a expor os motivos que me levaram a abandonar a primitiva ideia da frequência da Grande Chaumière, ideia essa que provinha duma má informação, apoiada em propaganda falsa da Academia. Picart Le Doux não ensina aí, mas sim seu pai, que tem o mesmo nome, idoso artista, que além do nome não presta mais apoio à escola.[145]

Que engano, afinal, teria sido este? Uma confusão entre Charles Picart Le Doux (1881-1959) e Jean Picart Le Doux (1902-1982), pai e filho. Quadros procuraria Jean, mas terá percebido que era afinal seu pai a figura que constava como nome de referência da escola, embora já não leccionasse. Face a esta adversidade, tentou concurso de admissão à Escola de Artes Decorativas, mas desistiu da frequência ao perceber que o ensino de técnicas murais era inexistente. Preparou-se então para tentar admissão à Escola de Belas-Artes "onde entre setenta concorrentes estrangeiros fomos admitidos uma dezena"[146]. António Quadros demonstra assim, à fundação, ter superado rapidamente a contrariedade e encontrar um novo caminho, dentro dos seus interesses e objectivos.

A terceira parte do relatório, porém, surpreende pelo conteúdo – que se esperaria ser circunscrito a informações sobre o percurso de aprendizagem e de enriquecimento artístico. António Qua-

---

[143] Carta de António Quadros à FCG, Paris, 22 de Agosto de 1958, SBA:0078 (Arquivo FCG).
[144] António Quadros, *Relatório de Actividades nos meses de Agosto, Setembro e Outubro de 1958*, Paris, 28 de Outubro de 1958, SBA:0206 (Arquivo FCG).
[145] *Idem, ibidem*.
[146] *Idem, ibidem.*

dros – com a frontalidade que já lhe era apontada como característica soberana – faz um relato sobre a dificuldade de sobrevivência em Paris como bolseiro, relato que transcrevo na íntegra:

> Julgo-me no dever de falar (visto que a experiência dos primeiros e actuais bolseiros deve servir aos que se seguirem) nas múltiplas dificuldades, que tenho encontrado e que implicam uma perda enorme de tempo e nervos:
> - Dificuldade de alojamento, que não há e quando há é caríssimo. Perdi 1 mêz inteiro, correndo Paris, casa por casa […]
> - Insuficiência da bolsa para um nível de vida que aumentou bruscamente em escassos mêses. Mesmo trazendo quasi a totalidade de material, as compras que fui obrigado a fazer orçam pelos 60.000 f. Prêços das entradas de exposições e museus, transportes, e as inevitáveis pequenas coisas de toilete, deixam uma estreita margem para alimentação. Estão-nos absolutamente negados quaisquer grandes espectáculos. Vi o mímico Marceau, porque me ofereceram um bilhete de imprensa. As despezas de matrículas são maiores do que se esperava e o material como já disse é caríssimo. Por êste motivo todos os bolseiros trazem consigo o grande problema de equilíbrio financeiro, coisa que em nós arruina físico e moral.[147]

No seu segundo relatório, percebe-se que a situação quanto ao seu programa formativo parece definitivamente resolvida, e o artista declara-se 'enquadrado' e a produzir, tal como relata logo no início:

> Frequência da cadeira de gravura sobre a direcção de Mestre Cami, na Escola de Belas-Artes; trabalhos de buril, água forte e água tinta. Cadeira de pintura mural sob a direcção de mestre Ducos de L'Haille; trabalhos de fresco.
> Desenhos, 4 telas em andamento, e gravuras a silk-sreen, em casa.[148]

E depois elucida sobre as actividades complementares: leituras, exposições, museus, filmes, teatro, concertos. Jornadas intensas, assim se deduz. Mas não isentas de preocupações financeiras. Este relatório termina, precisamente, voltando a sublinhar o facto de o custo de vida em Paris ser incomportável, face ao subsídio mensal que a fundação proporcionava, e enfatizando as repercussões negativas que isso, naturalmente, teria no seu trabalho: "Renovo a menção de graves dificuldades motivadas pela exiguidade de bolsa, em face da vida que aumenta cada dia, o que não permite um trabalho continuado e digno. Reservando-se toda a actividade interessante, ao mêz em que chegam as mensalidades"[149].

A TENSÃO ENTRE ANTÓNIO QUADROS E A FCG

A 18 de Dezembro de 1958, António Quadros solicitou a prorrogação da sua bolsa[150], porém a instituição demorou algum tempo a deferir o pedido. A ausência de resposta terá enfurecido o pintor, que em 'desespero de causa', e de modo a chamar declaradamente a atenção, escreve à fundação – em termos aparatosos, no conteúdo e na forma. Eis o conteúdo integral da missiva:

---

[147] António Quadros, *Relatório de Actividades nos meses de Agosto, Setembro e Outubro de 1958*, Paris, 28 de Outubro de 1958, SBA:0206 (Arquivo FCG).
[148] António Quadros, *Relatório das Actividades do bolseiro António Quadros – 18 Nov.58 – 18.Jan.59*, Paris, não datado [recebido pela FCG a 3 de Fevereiro de 1959], SBA:0206 (Arquivo FCG).
[149] *Idem, ibidem.*
[150] Carta de António Quadros à FCG, Paris, 18 de Dezembro de 1958 [recebida pela fundação a 23 de Dezembro de 1958], SBA:0078 (Arquivo FCG).

Exmos. Senhores Funcionários da Fundação Calouste Gulbenkian e digníssimo pessoal menor:
Considerando:
I. Que aos Vinte e Sete Dias do mêz de Janeiro de mil novecentos e cincoenta e nove, da era de Nosso Senhor Jesus Cristo, não recebeu, o lá embaixo assignado, resposta deferida ou indeferida sobre o pedido, oportunamente feito, concernando a prorrogação da bôlsa acabada aos dezoito dias do mêz passado;
II. Tendo conhecimento do que ocorreu com outros bolseiros cuja situação aflitiva remonta ao dia primeiro deste ano;
III. Não possuindo reservas pessoais;
IV. Estando impedido, por contrato com a Fundação de aceitar qualquer trabalho;
V. Tendo, a quando da visita do Ex^mo^ representante da Gulbenkian um déficit já apreciável, que lhe foi amplamente justificado;
VI. Tendo emprestado alguma massa a outro bolseiro a quem devia gentileza recíproca, esperando os dois, o envio da sua bolsa adentro do prazo;
VII. Tendo cravado todos os amigos e conhecidos;
VIII. Cumprindo há vários dias, estrictamente, o mandamento burguês: "sofre fome e vexames para que a tua obra seja prima";
IX. Como essa mesma obra me parece cada vez mais enteada, e longe daquela serenidade, que dá a barriga cheia:
X. Não acreditando já no poder de desenrascanço da parte administrativa da Fundação, onde parece que uma secção de belas-artes não tem suficiente autonomia;
XI. Não acreditando no mito do desejado, que o Ex^mo^. Sr. Presidente tão bem parece reencarnar (no fundo espero a sua volta todas as manhãs de nevoeiro… e aqui abundam);
XII. Restando-me a solução gloriosa de me deixar morrer de fome, valorizando nome e obra para futuras gerações;
XIII. etc. etc. etc. eteceteras que os restos de polimento recebido da educação maternal não me permitem desenvolver;
Venho recorrer ao lado estrictamente humano de todos os funcionários da Fundação Calouste Gulbenkian, que, associados nos altíssimos ideais de generosidade e amor ao próximo, me poderão auxiliar, em géneros ou dinheiro ou tabaco, enviando os donativos para o 27 da rua de l'université, Paris VII ^éme^. A bem da minha saúde e da pintura nacional.
Cidade de Paris XXVII – I – MCMLIX
António Quadros
– CONSUMATA EST CARAMIA BEATA FINALAE –[151]

Não terá sido uma carta de 'fácil digestão' para o destinatário, mesmo que se lhe tivesse dado o desconto, pelo facto de ser artista, e que se tivesse encarado a atitude do jovem irreverente com algum sentido de humor. É um texto provocatório, com uma crítica feroz ao funcionamento da instituição, e ao serviço de Belas-Artes, e à esperança que o sector artístico português nela depositara. É uma mensagem de desaire e de desilusão perante a missão que a fundação assumira de ter um papel preponderante na valorização dos artistas no estrangeiro, extremada pela posição em que o artista se coloca: desamparado, pobre, sem sustento, pedinte.

Quadros garante a leitura da sua carta pelo destinatário, fabricando um objecto de uma aparência cujo conteúdo apetece imediatamente ler. A carta é escrita num papel de gramagem alta, encorpado, queimado nos bordos, pintado para aparentar um pergaminho, apelando assim para um registo muito oficial e formal, com selo lacrado e uma divisa redigida em latim, a encerrar o documento.

[151] Carta de António Quadros à FCG, Paris, 27 de Janeiro de 1959, SBA:16 324 (Arquivo FCG).

A carta é escrita a 27 de Janeiro, enviada a dia 28, chegando aos CTT de Lisboa no dia 31 de Janeiro, só tendo sido recebida pela fundação nesse dia ou no dia seguinte. Porém, a decisão sobre a prorrogação da bolsa já havia sido tomada, com um parecer favorável datado de 23 de Janeiro, assinado por Maria Teresa Gomes Ferreira, e posteriormente autorizada por despacho do presidente, datado de dia 28 de Janeiro. A autorização da prorrogação foi dada a 28 de Janeiro de 1959, com as mesmas condições do período anterior da bolsa, por mais seis meses a terminar a 18 de Julho de 1959. Ou seja: quando a carta aparatosa de António Quadros chega à fundação, já a decisão estava tomada[152].

O terceiro relatório que o bolseiro envia é muito mais extenso do que os anteriores. Tal não se deve a um conteúdo mais informativo, no que diz respeito às suas actividades de estudo e à prática artística, mas à explicitação que o relator apresenta para justificar a saída de Paris e a rescisão da bolsa. Não é inesperada a sua atitude, face ao que vinha denunciando na sua correspondência e ao que tinha apresentado nos dois relatórios anteriores.

O texto que agora redige ultrapassa, em extensão e conteúdo, os anteriores, e a crítica à fundação não se resume à questão da insuficiência da bolsa. São acrescentados novos dados:

> Abandonando a 20 de Abril as minhas actividades de bolseiro, venho perante a SECÇÃO DE BELAS-ARTES, justificar a minha atitude, fazendo ao mesmo tempo uma crítica que não me é pedida, mas que julgo ser do meu devêr deixar apontada. Cheguei a Paris com uma carta para Bernard Dorival[153], que constituía a minha única credencial. Nas variadíssimas vezes, que me foi exigida uma credencial (Polícia, Escola, Museus, etc.) fiquei embaraçado, incorri em escuzadas despezas, etc. e tive a sorte de a Embaixada Portuguesa acreditar na minha palavra, e de todas as vezes me passar um documento comprovando a minha qualidade de bolseiro.
> As dificuldades, enormes, de alojamento e local de trabalho, que até ao dia de hoje me embaraçam, impediram-me um trabalho profícuo, e desorientaram-me sobretudo os primeiros 3 mêses.
> As subidas consecutivas do custo de vida são incompatíveis com a [ilegível]. As bolsas do Estado, consideradas já há anos insuficientes, eram de 5 contos. Os bolseiros da Fundação de Ciências têm 7 e mais contos. Flagrantíssima injustiça pois que não têm nem metade das despezas de material, etc. O Sr. inspector deu-nos a elucidativa resposta: …"Mas têm outra posição social a manter…!" Simplesmente, se nesse momento eu tinha as calças a desfazer-se e os sapatos sem sola, não era para armar à boémia, mas porque um mêz antes tinha preferido comprar tintas a agasalhos. Além disso, não subiu os meus 6 andares para ver como vivo em 4 metros quadrados. Temo que a visão de boas habitações de outros bolseiros que visitou lhe tenha dado uma falsa visão das verdadeiras condições dos bolseiros de Arte. Tenho a desculpar-me aqui da voracidade com que comi o jantar que nos foi oferecido pela Fundação. Além disso os atrasos nos envios, verificado sobretudo pelo Natal, deixaram-me em condições que prefiro não expor. Com uma dívida flutuante que aumenta mêz a mêz, vejo-me obrigado para que não atinja uma situação insustentável, a abandonar Paris a 20 dias apenas do anterior envio.

[152] No processo individual do bolseiro, não existe registo de resposta da fundação a esta carta.
[153] Bernard Dorival (1914-2003) era uma figura conceituada internacionalmente na história da Arte e na Museologia. Estivera presente como conferencista num programa paralelo que decorreu no âmbito da inauguração da *I Exposição de Artes Plásticas* da Fundação Calouste Gulbenkian. Sobre o assunto ver: Leonor da Conceição Silva Ribeiro e Alves de Oliveira, *Fundação Calouste Gulbenkian: estratégias de apoio e internacionalização da arte portuguesa 1957-1969*, tese de doutoramento, Faculdade Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2013, pp. 126-127.

> Junto, segue um documento em que comprometo a restituir à Fundação o total correspondente a 40 dias.[154]

António Quadros informa que deixará de ser bolseiro a 20 de Abril de 1959, na sequência da situação de fragilidade em que se encontrava e que considerava insustentável. Como percebemos, a crítica à fundação é acutilante e não se circunscreve somente à insuficiência do valor pecuniário da bolsa nem aos atrasos dos pagamentos. O bolseiro aponta a falta de apoio logístico em Paris que facilitasse apresentações, autorizações e a resolução de situações frequentes a pessoas que estudam e residem no estrangeiro. Insurge-se contra a discriminação feita entre os bolseiros das artes e os bolseiros das ciências – que considera injusta.

Fica-se a saber que, provavelmente na sequência das críticas anteriores de António Quadros (e, eventualmente, de outros bolseiros que também se manifestaram), um inspector terá sido enviado a Paris para aferir das condições de vida dos bolseiros. O artista chega a pôr em causa a idoneidade da inspecção, visto que o seu apartamento nem fora alvo de visita. Sobre o cómodo onde vivia, refere que possuía "4 metros quadrados". Esta poderia ser, eventualmente, uma informação apresentada com algum exagero – de modo a acentuar a sua argumentação, mas, no entanto, verifiquei não ser. Um artigo de jornal corrobora a informação que habitava num espaço exíguo, com pouca dignidade[155]. Trata-se de um artigo que dá conta que o pintor António Quadros, bolseiro em Paris, tinha sido tema da revista alemã *Panorama*: "Jürgen Beckelmann, crítico alemão, visitou António Quadros em Paris. Na revista "Panorama", último número do ano findo, dedicou-lhe um largo estudo. Não é possível transcrever todo esse interessante artigo dedicado ao jovem pintor português"[156]. Ainda assim, o artigo transcreve e resume os excertos mais relevantes; entre eles, as linhas que se referem à sua habitação em Paris: "António Quadros vive num quarto em que uma cama, um armário, um pequeno cavalete e uma cadeira cabem à justa. Os seus quadros – é Beckelmann quem escreve – encontram-se num negociante de móveis, porque ele não sabe onde pô-los"[157].

Declarada a sua saída de Paris, não deixa de apelar à fundação que preste uma atenção mais cuidada aos bolseiros de arte, a cuja estadia era preciso dar dignidade:

> Peço, veementemente, que não se iludam quanto à verdadeira situação de certos bolseiros, atendo-se à satisfação de outros, que evidentemente contam com outros recursos. Os bolseiros que regressaram em Janeiro contavam apenas com os benefícios da Fundação, e não puderam continuar.

---

[154] António Quadros, *Relatório – Secção de Belas-Artes. 18 de Janeiro a 18 de Abril de 1959*, Paris, Abril de 1959 [recebido pela FCG a 16 de Abril de 1959], SBA:0206 (Arquivo FCG).
[155] Encontrei este recorte de jornal num espólio particular, numa pasta com alguns documentos guardados pelo próprio António Quadros. Não consegui, ainda, apurar a proveniência do artigo.
[156] "As pinturas devem ser como portas – afirmou em Paris o pintor António Quadros a um crítico alemão" [recorte de jornal sem referências] (espólio particular).
[157] *Ibidem*.

> Parece-me dever meu expor tudo isto, uma vez que a Fundação começa agora, e a nossa experiência só poderá ser útil.[158]

A sua insatisfação e revolta não o impedem, contudo, de finalizar o seu último relatório com um agradecimento. Agradecimento contido: "Cumpre-me por outro lado agradecer, reconhecido, a possibilidade de ter vivido durante 9 mêses um ambiente tão rico como êste, que só lamento não ter podido aproveitar ao máximo"[159].

O relatório não foi, naturalmente, bem recebido pela fundação – a julgar por alguns documentos internos arquivados no processo individual do bolseiro, como um despacho do presidente. José Azeredo Perdigão lamenta os termos em que o artista se dirige à fundação e a sua atitude de ter saído de Paris e só avisar da sua desistência da bolsa, já estando em Portugal:

> Mais uma vez se verifica que os nossos bolseiros da Secção de Belas-Artes não tiram toda a compensação do benefício que recebem da Fundação e das obrigações em que ficam constituídos para com ela. O caso do pintor António Quadros é bem significativo. O seu procedimento constitui um verdadeiro abuso de confiança, pois não foi precedido de qualquer justificação.
> Admitindo, sem conceder, que a importância da bolsa era insuficiente para ele se manter em Paris – e nem todos os nossos bolseiros que ali trabalham procederam do mesmo modo – deveria ter exposto a situação à Fundação, a fim de ela poder tomar as medidas que julgasse mais convenientes.
> Abandonar o estágio e regressar a Lisboa antes de terminar o período de tempo para que havia recebido a bolsa, e só depois de se encontrar em Lisboa, comunicar o facto à Fundação, é procedimento que não tem justificação possível.
> Nestes termos, determino que se manifeste ao bolseiro, António Quadros, a nossa estranheza e o nosso desgosto pela sua atitude e o convite a restituir, sem demora, à Fundação, a parte da bolsa recebida correspondente ao tempo em que a não utilizou, isto é, relativa ao período de tempo que faltava entre a data do abandono do lugar de estágio e o termo do período da bolsa entrar em curso.[160]

Terminaram assim os nove meses de António Quadros em Paris. Ele, desiludido com a fundação. A fundação, chocada com o seu procedimento. E, afinal, qual o balanço dos nove meses em Paris?

Em termos artísticos, e ao contrário do que à partida se poderia pensar, fico convencida que a estada em Paris, claramente longe de ser o que António Quadros sonhara, não 'iluminou' o artista. Uso esta expressão para ilustrar a ausência de evidências resultantes da sua experiência formativa. Os próprios relatórios que redige são parcos na especificação das suas aprendizagens ou a concretizar a sua produção. Não consegui encontrar obras produzidas neste período, com excepção de três gravuras de pequenas dimensões (fig.58-60).

É certo que as dificuldades financeiras e as fricções com a FCG terão contribuído para algum desaire e falta de motivação, mas sinceramente não creio que elas expliquem – na totalidade – a rescisão do contrato de bolseiro, antes do seu termo. Paris não era o sítio onde ele, naquele momento, queria estar. E ele depressa terá percebido que nada ali, em termos de formação oficial,

---

[158] António Quadros, *Relatório – Secção de Belas-Artes. 18 de Janeiro a 18 de Abril de 1959*, Paris, Abril de 1959 [recebido pela FCG a 16 de Abril de 1959], SBA:0206 (Arquivo FCG).
[159] *Idem, ibidem*.
[160] Fotocópia de despacho do presidente da FCG, 30 de Abril de 1959, SBA: 24985 (Arquivo FCG).

Fig. 58
António Quadros, *sem título*, 1959 (Paris)
silk-screen, 15,9 x 12,1 cm
assinado, datado
espólio particular

Fig. 59
António Quadros, *sem título*, 1959 (Paris)
silk-screen, 1/30, 15,9 x 12,1 cm
assinado, datado
espólio particular

Fig. 60
António Quadros, *sem título*, 1958 (Paris)
gravura, 19/50, 9,8 x 14,2 cm
assinado, datado
espólio particular

contribuiria para a sua evolução artística. Não é só minha esta 'impressão' relativamente ao significado da estada em Paris. 'Impressão' idêntica escreveu Sellés Paes num artigo da época:

> António Quadros voltou-lhe as costas: Paris, o meio de Paris não era exactamente o seu meio. O fenómeno é curioso e não tem muitos paralelos no meio português, mas admite-se, aceita-se e aplaude-se quando ele é ditado por uma consciência, por um saber o que se quer, e se quer algo que se encontrou.[161]

Terá sido essa consciência que ditou a sua desvinculação da bolsa e a decisão de 'voltar costas' a Paris.

INQUÉRITO À ARTE POPULAR PORTUGUESA

No mesmo envelope onde seguia o terceiro e último relatório de Paris enquanto bolseiro, onde António Quadros se desvincula do seu compromisso com a FCG, seguia um outro documento por ele redigido e assinado, intitulado *Proposta para um Inquérito, Estudo e Recolha das formas existentes da Arte Popular Portuguesa, nas suas várias expressões (folclore, olaria, cerâmica, escultura, pintura, tapeçaria, etc. etc.)*.

Trata-se de um documento riquíssimo e que, acima de tudo, prova o profundo interesse que António Quadros tinha pela arte popular portuguesa – que, nesta altura da sua vida – adquire grande importância enquanto matéria de estudo, de pesquisa e de aprofundamento artístico.

O que António Quadros propunha à FCG era um trabalho de estudo, de registo e de recolha – muito inspirado no espírito e na visão que presidira à realização do *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*, no qual participou (como aliás referirá no documento). Na esteira dessa experiência, propõe um trabalho idêntico que incidisse sobre a arte popular portuguesa abrangendo todo o território nacional.

A proposta é apresentada em tópicos estruturados em três secções: razões, objectivos e meios. António Quadros começa o documento identificando as razões que justificam a realização do *Inquérito*:

- Inexistência dum tal estudo feito dum modo sistemático.
- Má orientação das recolhas parciais, levadas a cabo, na sua maioria, por etnólogos sabedores, mas mal equipados quanto a processos de recolha.
- Necessidade duma acção rápida: em vista do progressivo desaparecimento de artesãos (por vélhice ou escolha de profissões mais florescentes) e de antigas peças (deterioração, etc.).[162]

O projecto é marcado pela necessidade de conhecimento, salvaguarda e divulgação do património, plasmada de imediato no primeiro objectivo que enuncia: a criação de um Museu Gulbenkian de Arte Popular Portuguesa, a par da criação de um centro de estudos (expressão

---

[161] Sellés Paes, "António Quadros ou à procura de uma constante", *Mundo. Revista Semanal Ilustrada*, n.º 99, 25 de Junho de 1959, p. 40.

[162] António Quadros*, Proposta para um Inquérito, Estudo e Recolha das formas existentes da Arte Popular Portuguesa, nas suas várias expressões (folclore, olaria, cerâmica, escultura, pintura, tapeçaria, etc. etc.)*, Paris, 9 de Abril de 1959, SBA:0078 (Arquivo FCG).

minha) que define como um "anexo ao museu com ficheiros fotográficos e sonoros, biblioteca, etc., ainda como órgão de consulta, para estudiosos ou simples interessados"[163].

É bastante evidente a preocupação de António Quadros quanto à salvaguarda das expressões de arte popular. No entanto é visível que o plano dele não se centra exclusivamente na recolha e no registo, perpassando a necessidade de reflexão e implementação de estratégias de actuação para o presente, promovendo a valorização de um património com valor económico, estético e funcional. O último objectivo que enumera é disso exemplo:

> Evitar a extinção de certos centros e a má orientação de outros, creando concursos e prémios regionais e nacionais; estudando as razões anormais que levam à extinção (1) e (2), e propagando junto ao público o interêsse económico, estético, utilitário e patriótico de aquisição de trabalhos de Arte Popular.[164]

Quanto à extinção de centros produtores, António Quadros acrescenta duas notas apresentando dois exemplos concretos:

> (1) Barcelos: o barro não existe, à míngua de aparelhagem de extracção e o barrista é obrigado a comprá-lo em Coimbra a cincoenta e mais centavos o quilo.
> (2) Molelos: Um intelectual responsável, crendo ajudar os oleiros, deu-lhes enormes encomendas para a América… e conselhos de estilo, em vista ao mercado! Resulta que a gente da região prefere agora louça menos bonita mas mais útil![165]

Barcelos e Molelos eram realidades que lhe eram próximas e de que falaria com conhecimento de causa. Estas duas especificações contrastam com a restante proposta, que é redigida de um modo vago. Na verdade, o autor nem sequer concretiza o valor necessário para a operacionalização do inquérito no terreno; apenas elenca necessidades de fundos para materiais e equipamentos, para a "aquisição de peças julgadas raras ou indispensáveis", estadias, alimentação e gasolina. Também não concretiza a metodologia nem critérios de organização.

António Quadros reconhece que apenas está a apresentar genericamente a proposta, visto que um plano detalhado estaria dependente de uma prospecção prévia, que designa de "Pré-Inquérito", e que explica desta forma:

> Creio ser evidente o interesse desta realização, para o património cultural do Paiz. Na necessidade duma primeira inspecção para o estabelecimento dum plano mais detalhado, proponho-me, na qualidade de autor desta proposta, a encetar indirectamente êsse trabalho, após o que apresentaria um relatório circunstanciado. Atendendo a que as deslocações serão feitas em comboio ou camioneta, e possuo aparelho fotográfico, necessitaria apenas de alugar um aparelho de som, e de uma verba diária para viagens, passadio e película. Estimo um período de 3 a 4 mêses, o necessário para uma investigação geral de Norte a Sul do Paiz, de modo a delimitar as zonas de ulterior estudo.[166]

---

[163] António Quadros, *Proposta para um Inquérito, Estudo e Recolha das formas existentes da Arte Popular Portuguesa, nas suas várias expressões (folclore, olaria, cerâmica, escultura, pintura, tapeçaria, etc. etc.)*, Paris, 9 de Abril de 1959, SBA:0078 (Arquivo FCG).
[164] *Idem, ibidem.*
[165] *Idem, ibidem.*
[166] *Idem, ibidem.*

A esta exposição seguem-se algumas considerações sobre os recursos humanos a envolver neste trabalho:

> A minha experiência pessoal resume-se aos últimos 6 anos em que contactei, colecionei, estudei, divulguei, e, dentro do possível protegi a zona norte do paiz mais especialmente Barcelos. Fiz, como agregado especial, viagens com os elementos do INQUÉRITO NACIONAL À ARQUITECTURA RURAL Portuguêsa, no curso das quais tive a felicidade de descobrir aspectos interessantíssimos e inéditos. É, aliás, alguns dos elementos do referido inquérito que proponho para este outro: Arquitectos ARNALDO ARAÚJO e LIXA FILGUEIRAS cujos trabalhos em parte publicados, respondem pelo seu interêsse e valor. Poeta António Reis, que, de há anos vem estudando o Alentejo com resultado imprevisto.[167]

Os nomes de Arnaldo Araújo e Octávio Lixa Filgueiras não são de estranhar, dada a amizade e a proximidade de interesses que António Quadros tinha com ambos. Mas o mesmo já não posso dizer sobre o terceiro elemento que propõe. Sobre ele tenho muito poucas informações e desconheço as ligações existentes entre os dois. António Reis era uma figura da intelectualidade portuense nos anos 50. Era próximo de Eduardo Luiz[168] e, por isso, não seria difícil ser próximo de António Quadros.

Para além destas pessoas, o proponente faz questão de frisar a importância de uma consultoria – o que atesta, também, o rigor e a profundidade que pretenderia conferir ao estudo:

> Para um adiantado estado de realização do plano (…) seriam consultados etnólogos, musicólogos e técnicos competentes que elucidariam sobre a orientação do trabalho. Pessoas como o etnólogo Jorge Dias, musicólogo Lopes Graça, cineasta Manuel de Oliveira, etc. serão indispensáveis.[169]

António Quadros finaliza o documento com um pedido:

> Como no caso da inviabilidade de execução deste plano devo encaminhar diferentemente a minha vida profissional e privada, peço a V. Exas uma resposta com a requerida urgência. Pelo interesse, validade, viabilidade e completa realização deste plano, respondo com minha honra.[170]

Apesar de ter analisado individualmente este documento – dada a riqueza do seu conteúdo – é necessário alargar essa análise, compreendendo o seu contexto, no que concerne quer à sua

---

[167] António Quadros, *Proposta para um Inquérito, Estudo e Recolha das formas existentes da Arte Popular Portuguesa, nas suas várias expressões (folclore, olaria, cerâmica, escultura, pintura, tapeçaria, etc. etc.)*, Paris, 9 de Abril de 1959, SBA:0078 (Arquivo FCG).

[168] Leonor Soares descreve, na sua tese sobre Eduardo Luiz, a importância de António Reis, apontando algumas informações sobre o seu perfil e essa amizade: "António Reis, que em breve seria notado na cinematografia nacional era, nessa época, um jovem poeta e um dos amigos mais próximos de Eduardo Luiz (…). Possuindo uma biblioteca melhor provida que a de Eduardo Luiz, emprestava-lhe frequentemente livros, em especial sobre pintura e particularmente sobre os pintores italianos dos séculos XIV e XV, contribuindo decisivamente para a sua formação" (Maria Leonor Barbosa Soares, *Eduardo Luiz. Uma obra-síntese de lições e de tempos*, vol. I, dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1997, pp. 45-46). Também, como menciona a autora, é António Reis o autor do texto que consta no catálogo da primeira exposição individual de Eduardo Luiz, em Maio de 1950, na Galeria Portugália (Cf. p. 45). Na cinematografia, destacar-se-á nos finais dos anos 70, realizando, com Margarida Cordeiro, o filme *Trás-os-Montes*.

[169] António Quadros, *Proposta para um Inquérito, Estudo e Recolha das formas existentes da Arte Popular Portuguesa, nas suas várias expressões (folclore, olaria, cerâmica, escultura, pintura, tapeçaria, etc. etc.)*, Paris, 9 de Abril de 1959, SBA:0078 (Arquivo FCG).

[170] *Idem, ibidem.*

produção quer à sua recepção. António Quadros redigiu esta proposta na mesma altura em que elaborou o seu terceiro relatório, que é simultaneamente, como explicitei, o veículo que usa para informar a fundação do seu regresso antecipado a Portugal e, desse modo, a rescisão do contrato de bolseiro.

Os dois documentos têm também de ser lidos em articulação; aliás, eles chegam à fundação dentro do mesmo envelope. Portanto, num mesmo gesto, António Quadros rescinde o contrato atribuindo a responsabilidade pela sua saída antecipada à fundação, apontando-lhe um conjunto de desconsiderações, e, ao mesmo tempo, informa-a do seu novo projecto em Portugal, solicitando financiamento para a sua prossecução. Compreensivelmente, a fundação não satisfaz o pedido do artista. Admito até que o pedido poderá ter contribuído para uma maior irritação e indignação para com António Quadros, que aos olhos da instituição, com a sua atitude, teria perdido toda a credibilidade.

Mas, independentemente do juízo de valor que se possa fazer sobre o seu modo de actuação, esta proposta configura-se como uma fonte determinante para se compreender o seu pensamento e o seu percurso. É certo que o projecto não se concretizou, mas não é por isso que o documento perde o interesse – muito pelo contrário.

Ele informa sobre qual era o seu foco no momento da saída de Paris. Ou mesmo, como arrisco enunciar como hipótese, o documento expressa o desejo que motivou a sua saída de Paris. A insuficiência da bolsa e as queixas contra a FCG acabaram por ser o pretexto para antecipar o seu regresso a Portugal. Paris não lhe interessava. Interessava-lhe regressar e cumprir-se enquanto artista em Portugal. E este documento aponta a direcção que António Quadros queria tomar.

Retomo o artigo escrito por Sellés Paes, que relaciona a saída de Paris com a determinação artística de António Quadros na perseguição daquilo a que o crítico designa como "as constantes à volta das quais a arte popular e portuguesa, se continua e se processa"[171]. Era um regresso orientado para o aprofundamento do estudo da arte popular portuguesa, e era também, concomitantemente, o comprometimento do artista para com a salvaguarda e a preservação de expressões e práticas populares – matéria que dava razão de ser à sua obra.

O CINEMA: A GRANDE PAIXÃO

Ao contrário do que à partida poderíamos pensar, não é no campo das artes plásticas que Paris iluminará o artista. Mas é em Paris que se aproxima daquela que já seria uma grande paixão: o cinema. Em duas cartas posteriores à estada em Paris[172], António Quadros refere-se à possibilidade de vir a participar em projectos cinematográficos em França, na sequência de contactos

[171] Sellés Paes, "António Quadros ou à procura de uma constante", *Mundo. Revista Semanal Ilustrada*, n.º 99, 25 de Junho de 1959, p. 40.
[172] Cartas de António Quadros a Arnaldo Araújo, de 1963 e 1964, a que me referirei e transcreverei no terceiro capítulo, a propósito dos motivos que levarão o artista a ir para Moçambique.

que estabelecera durante o período da bolsa da FCG. Nessas breves descrições apercebi-me de uma figura que parecia ter sido fundamental para a sua aproximação ao cinema: Clara d'Ovar (fig.61). A esta figura, de que 'a História não reza', foi difícil chegar.

Sobre ela encontrei apenas um pequeno artigo que esboça em linhas muito gerais a sua biografia. Clara d'Ovar é o nome artístico que foi usado por Leolina Clara Gomes Dias Simões, que nasceu em 1925 em Ovar e morreu em 2002 em Lisboa. Figura ligada à música, ao cinema, à rádio, à televisão, conheceu um período áureo em Paris, onde foi proprietária de um restaurante que funcionou também como um pólo cultural. Sobre ele, o autor do artigo escreveu:

> Na capital francesa abre um restaurante típico e uma nova e totalmente diversa fase da sua vida. Nesse restaurante português, com fados aberto (…) por *viver cheia de saudades das guitarradas do Bairro Alto, de Alfama*, no tempo em que não havia ainda emigrantes portugueses em França, ela recebeu Robert Schumann, Juliette Greco, Albert Camus – *excusez du peu* – a fadista vareira Maria Albertina, Amália Rodrigues, Madalena Iglésias, Line Renaud, o ex-rei Humberto de Itália que conhecera no Estoril, e muitas celebridades, tornando-se essa casa de fado, durante 2 anos, o local de encontro de *tout Paris*.[173]

O autor não identifica cronologicamente esses dois anos, nem dá mais pormenores sobre o restaurante. Tenta apenas sistematizar o seu contributo no que diz respeito ao cinema:

> Teve a oportunidade, nos anos 60, de fomentar co-produções cinematográficas luso-francesas, fazendo trabalhar entre nós actores de nomeada, realizadores e técnicos da 7ª Arte, com o intuito de desenvolver o cinema em Portugal. (…) De passagem, gostaria de sublinhar apenas que, em parte, se devem a Clara d'Ovar os filmes de Pierre Kast de um modo ou outro ligados a Potugal: *Uma Portuguesa em Paris* (*Merci Natércia* – 1959), *Os Sorrisos do Destino* (*Vacances Portugaises* – 1963), *PXO* (1963), *O Triângulo Circular* (*Le Grain de Sable* – 1965), *La Brûlure des Milles Soleils* (1965), etc. O mesmo se pode dizer do filme de Maurice Clavel, tendo como protagonista Clara d'Ovar, *La Barque sur l'Océan* (1960), sem esquecer a curta metragem rodada na região de Ovar, *Je ne suis plus d'ici* (1962), de Bernard Vicki.[174]

O artigo é escrito tendo como principal fonte o próprio discurso de Clara d'Ovar, retirado de uma autobiografia que escreveu em 1998 intitulada: *Odisseia de uma Garrafa Azul. Memórias e Esquecimentos*. Procurei esse livro, com esperança de encontrar informação que fosse mais dirigida ao meu estudo. E, de certa forma, foi. A autobiografia de Clara d'Ovar confirma que em Paris terá contactado, de facto, com António Quadros e com Eduardo Luiz – artistas de quem, aliás, possuía pinturas[175].

---

[173] Pedro Calheiros, "Clara d'Ovar. A vida como obra e a obra como vida. Uma mulher das Arábias", *Dunas. Revista Anual sobre Cultura e Património da Região de Ovar*, n.º 3, Novembro 2003, p. 25.
[174] *Idem, ibidem,* pp. 26-27.
[175] Clara d'Ovar tinha obras de António Quadros e de Eduardo Luiz na sua última residência, em Lisboa – a julgar pelo que narra no seu livro de memórias: "(…) tocou o despertador, são oito horas. Nas paredes do meu quarto, dão-me os bons dias o Guilherme Parente, o Júlio Pereira, o Eduardo Luís, o António Quadros e as centenas de livros que forram as paredes à volta das telas". Cf. Clara d'Ovar, *Odisseia de uma Garrafa Azul – Memórias e Esquecimentos*, 1998, p. 50. Fiz algumas *démarches* para tentar encontrar o paradeiro dessas obras (importantes para documentar o período de Paris), após a sua morte, mas não fui bem-sucedida. A artista era viúva e não deixou descendentes directos.

Fig. 61
Clara D'Ovar – capa da revista *Plateia*
n.º 68, 15 de Outubro de 1960

Foi precisamente numa tese sobre Eduardo Luiz que encontrei também a referência a Clara d'Ovar – como uma figura importante nessa sua estada em Paris. E dessa narrativa também consta António Quadros:

> Em Paris encontrava-se também António Quadros cuja amizade teve nessa altura importância acrescida para Eduardo Luiz. A impossibilidade de manter o seu casamento e as dificuldades económicas pesavam-lhe e preocupavam-no. Coincide com esta época de instabilidade afectiva e alguma inquietação, um encontro que viria a abrir novas perspectivas. Tendo tido conhecimento da existência de um restaurante típico português, Eduardo Luiz e António Quadros por lá apareceram, uma noite, para jantar. Era uma casa de fados, conhecida pelo nome *Le Fado* ou por *Uma casa portuguesa*, situada no nº 31 da Rue Verneuil. Pertencia a uma senhora portuguesa, fadista, Clara d'Ovar, e aí se reuniam muitos artistas, vários portugueses, para ouvir fados e guitarradas. Entre os cantores e músicos da casa podemos citar Dias Simões, Rui de Mascarenhas, Maria Silvestre, Maria Albertina, Maria Virgínia d'Aguiar para além da própria Clara d'Ovar e os guitarristas Américo Silva e Liberto Conde.[176]

A continuação do episódio é feita pela voz da própria Clara d'Ovar, com quem a autora da tese teve a oportunidade de conversar[177] e que contou, na primeira pessoa, este encontro. É um testemunho que resgato, referindo a sua extrema importância para documentar este período de Paris na vida dos dois artistas, e que terá acontecido assim:

> "Quando viram a ementa, com os preços… bom, creio que verificaram que lhes era impossível aparecer todas as noites para «matar saudades» cá do burgo… Com a espontaneidade que lhes era peculiar e que me encantou, disseram-me, francamente, quando lhes pedi que aparecessem mais vezes, que seria difícil…"[178]

O resto do episódio é feito na voz da autora da tese:

> Embora Clara d'Ovar fizesse grandes descontos aos artistas portugueses, o montante da bolsa era impeditivo de uma frequência assídua. E ela sabia também o quanto os tostões eram contados… Como adivinhasse em Eduardo Luiz e António Quadros, através de alguns trabalhos que lhe foram mostrando, "um talento que os levaria ao primeiro plano nas artes plásticas", Clara resolveu proporcionar uma ajuda indirecta oferecendo-lhes, para habitarem, os dois quartos do último andar do prédio, tradicionalmente reservados aos empregados, mas que não eram utilizados. Nessas instalações passaram a viver então Eduardo Luiz e António Quadros. À noite, compartilhavam a ceia com os músicos da casa.[179]

Fica bem explícito o esteio que Clara d'Ovar representou para os dois artistas, num período particularmente difícil, atenuando as suas dificuldades económicas e proporcionando-lhes uma espécie de 'aconchego do lar'.

Sobre o convívio de António Quadros, e de Eduardo Luiz, com Clara d'Ovar não tenho mais informações. Julgo que ela poderá ter sido uma figura crucial nesta aproximação de António Quadros ao cinema – que creio que, apesar dos planos e projectos, não se terá concretizado.

---

[176] Maria Leonor Barbosa Soares, *Eduardo Luiz. Uma obra-síntese de lições e de tempos*, vol. I, dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1997, p. 89.
[177] A autora conversou com Clara d'Ovar a 12 de Junho de 1996, em Lisboa, onde esta residiu nos últimos anos de vida.
[178] Maria Leonor Barbosa Soares, *Eduardo Luiz. Uma obra-síntese de lições e de tempos*, vol. I, 1997, pp. 89-90.
[179] *Idem, ibidem*, p. 90.

Manuel Pinto, colega da ESBAP com quem António Quadros conviveu de perto quando regressou de Paris, contou-me que "ele passava horas a fio a falar sobre uma outra sua paixão: o cinema!"[180] Penso serem deste período uns planos para filmes da sua autoria que encontrei num espólio particular (fig.62-67). São, efectivamente, documentos que atestam o seu trabalho e a sua intenção de perseguir e concretizar esse sonho, que terá ficado por concretizar. Mais tarde, já nos anos 90, numa reportagem, revelou: "No fundo, queria ser cineasta, e tudo o que crio é cinema"[181].

[180] Conversa com Manuel Pinto, Lisboa, 06/01/2022.
[181] Maria Leonor Nunes, "Grabato Dias. Quadros de uma vida", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 24 a 30 de Dezembro de 1991, p. 9.

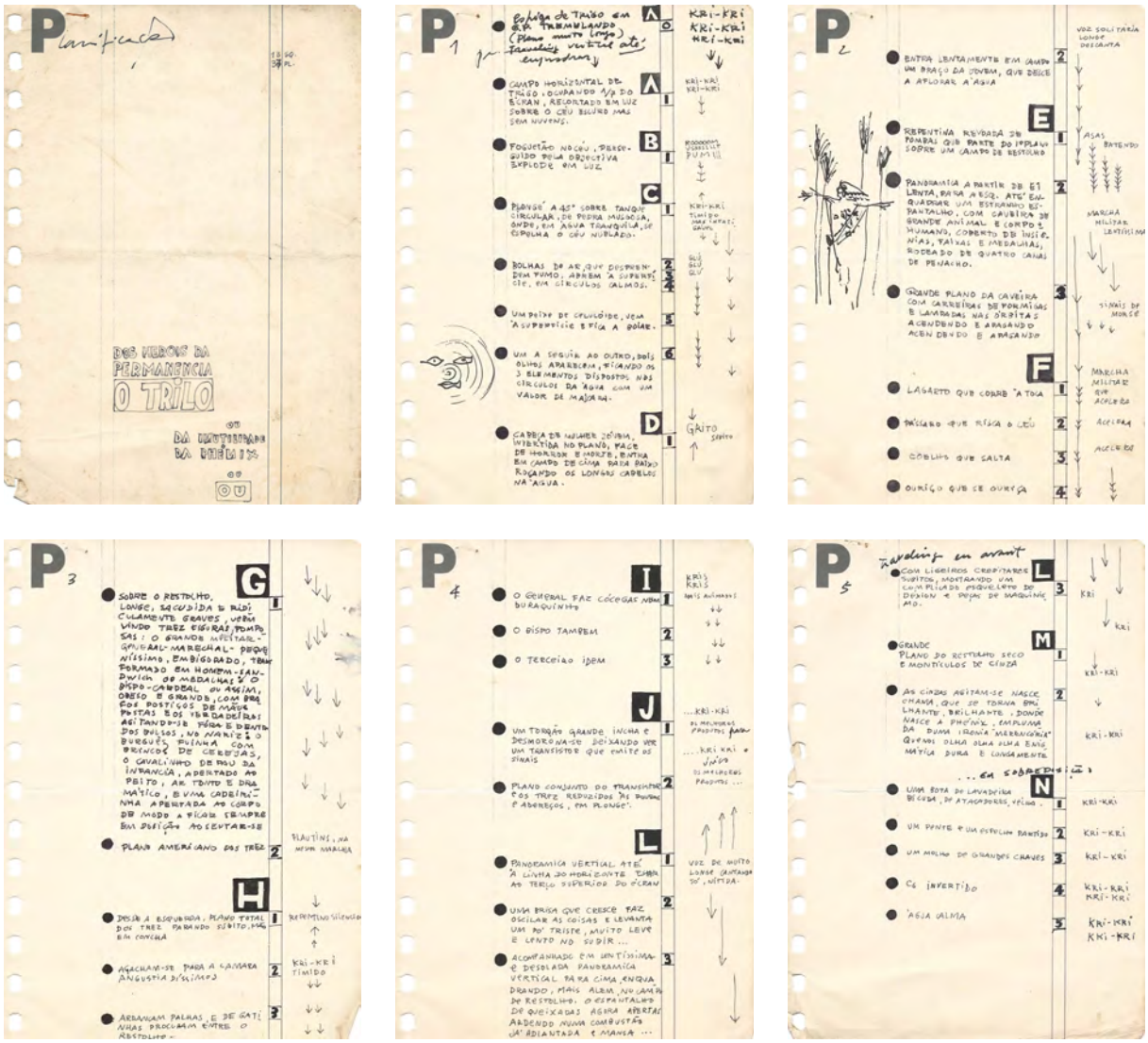


Fig. 62, 63, 64, 65, 66, 67
Páginas do guião para filme
Dos Heróis da Permanência. O TRILO ou da Inutilidade da Phénix ou OU
António Quadros, não datado [1959-1964]
espólio particular

2.4. O artista consagra-se

Em Abril de 1959 encontramos António Quadros de novo no Porto. Não tendo sido a estada em Paris aquilo com que sonhara, a verdade é que Paris acrescenta élan ao seu regresso. Era "um regresso aguardado", nas palavras de Manuel Pinto, que focou a importância que quer António Quadros quer Eduardo Luiz tinham para aqueles que frequentavam a ESBAP: "Eles eram a nossa esperança. Eles eram a esperança da pintura"[182]. As esperanças continuaram a ser esperanças, mas seguiram rumos diferentes. Eduardo Luiz permaneceu em Paris, optando por construir uma carreira longe do país e de feição internacional. António Quadros regressou. E o seu regresso consubstancia uma actuação artística brilhante. Torna-se uma referência como artista, e a sua obra, através de uma presença assídua e apreciada no espaço público, conhece uma projecção sem precedentes.

UMA FIGURA DE REFERÊNCIA

No ambiente da ESBAP, entre professores e colegas, António Quadros tornou-se uma figura de referência ou como sintetizou Flávia Monsaraz: "o António era um astro!"[183]. Armando Alves explicitou essa referência nos seguintes termos: "Todos queríamos ser como o António, até na maneira de vestir!"[184]. À medida que a este testemunho se foram somando outras narrativas que vincavam 'a maneira de vestir' de António Quadros, fui compreendendo melhor o significado e a dimensão das palavras de Armando Alves. A admiração nutrida por António Quadros não passava exclusivamente pela sua produção artística, mas também pelo seu modo de ser, as suas circunstâncias e o seu universo. Num sentido mais palpável e material, as suas roupas, os adereços e o seu atelier captavam a atenção a todos os que queriam ser como ele. O atelier de António Quadros também era 'cobiçado', como revelou Armando Alves: "Um dia reparei que ele tinha uma rede de pesca pendurada, e não sosseguei enquanto não arranjei uma para pôr no meu atelier!". O atelier do artista, nesse período, situava-se na Rua Passos Manuel, em pleno centro da cidade e na zona geográfica de influência da ESBAP. Esse "lugar de sonho" e "espaço de magia" é lembrado com muita nitidez por muitas pessoas. José Aurélio, Manuel Pinto, Armando Alves, Diva Barrias, Maria Inês Hespano, Manuela Barros Ferreira, José Emílio Calvário descrevem o interesse e o impacto que o atelier causava. Nessas descrições fica clara a dificuldade que se tinha em perceber se era o espaço de trabalho de um pintor ou de um escultor. Era o espaço de um 'homem dos sete ofícios', onde as suas obras se confundiam com as suas colecções e com objectos do dia-a-dia, num ambiente de acumulação, de investigação e de 'inspiração'. Como Maria Inês faz questão de frisar:

---

[182] Conversa com Manuel Pinto, Lisboa, 06/01/2022.
[183] Conversa com Flávia Monsaraz, conversa telefónica, 06/01/2018.
[184] Conversa com Armando Alves, Matosinhos, 30/11/2017.

> Não se tratava de um cenário decorativo pensado e preparado para causar determinada impressão. Para quem o conhecia bem, era visivelmente o seu mundo que ali se concentrava, atulhado, mexido e remexido de acordo com as conveniências do trabalho dele. Obviamente que havia em tudo aquilo um sentido estético, que ele punha inconscientemente em tudo o que fazia e em tudo o que tocava.[185]

Enquanto "figura de referência" importa agora salientar em que moldes se impunha em termos intelectuais e artísticos. A opinião de António Quadros era considerada por todos, por nunca ser fruto de capricho ou de vaidade, mas da sua frontalidade – que lhe é apontada como qualidade primordial, tendo sido muitas vezes mal interpretada. Segundo Aurora Costa:

> A frontalidade do António às vezes magoava, e nesses momentos, foi confundida por muita gente. Uma coisa é certa, ele não dava opiniões por favor. Todos sabiam que ele dizia o que pensava, independentemente da forma como a sua opinião poderia ser recepcionada, por quem a tinha pedido.[186]

Uma das pessoas que mais prezava a opinião de António Quadros, e estimava a sua frontalidade, era Carlos Ramos. Muitos foram os testemunhos que observaram esse respeito intelectual entre ambos. Desse respeito terá nascido uma sólida amizade que era conhecida. Segundo Manuel Pinto: "De vez em quando o Carlos Ramos, ou "o Raminhos" – como carinhosamente era tratado, mandava-o chamar. Ele gostava muito de conversar com o António Quadros!"[187]. Maria Inês também se pronunciou sobre essa frequência com que conversavam e conviviam:

> Todos sabiam o quanto o Carlos Ramos prezava aquilo que o António dizia. Ele tinha-o como uma pessoa que pensava profundamente sobre as coisas. Havia uma verdadeira cumplicidade nas reflexões que faziam sobre os desafios que se colocavam à escola. E essas conversas nunca saíam para fora![188]

A sua ascendência sobre os colegas e a atracção que o seu universo pictórico despertava traduziram-se em 'estilos à António Quadros', de tal modo que as temáticas da sua figuração aparecem vertidas em muitas abordagens plásticas de outros artistas. Helena Cabral resumiu esse fenómeno com a expressão: "Ele tinha muitos seguidores!"[189]. Maria Inês também deu conta do "aparecimento de imitadores": "O António estava na moda. O António era a moda, em todos os aspectos. A sua pintura, por exemplo, começou a ser imitada – nos motivos, não na dimensão espiritual e muito menos na técnica! O António estava à frente de todos!"[190].

Não foram só as pessoas próximas de António Quadros que me falaram deste fenómeno. Também a imprensa o vai reportando. Em Abril de 1959, num balanço sobre a exposição *I Salão dos Novos*, na Galeria Dominguez Alvarez, no Porto, André Real faz o seguinte reparo relativamente a um dos trabalhos do jovem expositor Nóbrega: "(…) uma "Micas na cadeira de pau-santo" deveras notável pelo vigor do jogo cromático e expressional, e isto apesar de se adivinhar nele a influência de certas telas de António Quadros"[191]. Em Junho de 1960, numa crítica à *II Expo-*

[185] Conversa com Maria Inês Hespano, Sintra, 28/07/2017.
[186] Conversa com Aurora Costa, Matosinhos, 22/01/2018.
[187] Conversa com Manuel Pinto, Lisboa, 06/01/2022.
[188] Conversa com Maria Inês Hespano, Sintra, 28/07/2017.
[189] Conversa com Helena Cabral, Matosinhos, 15/04/2019.
[190] Conversa com Maria Inês Hespano, Sintra, 28/07/2017.
[191] André Real, "O 1º Salão dos Novos na Galeria Dominguez Alvarez", *Diário de Notícias*, 30 de Abril de 1959, p. 7.

sição extra-escolar dos alunos da Escola Superior de Belas Artes do Porto, faz-se uma menção elogiosa a António Quadros nestes termos: "(…) A destacar os trabalhos expostos de António Quadros, um nome já consagrado, um pintor de forte personalidade, que já começa a influenciar nitidamente os mais novos"[192].

ACTIVIDADE ARTÍSTICA FRENÉTICA E IMPARÁVEL

Enquanto era moda e ditava a moda, António Quadros – num percurso muito solitário – dedicava-se e aplicava-se artisticamente e, simultaneamente, abraçava projectos e respondia a convites e solicitações. "Nesse período, o António não tinha mãos a medir. Trabalhava, trabalhava, trabalhava. Ele não parava!", conta Maria Inês.

Efectivamente, importa sublinhar que esta é a fase em que atingirá a sua maturidade como artista. António Quadros trabalha incansavelmente para que a sua pintura atinja um nível de excelência, e consegue-o. É reconhecido dentro da escola e fora dela: a crítica coloca-o em lugar de destaque. A sua identidade artística fica bem definida, ao ponto de as suas obras dispensarem assinatura: as suas marcas são inconfundíveis. A sua produção é impressionante, em quantidade e em qualidade, e não se limita à pintura e ao desenho. O artista expande-se, amplia os seus interesses e diversifica a sua actuação plástica, produzindo uma obra extraordinária, concretamente na gravura e na cerâmica – que merecerão uma atenção à parte, no subcapítulo seguinte.

De toda a actividade artística frenética e imparável, creio ser muito relevante atentar à sua prestação em exposições. A actividade expositiva de António Quadros a partir de 1959, mais precisamente depois do seu regresso de Paris, é intensa e fervilhante. As exposições colectivas sucedem-se, e a sua obra é presença em certames de âmbito local, nacional e internacional. Aliás, um parêntesis, para salientar que o regresso a Portugal não significou a sua ausência dos palcos internacionais. Pelo contrário, o artista consegue alguma visibilidade internacional, através da participação em grandes certames do cenário artístico de então, como por exemplo, a *V Bienal de São Paulo*, a *I Bienal de Paris* (ambas em 1959) e a *Bianco e Nero. VI Mostra Internazionale del disegno e dell'incisione* em Lugano (1960).

Dessa actividade expositiva, que neste trabalho não será analisada exaustivamente, darei ênfase a duas exposições individuais que têm lugar em Estremoz (1959) e Viana do Castelo (1960). Embora de escala regional, e por isso mais circunscritas geograficamente, considero terem sido exposições que, por diversas razões, foram emblemáticas na vida do artista e no panorama artístico em Portugal, e que tiveram repercussões na imprensa escrita – repercussões essas que permitem aferir o lugar do artista e compreender como a sua obra foi lida e interpretada na época e como foi recebida pelo público.

---

[192] F. A., "II exposição extra-escolar dos alunos da escola superior de belas-artes do Porto", *Jornal de Notícias* – suplemento literário n.º 338, 2 de Junho de 1960, p. 10.

1959: ESTREMOZ

A exposição individual em Estremoz acontece por iniciativa do Cineclube de Estremoz, em Setembro de 1959 (fig.68). A sua obra é admirada e desperta uma enorme curiosidade sobre o seu percurso, sobre a sua visão do mundo e, concretamente, sobre a sua personalidade. Essa curiosidade ficou registada na imprensa local, nomeadamente no jornal *A Planície*, que começa um extenso artigo expressando-a:

> Aproveitando a presença em Estremoz do pintor António Quadros durante o período da Exposição que o Cine Clube local promoveu, quisemos fazer, para os leitores de *A Planície*, uma entrevista com o notável artista plástico.
> António Quadros porém, muito cortesmente, muito cordialmente declarou-nos o motivo porque tal ideia lhe desagradava. Não especialmente por se tratar de *A Planície*, jornal pelo qual tem a mais sincera afeição, disse, mas simplesmente por ser contrário a tais depoimentos. Fundamentou a sua recusa, que não chegou a ser categórica, em razões de carácter artístico, quase filosófico, com as quais não concordámos plenamente, mas que, de qualquer forma, julgámos serem argumentos ponderáveis que não nos assistia o direito de contestar. E assim nos vimos privados de fazer com António Quadros uma entrevista formal…[193]

De certa forma desiludido e frustrado pela impossibilidade da realização de uma entrevista ao artista, mas profundamente tocado pela sua individualidade e a sua obra, o jornalista contorna o impedimento, explica-o aos leitores, justificando-se:

> No entanto, nós beneficiámos do seu quase permanente convívio durante três dias; ficámos conhecendo as suas ideias; perscrutámos a sua personalidade; admirámos demoradamente os seus trabalhos e… não pudemos resignar-nos ao silêncio.
> Será isto uma traição à sua amizade e à sua confiança? Não. Não, porque as notas que vão seguir-se não são de forma alguma a reprodução das suas opiniões, mas as impressões puramente pessoais de um contacto, de um encontro – um encontro inesquecível com o homem e o artista.[194]

O jornalista converte esse "encontro inesquecível" num texto introspectivo, opinativo e de cunho pessoalíssimo – e, por isso, muito relevante trazer aqui. Quem escreve não é um crítico de arte, é um jornalista. Uma pessoa culta, informada, esclarecida, mas não especialista. Uma pessoa que, acima de tudo, ficou rendida à obra, não lhe interessando, de todo, a corrente artística em que se enquadrava, mas as suas mensagens: "Não discutimos, nem podemos discutir, em que género ou escola, o artista se possa integrar: impressionista ou surrealista, simbolista, abstracionista ou qualquer outro "ista". António Quadros é antes e somente um poeta que pinta e desenha"[195]. Fascinado pelo Homem, ousa fazer-lhe o retrato:

> Quadros é um indivíduo jovem. Sóbrio, ora comunicativo ora de uma reserva altiva, independente e livre como as aves que desenha. Insubmisso a convenções hipócritas e a preconceitos tolos, afirma uma personalidade voluntariosa, vibrante, emotiva e naturalmente modesta. A sua linguagem, como os seus quadros, é expressiva, insinuante, rica de simbolismos. Quando para isso é solicitado, fala com entusiasmo, com paixão, quase com êxtase da arte – a arte que é positivamente a sua vida. Sob uma aparente serenidade adivinha-se nele, contudo, uma inquietude íntima, uma busca, um anseio,

[193] J. Nunes Fava, "Encontro com António Quadros", *A Planície*, 1 de Outubro de 1959, p. 3.
[194] *Idem, ibidem*, p. 3.
[195] *Idem, ibidem*, p. 8.

Fig. 68
Capa do catálogo da exposição individual de António Quadros
em Estremoz, Setembro 1959

> um ideal insatisfeito e inatingível. (…) Espírito aventureiro, mesmo nómada, tudo procura investigar, tudo procura ver, tudo procura dissecar, assimilar laboriosamente.[196]

Não posso deixar de sublinhar este episódio de recusa de António Quadros a dar uma entrevista. Naquele contexto, obviamente que essa atitude terá feito crescer o mistério à volta da sua pessoa. Este episódio não era um capricho de juventude. Ao longo da sua vida, manter-se-á sempre fiel a um resguardo face à sua pessoa. Assim, a partir desta recusa, terá nascido a ideia de uma espécie de impossibilidade de chegar até ele.

1960: VIANA DO CASTELO

A exposição individual de António Quadros, iniciativa do Museu Regional de Viana do Castelo, com o patrocínio da Câmara Municipal, teve lugar no antigo edifício dos Paços do Concelho e a inauguração aconteceu a 30 de Dezembro de 1960.

Em Viana do Castelo, esta exposição havia sido precedida pela *II Exposição de Arte Moderna*[197], organizada por iniciativa do director do Museu Regional de Viana do Castelo, Manuel Sousa Oliveira[198]. Uma mostra 'de peso' que foi largamente noticiada na imprensa local como "a mais completa exposição realizada na província nos últimos anos"[199]. A exposição tem uma grande cobertura e ampla divulgação, chegando mesmo a receber a visita de José de Azeredo Perdigão que veio marcar o seu encerramento, na sessão solene de entrega de prémios aos artistas distinguidos[200]. Também certamente por isso, e pela dimensão da iniciativa, a exposição teve honras de televisão[201]. A imprensa regozija-se com o acontecimento cultural, desejando que ele marcasse um tempo de viragem em Viana de Castelo. A exposição, claramente, tinha feito nascer muitas expectativas:

> E amigo leitor, isto aqui para nós que ninguém nos ouve: – deu-se um milagre em Viana! Acontecimentos destes, na província, são raros. Só a ilimitada consciência do valor destas iniciativas puderam permitir que o Sr. Dr. Sousa Oliveira em tão boa hora pensasse em tão grandiosa obra de divulgação cultural que a cidade lhe fica devendo e reconhecida agradece, disso estamos certos.

---

[196] J. Nunes Fava, "Encontro com António Quadros", *A Planície*, 1 de Outubro de 1959, p. 8.

[197] A exposição decorreu no Salão Nobre dos Bombeiros Voluntários. Apresentava 125 trabalhos de 37 artistas plásticos contemporâneos. Teve uma permanência muito curta, de 22 a 27 de Setembro de 1959. A mesma exposição foi posteriormente apresentada em Coimbra e nas Caldas da Rainha. Em Agosto de 1958, tinha sido dado um primeiro passo com a realização da *I Exposição de Pintura Moderna*, mas com um impacto mais tímido, como dá conta o *Notícias de Viana*: "A I Exposição realizada no ano passado já nos tinha trazido obras e nomes de grande prestígio na arte moderna portuguesa. Embora sem tanta grandiosidade, talvez precisamente por se tratar de uma I Exposição, ela serviu às mil maravilhas de introdução à evolução da presença estética de que o público anda sempre tão necessitado. Essa evolução está-se operando com certeza no espírito dos vianenses que ainda dão alguma atenção aos problemas de espírito" (A. Granã, "II Exposição de Arte Moderna", *Notícias de Viana*, 1 de Outubro de 1959, p. 6).

[198] Sobre a biografia de Manuel Sousa Oliveira (1916-1983), consultar: João Alpuim Botelho, *Panorama Museológico do Alto Minho*, dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa, 2007, pp. 60-62 (notas de rodapé n.os 51 e 52). Sobre a sua acção como director do referido museu, consultar a mesma dissertação entre as páginas 59 e 73.

[199] "II Exposição de Arte Moderna", *Notícias de Viana*, 10 de Dezembro de 1959, p.2.

[200] Cf. "II Exposição de Arte Moderna", *Notícias de Viana*, 22 de Outubro de 1959, p. 1; "Ecos da visita do Dr. José de Azeredo Perdigão", *Notícias de Viana*, 29 de Outubro de 1959, p. 1.

[201] Cf. "II Exposição de Arte Moderna", *Notícias de Viana*, 22 de Outubro de 1959, p. 2.

> Esperamos que futuramente iniciativas destas frutifiquem na nossa cidade que tanto precisa e que talvez pela sua situação geográfica ou por desinteresse eventual tão desviada anda das humanas manifestações de espírito.[202]

É na sequência desta iniciativa, e da sua intenção de promover exposições periódicas de artes plásticas, que o director dá espaço à obra de António Quadros, que participara com trabalhos na *II Exposição* e recebera uma menção honrosa. João Alpuim Botelho, que estudou a história deste museu descreve Sousa Oliveira como "uma personagem excêntrica"[203], que incutiu dinamismo à instituição: "pela primeira vez (…) o museu tem à sua frente uma visão ampla da instituição e das suas necessidades"[204]. Dedicou uma particular atenção à arte moderna e foi promotor de algumas exposições marcantes, consciente de que tais iniciativas poderiam não ser consensuais e suscitar reacções adversas. Isso não o impediu, no entanto, de prosseguir essa linha de actuação. A exposição individual de António Quadros insere-se nessa dinâmica.

A exposição de António Quadros é recebida como "um importante certame de arte contemporânea portuguesa"[205], como "um acontecimento de relevo", pois o artista "é um nome de lugar bem definido no panorama da pintura portuguesa dos nossos dias"[206]. O *Notícias de Viana* não poupa espaço na apresentação do currículo do artista, enumerando o seu percurso internacional e a sua já firmada carreira nacional garantida com a participação em inúmeros certames de topo – sublinhando assim a craveira do artista, que era apenas "um jovem de vinte e sete anos"[207].

Sobre o teor da exposição, sabe-se que expôs "quatro óleos, vinte e dois desenhos e mais de cento e setenta esboços e estudos"[208]. A crítica de António Granã destaca a variedade temática e formal dos desenhos apresentados:

> Nestes podemos distinguir várias fazes de coordenadas estéticas distintas. A começar pela série de desenhos de representação masculina tão jocosos como apocalípticos, passando pelos de inspiração folclórica cheios do mesmo interesse misterioso que só o Artista sabe dar, até aos desenhos de representação feminina em que o bucólico se enlaça ao onírico, todos os trabalhos de António Quadros têm uma pureza de forma inigualável.[209]

Também Ricardo Saavedra sublinha que, sem desprimor para os quadros apresentados, que nas suas palavras são "quase perfeitos", é como desenhador que o artista se cumpre: "António Quadros é pintor, um bom pintor, mas é, sobretudo, um óptimo desenhista"[210].

A exposição recebe críticas elogiosas. Ricardo Saavedra regista assim a sua apreciação global:

---

[202] A. Granã, "II Exposição de Arte Moderna", *Notícias de Viana*, 1 de Outubro de 1959, p. 6.
[203] João Alpuim Botelho, *Panorama Museológico do Alto Minho*, dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa, 2007, p. 60.
[204] *Idem, ibidem*, p. 61.
[205] "Exposição", *A Aurora do Lima*, 30 de Dezembro de 1960, p. 1.
[206] A. Granã, "A exposição de António Quadros", *Notícias de Viana*, 5 de Janeiro de 1961, p. 8.
[207] *Idem, ibidem*, p. 8.
[208] Ricardo Saavedra, "António Quadros. Expôs em Viana", *A Aurora do Lima*, 13 de Janeiro de 1961, p. 1.
[209] A. Granã, "A exposição de António Quadros", *Notícias de Viana*, 5 de Janeiro de 1961, p. 8.
[210] Ricardo Saavedra, "António Quadros. Expôs em Viana", *A Aurora do Lima*, 13 de Janeiro de 1961, p. 1.

> António Quadros expôs… e acorreram muitas pessoas a ver, admirar e criticar a obra do artista.
> Ora, a obra de arte, para ser bem apreciada, deve ser bem compreendida. E, a exposição efectuada, é uma exposição de obras de arte. Na forma artística que segue e nos apresenta, há muito que o caracteriza – um notado acento de vida superior, uma plenitude de sentido e um poder de evocação admiráveis, aliados a um realismo seguro, embora, por vezes, perturbante. (…) Um recheio admirável de simplicidade e numa disposição de bom gosto.[211]

António Granã conclui sobre a exposição: "A presente exposição de António Quadros, muito bem apresentada, é um conjunto riquíssimo que nos parece excelente para a compreensão da personalidade estética deste Artista"[212]. Porém, a "personalidade estética do Artista" não encontra acolhimento no público. O conjunto de trabalhos, tão elogiado pela crítica, gera uma grande polémica que conduzirá mesmo ao encerramento da exposição. Não consegui apurar a data e os termos concretos do episódio[213]. A imprensa apenas nos informa sobre o encerramento e sobre o seu motivo. É *A Aurora do Lima* que avança com a explicação. A representação da nudez masculina causou um escândalo, por ser considerada inapropriada:

> Alguns dos trabalhos apresentados, porém, porque os caracteriza um certo "realismo" a que se não está habituado, têm suscitado críticas acervas. Com efeito, pareceu-nos estar nas intenções do autor, cujos méritos artísticos não queremos discutir, salientar certos "pormenores" que tornam interdita a exposição para meninas e senhoras…
> Mesmo em arte – quando possa haver arte – não é de permitir certas "liberdades", como aquela de visitarem exposições como esta pessoas de qualquer sexo e idade.[214]

É difícil saber quais foram alguns desses "trabalhos apresentados", mas poderiam ter sido estes que aqui na tese reproduzo (fig.69-71), onde efectivamente a nudez masculina está representada. No mesmo periódico, em data posterior, o autor desvaloriza a polémica:

> Os temas de A. Q. são, essencialmente, o Homem e a Natura. O Homem real, o Homem mitológico, o Homem sonhador. E – curioso! – nunca veste os homens que desenha! Alguns acusam-no de pornógrafo. Erro desatinado! É uma fase, normal da sua puberdade de pintor.[215]

O autor critica a acusação acintosa, relativizando a figuração da nudez alegando interesses de puberdade. Mas, a 12 de Janeiro de 1961, o jornal *Notícias de Viana* vai mais longe e lamenta-se do encerramento da exposição, demonstrando incompreensão pelo sucedido:

> Há dias, o crítico artístico deste jornal publicou uma crítica nos termos mais elogiosos sobre uma exposição de Desenho, de António Quadros. Sobre o assunto trocámos impressões com colegas de António Quadros que nos entusiasmaram a visitar a exposição, logo que nos fosse possível. E assim fizemos, mas sofremos uma decepção porque já tinha sido encerrada, por ordem superior.
> Soubemos que a exposição tinha um ou outro quadro mais chocante, mas francamente, quem vai por esses museus fora encontra coisa muito pior, e até no cinema. Não defendemos a teoria da "Arte pela

---

[211] Ricardo Saavedra, "António Quadros. Expôs em Viana", *A Aurora do Lima*, 13 de Janeiro de 1961, p. 1.
[212] A. Granã, "A exposição de António Quadros", *Notícias de Viana*, 5 de Janeiro de 1961, p. 2.
[213] Procurei aprofundar o assunto, no sentido de reconstituir o episódio que causou o encerramento da exposição. Porém, nem o actual Museu de Artes Decorativas de Viana do Castelo nem o Arquivo Municipal possuem documentação relativa a esta exposição. Para além disso, também não encontrei o catálogo da exposição – que embora não possuindo reproduções das obras expostas poderia, através dos títulos, facilitar a sua identificação.
[214] "Exposição", *A Aurora do Lima*, 6 de Janeiro de 1961, p. 1.
[215] Ricardo Saavedra, "António Quadros. Expôs em Viana", *A Aurora do Lima*, 13 de Janeiro de 1961, p. 1.

Fig. 69
António Quadros, *sem título*, 1958
flowmaster sobre papel, 66 x 48 cm
assinado, datado
Colecção José Rodrigues
imagem cedida pelos proprietários

Fig. 70
António Quadros, *Homem abraçando os seus pecados* [estudo para], 1958
flowmaster sobre papel, 60,5 x 43,5 cm
assinado, datado
espólio particular

Fig. 71
António Quadros, *sem título*
flowmaster sobre papel com moldura
em cartolina vermelha pintada a prata,
92,5 x 66 cm
não assinado, não datado
espólio particular

> Arte", mas seria a exposição assim tão provocante que motivasse seu encerramento prematura? Não poderá acontecer de que se venha a cair no ridículo, com pruridos de moralidade? A moral é para nós uma norma sagrada e sofremos muito quando a vemos atropelada. Se a exposição era chocante poder-se-ia ter resolvido o caso com a supressão desses quadros, que certamente eram minoria.
> Como dissemos, não vimos a exposição, mas em Estremoz não foi encerrada precipitadamente. Acresce, para aumentar a nossa prosa, de que se tratava de Arte moderna, sobre a qual nos desejamos documentar e que tanto apaixona as pessoas ligadas ao assunto.
> O caso foi motivo de muitos comentários.[216]

Através deste comentário, pode deduzir-se que a exposição de Viana do Castelo havia sido igual à de Estremoz, onde as suas obras – pelo menos a julgar pelos ecos da imprensa local –, não geraram polémicas nem feriram os 'bons costumes'. O artista era o mesmo; a obra era a mesma; mas o país não era igual. Não obstante o encerramento da exposição, o episódio não comprometeu a notoriedade de António Quadros, pelo contrário: tornou-o mais conhecido. Nada como uma boa polémica para despertar curiosidade e interesse.

A par da constatação da excelência artística de António Quadros – que se vai tornando indubitável –, vão ganhando cada vez mais espaço na imprensa escrita notas e comentários acerca da natureza misteriosa da sua obra, da sua postura polémica e provocatória e da sua personalidade enigmática. Estes reparos vão-se impondo, muito propiciados pelos temas e conteúdos da sua figuração, mas também despertados por episódios associados à sua exibição pública – como estes que procurei reconstituir. Episódios como estes também contribuíram para a consagração do artista e para criar à sua volta uma certa mística.

OUTROS PÚBLICOS

Para além da intensa actividade expositiva, também cumpre destacar o seu trabalho como ilustrador. Como já mencionei, a ilustração é para António Quadros, desde a sua entrada na ESBAP, uma área de eleição. Se nos primeiros anos, é de extrema importância a sua colaboração em revistas, nesta fase encontramo-lo à volta de livros e de outros públicos.

Refiro-me particularmente à parceria que desenvolve com a editora Livraria Civilização, do Porto[217], no domínio da ilustração de livros para o público infanto-juvenil. Tratava-se de uma nova colecção que se apresentava no mercado editorial português com traduções de grandes êxitos da literatura estrangeira. Nessa colecção, António Quadros é o ilustrador de vários títulos, publicados entre 1959 e 1964[218] (fig.72-75).

---

[216] "Não compreendemos bem", *Notícias de Viana*, 12 de Janeiro de 1961, p. 8.

[217] Durante o ano de 2018 fiz várias tentativas para localizar o acervo desta editora, na esperança de encontrar os originais das ilustrações de António Quadros – tendo eu tido informações que seriam propriedade da empresa. As minhas tentativas não surtiram efeito, devido ao facto de a editora se encontrar em processo de insolvência.

[218] J. C. Harris, *As Histórias do Tio Remo*, 1959; George Macdonald, *A Princesa e os Duendes*, 1960; Nathaniel Hawthorne, *Lendas do Mundo Antigo*, 1961; J. R. R. Tolkien, *O Gnomo*, 1962; Andrew Lang, *Histórias de Xeraza-de*, 1962; Andrew Lang, *O Príncipe Prígio*, 1962 (nesta obra assina as ilustrações como António Lucena); Andrew Lang, *O Príncipe Ricardo*, 1962 (nesta obra assina as ilustrações como António Lucena); George Macdonald, *Curdie e a Princesa*, 1963; Jim Kjelgaard, *Stormy*, 1963 (nesta obra assina as ilustrações como António Lucena); Upton Sinclair, *Um gnomo na corte do Rei Dólar*, 1964 (nesta obra assina as ilustrações como António Lucena).

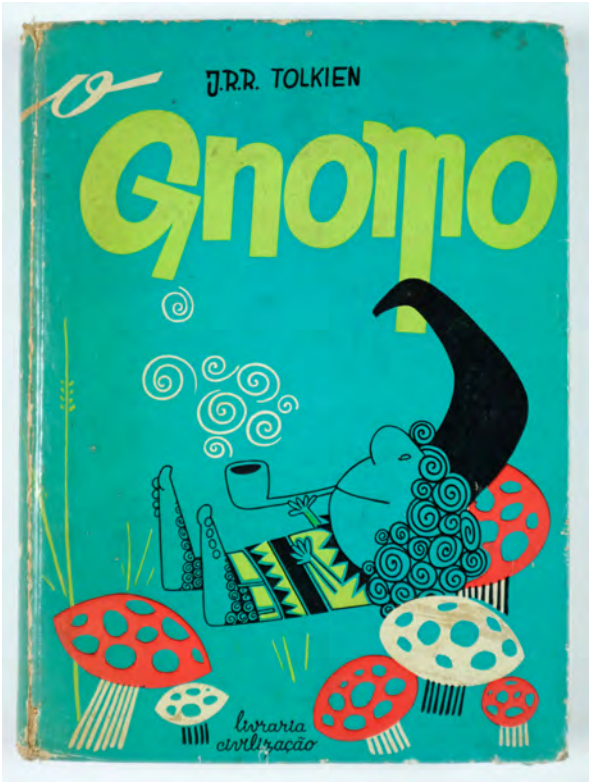


Fig. 72
Capa do livro *As Histórias do Tio Remo* (1959)
autoria de António Quadros

Fig. 73
Capa do livro *A Princesa e os duendes* (1960)
autoria de António Quadros

Fig. 74
Capa do livro *O Gnomo* (1962)
autoria de António Quadros

Fig. 75
Capa do livro *Curdie e a Princesa* (1963)
autoria de António Quadros

Analisando a sua produção, tendo em conta que nessa altura a ilustração tinha como propósito acompanhar a narrativa em momentos da acção importantes e passíveis de representação, verifica-se o 'esforço' do artista em enformar a figuração nos estereótipos do imaginário das histórias infanto-juvenil orientados entre o pólo do bem, do justo e do belo e o pólo do mal, que é fantasmagórico e sombrio. Não obstante essa dicotomia entre 'os bons' e 'os maus', que faz parte das histórias desde que se contam histórias, e que António Quadros respeita, ele consegue transportar o seu universo pictórico para a ilustração. Apesar da 'simplificação' do traço e da infantilização dos conteúdos, é detectável a sua mão (fig.76).

De uma produção expressiva, com alguma oscilação de registos, que merecerá certamente atenção posterior, destaco três características, que conferem a este trabalho um forte cunho autoral.

É notória uma transposição da gramática de António Quadros para estas ilustrações. Essa transposição é reconhecível nas cenas e nas histórias onde a sugestão do fantástico está mais presente. Aí, António Quadros entra claramente no seu universo. Em particular, na representação de animais – reais ou imaginados – a sua assinatura é inquestionável (fig.77,78).

Apesar de, ao longo das histórias, imperar uma abordagem plástica mais convencional e clássica, António Quadros vai pontuando as histórias com perspectivas mais arrojadas. Esse arrojo encontra-se ao nível da composição (fig.79) e na própria figuração. É fiel às iconografias e aos estereótipos das figuras típicas deste género de histórias: o rei, a rainha, a princesa, o guerreiro, o duende, o gnomo, etc (fig.80). Contudo, introduz *nuances* em algumas das representações (fig.81,82).

Por último, perpassa em todo este trabalho o humor do artista. E usa-o quando ele é menos esperado, em cenas de maior tensão ou com uma carga mais dramática (fig.83,84). E é assim que em muitos momentos da narração ao medo sobrepõe-se o riso. Essas notas divertidas vão pontuando as histórias – umas de forma mais explícita, outras de forma mais discreta.

Contextualizando este trabalho que António Quadros realiza, convoco as palavras de Aurora Costa explicando o êxito da colecção:

> Essa colecção teve uma circulação impressionante. É preciso não esquecer que, nessa altura, a oferta de livros para crianças e adolescentes era reduzida e pobre. Aquela colecção destacou-se de imediato: as traduções eram cuidadas e a qualidade gráfica era irrepreensível. O António contribuiu muito para isso.[219]

Nesta colaboração com a Livraria Civilização, António Quadros empregou muita da sua reflexão, do seu tempo e da sua atenção[220]. Apesar de a ilustração para crianças ser encarada como um trabalho secundário dentro da esfera de actuação de um artista plástico, a verdade é que

[219] Conversa com Aurora Costa, Matosinhos, 22/01/2018.
[220] Perspectiva transmitida por muitas pessoas que, na época, com ele conviveram, nomeadamente Aurora Costa, Maria Inês Hespano, Helena Cabral e Paulo Mendo.

Fig. 76
Ilustração de António Quadros
em *As Histórias do Tio Remo*
página 65

Fig. 77
Ilustração de António Quadros
em *Curdie e a Princesa*
página 90

Fig. 78
Ilustração de António Quadros
em *Curdie e a Princesa*
página 188

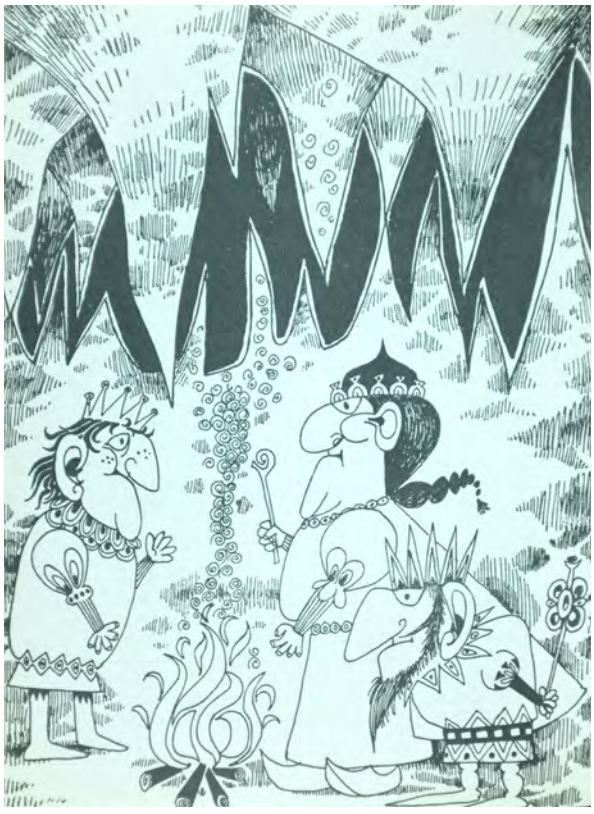


Fig. 79, 80
Ilustrações de António Quadros
em *A Princesa e os Duendes*
páginas 93, 73

Fig. 81, 82
Ilustrações de António Quadros
em *A Princesa e os Duendes*
páginas 141, 124

Fig. 83
Ilustração de António Quadros
em *O Gnomo*
página 127

Fig. 84
Ilustração de António Quadros
em *A Princesa e os Duendes*
página 200

António Quadros não o terá encarado nessa perspectiva. Como salientou Maria Inês: "A obra do António para os livros infantis inscreve-se na sua crença de que a arte deveria estar ao alcance de todos e manifestar-se em todos os suportes, existir em todos os sítios e tocar o maior número de pessoas possível"[221].

É na esteira dessa sua convicção sobre o papel e o lugar da arte que se compreende uma iniciativa sua – curiosa, à época – de organizar uma exposição, e venda, de postais e cartões de Natal. A exposição aconteceu na sala de exposições da livraria Divulgação, em Dezembro de 1959[222]. A exposição consistia numa mostra de postais de Natal da autoria de António Quadros e de Armando Alves, aberta ao público todo o dia, no horário da livraria. "Foi um autêntico sucesso!", como recordou Armando Alves[223]. Maria Inês, revendo alguns dos postais, sorri: "são preciosos!"… "Quantos mais houvesse, mais tinham sido vendidos! E compravam-nos pessoas que não conheciam o António, nem faziam a mínima ideia do nível do artista… Compravam porque eram bonitos!"[224].

Compravam porque eram bonitos e certamente também compravam por serem diferentes, porque propunham um outro olhar sobre o Natal (fig.85-88). No *Jornal de Notícias* sublinha-se, precisamente, a forma como ousadamente foram quebradas as convenções das tradicionais representações associadas à quadra natalícia:

> Estamos em plena quadra do Natal, quando todos enviam aos amigos o seu cartão de Boas-Festas. Há-os de todas as cores e feitios, com as imagens convencionais do Presépio – Jesus, Maria e José – com a figura veneranda e universal do Pai Natal. Quase todos, fruto de uma rotina tradicional de séculos, muito pouco ou quase nada exprimem já, outros revelam um mau gosto extraordinário.
> Todos os anos o espectáculo se repete, insiste, sem nada que o renove, a não ser em certos pormenores ou arrebiques.
> Por ser assim temos de abrir uma excepção e saudar especialmente a Exposição de Postais de Boas-Festas dos jovens artistas António Quadros e Armando Alves (…). Merece realmente uma notícia em caixa alta e meia dúzia de palavras de louvor, por representar uma ofensiva séria contra a rotina e o mau gosto.[225]

Efectivamente, o periódico deu destaque à exposição e aos postais de Natal – e um destaque a cores – o que também terá contribuído para o sucesso de visitas e de vendas. A prestação de António Quadros recebe uma apreciação elogiosa, sublinhando-se a craveira do jovem artista:

> António Quadros é, sem dúvida, um dos mais talentosos pintores modernos de Portugal. Nesta palavra *moderno* queremos dizer, acima de tudo e primeiro de tudo, afirmação livre de personalidade, sem sujeição a quaisquer normas ou preconceitos.

---

[221] Conversa com Maria Inês Hespano, Sintra, 29/12/2017.
[222] Não consegui apurar as datas de inauguração e de encerramento da exposição, mas é certo que esteve aberta ao público no dia 17 de Dezembro – data da notícia. Cf. "Postais de Boas Festas", *Jornal de Notícias*, 17 de Dezembro de 1959, p. 9.
[223] Conversa com Armando Alves, Matosinhos, 30/11/2017.
[224] Conversa com Maria Inês Hespano, Sintra, 29/12/2017.
[225] "Postais de Boas-Festas", *Jornal de Notícias*, 17 de Dezembro de 1959, p. 9.

Fig. 85, 86, 87, 88
Postais de Natal
António Quadros, 1959

> António Quadros não segue receitas, nem figurinos, nem moldes, nem obedece a preconceitos ou se mascara através de subterfúgios. A sua obra é uma admirável lição de independência, como o demonstram até estes seus Postais de Boas-Festas.[226]

É também do ano de 1961, o primeiro estudo publicado sobre a obra do artista. A análise é de Eduardo Valente da Fonseca que junta na sua reflexão a pintura de Manuel D'Assunção, Eduardo Luiz e António Quadros. Texto pequeno, mas de grande profundidade de análise.

Partindo do pressuposto que "é a originalidade do artista frente ao mundo, que lhe faculta a busca de novas formas de expressão"[227], o autor centra o seu ensaio em três casos de "originalidade" da pintura portuguesa: Manuel D'Assunção, Eduardo Luiz e António Quadros – qualificados como "três habitantes rebeldes do nosso mundo actual", que se destacam "no nosso reduzido e quase inexpressivo meio plástico", meio que carece de "uma crítica disciplinada e "isenta" (não de posições mentais, porque não pode, mas *pessoais*, porque o deve)". Unidos por essa "rebeldia aos cânones", cumprem-se por "três caminhos distintos" – que o autor procura, sucintamente, caracterizar.

Como vemos, Eduardo Valente da Fonseca posiciona António Quadros, ombreado com D'Assumpção e Eduardo Luiz, num patamar de excelência e de excepção no panorama plástico português. Um lugar que justifica nas particularidades dos seus mundos interiores, que procuram apurar e exteriorizar, no seu posicionamento artístico – avesso a tendências, convenções e facilidades – e num domínio técnico exímio, que o leva a apelidá-los de "artífices", tal é a "minuciosidade e o rigor do tratamento geral do quadro". E quando fala do tratamento geral do quadro, quer dizer que "conferem igual importância de tratamento a todos os objectos, figura, planos e pontos do quadro".

Colocando o artista neste patamar, o autor não deixa de salvaguardar que faltava no seu entender dar mais um passo:

> Com efeito, em A. Quadros, ainda não se consumou, perfeitamente, o processo assimilador que dará a unidade definitiva à sua obra. O seu drama está em ter consciencializado a origem popular da sua expressão e sobre ela ter que operar uma metamorfose que actualize e sobretudo individualize o mundo anónimo das formas onde mergulhou vivificadoramente.[228]

Arrisco afirmar que esse pequeno passo foi dado logo pouco tempo depois de ser publicado este ensaio, com a pintura *Loba*. Julgo que *Loba* consubstancia a consumação de que Eduardo Valente da Fonseca aguardava.

E FINALMENTE: A *LOBA*

Toda a sua actividade frenética e imparável deixou-lhe pouco tempo livre e disponível para se

---

[226] "Postais de Boas-Festas", *Jornal de Notícias*, 17 de Dezembro de 1959, p. 9.
[227] Eduardo Valente da Fonseca, "Três Pintores Portugueses. Três concepções da nossa realidade. D'Assumpção, Eduardo Luís, António Quadros", Separata de *Céltica. Cadernos de Estudos Galaico-Portugueses*, 1961, sem paginação.
[228] *Idem, ibidem.*

dedicar à escola e ao tipo de trabalhos pedidos em prol da finalização do curso. Na verdade, o regime de frequência livre, característico desta segunda parte do curso, abriu caminho – a António Quadros e a muitos outros seus colegas – a uma autonomização artística e, por consequência, à construção de uma carreira. Assim, nesta fase, António Quadros está mais preocupado em dedicar-se ao seu percurso artístico, trabalhando afincadamente, respondendo aos reptos e às solicitações, que eram constantes, e expondo no país e no estrangeiro, do que em concluir o seu percurso académico, através de um sistema que, para muitos, era asfixiante.

De facto, a cronologia (1956-1961) permite de imediato concluir que António Quadros demora muito a realizar esta segunda etapa escolar, pelo menos, demora mais do que seria expectável. Isto porque era suposto o curso superior ter uma duração menor do que a do curso especial. O tempo que leva para finalizar o curso não se prende com questões pessoais nem com dificuldades ou incompatibilidades dentro da escola. Perscrutando estes cinco anos, não é difícil compreender por que demorou tanto tempo para concluir o curso. Mas concluiu-o, e de forma brilhante.

A 28 de Março de 1961, redige um requerimento ao director da escola, solicitando a admissão à prova final de curso:

> (…) tendo concluído o número de pontos que a lei exige no curso superior de Pintura e desejando ser admitido à prova final para a obtenção da respectiva carta de curso, propõe-se realizar o trabalho intitulado "LOBA" com as dimensões de 2 m X 1m,80, para o que junta o respectivo esboceto.[229]

O pedido será deferido a 3 de Maio por uma comissão preparatória que o considera "em condições de ser admitido". António Quadros terá, a partir dessa data, trabalhado afincadamente na pintura intitulada *Loba*, cujo esboceto que entregara na ESBAP não consegui localizar. Existe, felizmente, a obra – que nos permite verificar a qualidade com que se apresentou em prova[230].

Loba (fig.89) é um trabalho que surge na esteira de duas magníficas pinturas a óleo que havia executado anteriormente: *O cavalo azul* e *A galinha pedrêz* (fig.90,91) – que aqui convoco para esta abordagem. No 'meu' *museu imaginário* junto estas três obras, porque fazem sentido ser confrontadas numa sequência – que, num olhar mais cirúrgico, me facilita a comparação e ajuda a detectar pormenores e diferenças; e que, num olhar mais instintivo, e como tal mais imediato, me sugere um crescendo simbólico, dramático, emocional e técnico.

O título confere ao quadro uma carga ainda mais enigmática do que aquela que ele já apresenta (pelo conteúdo representado), pela simples razão de que na tela não encontramos uma loba. Não é isso que acontece em *O cavalo azul* ou em *A galinha pedrêz*, onde, apesar do tratamento surrealizante dado ao cavalo e à galinha, o espectador encontra e identifica esses animais. Nesta pintura não é, de facto, uma loba que domina, teatralmente, o campo visual. António Quadros

---

[229] *António Augusto de Melo Lucena e Quadros – Processo de Aluno* (Arquivo FBAUP).
[230] A obra é propriedade do Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Fig. 89
António Quadros, *Loba*, 1961
óleo sobre serapilheira, 123 x 153 cm
assinado, datado
Colecção Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
imagem retirada do livro *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas*
página 103

Fig. 90
António Quadros, *O cavalo azul*
óleo sobre derivado de madeira (*Unitex*), 123 x 153 cm
não assinado, não datado [1957/1958]
espólio particular
imagem retirada do livro *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas*
página 7

Fig. 91
António Quadros, *A galinha pedrêz*, 1959
óleo sobre tela, 86 x 150 cm
assinado, datado
Colecção Manuel de Brito
fotografia de Jorge Mealha

atribui o protagonismo a um ser híbrido, a quem confere feições e atributos diabolizantes: uns chifres, uma língua de fogo, dentição afiada, garras em vez de unhas. Animal-Homem assexuado, com um dorso reptilizado, em posição de predador, que investe vorazmente na perseguição de um insecto, com traços de uma libélula.

É este o primeiro plano do quadro, uma cena que acontece num território de relevo acentuado, montanhoso, inóspito, apenas com vegetação rasteira. Só depois somos levados a descortinar o segundo plano, longínquo, mas com um grau de pormenorização fabuloso. Ao contrário dos outros dois quadros, o cenário aqui não é rural. Ao longe, o pintor representou a cidade, o urbano, o construído.

Enquanto nos quadros anteriores as cenas quer do primeiro plano quer do segundo são estáticas, nesta composição sobressai o movimento e a acção. Na quietude da noite, actua uma bruxa em trânsito, deslocando-se para a nossa direita; e um diabo, voltado para a esquerda, em corrida, já debruçado, e em êxtase, sobre a sua presa apetecível já no chão.

A cor exerce um poder enorme na narração que apresenta e na sugestão de emoções. A tela é dominada cromaticamente pelo vermelho e pelo azul. O azul regista o ambiente nocturno e uma cidade fracamente iluminada. A contrabalançar, os tons de vermelho marcam a terra, os arrabaldes desérticos da cidade e o diabo que se impõe aos nossos olhos, apelando ao fogo e ao imaginário ardente do inferno.

Notemos como através das cores se opõe dois mundos. Em azuis está figurado o mundo real, aquilo que existe e é visível por todos: a vegetação e a cidade. A vermelho o pintor representa o território do surreal, ou, mais precisamente, do sobrenatural – aquilo que está para além do domínio do concreto, do material e do palpável. São, para o artista, mundos paralelos, mas que se tocam e que são permeáveis. Tocam-se, coexistem e até convivem – como a pintura revela. Na tela, a figura que liga esses dois mundos é a bruxa: uma mulher velha, encurvada, de capa preta com capuz, que caminha apoiada num cajado, em atitude de travessia. Atrás dela, um animal seguindo-lhe os passos, ou o cheiro. Destaca-se, no canto superior direito da tela, pelo negro. Seria ela a loba… Uma velha loba?

Esta pintura é, para mim, uma obra magistral que torna inquestionável a qualidade artística de António Quadros e, sobretudo, a densidade e a profundidade da sua linguagem que se assumia como uma proposta plástica original e muito promissora. A escola reconhece a qualidade artística da obra e também a excepcionalidade da sua verve e do seu percurso, dando-lhe a classificação de 20 valores[231].

---

[231] Carta de Curso, 12 de Julho de 1961, *António Augusto de Melo Lucena e Quadros – Processo de Aluno* (Arquivo FBAUP).

O reconhecimento da escola espelhava também a consagração pública de que o artista já auferia e que, a partir desta data, é inquestionável. Nesse sentido, o ano de 1961 é um ano muito simbólico no seu percurso. A notoriedade que atinge e o prestígio do seu nome explicam a sua constante solicitação para projectos artísticos. De 1961 até 1964 (ano em que sai de Portugal para ir residir em Moçambique) não só será impressionante o seu ritmo de trabalho como a amplitude da sua intervenção plástica. Para se ter uma noção dessa amplitude, assinalo apenas quatro obras que desenvolve no âmbito de projectos de arquitectura e de urbanismo: a tapeçaria que concebe para o Tribunal de Oliveira de Azeméis[232] (fig.92); os painéis de azulejos destinados à casa João Marques Pinto, no Porto[233](fig.93-94); o painel decorativo para o interior do Café Sical, no Porto[234](fig.95); os desenhos dos 12 signos do zodíaco, que faz para serem executados em calçada portuguesa na Praça Marquês de Pombal em Aveiro[235](fig.96-98).

[232] Tapeçaria concebida para a sala de audiências do Tribunal de Oliveira de Azeméis (1958-1965) – edifício projectado pelo arquitecto Carlos Ramos. A sua execução ficou a cargo da Manufactura de Tapeçarias de Portalegre. Contactei a empresa indagando da existência de documentação sobre o trabalho desenvolvido por António Quadros e a execução da tapeçaria, mas não obtive resposta. Por sua vez, o Arquivo Municipal de Oliveira de Azeméis disponibilizou-me alguma documentação que atesta a aquisição da tapeçaria à Manufactura de Tapeçarias de Portalegre por parte da Câmara Municipal de Oliveira de Azeméis, em 1963, bem como um conjunto de fotografias do interior do tribunal, à época da conclusão da obra. A fotografia da tapeçaria aparece reproduzida no livro *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas* (pp. 148-149).

[233] A pedido do arquitecto Viana de Lima concebe painéis de azulejos para a casa João Marques Pinto (1960-1968), situada na Rua de Agostinho Campos, no Porto. Os painéis são executados por António Quadros e por Manuel Pinto na Fábrica Aleluia em Aveiro. Esta informação foi-me transmitida por Manuel Pinto que destacou, no seu testemunho, o facto de os painéis, com área total de 120 m^2, terem sido pintados pelos próprios e não pelos trabalhadores da fábrica – como era usual acontecer. Tendo em conta esse testemunho, a pintura na fábrica terá decorrido entre 1962 e 1963.

[234] António Quadros colabora com os arquitectos Pádua Ramos e José Carlos Loureiro no projecto de remodelação do Café Sical, no centro do Porto (Praça D. Filipa de Lencastre). Através de um conjunto de cartas de António Quadros para Pádua Ramos, escritas entre 1961 e 1964, é possível datar esta parceria bem como conhecer o trabalho desenvolvido pelo artista. António Quadros concebe e executa um dos painéis decorativos para o interior, mas também concebe o painel de revestimento do balcão em cerâmica e desenvolve estudos e maquetes para os puxadores da porta principal (estes dois últimos não estou segura que tenham sido executados). O Café Sical ainda existe, embora não com a configuração deste projecto tendo sido alvo de remodelações posteriores. Dessa intervenção efectuada em 1964 só permaneceu um painel de azulejos da autoria de Júlio Resende. O painel decorativo da autoria de António Quadros pertence agora a uma colecção particular.

[235] Desconheço o âmbito e os pormenores deste trabalho que o artista desenvolve para o município de Aveiro, a partir de 1963. Procurei pela existência de documentação referente à encomenda e à obra no Arquivo Histórico e no Arquivo Geral. O Arquivo Geral da Câmara Municipal de Aveiro possui apenas um documento onde consta a lista de honorários relacionados com o "arranjo na Praça Marquês de Pombal", no qual figura o valor a pagar a António Quadros pelos "desenhos dos passeios" (Auto de Vistoria e Medição de Trabalhos, 26/01/1966; Câmara Municipal de Aveiro – Repartição de Obras). A referida praça foi sujeita a intervenção para construção de estacionamento subterrâneo em 2003 e, consequentemente, foi sujeita a repavimentação. Contudo, a operação de recolocação da calçada original não parece ter sido integralmente fiel ao rigor inicial da execução da obra – que contou com a participação de António Quadros.

Fig. 92
Tapeçaria concebida por António Quadros para a sala de audiências do Tribunal de Oliveira de Azeméis, 1963
executada pela Manufactura de Tapeçarias de Portalegre, 2,60 x 8,30 m
fotografia de 2022

Fig. 93, 94
Painéis de azulejos concebidos por António Quadros para a casa João Marques Pinto (Porto)
pintados por António Quadros e Manuel Pinto na Fábrica Aleluia (Aveiro)
fotografias de 2022

Fig. 95
Painel decorativo de António Quadros para o interior do Café Sical (Porto)
1,22 x 4,20 m
espólio particular
imagem cedida pela Galeria São Roque

Fig. 96, 97, 98
Signos do Zodíaco concebidos por António Quadros para a calçada da Praça Marquês de Pombal (Aveiro) – Aquário, Peixes e Touro
trabalho desenvolvido entre 1963 e 1964
fotografias de 2022

2.5. O artista expande-se

Muito cedo António Quadros começa a desdobrar-se artisticamente, expandindo os seus interesses muito para além da pintura. É particularmente relevante, neste período, o trabalho que desenvolve no domínio da gravura e da cerâmica. A sua vida revelará que a gravura e a cerâmica não são derivas artísticas nem paixões passageiras resultantes de modas ou tendências que se verificaram nesta época. A sua dedicação obstinada e a sua entrega convicta à gravura e à cerâmica possibilitam que atinja um nível de excelência, que carece de registo, e que muito contribuiu para a sua consagração artística e, sobretudo, para a percepção pública de que ele era um artista de excepção. Porém, há também que demonstrar que a excepcionalidade alcançada e o modo inteiro como explorou estas tecnologias foram um contributo para a sua dignificação artística, para lhes retirar o estatuto de 'menores' e de 'parentes pobres' das Belas-Artes.

A GRAVURA

O interesse que António Quadros tem pela gravura e o trabalho que desenvolve em prol da sua valorização não podem ser analisados isoladamente. A sua prática e a sua atitude inscrevem-se num movimento de reabilitação da gravura artística, que aconteceu em Portugal, na segunda metade do século XX.

Essa reabilitação inicia-se nos finais da década de 40, tendo como pilares cronológicos os anos de 1947 e 1949. De Janeiro de 1947 data um artigo escrito por Júlio Pomar[236] onde defende as potencialidades artísticas da gravura, inaugurando um período de crescente interesse por esta prática em Portugal – um interesse muito inspirado em tendências internacionais, nomeadamente em países da América do Sul, como o México e o Brasil, um interesse indissociável do movimento do Neo-realismo "que, no seu ideal de democratização das artes e na defesa de protagonizar uma arte útil, encontrará na prática da gravura uma resposta favorável"[237]. Passados dois anos do texto de Pomar, na *IV Exposição Geral de Artes Plásticas*[238], a gravura aparece, pela primeira vez, como categoria, exposta ao lado das convencionais artes plásticas. Esta revitalização é feita, portanto, à margem das escolas de belas-artes de Lisboa e do Porto, onde a gravura enquanto disciplina não tinha lugar nas estruturas curriculares – o que explicava largamente a pouca expressividade desta prática entre os artistas. O despertar para a gravura culminará com a criação, em Lisboa, em Julho de 1956, da Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses.

---

[236] Cf. Júlio Pomar, "O Pintor e o Presente", *Seara Nova*, 4 de Janeiro de 1947, pp. 19-20.
[237] Inês Vieira Gomes, *Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: o renascimento da gravura em Portugal*, tese de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010, p. 2.
[238] As Exposições Gerais de Artes Plásticas, realizadas na Sociedade Nacional de Belas-Artes em Lisboa, realizaram-se de 1946 até 1956, em oposição à política expositiva do Estado Novo.

Este é, em síntese, o enquadramento apresentado por Inês Vieira Gomes na tese que realizou intitulada *Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: o renascimento da gravura em Portugal*. Constatando a ausência de estudos sobre a gravura[239], a autora propôs-se "analisar o movimento de reabilitação da gravura em Portugal no século XX", o que implicou "estudar o papel da Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses"[240].

Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses

A Gravura, tal como demonstra a autora, "institucionaliza a gravura contemporânea em Portugal, dando forma a uma expressão artística remetida ao esquecimento"[241]. Este projecto cultural teve um papel crucial na formação dos artistas, na divulgação dos seus trabalhos, nacional e internacionalmente, e no fomento do gosto da gravura enquanto prática artística com potencialidades próprias, diferentes das do desenho e da pintura.

A importância da Gravura foi reconhecida logo passado pouco tempo da sua criação. Como referiu Joana Brites, "as publicações periódicas funcionaram, também, como terreno de divulgação da gravura original e de apelo em prol do seu renascimento"[242]. De facto, se percorrermos a imprensa mais especializada, verificamos que proliferam referências ao papel pioneiro da cooperativa. Sellés Paes, em Maio de 1959, em apontamento sobre a história da gravura na *Colóquio*, assinala esse papel:

> Um dia, dia bem próximo dos nossos dias, surgiu a congregar esforços, a fomentar o trabalho e despertar o interesse, a expandir a gravura original um diminuto grupo de artistas e simpatizantes organizados com o nome oficial de gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses. Auspicioso início, ponto de partida, abrir de caboucos para alicerces criteriosamente imaginados em trabalho de grupo, lançou entre nós – e no estrangeiro (…) – uma manifestação plástica portuguesa que (…) nunca tinha sido colectivamente valorizada (…), pertinazmente praticada (…).[243]

No mesmo número da revista, Armando Vieira Santos escreveu:

> "(…) "Gravura", Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, instituição à qual se deve o notável incremento que a gravura nacional tem tomado nos últimos anos, a ponto de já ter sido possível (…) levar a Roma uma "Exposição de Gravura Portuguesa Contemporânea", inaugurada em 9 de Abril passado".[244]

Na *Vértice*, onde se vão noticiando as exposições nacionais e internacionais da Gravura, destaca-se que graças a ela a gravura portuguesa contemporânea "está a atravessar um período de grande renovação"[245].

---

[239] Posterior à tese referida, é de destacar um outro estudo aprofundado sobre a cooperativa. Ver: *A doce e ácida incisão: a gravura em contexto (1956-2004)* [catálogo], Lisboa/Vila Franca de Xira, Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest/Câmara Municipal de Vila Franca de Xira – Museu do Neo-Realismo, 2013.
[240] Inês Vieira Gomes, *Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: o renascimento da gravura em Portugal*, tese de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010, p. 1.
[241] *Idem, ibidem*, p. 1.
[242] Joana Brites, "Quando a gravura moderna portuguesa se tornou uma realidade: a Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses (1958-1968)", in *A doce e ácida incisão: a gravura em contexto (1956-2004)* [catálogo], 2013, p. 207.
[243] Sellés Paes, "A Gravura Contemporânea em Portugal", *Colóquio. Revista de Artes e Letras*, n.º 3, Maio 1959, p. 24.
[244] Armando Vieira Santos, "Gravura Contemporânea na Itália. Exposição na S.N.B.A.", *Colóquio. Revista de Artes e Letras*, n.º 3, Maio 1959, p. 34.
[245] "Noticiário", *Vértice. Revista de Cultura e Arte*, n.os 184-185, Janeiro-Fevereiro 1959, p. 49.

António Quadros é um dos nomes que consta da fase de arranque da cooperativa e foi um dos primeiros artistas a ver os seus trabalhos editados com a sua chancela. A cooperativa edita-lhe duas litografias: em 1958, *Noite* (fig.99); em 1959, *O rei encantado* (fig.100).

Apesar de a relação de António Quadros com a Gravura ser de curta duração, ele, como os outros artistas, beneficia da intensa actividade expositiva promovida pela cooperativa, dentro e fora de portas. E começa a beneficiar dessa actividade ainda antes de ver a sua primeira gravura editada pela cooperativa. Assim, na exposição *Gravura Portuguesa Contemporânea*, que teve lugar em Junho de 1957 na Galeria Pórtico em Lisboa, o seu nome já figurava no catálogo com a obra *Gaiola* (linóleo). É importante, aliás, salientar, que nas exposições da cooperativa, as obras expostas não se limitavam às edições feitas com a sua chancela, o que significa que com essa estratégia muitos artistas tinham uma divulgação mais abrangente do seu trabalho. Destaco, a título de exemplo, a *Exposicion de Grabados Portugueses Contemporaneos*, organizada pela Gravura na *Galeria Abril*, em Madrid em Janeiro de 1959, onde António Quadros está representado com três gravuras (duas serigrafias e uma litografia), sendo apenas uma editada na Gravura (a litografia *Noche*)[246].

O trabalho de António Quadros não passa despercebido à crítica da arte, que acompanha de uma forma muito atenta as exposições colectivas da Gravura. Fernando de Pamplona escreve sobre a "notável exposição" Gravura Portuguesa Contemporânea, "uma audaciosa e louvável iniciativa" que teve lugar na Sociedade Nacional de Belas-Artes em Lisboa:

> Este certame vem mostrar-nos que os nossos gravadores modernos vão tomando consciência duma verdade fundamental: a gravura não é uma colónia da pintura ou da escultura, mas uma arte autónoma, uma arte adulta, com meios próprios de expressão, com técnicas diferenciadas, enfim com individualidade inconfundível. Só raros expositores se obstinam ainda em aplicar à gravura os processos da pintura ou até, por vezes, da cerâmica: esses poderão ser bons pintores ou ceramistas, mas não passam de fracos gravadores…
>
> António Quadros é talvez o que melhor sabe usar a gravura como meio de expressão original, como linguagem plástica independente. Obras como as litografias "Noite" ou "Rei Encantado", de um grafismo rico em suas estilizações caprichosas, impõem-se pela qualidade da técnica e pelo poder de sugestão.[247]

Também Fernando Guedes escreveu sobre esta exposição, destacando igualmente a prestação de António Quadros:

> (…) José Júlio, António Quadros e João Abel Manta são, para mim, os que melhor se fizeram representar na exposição. Eu diria que *Paisagem* de José Júlio, *Noite* e *Palhaço* de António Quadros, *A Sesta* e *O Medium* de João Abel Manta, são as melhores gravuras expostas, por serem as que, a meu ver, melhor se enquadram dentro dos propósitos da gravura, nas coordenadas em que a gravura existe integrada no plano geral das artes plásticas.[248]

---

[246] Cf. no catálogo da exposição: *Exposicion de Grabados Portugueses Contemporaneos*, Madrid, 1959.
[247] Fernando de Pamplona, "Gravadores Modernos Portugueses e Espanhóis expõem em Lisboa", *Diário de Notícias*, 3 de Dezembro de 1959, p. 15.
[248] Fernando Guedes, "Gravura Portuguesa Contemporânea", *Diário da Manhã*, 22 de Novembro de 1959, p. 4.

Fig. 99
António Quadros, *Noite*, 1958
litografia, prova de artista III, 26 x 37,5 cm
(superfície impressa)
edição da Gravura – Sociedade Cooperativa
de Gravadores Portugueses
espólio particular

Fig. 100
António Quadros, *O rei encantado*, 1959
litografia, prova de artista (n.º ?), 37 x 25 cm (superfície impressa)
edição da Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses
Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian
imagem retirada do site da instituição

As observações dos críticos obrigam a reflexão, porque colocam o artista num nível superior nessa utilização das potencialidades plásticas únicas da gravura. Esse nível não fora atingido 'do dia para a noite' nas duas gravuras expostas. Na verdade, quando chega à Gravura António Quadros não era um novato, já tinha uma longa experiência. O interesse pela gravura vinha de trás.

As mãos sujas

A incursão de António Quadros na prática da gravura é bem anterior à data da edição da sua primeira gravura pela cooperativa. As suas experiências exploratórias terão tido lugar logo nos seus primeiros tempos de aluno. Na gravura encantava-lhe o carácter oficinal da sua produção, e é por isso que se envolvia em todo o processo – da concepção à execução, atendo-se na resolução de problemas, inventando soluções que explorassem as suas potencialidades técnicas e expressivas. Esta ligação que desde cedo terá sentido pela gravura tem eco na maioria das descrições físicas que os seus contemporâneos dele fizeram: as mãos e as unhas sempre pretas, sempre sujas de tinta.

Esse percurso inicial que trilhou foi um percurso solitário, de pesquisa e de experimentação, movido por uma enorme curiosidade, na maioria das vezes com equipamentos e instrumentos insipientes, inapropriados e improvisados. Solitário, na medida em que entre os artistas do 'seu tempo' a gravura era uma prática 'errática' e de pouco investimento, nem sequer constando como área disciplinar dos cursos de belas-artes. Sellés Paes, registando precisamente o trabalho esporádico dos artistas portugueses das primeiras décadas do século XX, refere:

> O esforço e a curiosidade e até mesmo o acolhimento da obra dos mais velhos (…) – lembramos aqui as madeiras de Dordio Gomes sobre a vila de Arraiolos – não parecem ter sido fontes de novas energias e curiosidades, nem de desejos de continuar uma tradição, como tal, sem existência.[249]

Ao contrário do que Sellés Paes escreveu, parece-me que António Quadros terá 'bebido inspiração' nesses mais velhos, nomeadamente de Dordio Gomes, seu professor e de quem era muito amigo. Acredito que se possa ter aproximado da gravura por essa via.

De acordo com Aurora Costa, a aprendizagem de António Quadros terá começado ainda em 1953. Parece-me plausível esta informação, dado que em 1954 António Quadros já usava chapa de cobre – como prova a gravura que reproduzo (fig.101). De facto, parece evidente que esta não seria uma primeira tentativa, pois é um trabalho que revela já algum treino e perícia técnica. Desse período intenso de experimentação, Aurora Costa salienta o facto de ele não se ter fixado na prática da gravura em chapa de cobre, tendo destacado, por exemplo, o seu interesse pelas monotipias: "O António explorou a técnica da monotipia até à exaustão, até que já as fazia de olhos fechados"[250]. Efectivamente, encontrei muitas monotipias, nomeadamente as primeiras que terá realizado – datadas de 1955 (fig.102,103).

---

[249] Sellés Paes, "A Gravura Contemporânea em Portugal", *Colóquio. Revista de Artes e Letras*, n.º 3, Maio 1959, p. 22.
[250] Conversa com Aurora Costa, Matosinhos, 22/01/2018.

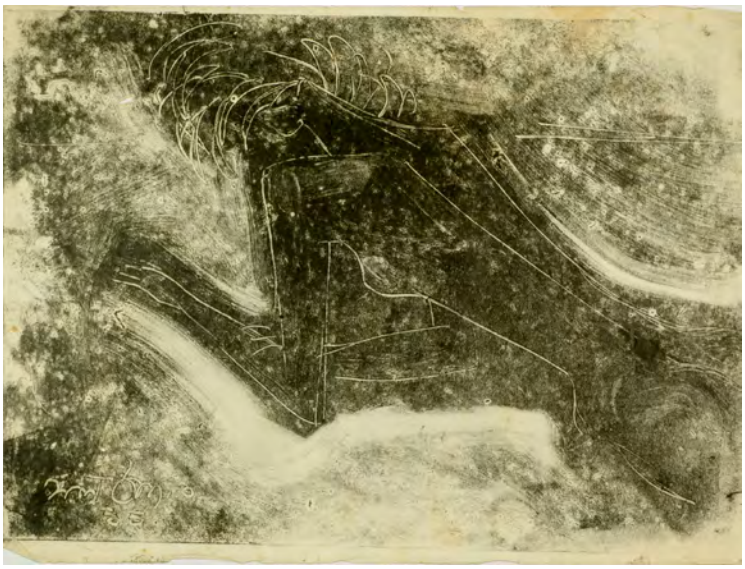


Fig. 101
António Quadros, *sem título*, 1954
gravura, 16 x 26 cm
assinado, datado
espólio particular

Fig. 102
António Quadros, *sem título*, 1955
gravura, 13,8 x 10,9 cm
inscrição: "Iª Experiência de Monotipia à Pata"
assinado, datado
espólio particular

Fig. 103
António Quadros, *sem título*, 1955
gravura, 10,9 x 13,8 cm
inscrição: "2ª experiência monotipia"
assinado, datado
espólio particular

António Quadros expõe o resultado dessa sua aprendizagem e paixão ainda em 1956, na *X Exposição Geral de Artes Plásticas*, apresentando seis gravuras (três linóleos e três monotipias)[251]. Julgo que esta terá sido a primeira exposição em que António Quadros apresenta trabalhos de gravura.

Os programas dos cineclubes

Quando se fizer a história do movimento cineclubista em Portugal[252], ela terá, necessariamente, que incluir uma abordagem à colaboração dos artistas plásticos nas capas e na concepção gráfica dos programas – documentos extraordinários sobre o papel pedagógico dos cineclubes. António Quadros terá lugar nessa história, assim como alguns dos seus contemporâneos. Na verdade, esta colaboração com os artistas foi cimentada por algumas direcções que compreenderam a importância de se investir graficamente nos programas.

Leitão Fernandes, um dos dirigentes do Cineclube da Figueira da Foz, em entrevista a António-Pedro Vasconcelos, ilustra bem esta questão ao narrar o episódio que marcou a primeira sessão do cineclube:

> Fizemos a 1ª sessão com o filme "O regresso eterno" e hoje, decorridos perto de quatro anos, posso afirmar que essa sessão e as outras que se lhe seguiram, atingiram um nível pouco vulgar em sessões de cineclube. (…) o programa de apresentação do filme analisava, cena por cena, a obra escolhida, preparando o espectador de maneira singular para a apreciação do filme: não se tratava de contar o argumento mas sim de analisar a obra em todos os seus aspectos. (…)
>
> *- E como reagiu o público perante um trabalho como esse?*
>
> Quer que lhe conte? Só lhe digo: os associados, na sua maioria, desprezaram o programa, abandonando-o pela sala e à saída do cinema! Não tenho vergonha: eu e os meus colegas andámos a apanhar isso que, para nós, era uma "relíquia"! (…) No entanto colhemos ensinamentos (…). Havia que interessar o associado pelo programa, considerado por nós como "coisa" essencial. Fez-se um programa de excelente aspecto gráfico (…) A qualidade do papel e o "bonito" gráfico convidaram o público a guardar o programa. Foi a nossa experiência. (…) Como sabe os nossos programas foram imensamente valorizados com colaboração de artistas plásticos, facto já várias vezes assinalado nas revistas da especialidade (…) mas nunca é demais salientar essa colaboração do pintor António Quadros (…).[253]

Este depoimento atesta, de uma forma muito concreta, a relevância que foi atribuída ao cuidado plástico dos programas das sessões de cinema. Para captar os sócios e os não sócios para a leitura dos conteúdos, havia que transformar esse documento num objecto de estima, e quiçá de colecção, que fosse guardado por aqueles que assistiam às sessões. A importância que o Cineclube da Figueira da Foz atribuiu ao investimento plástico dos programas é notória e reconhecida de imediato nas revistas da especialidade. Por exemplo, na secção dedicada ao cineclubismo da revista *Celulóide*, o Cineclube da Figueira da Foz é assinalado com o seguinte destaque: "Os

---

[251] *X Exposição Geral de Artes Plásticas* [catálogo], Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1956, pp. 35-36.
[252] O trabalho de investigação mais completo que encontrei sobre o cineclubismo em Portugal é: Paulo Jorge Granja, *As origens do movimento dos cine-clubes em Portugal 1924-1955*, dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006.
[253] "Depõem Leitão Fernandes e Santos Menano do Cine-Clube da Figueira da Foz", *Imagem. Revista de divulgação cinematográfica*, 1959, pp. 726-728.

programas são os mais audaciosos de aspecto gráfico. Iniciaram, pode dizer-se, a "moda" dos linóleos, alguns de surpreendente sugestão plástica"[254].

A "moda dos linóleos", nos programas do cineclube da Figueira da Foz, terá sido iniciada precisamente por António Quadros, ainda em 1956 – ano em que começa o seu contributo artístico que cessa em Julho de 1958, aquando da sua ida para Paris. É, portanto, no âmbito desta colaboração que o artista explora e desenvolve concretamente a técnica do linóleo[255]. Quero dizer que esta colaboração resultou numa 'escola' importante de experimentação, de ensaio para a sua prática de gravura e, sem dúvida, para o seu aperfeiçoamento – visível na selecção que aqui apresento (fig.104-112).

A direcção do cineclube reconhece a excelência do trabalho de António Quadros, manifestando-o publicamente na ficha técnica de um dos seus programas:

> (…) Tem dado uma colaboração desinteressada ao Cine-Clube da Figueira da Foz, valorizando os nossos programas com desenhos e linoleogravuras que têm vindo a ser reproduzidos pelos cine-clubes de Lisboa (Imagem), Olhão, Leiria, Faro, merecendo as melhores referências das revistas de cultura e arte do nosso país. Aqui manifestamos o nosso público reconhecimento a António Quadros pela amável, gentil e valiosa colaboração que nos tem prestado desde a primeira hora.[256]

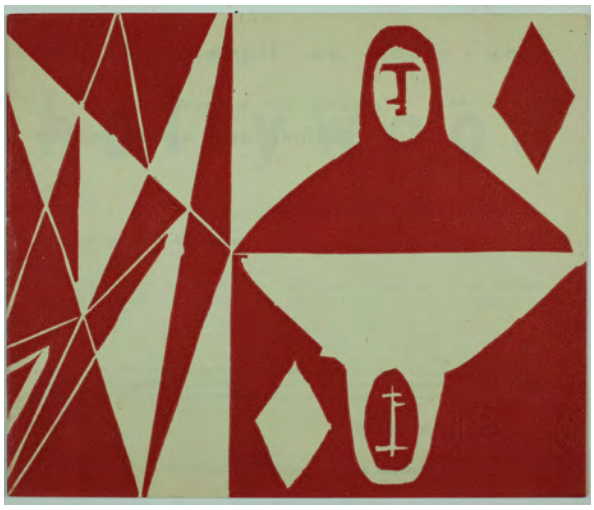
Não foi apenas com o Cineclube da Figueira da Foz que António Quadros teve uma relação próxima[257]. Significativa foi também a sua parceria artística com o Cineclube do Porto[258]. Eram, afinal, os dois dos cineclubes mais activos do país na década de 50, e António Quadros foi o autor de algumas das capas mais emblemáticas destes cineclubes. Trata-se de um trabalho plástico e gráfico de excelência, muito embora nunca tenha sido revisitado como tal[259].

O grupo 21G7

A história do grupo 21G7 é, hoje, quase impossível de se escrever. E só por isso não será possível perceber o papel que poderá ter tido no movimento de reabilitação da gravura artística

---

[254] "Cine-Clube da Figueira da Foz", *Celulóide. Revista Portuguesa de Cinema*, n.º 7, Junho de 1958, p. 14.
[255] Desconheço o sítio onde António Quadros realizava essas gravuras.
[256] Leitão Fernandes, "António Quadros", in *12.ª sessão do Cine-Clube da Figueira da Foz*, 29 de Março de 1957.
[257] Julgo que António Quadros também poderá ter colaborado com o Cineclube de Estremoz; no entanto, não encontrei evidências dessa colaboração. Sei que existiam ligações entre António Quadros e pessoas que faziam parte do Cineclube de Estremoz (informação transmitida por Maria Helena Alves e por Jorge). Aliás, a exposição individual que António Quadros aí realiza é feita com o patrocínio do cineclube. Tive a oportunidade de consultar um conjunto substancial dos boletins informativos e culturais desse cineclube, mas não encontrei trabalho gráfico de António Quadros (espólio de Jorge Alves, filho de Aníbal Falcato Alves, um dos fundadores do Cineclube de Estremoz).
[258] Na data em que contactei o Cineclube do Porto (Dezembro de 2017), não foi possível consultar o arquivo histórico desta instituição, devido ao facto de se encontrar num processo demorado de limpeza e desinfestação. De acordo com informações transmitidas por José António Cunha, da direcção, neste arquivo encontrar-se-ão as ilustrações de António Quadros para os programas do cineclube da década de 50, bem como fotografias que poderão ajudar a documentar a sua colaboração.
[259] No catálogo da exposição *Porto 60/70: os Artistas e a Cidade* é referida a colaboração de artistas com o Cineclube do Porto: "Os artistas plásticos colaboraram activamente nas actividades do Cine-Clube, ilustrando frequentemente os programas das sessões apresentadas" (p. 18). Trata-se de uma breve referência, colmatada com a apresentação de seis capas de seis artistas diferentes: António Bronze, Manuel Pinto, António Quadros, Alice Sousa, Ângelo de Sousa, Armando Alves (Cf. *Porto 60/70: os Artistas e a Cidade* [catálogo], 2001, p. 90).



André Cayatte, advogado com banca montada algures em Paris, resolveu um belo dia, e em boa hora, arrumar a um canto da sua biblioteca o fastidioso Código Penal e galgar audaciosa e irreverentemente os degraus que morriam à porta de um estúdio de cinema. Tinha muito que contar

...Havia que se servir duma linguagem diferente, uma linguagem directa, incisiva, ouvida e compreendida em todos os cantos da terra.

E ela ali estava, a linguagem que ele iria transformar em imagens para acusar os erros e as injustiças dos homens, e para defender, sem receber honorários, os homens que não podem ou não sabem defender-se. Advogado formado em Direito em qualquer universidade da França, advogado persiste, mas substituindo a palavra e a caneta pelos quadradinhos de celuloide e a câmara cinematográfica.

E é sobretudo em *Nous sommes tous des assassins (Pena de Morte)* que o seu libelo atinge a mais alta violência. André Cayatte acusa.

Os homens são assassinos, assassinos legais, e aqueles a quem a lei não deu poderes para matar são cúmplices porque cruzam os braços perante o facto consumado. Não reagem, não o evitam.

(...) A verdade que o talento de André Cayatte desbobina aos nossos olhos atónitos, e às vezes incrédulos, como se não fosse possível acontecer o que ele nos conta, incomoda e dói.

E para acentuar ainda mais a crueza da sua mensagem, até a música de fundo dispensou. Não quer que o sortilégio da música atenue a desgraça. Tudo é sombrio, angustioso e pungente. E' assim que deve estar o coração de um homem que espera, impotente, que os outros homens o arrastem para a morte sem remédio e sem glória. Todo o seu cinema nos conduz ao mais profundo do nosso pensamento e, assim, creio que ele possa não agradar aos que pedem à arte das imagens tão sòmente carícias à flor da pele e distracções sem problemas.

E talvez não admira que eles o desejem, porque **pensar incomoda como andar à chuva** no dizer do nosso grande Fernando Pessoa...

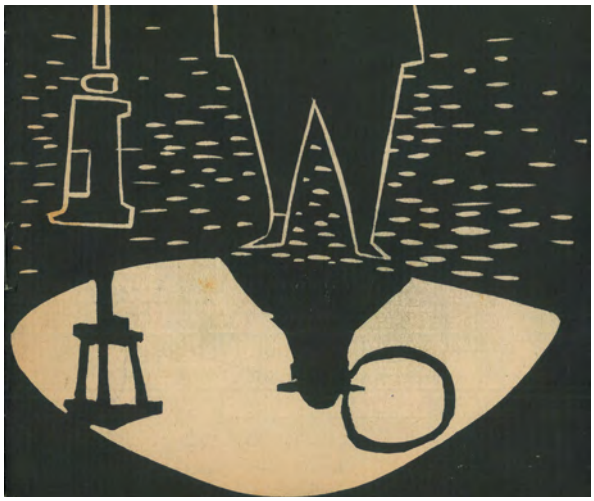
aníbal piló

Fig. 104
Linoleogravura de António Quadros
para a capa do programa das 18ª, 19ª e 20ª sessões
do Cineclube da Figueira da Foz
Outubro de 1957

Fig. 105
Linoleogravura de António Quadros
para a capa do programa da 13ª sessão
do Cineclube da Figueira da Foz
5 de Abril de 1957

Fig. 106
Linoleogravura de António Quadros
para a capa do programa da 12ª sessão
do Cineclube da Figueira da Foz
29 de Março de 1957

Fig. 107
Linoleogravura de António Quadros
para o interior do programa da 12ª sessão
do Cineclube da Figueira da Foz
29 de Março de 1957



Os outros filmes, todos da Shell Portuguesa, falam de várias coisas. Olha: vais ver como se constroem objectos de vidro e como se fabricam cadeiras.
É o que acontece no filme que se chama **Cinemagazine n.º 15**, e chama-se Cinemagazine porque conta muitas coisas, como um jornal.
Mostramos-te também uma corrida de automóveis para pessoas já crescidas. É uma corrida que se realiza todos os anos em França, em Les Mans e demora um dia inteiro; por isso se chama **As 24 Horas de Les Mans.**
Fis pessoas, para irem de uma terra para outra, podem ir a pé, de burro, de bicicleta, de carro, de comboio, e também de avião. E tu, que já viste aviões, sabes que não são todos iguais. Vais ver alguns dos muitos que há.
Peões e Motoristas Destravados diz-te, de maneira engraçada, os cuidados que deves ter quando andas na rua. Há pessoas que até atravessam as ruas a ler o jornal, vê lá! E, claro, catrapuz, apanham uma pancada, e podem ficar muito magoados. Mas também há motoristas sem cuidado nenhum — até parecem malucos — e é preciso andar sempre com atenção.
E para acabar esta sessão de cinema, que já é tão comprida, escolhemos um filme sobre a água. Lembras-te daquele ditado que diz: «água mole em pedra dura tanto dá até que fura»? Pois é verdade, a água parece mole mas é dura. O filme vai-te mostrar isso bem. E tu quando fores à piscina, depois saltos de barriga — ficas com ela toda vermelha e a doer. Mas se calhar tu já sabias tudo isto...

tão bonito como Bim, lho tirou. Mas o menino pobre, que gostava muito, muito, do seu burrinho, fez tudo para conseguir ficar com ele outra vez. O menino rico, quando viu que o menino gostava tanto de Bim, arrependeu-se e ajudou-o, com todos os outros meninos, a apanhar os ladrões que tinham roubado Bim.
O Turismo Francês emprestou também um filme sobre **Gazouylle**, um passarinho muito pequenino que se farta de fazer travessuras. E tu vais ver como outro passarinho, que é mais crescido e sabe mais coisas, ajuda Gazouylle e lhe ensina o que ele não deve fazer. Passa uma coisa parecida com o que fazem os meninos e as meninas que têm irmãos mais pequeninos.

Fig. 108
Linoleogravura de António Quadros
para a capa do programa da 15ª sessão
do Cineclube da Figueira da Foz
31 de Maio de 1957

Fig. 109
Linoleogravura de António Quadros
para a contracapa do programa da 15ª sessão
do Cineclube da Figueira da Foz
31 de Maio de 1957

Fig. 110
Linoleogravura de António Quadros
para a capa do programa da 2ª sessão infantil
do Cineclube da Figueira da Foz
28 de Abril de 1957

Fig. 111, 112
Linoleogravuras de António Quadros
para o interior do programa da 2ª sessão infantil
do Cineclube da Figueira da Foz
28 de Abril de 1957

contemporânea, nomeadamente no Porto, onde o grupo estava sediado. Essa impossibilidade prende-se, sobretudo, com a ausência de documentação escrita. Sobre este grupo existe um único documento: o seu texto fundador. Assim, as memórias orais constituem-se, quase em exclusividade, como as fontes disponíveis para resgatar essa história – embora também esse seja um resgate muito limitado, dado que grande parte dos seus protagonistas já faleceram. Ainda que com estas limitações, procurei essa história, que aqui considerei pertinente esboçar tendo em conta o papel relevante que António Quadros nela desempenhou.

Registo, em primeiro lugar, o que se escreveu sobre o grupo 21G7 e o que se sabe da sua acção. Muito pouco. O que revela que ainda há muito por fazer na história cultural e artística do Porto deste período. Dois contributos de louvar foram duas exposições que aí se realizaram, no ano de 2001. A exposição *[+ de] 20 grupos e episódios do Porto no século XX*[260] tinha, de facto, como objectivo, tal como referido na nota de abertura do catálogo, "procurar traçar o panorama das artes plásticas na cidade do Porto ao longo do século XX"[261]. E é precisamente nesse panorama que é integrado o grupo, muito embora com uma abordagem muito insipiente e com escassa informação. A informação que é transmitida sobre o grupo baseia-se num texto da autoria de Joaquim Matos Chaves, de 1992, que é aliás reproduzido no próprio catálogo. É a partir dos dados por ele apresentados que é feita uma referência ao grupo, indicando a sua duração cronológica, a explicação da sua designação e os nomes dos seus elementos. Para além disso, são apresentadas gravuras da autoria de alguns dos artistas do grupo e é transcrito o texto fundador. Ainda mais sucinta é a menção feita ao grupo 21G7 no catálogo da exposição *Porto 60/70: os Artistas e a Cidade*[262]. A referência aparece especificamente no texto dos comissários João Fernandes e Fátima Lambert: um curto parágrafo, que identifica os componentes do grupo e que explica a sua designação.

Estas referências, ainda que muito sucintas, garantiram, pelo menos, a inscrição do grupo no ambiente cultural e artístico no Porto dos anos 60. É, no entanto, uma inscrição muito vaga, com informações sumárias, que contêm incorrecções e imprecisões. É para essa inscrição que pretendo contribuir com a análise que aqui apresento.

A iniciativa da constituição do grupo 21G7 partiu de António Quadros, de acordo com os testemunhos de Armando Alves, Manuel Pinto, José Forjaz, Maria Inês Hespano, Helena Cabral e Diva Barrias. De facto, se pensarmos na actividade constante que vinha desenvolvendo há alguns anos no campo da gravura, olhamos para a constituição do grupo como uma evolução es-

[260] A exposição teve lugar na Galeria do Palácio e foi comissariada por Fátima Lambert e Laura Castro, inaugurada a 4 de Fevereiro de 2001. O catálogo da exposição é composto por dois volumes. O primeiro volume constitui uma compilação de fontes que documentam o período em causa. O segundo volume é o catálogo propriamente dito, com a reprodução das obras expostas, juntamente com os textos das comissárias.
[261] *[+ de] 20 grupos e episódios do Porto no século XX* [catálogo], vol. I, 2001, p. 6.
[262] A exposição esteve patente no Museu de Arte Contemporânea de Serralves e na Cooperativa Árvore, no Porto, entre 25 de Janeiro e 29 de Abril de 2001, foi realizada no âmbito da *Porto 2001*.

perada na valorização desta prática artística, que muito prezava. Acresce a isto – e aqui formulo apenas uma hipótese – a intenção de também reclamar para o Porto, seu território, um centro produtor de gravura, com grande carácter experimentalista, à semelhança da *Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses*, que embora almejasse ter um âmbito nacional, desenvolvia a sua acção mais directa, ao nível da formação de artistas e da possibilidade de usar as oficinas, na área geográfica de Lisboa.

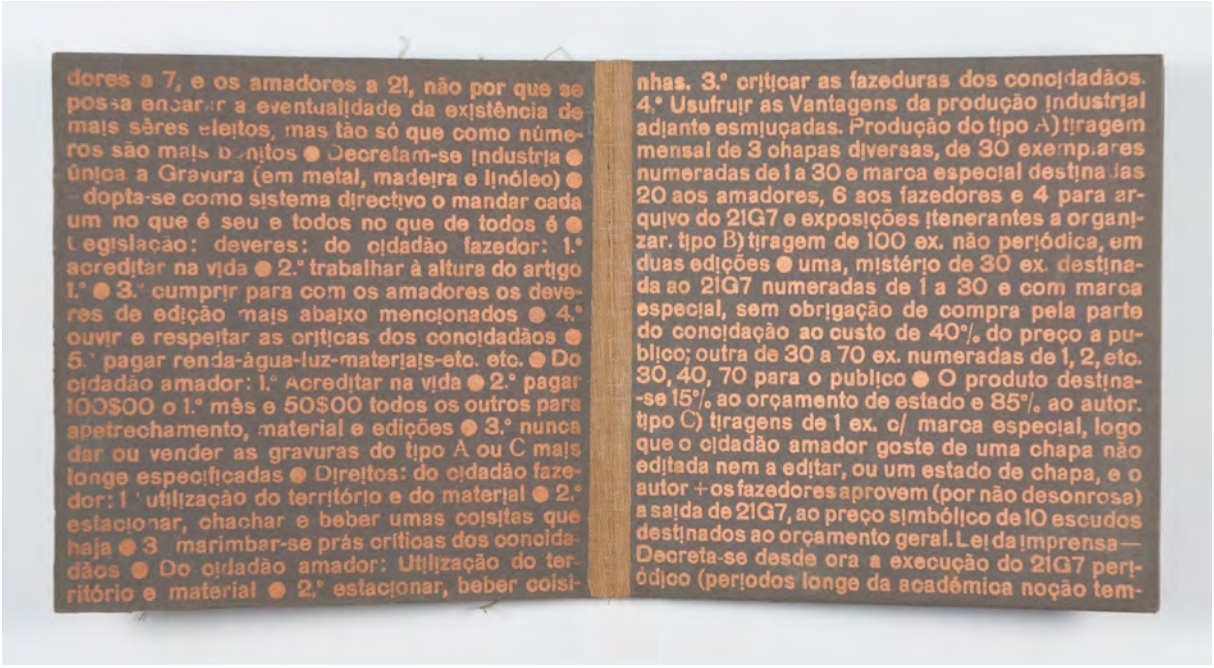
É António Quadros o obreiro da ideia do grupo 21G7 e é ele o autor do texto fundador do grupo, redigido num registo situado entre um texto estatutário, um regulamento e um manifesto. O texto não está assinado, e a ausência de assinatura compreende-se: afinal, tratava-se de um colectivo, constituído por: Ângelo de Sousa, António Bronze, António Quadros, Armando Alves, Manuel Pinto, José Rodrigues. Podendo existir, impunha-se obter confirmação quanto à autoria – confirmação essa dada por Armando Alves, Manuel Pinto e José Forjaz; contudo, era quase desnecessária a confirmação: a autoria é, na verdade, inquestionável. A escrita de António Quadros, naquela altura, já evidenciava características inconfundíveis. E neste âmbito não me refiro apenas a questões de posicionamento/atitude, de estilo, de estética, mas também – e não menos importante – à questão formal. Formalmente, é um documento de grande arrojo quer no que diz respeito à tipografia, quer no que diz respeito à composição gráfica (fig.113).

Em *[+ de] 20 grupos e episódios do Porto no século XX* o texto é transcrito, mas não foi reproduzido tal como ele foi 'publicado'. Sobre a publicação, concretamente, há apenas uma breve alusão no que escreveu Joaquim Matos Chaves: "Publicou o grupo um belíssimo catálogo, de tiragem reduzidíssima, sete exemplares, com um belíssimo texto de António Quadros. Belíssimo pela poesia de que estava investido e que aparecia aliada aos ineditismos tipográficos que o caracterizavam"[263]. Talvez para mostrar esses "ineditismos tipográficos", no catálogo *Porto 60/70: os Artistas e a Cidade* optou-se por apresentar as fotografias das páginas do livro, mas sobre o texto, em si, há silêncio. E, no entanto, o texto é rico de informação, e, por isso, a sua leitura é fundamental para compreender o espírito do grupo e o seu funcionamento.

Contrariamente ao que é referido por Joaquim Matos Chaves, e replicado nos dois textos curatoriais referidos, não se trata de um catálogo, mas sim da publicação do texto fundador do grupo – numa edição muito cuidada, aprimorada, com um cunho muito oficinal. É um objecto muito interessante que surpreende e que envolve quem nele toca, quem o manuseia.

O funcionamento do grupo e as condições para que vingasse têm muitas parecenças com a cooperativa Gravura[264]: a existência de um conjunto de artistas que produziam gravuras e um

[263] Joaquim Matos Chaves, "A gravura no Porto: primeiros momentos", 1992, *apud [+ de] 20 grupos e episódios do Porto no século XX* [catálogo], vol. I, 2001, p. 137.
[264] Sobre a formulação jurídica e a orgânica da *Gravura*, ver: Inês Vieira Gomes, *Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: o renascimento da gravura em Portugal*, tese de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010, pp. 41-48.



dores a 7, e os amadores a 21, não por que se possa encarar a eventualidade da existência de mais sêres eleitos, mas tão só que como números são mais bonitos ● Decretam-se Industria ● única a Gravura (em metal, madeira e linóleo) ● Adopta-se como sistema directivo o mandar cada um no que é seu e todos no que de todos é ● Legislação: deveres: do cidadão fazedor: 1.º acreditar na vida ● 2.º trabalhar à altura do artigo 1.º ● 3.º cumprir para com os amadores os deveres de edição mais abaixo mencionados ● 4.º ouvir e respeitar as críticas dos concidadãos ● 5.º pagar renda-água-luz-materiais-etc. etc. ● Do cidadão amador: 1.º Acreditar na vida ● 2.º pagar 100$00 o 1.º mês e 50$00 todos os outros para apetrechamento, material e edições ● 3.º nunca dar ou vender as gravuras do tipo A ou C mais longe especificadas ● Direitos: do cidadão fazedor: 1.º utilização do território e do material ● 2.º estacionar, chachar e beber umas coisitas que haja ● 3.º marimbar-se prás críticas dos concidadãos ● Do cidadão amador: Utilização do território e material ● 2.º estacionar, beber coisinhas. 3.º criticar as fazeduras dos concidadãos. 4.º Usufruir as Vantagens da produção industrial adiante esmiuçadas. Produção do tipo A) tiragem mensal de 3 chapas diversas, de 30 exemplares numeradas de 1 a 30 e marca especial destinadas 20 aos amadores, 6 aos fazedores e 4 para arquivo do 21G7 e exposições itenerantes a organizar. tipo B) tiragem de 100 ex. não periódica, em duas edições ● uma, mistério de 30 ex. destinada ao 21G7 numeradas de 1 a 30 e com marca especial, sem obrigação de compra pela parte do concidação ao custo de 40% do preço a publico; outra de 30 a 70 ex. numeradas de 1, 2, etc. 30, 40, 70 para o publico ● O produto destina-se 15% ao orçamento de estado e 85% ao autor. tipo C) tiragens de 1 ex. c/ marca especial, logo que o cidadão amador goste de uma chapa não editada nem a editar, ou um estado de chapa, e o autor + os fazedores aprovem (por não desonrosa) a saida de 21G7, ao preço simbólico de 10 escudos destinados ao orçamento geral. Lei da imprensa— Decreta-se desde ora a execução do 21G7 periódico (periodos longe da académica noção tem-

Fig. 113
Páginas da publicação *21G7*
da autoria de António Quadros
não datada [1960]
espólio particular

Fig. 114
Capa da publicação *21G7*
concebida por António Quadros
recorrendo a um desenho de Bruegel, o Velho
não datada [1960]
espólio particular

conjunto de sócios que assegurariam a produção desses artistas, garantindo o pagamento de uma cota mensal – que se converteria na aquisição de gravuras. Assim, era um dever do cidadão amador "pagar 100$00 o 1º mês e 50$00 todos os outros para apetrechamento, material e edições" – e isso conferia-lhe vantagens na "produção industrial" dos artistas. Era, pois, esta dinâmica de cooperativa que o grupo resgata da Gravura. O texto fundador especifica e caracteriza as três possibilidades de edição de gravura:

> Produção do tipo A) tiragem mensal de 3 chapas diversas, de 30 exemplares numeradas de 1 a 30 e marca especial destinadas 20 aos amadores, 6 aos fazedores e 4 para arquivo do 21G7 e exposições itenerantes a organizar. tipo B) tiragem de 100 ex. não periódica, em duas edições ● uma, mistério de 30 ex. destinada ao 21G7 numeradas de 1 a 30 e com marca especial, sem obrigação de compra pela parte do concidadão ao custo de 40% do preço a publico; outra de 30 a 70 ex. numeradas de 1,2, etc. 30, 40, 70 para o publico ● O produto destina-se 15% ao orçamento de estado e 85% ao autor. Tipo C) tiragens de um ex. c/marca especial, logo que o cidadão amador goste de uma chapa não editada nem a editar, ou um estado de chapa, e o autor + os fazedores aprovem (por não desonrosa) a saída de 21G7, ao preço simbólico de 10 escudos destinados ao orçamento geral.[265]

Com muitas semelhanças à Gravura nesse domínio, o 21G7 também dela se distancia, começando pela forma como se constituiu. O 21G7 não se constituiu legalmente como a Gravura. A sua formalização passou por um compromisso entre pessoas, estabelecido oralmente e num princípio de amizade e de cumplicidades pessoais e artísticas. Ainda que com regras estabelecidas – e o texto fundador é, afinal de contas, a sua fixação por escrito –, o grupo assume-se de um modo informal e, por isso, menos rígido.

Ao contrário da Gravura, e por opção deliberada, o 21G7 tinha um universo mais fechado e, por isso também, mais familiar. Quando digo que esta iniciativa tinha um universo mais fechado do que o da Gravura, refiro-me à natureza da constituição do grupo – transposta para a própria designação do colectivo, que é desvendada no texto fundador:

> Compõe-se a população de 6 indígenas + 20 cidadãos honorários a quem serão passados passaportes de trânsito e permanência de validade eterna ● ao abrigo do plano de controle de natalidade limitam-se os indígenas ou fazedores a 7, e os amadores a 21, não por que se possa encarar a eventualidade da existência de mais seres eleitos, mas tão só que como números são mais bonitos ● [266]

Os *fazedores*, ou *indígenas*, já os nomeei. Eram todos 'companheiros', alunos da ESBAP, unidos pela vontade de fazer gravura e de ter recursos e condições para ter uma prática mais assídua. Quanto à composição dos *cidadãos honorários* ou *amadores*, é informação mais difícil de aceder. Os *amadores* seriam pessoas próximas dos artistas – amigos e, sobretudo, conhecedores e admiradores do seu trabalho, crentes no valor que já tinham e no valor que poderiam vir a ter, se fossem apoiados. José Forjaz afirma ter sido um dos amadores. Manuel Pinto não se recorda desses nomes, mas afirma que eram maioritariamente arquitectos e que um deles era o Mestre Carlos Ramos.

---

[265] António Quadros, *21G7* [texto fundador], s/d. [1960] (espólio particular).
[266] *Idem, ibidem.*

Era esta ligação entre fazedores e amadores que garantia a viabilidade do projecto e que, por isso, de tão crucial que é, está plasmada na capa da edição do 21G7: duas figuras, a do fazedor e a do amador (fig.114). Para destacar essa relação vital, António Quadros reproduz o desenho *O pintor e o comprador* (c. 1565) de Pieter Bruegel, o Velho.

A reduzida atenção que se deu a esta iniciativa fica evidente quando se escreve que este "catálogo" (que, como já referi, não é um catálogo) "teve uma tiragem de apenas 7 exemplares". Para além de isto não fazer sentido, denota que apesar de ter sido feita a transcrição do texto, ele não foi analisado. Isto porque no próprio texto está escrito: "serve esta proclamação-constituição de 26 exempl. assinados pelos cidadãos fazedores e numerados, de contrato entre ambas as partes"[267]. Só faria sentido que assim fosse: ambas as partes teriam que possuir o documento.

A escala mais familiar do 21G7 também se encontra explícita no texto, ao definir a sede como um lugar de partilha e de convívio entre os fazedores e entre fazedores e amadores. Estava consagrado nos direitos do fazedor, o direito de "estacionar, chachar e beber umas coisitas que haja", assim como o amador tinha o direito de "estacionar, beber coisinhas". Ambos tinham direitos sobre "o território" e "o território estará abastecido de café, chás, álcoois modestos e bolachinhas, ao preço do custo".

O "território" identificado no texto ("1º F do 228 de S. Ildefonso-Porto") era provisório. Aliás isso fica subentendido no final do texto, onde se refere: "considera-se território como acessório temporal, admitindo a possibilidade futura doutro qualquer território físico que obedeça às condições de trabalho". O território físico é descrito por Manuel Pinto, na Rua Barão de S. Cosme, numa casa de Laurentino Brito (o "Tino" da tabacaria Lavy), que cede ao grupo um recuado, onde se instala a oficina propriamente dita e onde vão trabalhar.

O 21G7 não teve uma vida longa como a Gravura; pelo contrário, durou muito pouco tempo. A informalidade do grupo, e com isso a ausência de documentação, dificulta a tarefa de estabelecer os marcos cronológicos da sua actividade. Neste esforço de datação, ajudou-me Manuel Pinto, com quem cruzei informações. As balizas temporais mais correctas serão: 1959-1963. Manuel Pinto afirma que o grupo se formou quando António Quadros estava recém-chegado de Paris. Assegura que em finais de 1959 o grupo era uma realidade; no entanto, salvaguarda que embora o grupo se tenha constituído nesse momento, só começa a laborar em meados de 1960, quando conseguiram ter uma prensa[268].

A dissolução do 21G7 não aconteceu por desentendimentos entre os elementos nem por desinteresse na prática da gravura. O grupo dissolveu-se devido a imperativos pessoais e profissionais

[267] António Quadros, *21G7* [texto fundador], s/d. [1960] (espólio particular).
[268] Manuel Pinto tem bem presente a datação da compra da prensa, pois foi o próprio que a adquiriu em Estremoz numa sucata.

de cada um dos componentes – como explicou Manuel Pinto. A vida de cada um empurrou-os para diferentes caminhos, de uma forma repentina.

À sua maneira (que era a maneira dos artistas que o constituíam) e de um modo mais limitado, o 21G7 foi um contributo para a reabilitação da gravura como prática artística. Ele possibilitou a constituição e o apetrechamento de um espaço onde os seis artistas podiam experimentar, aprender uns com os outros e, acima de tudo, fazer. E o resultado do que produziam, para além de ter 'escoamento' no universo dos 20 amadores (que eram os clientes certos), conheceu uma divulgação mais ampla nas diversas exposições onde individualmente ou não os artistas mostravam as suas gravuras. Nesse sentido, o impacto do 21G7 não terá sido expressivo apenas no mercado do Porto, na medida em que todos os seus elementos já tinham percursos expositivos, nacionais e até internacionais.

António Quadros, segundo Manuel Pinto e Diva Barrias, era figura assídua da oficina do 21G7, e no período em que o grupo funcionou (1959-1963) a sua produção terá sido "pujante". Dela, infelizmente, identifiquei poucas obras (fig.115-117).

A CERÂMICA

A produção cerâmica de António Quadros, neste período, centra-se na actividade que desenvolve na fábrica SECLA, nomeadamente naquele que ficou conhecido como o Estúdio SECLA. Parece-me indispensável uma pequena contextualização que enquadre a sua colaboração e que, assim, ajude a compreender a dimensão e a importância de todo o trabalho que ali desenvolveu.

A SECLA – Sociedade de Exportação e Cerâmica, Limitada – situada nas Caldas da Rainha, iniciou a sua actividade a 1 de Janeiro de 1947, embora a sua história seja anterior. Os seus primórdios datam de 1944 quando Joaquim Alberto Pinto Ribeiro (1921-1989) decidiu criar a Fábrica de Cerâmica Mestre Francisco Elias. A SECLA, sucessora dessa primeira pequena unidade fabril, congrega toda a tradição, conhecimento e saber-fazer existentes nas Caldas, mas ambiciona desde o início encetar uma renovação na produção caldense tradicional. Essa era a ambição de Joaquim Pinto Ribeiro, um homem de rasgo e de visão que cedo se terá apercebido da importância de levar as louças regionais das Caldas por outros caminhos, de ordem técnica e estética.

Esse seu desígnio de renovação e modernização passou, entre outras medidas e estratégias, pela aposta na colaboração com artistas plásticos, que se viabilizou com a criação do conceito Estúdio SECLA:

> É neste contexto de modernização que surge o Estúdio SECLA, projecto de renovação da cerâmica de autor e de reunião de artistas plásticos, que se desenvolveu a partir de 1950 até início dos anos 70. O surgimento deste espaço, aberto à criação artística, foi uma decisão verdadeiramente arrojada por parte de Joaquim Pinto Ribeiro, um nome imprescindível na história da SECLA e da cerâmica moderna portuguesa.[269]

[269] Helena Gonçalves Pinto, "Um Projecto de Renovação da Cerâmica: o Estúdio SECLA", in *Estúdio SECLA. Uma renovação na Cerâmica Portuguesa* [catálogo], 1999, p. 12.

Fig. 115
António Quadros, *sem título*, 1959
serigrafia, 13/13, 31 x 20 cm (superfície impressa)
assinado, datado
espólio particular

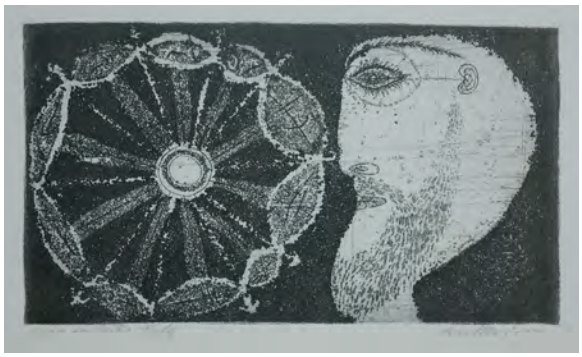


Fig. 116
António Quadros, *sem título*, 1960
água-tinta, prova de artista III/IV, 11,7 x 20,8 cm
assinado, datado
Colecção Ângelo de Sousa
imagem retirada do catálogo *Porto 60/70: os Artistas e a Cidade*
página 95

Fig. 117
António Quadros, *sem título*, 1961
gravura, prova de artista (n.º ?), 15,3 x 20,8 cm
assinado, datado
espólio particular

O estúdio era afinal uma oficina artística onde os artistas podiam desenvolver projectos próprios recorrendo aos meios e recursos da fábrica. Pelo Estúdio passaram, ao longo dos vinte anos em que esteve em funcionamento, muitos artistas plásticos, portugueses e estrangeiros, tais como: Hansi Staël, Thomaz de Mello, Júlio Pomar, Alice Jorge, José Aurélio, Ferreira da Silva, Herculano Elias, Miria Toivola Câmara Leme, José Santa-Bárbara, Leonore Davis, Ian Hird. E parece ser consensual que o trabalho destes artistas no Estúdio SECLA "foi uma das mais importantes experiências na criação da Cerâmica Contemporânea em Portugal"[270].

António Quadros entra na SECLA pela mão de José Aurélio. Os dois artistas conheceram-se no Porto, onde o escultor ia regularmente, como explicou:

> Quando entrei, em 1956, para a Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, apercebi-me desde logo da importância da Escola do Porto, que era então uma referência não só no ensino das artes, mas também por nela estarem a nascer outras que iam tomando lugares de destaque.[271]

Para José Aurélio, António Quadros era uma figura com lugar de destaque no Porto – e de quem logo se tornou amigo. Mas foi o reconhecimento da singularidade do seu trabalho artístico que esteve na origem do convite que lhe dirigiu para colaborar com a SECLA no âmbito do desenvolvimento da cerâmica de autor. José Aurélio endereça esse convite na qualidade de director artístico do Estúdio SECLA, função que desempenha de 1958 até 1966, a convite de Joaquim Alberto Pinto Ribeiro.

O testemunho de José Aurélio sobre a ida de António Quadros para a SECLA é profundamente comovedor. O escultor, emocionado, conta o que sentiu ao vê-lo trabalhar com o barro: "As peças saiam-lhe das mãos como se tivesse feito aquilo desde sempre. Uma mestria como se tivesse trabalhado toda a vida no barro! Saía tudo à primeira. Na roda… A riscar o barro verde… Não havia hesitação. Até fazia impressão vê-lo a trabalhar. Era incrível!"[272].

Segundo José Aurélio "era a primeira vez que António Quadros contactava com o mundo da cerâmica"; no entanto, o episódio que descreve indicia alguma familiaridade com a cerâmica. Baseada nessa narração era difícil acreditar que aquela seria uma primeira experiência. Por que essa ideia me pareceu pouco plausível, na minha investigação detive-me nesta questão: de onde lhe vinha essa familiaridade com o material, com a tecnologia?

Nas palavras de Maria Inês, "O António tratava o barro por tu"[273], referindo-se à paixão dele pela modelação – segundo ela, bastante anterior à sua colaboração com a SECLA. Essa paixão

---

[270] Paulo Henriques, "O Estúdio da Fábrica SECLA. Entre a Arte e o Design", in *Estúdio SECLA. Uma renovação na Cerâmica Portuguesa* [catálogo], 1999, p. 25.
[271] José Aurélio, "Uma presença que se mantém", in *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas* [opúsculo editado para a exposição na Casa da Cerca/Centro de Arte Contemporânea], 2002, p. 3.
[272] Conversa com José Aurélio, Alcobaça, 02/09/2017.
[273] Conversa com Maria Inês Hespano, Sintra, 28/07/2017.

remontaria à sua infância. António Quadros falará a uma jornalista, muitos anos mais tarde, da sua relação com o barro. Reportando-se às suas primeiras 'descobertas' em criança, disse: "A pintura, a escrita, a cerâmica surgiram-me ao mesmo tempo. Lembro-me de que descobri o barro no quintal e comecei a fazer fogareiros e mães, um objecto de criei e outro que conhecia"[274].

Mas não terão sido só essas experiências 'de quintal' que terão marcado o artista. Acresce, certamente, ao encanto e à ingenuidade dessas primeiras explorações, um conhecimento mais profundo e consciente do material e das suas técnicas de fabrico que terá adquirido na zona de Molelos (Tondela) – conhecida como um centro produtor de cerâmica, famoso pelo seu barro preto desde tempos remotos:

> Os oleiros de Molelos dizem que o seu ofício vem do princípio do mundo. E quase têm razão, porque há seis mil anos, mais ou menos, os povoadores da terra enterravam as cinzas dos seus mortos em urnas de argila, morfologicamente são púcaras, feitas à mão como as que mais tarde e então faziam para uso comum, uma cor negra de onde salta ainda, nas duas urnas conservadas em museu, o brilho do brunido no corpo redondo do vaso e na asa lançada como larga fita. Os elos de uma cadeia vieram até hoje e, que conste, nunca se romperam. Os filhos aprenderam dos pais os gestos do saber-fazer, pouco mais inventaram que a roda e um forno diferente da soenga que usavam no neolítico. Os oleiros de Molelos tinham a vantagem de acampar na largueza de uma terra fértil e abrigada onde havia abundância de argilas e lenhas.[275]

António Quadros conhecia como a palma da sua mão essa terra fértil. E conheceria "os gestos do saber-fazer" desses oleiros que vinham "do princípio do mundo". Se pensarmos na proximidade geográfica entre Molelos e Santiago de Besteiros, não é difícil imaginarmos a inspiração e a sedução que nele terá suscitado.

E, curiosamente, como também me disse Helena Cabral, "Ele era fascinado pela ancestralidade do ofício"[276]. E, de facto, era. Fascinado pela função primeira do barro nas várias mitologias da criação humana veiculadas pelas civilizações antigas. António Quadros transporta esse fascínio para a poesia. No seu livro *A Arca*, de 1971, recupera todas essas narrações primordiais, colocando Noé a transmitir à sua descendência "os gestos do saber-fazer":

> TOME-SE DA ARGILA BRANCA E DA RUBRA
> PARTES DE IGUAL VOLUME, E ACRESCENTE-SE
> DUAS MEDIDAS DE ÁGUA DE IGUAL SORTE.
> AMASSE-SE AO CAPRICHO DUMA TARDE
> EM PÉLA BRANDA, ELIMINANDO O AREÃO
> A RAÍZ E A FOLHA SEMPRE COM
> FRESCA MÃO PACIÊNCIA E MUITO AMOR.
> ESTA ARTE REQUERE UM CORAÇÃO

[274] Maria Leonor Nunes, "Grabato Dias. Quadros de uma vida", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 24 a 30 de Dezembro de 1991, p. 9.
[275] Alberto Correia, "Molelos, os oleiros que vieram do princípio do mundo", in *Mestres Artesãos do Século – Artefactos do mundo por mãos portuguesas* [catálogo], 2002, p. 17.
[276] Conversa com Helena Cabral, Matosinhos, 11/04/2019.

DO TAMANHO DUM MUNDO E A SIMPLICIDADE
DE UMA MÃO TÃO CORTEZ QUANTO POSSÍVEL.

(…)
OS TRÊS GESTOS DE MAIS ECONOMIA
QUE POSSAS ESTREMAR POR TUAS MÃOS
SÃO AS ACÇÕES SUMÁRIAS A QUE DÁS
TUA FORÇA, E AOS OUTROS MAIS, ENJEITA
POR CONTRÁRIOS À RAZÃO QUE BUSCAS
E QUE SÓ ACHARÁS ÀQUEM DO ESFORÇO
EXCESSIVO. SÃO TRÊS. NÃO MAIS QUE TRÊS.
LIGAM-SE AOS MOVIMENTOS ESCLARECIDOS
DOS ASTROS E ÀS SUAS AMPLAS LIÇÕES:
RODAR, TRANSLADAR E COMPRIMIR.

TOMA UM POUCO DA PASTA, E ENTRE AS PALMAS
COM O ESFORÇO BRANDO COM QUE IMPEDES
O ÍMPETO DO MELRO, RODA-A. RODA-A
ENTRE AS PALMAS RECRIANDO A SERPE
MÃOS PARALELAS AO EIXO DO TEU
CORPO, E APOIANDO O ESFORÇO BRANDO
NA RAIZ DA ESPÁDUA CONTENDIDA.
A SERPE SAI DO OVO AO CALOR
DO CORAÇÃO DOS PUNHOS, E INICIA
SUA POSSE SUBTIL AO RÉS DAS FORMAS.

AS PALMAS PÕE AGORA PARALELAS
AO CHÃO. UMA SOBRE OUTRA DESFAZADAS
EM CÍRCULOS PEQUENOS COM O CENTRO
E O RITMO SEMELHANTES, A ESFERA
CONJURAM, E É TANTO MAIS PERFEITA
QUANTO MAIS TEMPO É POSTO NO GERAR.
ESTE PEQUENO OVO, PELO COVO
DA MÃO, PEQUENO MUNDO INACABADO
PULSA A PARTIR DO CENTRO DA CANÇÃO
QUE É AGENTE ACHÁ-LO JÁ PERFEITO.

PRENSADA A ESFERA, TENS AGORA O CÍRCULO;
PRENSADA A SERPE TENS A FITA. EIS
TUDO O QUE TENS: UM POUCO DEMASIADO.
RAIZ DE TODA A FORMA E AÍ CONTIDA
COMO SE A FORMA FOSSE SONHAR ALTO
O CONTINENTO MAIS AZADO À VIDA.
COMO SE A FORMA NÃO PUDESSE SER
OUTRA COISA QUE NÃO ESTE PRINCÍPIO.
COMO SE DESPOJADO DA EMOÇÃO
O FOSSE PARA, EM SI, A CONTER TODA.[277]

Saliento também, como experiência fundamental, a sua passagem por Vallauris, em Setembro

[277] João Pedro Grabato Dias, *A Arca*, 1971, CLVI, CLXII-CLXV.

de 1955, no decurso da sua primeira viagem pela Europa. De lá escreve um postal à sua amiga Aurora Costa dizendo: "Sei trabalhar cerâmica. Sei fazer forno e tudo. Conheci pintores e escultores e pasme! O último modelo de Picasso. Vi-a. É sublime! Estão cá 2 portugueses trabalhando. + de 100 fornos. Formidável"[278].

É certo que se trata de um conteúdo telegráfico, mas ainda assim precioso. Em primeiro lugar, informa da sua passagem por Vallauris que não creio ter sido ocasional, mas antes programada. Nesse sentido, diz muito, já nessa data, do seu particular interesse pela cerâmica. Em segundo lugar, embora não seja claro o âmbito da visita e a duração da mesma, dá-nos conta que fez trabalho, que pôde mexer, fazer, experimentar, conhecer processos, técnicas e ceramistas, os tais pintores e escultores a que se refere. Por último, terá tido a oportunidade de ver o mais recente trabalho cerâmico que Picasso fizera – e que o terá deixado maravilhado, como dá a entender.

Este trecho de António Quadros convoca a relação emblemática de Pablo Picasso com Vallauris – localidade francesa, reputado e antigo centro de produção cerâmica, onde ele explora de forma intensiva esta arte do fogo[279]. Entre o fim de Julho de 1947 e Outubro de 1948, o artista terá produzido cerca de 2000 peças. Nesse período, a presença de Picasso passou pela olaria *Madoura*; e, posteriormente, no Verão de 1949 adquire um espaço para montar um *atelier* próprio – de onde saiu a sua produção cerâmica na década de 50, até ao início dos anos 60. A cerâmica de Picasso terá contagiado, indubitavelmente, António Quadros e a experiência de ter visto um modelo da sua autoria foi certamente convidativo para seguir a sua vontade de fazer cerâmica.

Desta sua passagem por Vallauris, não encontrei outras evidências, que não este postal que, apesar da sua brevidade, não deixa de ser um documento a considerar na tentativa de perceber esta 'familiaridade' com a cerâmica, expressa por José Aurélio.

O Estúdio SECLA

O Estúdio SECLA foi, acima de tudo, um espaço de experimentação que os artistas usaram mediante os seus interesses, as suas pesquisas, as suas linguagens e, por isso, a produção do Estúdio salda-se por uma grande diversidade plástica. Como Helena Gonçalves Pinto destaca num texto sobre o Estúdio SECLA, a experiência foi vivida de modo diferente pelos artistas que por lá passaram:

> As motivações e o percurso realizado por cada um deles mostrou-se diferenciado nas causas e nos efeitos. Para uns, a passagem pelo Estúdio foi uma experiência motivada apenas por uma curiosidade pontual; para outros, porém, o objectivo revelava uma atitude decisiva para o desenvolvimento do seu próprio percurso artístico.[280]

---

[278] Postal de António Quadros a Aurora Costa, Vallauris, 17 de Setembro de 1955 (espólio particular).
[279] Sobre a presença de Picasso em Vallauris, ver: Virginie Perdrisot, "L'épreuve du feu: céramiques", in *Musée Picasso Paris*, Flammarion, 2014, pp. 277-283.
[280] Helena Gonçalves Pinto, "Um Projecto de Renovação da Cerâmica: o Estúdio SECLA", in *Estúdio SECLA. Uma renovação na Cerâmica Portuguesa* [catálogo], 1999, p. 12.

No caso de António Quadros, o que o leva para a SECLA não é, de todo, uma curiosidade pontual, mas antes a possibilidade de poder experimentar livremente, e com condições e recursos, as potencialidades plásticas da cerâmica, pela qual era apaixonado desde longa data. O tempo que trabalhou na SECLA foi um tempo curto, mas em que a cerâmica foi o centro das suas atenções e em que ele quis explorar-se enquanto artista através dela.

António Quadros desenvolveu peças únicas de autor, mas também realizou trabalho destinado à produção em série – o serviço "verde e negro". Quanto à sua produção de autor, destacam-se os seus pratos decorativos, mas também objectos utilitários como jarras, vasos, bases de candeeiros. Analisando toda essa produção, pode perceber-se que o seu trabalho não se resumiu à aplicação na cerâmica de fórmulas e de figurações presentes nas suas obras de pintura e de desenho dessa época. Helena Gonçalves Pinto, embora timidamente, salvaguarda essa questão:

> (…) e recuperando para a cerâmica os mesmos temas que desenvolvera na sua pintura: touros e sóis, animais caprinos, meninas com pássaros, peixes. Aplicando este imaginário à cerâmica, revelou uma especial atenção à sua correspondência compositiva, ao volume e matéria de cada objecto cerâmico, criando surpreendentes relações entre decoração e forma.[281]

O seu trabalho não se resumiu a uma transposição. O artista avançou para outros patamares. Se é certo que encontramos as suas marcas artísticas nas temáticas que traz para a cerâmica, também percebemos o quanto se vai rendendo às três dimensões – que lhe colocaram desafios novos e, por isso, resultados diferentes. É nesse sentido que Paulo Henriques dá destaque às preocupações de António Quadros com o *design*:

> Um pensamento de design para a indústria cerâmica, entendido como concepção de objectos projectados para um material específico, com funcionalidade prática, esteticamente qualificada e adequada à produção industrial, é perceptível em António Quadros. No seu serviço designado "verde e negro", nos pratos, travessas e covilhetes arriscam-se, de facto, formas modernas, geometrias arredondadas e imprevistas onde a decoração se inscreve com unidade temática e variedade múltipla de situações. O mesmo sucede com bases de candeeiros de perfis depurados (…). Qualquer destes objectos era passível a uma passagem directa à grande produção, mediante controle de qualidade, sem desvirtuamento da originalidade criativa do autor, pela simplicidade da forma e decoração e adequação à matéria-prima a que se destinavam, a faiança.[282]

A produção de António Quadros é, na verdade, avassaladora, se, para além dos resultados, avaliarmos o tempo em que decorreu a sua experiência na SECLA. Essa informação não é avançada na publicação *Estúdio SECLA. Uma renovação na Cerâmica Portuguesa* (até agora o que de mais completo julgo existir sobre o assunto), no entanto, julguei importante tentar averiguar essa cronologia, que efectivamente comprovará a intensidade com que se entregou ao projecto.

A colaboração com a SECLA inicia-se em 1959 – data aliás que consta das peças que se en-

---

[281] Helena Gonçalves Pinto, "Um Projecto de Renovação da Cerâmica: o Estúdio SECLA", in *Estúdio SECLA. Uma renovação na Cerâmica Portuguesa* [catálogo], 1999, p. 19.
[282] Paulo Henriques, "O Estúdio da Fábrica SECLA. Entre a Arte e o Design", in *Estúdio SECLA. Uma renovação na Cerâmica Portuguesa* [catálogo], 1999, p. 29.

contram datadas. O seu trabalho só pode ter começado após o regresso de Paris, que acontece em Abril desse ano. No final do ano, a 7 de Dezembro, António Quadros reúne a grande parte da sua produção cerâmica e organiza uma exposição. Depois dessa exposição não encontrei evidências de mais trabalho realizado na SECLA. Significa que, provavelmente, esta colaboração aconteceu apenas em 1959, e terá decorrido somente entre Maio e Novembro de 1959. São sete meses: uma experiência curta, mas intensa. Sublinho ainda, para vincar a intensidade desta experiência, que não foram sete meses que a ela António Quadros esteve dedicado em exclusividade, visto que neste período específico o artista teve uma actividade expositiva considerável, que lhe consumiu tempo. Só a título de exemplo convém referir que em Setembro de 1959 decorreu a sua exposição individual em Estremoz e, também em Dezembro, no Porto, quase em simultâneo com a exposição da SECLA, esteve patente a exposição de postais e cartões de Natal[283] – que terá exigido um trabalho prévio de preparação ainda considerável.

O livro sobre o *Estúdio SECLA* reproduz muitas das suas obras, mas está longe de cobrir todo o seu trabalho, de cujo volume me dei conta maioritariamente em inúmeros espólios particulares, onde fui surpreendida com uma quantidade e qualidade incríveis (fig.118-135). Infelizmente, muitas dessas peças sofreram as vicissitudes próprias de um material frágil e sujeito a percalços no decorrer das vidas dos seus proprietários. Ainda que beliscadas na sua completude, essas peças valem como provas de uma produção colossal.

Como já mencionei, António Quadros quis reunir grande parte do seu trabalho realizado nas Caldas da Rainha e mostrá-lo numa exposição (fig.136). Na publicação *Estúdio SECLA. Uma renovação na Cerâmica Portuguesa* é reproduzida a capa do folheto da exposição, mas nada é dito sobre ela. Importou-me resgatá-la no sentido de conhecer melhor o que esta colaboração significou no percurso artístico de António Quadros.

A exposição aconteceu no Ateneu Comercial do Porto entre 7 e 11 de Dezembro de 1959[284] e foi uma iniciativa de grande sucesso e impacto na cidade do Porto – a julgar pelos ecos dos jornais que reportam uma exposição "muito visitada"[285] bem como por alguns testemunhos daqueles que a visitaram.

Maria Inês Hespano, em particular, foi um testemunho imprescindível para a reconstituição da exposição, porque ajudou e assistiu à sua montagem e, durante o tempo em que ela esteve aberta ao público, estava lá sempre e era encarregada de tratar da venda das peças. Sobre a exposição em si, diz que foi pensada, organizada e montada integralmente por António Quadros. Na sua opinião, "ele fez um trabalho notável. Tudo era bonito: as peças que trouxe e,

[283] Refiro-me à exposição de *Postais de Natal*, da autoria de António Quadros e de Armando Alves, que abordei no subcapítulo anterior.
[284] A cronologia da exposição foi conseguida através das notícias encontradas na imprensa.
[285] "Exposição de cerâmica de António Quadros", *Jornal de Notícias*, 10 de Dezembro de 1959, p. 3.

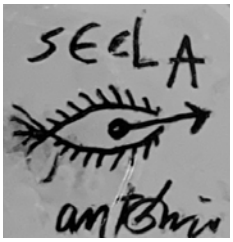


Fig. 118, 119
Peças de cerâmica de António Quadros
fotografias de António Quadros, não datadas [1959]
espólio particular

Fig. 121
António Quadros, peça em cerâmica, 1959
SECLA, ø 19 x 44 cm
espólio particular

Fig. 122
António Quadros,
peça em cerâmica, 1959
SECLA, 24 cm (altura)
Galeria São Roque
imagem cedida pela
Galeria São Roque

Fig. 123
António Quadros,
peça em cerâmica, 1959
SECLA, ø 42 cm
Galeria São Roque
imagem cedida pela
Galeria São Roque

Fig. 120
Assinatura
de António Quadros
nas peças da SECLA

Fig. 124
António Quadros, prato em cerâmica, 1959
SECLA, ø 34 cm
Colecção Pádua Ramos
fotografia do arquivo da colecção

Fig. 125
António Quadros, prato em cerâmica, 1959
SECLA
espólio particular

Fig. 126
António Quadros, prato em cerâmica, 1959
SECLA, ø 32 cm
espólio particular

Fig. 127
António Quadros, prato em cerâmica, 1959
SECLA, ø 32 cm
espólio particular

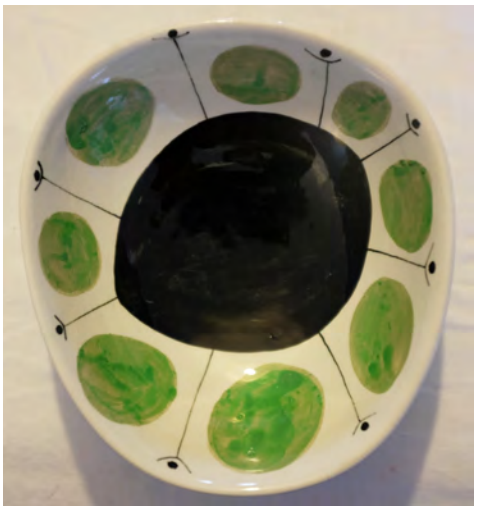


Fig. 128
António Quadros, tigela em cerâmica, 1959
SECLA, *linha Verde e Negro*, ø 22,3 x 7 cm
espólio particular

Fig. 129
António Quadros, taça em cerâmica, 1959
SECLA
espólio particular

Fig. 130, 131
António Quadros, cinzeiro e travessa em cerâmica, 1959
SECLA, *linha Verde e Negro*
espólio particular

Fig. 132
António Quadros, taça em cerâmica, 1959
SECLA
espólio particular

Fig. 133, 134, 135
António Quadros, travessa, covilhete e castiçal em cerâmica, 1959
SECLA
espólio particular

Fig. 136
Capa do folheto da exposição de António Quadros com cerâmica produzida na SECLA
no Ateneu Comercial do Porto, Dezembro 1959
espólio particular

depois, a forma tão sábia como as dispôs no espaço, criando jogos de cor e diálogos de formas. A exposição era, em si, um espectáculo"[286]. Inês Hespano atestou também o sucesso comercial da exposição, explicando-o assim: "O trabalho dele era todo de superior qualidade e muito fora do comum. As peças vendiam-se muito bem e muitas chegaram a ser disputadas". Na sua opinião, o sucesso de vendas deveu-se ao facto de António Quadros ter apostado numa diversidade tipológica de peças – o que possibilitou ter peças de vários preços e, por isso, acessíveis a um maior número de pessoas.

Maria Inês deu como exemplo "os pequenos bichos" e os pendentes de cerâmica para pôr ao pescoço, "que eram muito bonitos e extremamente acessíveis. Eram apetecíveis e, na altura, esses acessórios de moda não eram usuais. Aquilo foi um 'ver se te avias'!" (fig.137,138). Este aspecto que salientou, sobre a diversidade tipológica das peças, encontra correspondência no próprio folheto da exposição, onde o conteúdo é elencado da seguinte forma:

1. Painéis
2. Potes, jarrões e bases de candeeiro
3. Pratos decorativos
4. Bichos
5. Xadrez
6. Boiões para tabaco
7. Amuletos e Pesa-Papéis
8. Cinzeiros
9. Bacias com pés[287]

O folheto é parco em informação, mas ainda assim permite chegar mais longe no conhecimento sobre esta exposição. Detenho-me no sucinto texto escrito pelo próprio autor:

> À fábrica e ao pessoal da SECLA, na pessoa do Ex.^{mo} Sr. Joaquim Alberto Pinto Ribeiro, um obrigado muito grande pelos ensinamentos e colaboração, com uma chamada especial ao Sr. Henrique Galo, preparador do barro e ao rodista Barroso[288]. Todas as quebras de qualidade nas peças expostas se devem à minha ignorante inexperiência. Aqui fique dita a minha admiração a Rosa Ramalho, de S. Martinho de Galegos, Barcelos, a quem pertence o melhor desta sala.[289]

Trata-se de um texto de agradecimento e de reconhecimento, em que o artista partilha o sucesso do seu trabalho com outros, que reverencia colocando-se numa posição de humilde aprendiz. Nessa humildade não deixa de fora Rosa Ramalho, figura inspiradora com quem muito aprendera. Efectivamente, o artista não só a nomeia como traz a sua produção para a exposição. Na imprensa, uma crítica à exposição salienta essa inclusão de obras de Rosa Ramalho:

> Foi nela que o artista se inspirou para se expandir largamente na continuidade lógica da sua pintura, novo surto para a expansão duma fantasia á necessidade criadora, entrando francamente no terreno e no ambiente dos próprios barristas populares de Barcelos, que tem como mestre, e cuja arte tomou como paradigma.

---

[286] Conversa com Maria Inês Hespano, Sintra, 28/07/2017.
[287] *António Quadros – SECLA* [folheto de exposição], Dezembro 1959 (espólio particular).
[288] Trata-se de Guilherme Gomes Barroso.
[289] *António Quadros – SECLA* [folheto de exposição], Dezembro 1959 (espólio particular).

Fig. 137
António Quadros, bichos em cerâmica, 1959
expostos no Ateneu Comercial do Porto, Dezembro 1959
espólio particular

Fig. 138
António Quadros, pendentes e botões em cerâmica, 1959
expostos no Ateneu Comercial do Porto, Dezembro 1959
espólio particular

> "Aqui fica dita a minha admiração a Rosa Ramalho de S. Martinho de Galegos, Barcelos, a quem pertence o melhor desta sala".
> E, em lugar de honra, a selecção dos bonecos daquela azougada septuagenária, a simpática artista que mesmo brincando com o barro, o sabe modelar com a estupenda intuição que lhe ferve nas veias e a tem tornado animadora duma escola caseira onde trabalham familiares.
> É necessária uma entrega total para desvendar a beleza das coisas humildes que são inevitavelmente o grande recurso dos que sabem fazer do pouco muito com a sua humildade e á sua maneira.[290]

O crítico, infelizmente, não nos dá pistas sobre esse "lugar de honra" que teve Rosa Ramalho na exposição, museograficamente falando. Inês Hespano lamenta, por sua vez, não ter fotografias para demonstrar aquilo que definiu como "um diálogo cativante entre dois monstros do barro". Na sua opinião, a intenção de António Quadros não era apresentar algumas obras de Rosa Ramalho como se tivessem servido de mote à sua criação, mas sim apresentar-se em diálogo com uma artista que respeitava e admirava. É claro que essa apresentação seria, de certa forma, uma provocação.

A imprensa, explicitamente, não acusa essa provocação, mas o 'incómodo' está de certa forma implícito na ausência informativa. Com excepção do artigo que relevei, é curioso notar que a imprensa não fala deste "diálogo" entre António Quadros e Rosa Ramalho. *O Primeiro de Janeiro* refere telegraficamente o diálogo, mas não confere autoria à interlocutora escolhida por António Quadros: "A exposição inclui peças de barro de recorte popular, produzidas em Barcelos"[291].

Mas na cobertura jornalística sobre a exposição há ainda outra ausência que não posso deixar de sublinhar: o nome SECLA. Em nenhuma notícia, a nível local/regional, há referência à fábrica SECLA, como local que possibilitou, em condições e recursos, a produção cerâmica do artista que ali se apresentava; e, no entanto, o artista releva-a quer na própria capa do folheto, quer no texto de agradecimento que consta do seu interior e que transcrevi anteriormente. O testemunho de Maria Inês e a crítica publicada no *Jornal de Notícias* explicam esta ausência: a força da autoria abafou a marca[292].

Na verdade, a crítica não poderia ser mais elogiosa: a prestação de António Quadros é posta num patamar de excelência. O crítico não desmerece nem desvaloriza a sua incursão na cerâmica, e preocupa-se, logo nas primeiras linhas, em clarificar a sua posição:

---

[290] M. P., " A experiência de António Quadros", *Jornal de Notícias*, 9 de Dezembro de 1959, p. 3.
[291] "Exposição de cerâmicas", *O Primeiro de Janeiro*, 9 de Dezembro de 1959, p. 8.
[292] Helena Pinto, no seu texto sobre a SECLA, refere-se a alguma dificuldade promocional do trabalho desenvolvido pelos artistas plásticos, notando que ele era mais conseguido pela mão dos próprios artistas e não tanto por estratégia da SECLA: "Em termos económicos, estas mostras [feiras nacionais e internacionais] não alcançaram resultados significativos. Um maior sucesso era conseguido, contudo, pelos próprios ceramistas, que as mostravam em exposições individuais e colectivas do SNI e da SNBA e em outras exposições organizadas por galeristas, nomeadamente, em Lisboa, na Galeria 111, na Artécnica e na Galeria de Março; em Óbidos, na Ogiva; e no Porto, na Cooperativa Árvore" (Helena Gonçalves Pinto, "Um Projecto de Renovação da Cerâmica: o Estúdio SECLA", in *Estúdio SECLA. Uma renovação na Cerâmica Portuguesa* [catálogo], 1999, p. 14).

> Um artista pintor, bem conhecido pela participação assídua nos salões de Arte Moderna, está presente com seus trabalhos de cerâmica no Salão do Ateneu Comercial do Porto. Porque, pela primeira vez assim se apresenta, atraído pelo interesse duma experiência que resultou francamente afirmativa, nada menos justo do que dizer-se, apenas, que o pintor António Quadros por simples curiosidade ou devaneio de Artista se voltara para a cerâmica.
> Não apenas isso, que já seria muito dadas as reconhecidas e invulgares possibilidades do expositor; mas, alguma coisa mais a revelar-se como passo seguro no estudo e no conhecimento da cerâmica popular, que tomou como ponto de partida para um surto deveras notável.[293]

Embora António Quadros se refira à sua inexperiência, o crítico desmonta-a, dizendo que o que ali se apresenta não era resultante de amadorismo, ou fruto de uma curiosidade ou de um atrevimento de juventude, mas antes o produto da sua sensibilidade, de estudo, de trabalho e de persistência – que provam, acima de tudo, a sua maturidade artística, que no texto é dita com estas palavras: " (…) é consolador verificar-se a certeza de que alguém sabe para onde quer ir e o que deseja fazer"[294]. De facto, não há dúvidas que António Quadros sabia para onde queria ir e o que desejava fazer.

A exposição, sendo no Porto, teve eco em Lisboa, nomeadamente nas páginas do *Diário Ilustrado*, que assegura no título que António Quadros é "um valor na cerâmica". A crítica não poderia ser mais elogiosa: "Disse alguém que: o interessante é inimigo, quase sempre, do que tem verdadeiro interesse! Essa é a frase justa para a primeira exposição cerâmica de António Quadros, no Porto. Tudo ali tem real e justificado interesse. Nada – quase nada – nos pareceu apenas interessante"[295].

"A primeira exposição cerâmica de António Quadros", no Ateneu Comercial do Porto, será também a única. Ao longo da sua vida não voltará a organizar uma exposição apenas com obra cerâmica, porém, nunca deixou de mexer em barro e, sobretudo, nunca deixou de se interessar pelo estudo da cerâmica popular portuguesa, que será alvo de muita dedicação e investimento.

Estudo da cerâmica popular portuguesa

Em Maio de 1960, António Quadros volta a tentar fazer uma nova aproximação à FCG. Já tinha passado um ano, após o desfecho atribulado da bolsa de estudo em Paris, e o artista decide solicitar um subsídio de 20.000$00, para num período de seis meses proceder ao "estudo e recolha documental da cerâmica popular portuguesa, nas suas formas decorativa e utilitária"[296]. Transcrevo os argumentos que o artista expõe para a concessão do subsídio:

> Do interesse e oportunidade de tal estudo fala o quási abandono a que até agora a cerâmica popular foi votada. O carinho com que desde há anos me venho dando ao assunto, revela-se, por questões económicas, insuficiente para um estudo sério e total, para o qual penso estar apetrechado, sobretudo

[293] M.P., " A experiência de António Quadros", *Jornal de Notícias*, 9 de Dezembro de 1959, p. 3.
[294] *Idem, ibidem*, p. 3.
[295] "António Quadros – um valor na cerâmica", *Diário Ilustrado*, 12 de Dezembro de 1959, p. 12.
[296] Cópia de carta de António Quadros à FCG/Secção de Investigação, Porto, 29 de Abril de 1960, SBA:24985 (Arquivo FCG).

no aspecto de recolha de material (foto e desenho).
Do muito que tenho reunido numa colecção pessoal, e numa outra que estou organizando no Musée de l'Homme, envio um pequeno álbum anexo. Seguem junto, três cartas do referido museu, atestando a minha actividade neste sector; fazendo parte da correspondência trocada, e servindo-me uma delas de credencial, solicito a sua devolução adentro da possível brevidade.[297]

Data de 28 de Junho a resposta da fundação dada por Artur Nobre de Gusmão[298], enquanto director do Serviço de Belas-Artes. António Quadros é informado que o seu pedido não será considerado em virtude de não ter sido formulado no contexto do concurso para bolsas:

> Verificámos imediatamente que a solicitação de V. Exa. não poderia, segundo as normas que actualmente regem os nossos serviços, enquadrar-se na rubrica "Subsídios", acrescendo que, por ter sido recebida em 21 de Maio, não era já possível considerá-la como um pedido de bolsa de estudo, visto o prazo de inscrição ter terminado em 30 de Abril. No entanto, para não o prejudicarmos, decidimos levar o assunto à consideração do Conselho de Administração. Ficou decidido que dadas as circunstâncias que acima expusemos, V. Exa. poderia requerer, uma bolsa de estudo no próximo ano, no período de inscrição que será oportunamente anunciado na Imprensa diária.[299]

Porém, não era este o motivo que estava por detrás da resposta negativa da FCG. O pedido havia sido analisado pelo Serviço de Belas-Artes e dessa análise resultou um parecer, longo e detalhado, redigido pelo próprio Artur Nobre de Gusmão[300]:

> Indiscutivelmente um estudo consciencioso e demorado da nossa cerâmica popular teria o maior dos interesses e viria preencher uma lacuna dado que nos faltam obras organizadas com um âmbito de pesquisas na totalidade do país.
> Mas infelizmente não cremos que o pintor António Quadros possa vir a realizar esse trabalho. O seu pedido é vago, não se sabe bem a que se destinaria a documentação a recolher e parece que, aliás, se limitará a essa recolha. Ora esta, por si só e na ausência de enunciado de qualquer critério que lhe dê uma perspectiva e uma finalidade, seria realmente muito pouco.
> De resto, António Quadros, muito embora se esteja ultimamente a dedicar à cerâmica e como ceramista se tenha apresentado ao Salão dos Novíssimos deste ano, é fundamentalmente um pintor.
> E na pintura, tem dado provas de ser um jovem a prometer realização de valor. Penso pois que o seu interesse pela cerâmica representa um ligeiro desvio do centro normal das suas preocupações e que mesmo contra a sua vontade se não deverá encorajar o seu afastamento da linguagem em que tem mostrado mais possibilidades.
> Por outro lado, como antigo professor de António Quadros na Escola Superior de Belas Artes, creio ter o direito de duvidar da sua preparação mínima para um trabalho do género que se propõe. Suponho-o pouco apto para o estudo da cerâmica nos seus aspectos de problemática histórica ou etnográfica, entre outros. E se porventura me restassem dúvidas, perdê-las-ia tão só com verificar a pouca consciência que António Quadros tem das suas próprias limitações, neste plano, dado que julga possível a realização de um tal trabalho em apenas seis meses.

---

[297] Cópia de carta de António Quadros à FCG/Secção de Investigação, Porto, 29 de Abril de 1960, SBA:24985 (Arquivo FCG).
[298] Artur Nobre de Gusmão (1920-2001), segundo director do Serviço de Belas-Artes da FCG. Para informações biográficas, ler nota de rodapé n.º 100 em: Leonor da Conceição Silva Ribeiro e Alves de Oliveira, *Fundação Calouste Gulbenkian: estratégias de apoio e internacionalização da arte portuguesa 1957-1969*, tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2013, p. 67.
[299] Cópia de carta de Artur Nobre de Gusmão, director do serviço de Belas-Artes, a António Quadros, Lisboa, 28 de Junho de 1960, SBA:24985 (Arquivo FCG).
[300] Sobre Artur Nobre de Gusmão e a sua actividade na FCG, enquanto director do Serviço de Belas-Artes, ver: Leonor da Conceição Silva Ribeiro e Alves de Oliveira, *Fundação Calouste Gulbenkian: estratégias de apoio e internacionalização da arte portuguesa 1957-1969*, tese de doutoramento, Faculdade Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2013, p. 67.

> Por fim, cremos ser desejável a oposição a todos os processos de autodidatismo sempre que, como no caso presente, existam estudiosos a que um dia com melhores fundamentos se poderá cometer uma tarefa de tal envergadura e de tal interesse.[301]

Artur Nobre de Gusmão, como lemos, não põe em causa a pertinência e a importância do estudo. Ele coloca em causa ser António Quadros a realizá-lo. Com sobranceria, considera "que o seu interesse pela cerâmica representa um ligeiro desvio do centro normal das suas preocupações" e, portanto, uma deriva que, a seu ver, a fundação não deveria alimentar.

A fundação duvidava da sua capacidade e do seu perfil para concretizar a proposta de recolha e de estudo. Porém, a mesma dúvida não era partilhada pelo *Musée de l'Homme* de Paris, que encontrara em António Quadros um veículo para encetar um aprofundamento do conhecimento da realidade etnográfica portuguesa, da qual o museu tinha um escasso conhecimento.

O Musée de l'Homme

A ligação de António Quadros ao *Musée de l'Homme* em Paris é um assunto que merece aprofundamento – que terá lugar em fase posterior, pois não houve tempo nem recursos para o fazer no quadro deste trabalho. Porém, face à importância que atribuía à arte popular portuguesa, mormente à cerâmica, e ao impacto que isso teve na sua obra plástica, ressaltarei, em alguns parágrafos, o que até agora me foi possível resgatar dessa ligação.

Na carta que António Quadros redige à FCG, o artista refere-se à ligação estabelecida com o museu, sem, no entanto, a concretizar. Remeteu essa concretização para os documentos que anexou à carta e que lhe terão sido devolvidos, como aliás solicitou. Significa que esse precioso material, infelizmente, não foi guardado pela instituição – o que, nas circunstâncias particulares desta investigação, dificultou o conhecimento a informações precisas. O *curriculum vitae* foi útil porque nele António Quadros elenca esta ligação, enunciando-a assim: "Colaborador e correspondente do Musée de l'Homme, Paris, no Tema de Arte Popular Portuguesa, nomeadamente no inquérito sócio-económico aos Barristas de Barcelos, com Anny Tual e Jacques Bordier"[302].

Sobre esse inquérito em concreto não encontrei evidências. Existem, no entanto, evidências da correspondência com o museu, que atestam a sua colaboração. Na *Bibliothèque du Musée d'Histoire Naturelle* em Paris (onde estão conservados os arquivos do *Musée de l'Homme*) existem cópias de quatro cartas que o museu enviou a António Quadros[303]. Ainda que parcas, contêm informação preciosa.

A carta de 14 de Outubro de 1959 acusa a recepção de uma doação de António Quadros de 32

---

[301] Parecer de Artur Nobre de Gusmão, 1 de Junho de 1960, SBA:24985 (Arquivo FCG).
[302] *António Quadros. Curriculum Vitae*, Porto, 22 de Dezembro de 1993, p. 1 (espólio particular).
[303] Estranhamente, o arquivo não possui as cartas que António Quadros endereçou ao museu. Essa informação foi-me facultada por e-mail da biblioteca em 17 de Maio de 2021.

peças em cerâmica, solicitando-lhe informação complementar sobre as mesmas (fotografias e notas). É possível saber que responde ao pedido enviando documentação, que o museu agradece em carta de 1 de Abril de 1960. Nessa carta especifica-se que enviara apontamentos escritos, um conjunto de 55 fotografias bem como um livro, cujo título não é mencionado[304]. Seriam documentos importantíssimos que poderiam revelar o tipo de trabalho que António Quadros havia feito. Para além dessa carta escrita pela responsável do departamento da Europa, M-L. Pasquino, segue nessa mesma data uma carta do subdirector do museu. Este agradece-lhe a doação, manifestando o interesse do museu em usufruir da sua colaboração para o conhecimento da realidade etnográfica portuguesa e para o enriquecimento das colecções:

> Nous vous remercions vivement de votre générosité et de l'intérêt que vous témoignez pour nos recherches. Nous serions désireux non seulement d'enrichir nos collections portugaises qui sont assez pauvres, mais aussi de recueillir une documentation ethnographique qui nous fait complètement défaut. Nous ne connaissons pas les objets anciens ou actuels conservés dans les musées portugais et il serait très intéressant d'en avoir des photos ou des dessins, ainsi que les renseignements concernant: nom, origine, matière, fabrication, utilisation pour ceux qui illustrent les formes les plus typiques de la vie populaire.
> En espérant que votre double qualité de citoyen portugaise et de peintre vous permettra de nous faire bénéficier de votre aimable concours, nous vous prion d'agréer, Monsieur, l'assurance de notre considération distinguée.[305]

O museu confia em António Quadros, na qualidade de cidadão e de pintor, e conta com a sua colaboração[306]. E tudo leva a crer que se empenha no seu estudo e na recolha de material relevante. Aliás, à colecção inicial de cerâmica, António Quadros terá juntado mais objectos, isto porque numa outra carta que lhe é enviada a 10 de Maio, M-L. Pasquino agradece-lhe o envio de exemplares de louça preta e da respectiva informação sobre as peças.

Procurei o paradeiro dessa colecção que António Quadros efectivamente reuniu e ofereceu ao *Musée de l'Homme.* Verifiquei que parte das peças doadas encontra-se no *Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée*, em Marselha (França)[307]. São 32 assobios em terracota – que integram a colecção de assobios portugueses, constituída por 87 peças e considerada pelo museu como "particulièrement importante". O estudo dessa colecção está disponível digitalmente[308], nos recursos que o museu disponibiliza na sua página WEB. Nesse estudo, o doador é apresentado como "o descobridor" da produção de Rosa Ramalho, tornando-a conhecida na ESBAP e nos meios artísticos.

---

[304] Não consegui localizar o paradeiro dessa documentação.
[305] Cópia de carta enviada a António Quadros, 1 de Abril de 1960, Série K : correspondance générale - *Musée de l'Homme* (*bibliothèque du Musée d'Histoire Naturelle*).
[306] Através desta correspondência percebe-se também que o museu estava interessado em fazer aquisições e que António Quadros elabora propostas nesse sentido. Na carta que lhe é endereçada a 1 de Abril, fica-se a saber que António Quadros havia proposto ao museu a aquisição de 30 cerâmicas do Alentejo. O museu informa-o que só poderá adquirir dez peças. Sobre essa potencial aquisição não há mais informação.
[307] Este museu inaugurou em 2013. O seu espólio integra colecções provenientes de dois museus extintos: o *Musée de l'Homme* e o *Musée national des Arts et traditions populaires*.
[308] https://mucem-sifflets-terre-cuite.fr/collection/chapeau.php?pays=portugal&title=Portugal

A doação ao *Musée de l'Homme* e a colaboração com essa instituição demonstra o interesse de António Quadros em contribuir para a preservação e a divulgação da arte popular. Eventualmente, até serve para comprovar aquilo de que Artur Nobre Gusmão duvidou: a sua capacidade e o seu perfil para estudar a cerâmica portuguesa. Uma coisa é certa: António Quadros estudava-a e sobre ela o seu conhecimento não era superficial.

Foram muitas as pessoas que me transmitiram[309] que António Quadros teria uma colecção expressiva de arte popular portuguesa, que não se circunscrevia de todo à cerâmica, e particularmente à produção de Rosa Ramalho. Mas a essa colecção eu não descobri o rasto. Dela fica este registo.

[309] Antónia Quadros, José Forjaz, Maria de Lourdes Cortez, Nicolau Brandão, Teresa Roza d'Oliveira, entre tantos outros.

2.6. O professor revela-se

Em 12 de Agosto de 1964, António Quadros pede à secretaria da ESBAP que lhe seja passada uma certidão quanto ao tempo de serviço como assistente bem como um parecer qualitativo da sua prestação como docente[310]. Esse parecer foi dado pelo arquitecto Carlos Ramos, director da escola, nos seguintes termos:

> Quanto á qualidade do serviço prestado, não seria justo o emprego das tradicionais expressões «de bom, inexcedível zelo e assiduidade", se não o que leva esta Escola a lamentar, por todos os motivos, o afastamento voluntário de um tão excepcional como interessado pedagogo.[311]

Esta poderosa frase levou-me a trilhar um caminho em busca deste "excepcional pedagogo" – caminho exaustivo e demorado, que não me levou a resultados consistentes e que contribuíssem para um conhecimento desta sua vertente. Na verdade, a escola que "lamenta" a saída de António Quadros é a mesma escola que não possui evidências dessa excepcionalidade[312]. Este paradoxo obrigou-me a considerar outras formas de alcançar alguma informação que, mesmo sendo parca ou pouco conclusiva, me permitisse, no mínimo, levantar hipóteses e/ou esclarecer alguns dados.

Desta forma, a impossibilidade de conhecer e documentar a prática pedagógica de António Quadros através do acervo documental histórico da ESBAP conduziu-me a uma procura pelos seus alunos, partindo do princípio que uma das melhores vias para conhecer um professor é perceber que sementes ele plantou nos seus alunos[313] ou de que forma conseguiu ser motor de pensamentos, de atitudes e também de visões, construções e desconstruções.

Assim, o que avanço neste subcapítulo fica muito aquém do contributo que António Quadros terá dado efectivamente à escola. Penso, contudo, que o resgate de alguns factos e evidências que enunciarei permitirão perceber melhor a razão de ser do lamento que o Mestre Carlos Ramos faz relativamente à saída do docente – talvez na época em que a escola mais precisava dele.

PROFESSOR ANTES DE O SER

Em 1961, ano em que termina o *Curso Superior de Pintura*, António Quadros inicia o seu percurso como docente na ESBAP. A sua docência é contratualizada por despacho ministerial de 24/11/1961, sendo contratado para o exercício de funções de 2.º assistente, além do quadro, do 5.º grupo da escola – por conveniência urgente de serviço. O despacho ministerial de

---

[310] Requerimento de António Quadros, 12 de Agosto de 1964, *António Augusto de Melo Lucena e Quadros – Processo de Professor* (Arquivo FBAUP).
[311] Cópia de certidão, 19 de Agosto de 1964, *António Augusto de Melo Lucena e Quadros – Processo de Professor* (Arquivo FBAUP).
[312] O processo existente no Arquivo da FBAUP, relativo à actividade docente de António Quadros, é muito incipiente, e meramente 'administrativo'; e mesmo o que existe de carácter administrativo apresenta muitas lacunas informativas.
[313] Registei o testemunho de alunos de António Quadros, nesse período: António Andrade, Cláudio Torres, Fernando Cruz, José Emílio Calvário, José Barrias, Manuela Barros Ferreira e Regina Brito. Conversei também com outros professores da ESBAP desta época, a saber: Armando Alves e José Carlos Loureiro.

28/11/1961 comprova a autorização que teve para reger as disciplinas de *Tecnologia de Pintura (noções gerais)*, *Tecnologia da Pintura (fresco e gravura)*, *Pintura Decorativa (primeira parte)* e *Tecnologia da Pintura (especialização)*. No ano lectivo seguinte, também por despacho ministerial de 7/11/1962, o seu contrato é renovado e é autorizado a reger as disciplinas de *Iniciação à Pintura (primeira e segunda turmas)*, *Tecnologia de Pintura (noções gerais)* e *Tecnologia da Pintura (fresco e gravura)*. Para além destas disciplinas, e por despacho ministerial de 20/11/1962, é também autorizado a reger as disciplinas de *Escultura do Natural (primeira parte)*, *Composição de Escultura (primeira parte)* e *Estudos Complementares de Escultura*. Em 1963, por sua iniciativa, pede rescisão do seu contrato de 2.º assistente da Escola (rescisão publicada em *Diário da República* de 9/8/1963).

Estas informações de carácter administrativo[314] permitem perceber que a sua actividade como docente ficou circunscrita a dois anos lectivos, sendo que no segundo ano lhe são confiadas ainda mais disciplinas – o que julgo não ter sido por 'conveniência de serviço'. O alargamento para a docência no curso de escultura denuncia evidentemente a polivalência do artista e a confiança que superiormente foi depositada na sua prática pedagógica.

Se, institucionalmente, a passagem de António Quadros como professor na ESBAP só está atestada em dois anos, no seu *curriculum vitae*, ele dá-nos outro tipo de informação, ao situar a sua prática docente muito antes de terminado o curso. Assim, relativamente ao ano de 1955 escreve:

> Programa e rege, ainda aluno da ESBAP, a convite de Mestres Carlos Ramos e Barata Feyo, por morte de Mestre Manuel Marques, a cadeira de Pintura Decorativa. Propõe para co-regentes os Pintores Adelino Felgueiras e Amândio Silva. O trabalho então realizado permitiu repensar a pedagogia e didáctica das iniciações em Desenho e Artes.[315]

Uma correcção necessita de ser feita nesta informação apresentada por António Quadros. Segundo ele, o convite para dar aulas ocorrera em 1955, por iniciativa de Carlos Ramos e de Barata Feyo, na sequência da morte de Manuel Marques. Ora, o arquitecto Manuel Marques faleceu a 11 de Outubro de 1956. Efectivamente, parece mais plausível que a sua incursão no ensino tivesse acontecido durante o ano lectivo 1956/57, visto que só no mês de Junho de 1956 é que termina a primeira fase da sua formação, concluindo o *Curso Especial de Pintura*. Essa incursão, efectivamente, aconteceu. E quem dela dá conta é Carlos Ramos, na abertura da *VI Exposição Magna*, em Novembro de 1957, cujo conteúdo se reportava ao ano lectivo de 1956/57:

> Além das palavras que invariavelmente têm ficado amarradas aos preâmbulos destas Exposições Magnas, nenhumas outras quero proferir que não sejam também de gratidão. Assim, aos nomes dos arquitectos Mário Bonito, Fernando Távora, José Carlos Loureiro e Agostinho Rica, que há 7 anos voluntariamente me auxiliam na tarefa de ministrar o ensino da 4ª cadeira – Arquitectura – a cerca de 400 alunos, em média, por ano lectivo, cumpre-me hoje acrescentar os do escultor Gustavo Bastos e finalistas do curso de Pintura Amândio Silva, Adelino de Sousa Felgueiras e António Quadros.

---

[314] *António Augusto de Melo Lucena e Quadros – Processo de Professor* (Arquivo FBAUP).
[315] *António Quadros. Curriculum Vitae*, Porto, 22 de Dezembro de 1993, p. 1 (espólio particular).

> Brigada de choque do Professor Barata Feyo na regência interina da 2ª cadeira – Ornamentação, Estilização e Composição Ornamental – a estes se fica devendo, como àqueles outros, grande parte do êxito obtido no ensino de uma disciplina que carecia da actualização e que durante longos anos esteve nas mãos do último dos companheiros de trabalho a quem não coube a sorte de partilhar, agora, das nossas alegrias – o Professor Manuel Marques – a quem prestamos comovida homenagem.[316]

Relativamente ao ano de 1959, António Quadros afirma que:

> Reprograma e rege as cadeiras de Iniciação à Pintura; Tecnologia da Pintura (Noções Gerais); Pintura Decorativa; Pintura do Natural; Pintura a Fresco; Gravura; Cerâmica; Tapeçaria. Na Pintura Decorativa, introduz as metodologias de Design e orienta equipas de pesquisa em vidro, mobiliário, espaço teatral, objecto urbano, etc. Participa no estudo de programas para Arquitectura Analítica, Geometria Descritiva, História da Arte e Arqueologia.[317]

Também não encontrei documentação que comprovasse estes dados curriculares declarados por António Quadros. O que é facto é que Aurora Costa, Maria Inês Hespano, José Pulido Valente, José Aurélio, Flávia Monsaraz, Francisco Pires Keil do Amaral e José Forjaz afirmaram que António Quadros começou a dar aulas antes de ter acabado o curso, mas nenhum deles conseguiu precisar datações e circunstâncias em que se terá processado essa actividade. Não surpreende que essa actividade tenha ocorrido, se pensarmos no clima de abertura existente na escola durante a direcção de Carlos Ramos, que poderá ter passado pela coexistência de modalidades de ensino paralelas mais livres e sem controlos administrativos – e, por isso, não expressa na documentação oficial.

Mas, se esta prática não é passível de ser documentada, o que poderemos saber do perfil de António Quadros como professor? Que memórias existem dos dois anos lectivos comprovados em que ensinou na ESBAP?

DEUS NOSSO SENHOR

"A gente olhava para ele como se fosse Deus Nosso Senhor" – uma das primeiras frases ditas por Cláudio Torres, aluno de António Quadros, no testemunho que deu sobre ele[318]. Esta frase ajuda-nos a perceber o carisma que existia ao seu redor. Esse carisma – muito enfatizado por Aurora Costa, Armando Alves, Maria Inês Hespano, Francisco Pires Keil do Amaral e José Pulido Valente – estaria ligado à sua figura excêntrica e à sua obra enigmática e misteriosa, prestigiada e consagrada. Mas esse carisma também estaria alicerçado num respeito pelo seu saber e pelas suas várias valências artísticas – que atraíam atenções.

Tendo esse estatuto sagrado e divino – como Cláudio Torres metaforicamente enunciou – António Quadros é também descrito como uma pessoa muito acessível, muito próxima e extremamente sensível aos que o rodeavam, particularmente àqueles que tinham dificuldades e pro-

---

[316] Carlos Ramos, "Palavras Prévias", *VI Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto* [catálogo], 1957, pp. 6-7.
[317] *António Quadros. Curriculum Vitae*, Porto, 22 de Dezembro de 1993, p. 1 (espólio particular).
[318] Conversa com Cláudio Torres, Mértola, 08/12/2017.

blemas. Regina Brito fala de um ser humano inexcedível, que nunca se colocava num pedestal. Segundo ela, "era impossível ser-lhe indiferente, tal a intensidade e a paixão que ele tinha por ensinar. Ele contagiava todos à sua volta"[319]. Helena Cabral acrescenta e insiste que António Quadros se prontificava a ajudar todas as pessoas na escola, mesmo os que não eram seus alunos: "Bastava que alguém o procurasse e ele acedia. Se ele sentisse que as pessoas estavam interessadas e curiosas, se ele percebesse vontade de aprender e de fazer, ele empenhava-se imenso nessa ajuda"[320].

Descrito como um grande comunicador, capaz de captar a atenção de quem estava em seu redor, António Quadros procurou usar essa capacidade para contribuir para a formação de espíritos inquietos e inconformados. A esse propósito, José Barrias[321] lembra-se de uma espécie de 'inquérito' distribuído numa das primeiras aulas. Nunca se esqueceu de uma das perguntas: "De que cor é o burro quando foge?". José Barrias não se recorda do que respondeu, mas a pergunta – essa, deixou marca. Que pretenderia António Quadros com tal pergunta: inesperada e desconcertante? Provavelmente, rasgar – à partida – um conjunto de certezas e ideias-feitas, provocando. Os alunos referem igualmente a sua dedicação na sala de aula, procurando sempre acompanhar cada trabalho, respeitando sempre a individualidade de cada um.

Um dos aspectos que mais foi salientado nos vários testemunhos que recolhi dizia respeito à preocupação e ao cuidado que o professor tinha em enquadrar e acolher os alunos, promovendo a inclusão na comunidade escolar e no meio artístico. Cuidado esse que era mais empenhado quando os alunos não eram do Porto. Tocou-me, particularmente, a narração de José Emílio Calvário, aluno que vinha de Lisboa, a quem falar sobre o acolhimento de António Quadros, já passados tantos anos, ainda provoca comoção, não tendo dúvidas a afirmar o quanto a sua ajuda contribuiu para o seu bem-estar, para o seu ânimo e a sua confiança. José Mouga, vindo de Viseu, escreve sobre esse acolhimento à sua chegada ao Porto e à ESBAP:

> O seu quarto-atelier foi o primeiro de pintor que conheci. Subia-se a um andar de Passos Manuel do outro lado do Majestic. Ali estava o seu mundo íntimo de cavaletes, pincéis, tintas e telas; num canto uma estreita cama por fazer. Sentado num banco e fumando estava o Arnaldo Araújo, seu grande amigo. Trataram-me como se já fosse um deles e dali para a Lavy e para a amizade do Tino foi subir a rua, atravessar o jardim de S. Lázaro e logo ver uma folha de crédito para tintas e papéis aberta em meu nome.[322]

AS DISCIPLINAS DITAS MENORES

As memórias recolhidas dos alunos que consegui contactar relevam o grande contributo de António Quadros no ensino da cerâmica, da gravura e do fresco – um ensino que se pautou por conferir a estas disciplinas dignidade e valor.

---

[319] Conversa com Regina Brito, Porto, 05/01/2018.
[320] Conversa com Helena Cabral, Matosinhos, 11/04/2019.
[321] Conversa telefónica com José Barrias, 22/11/2017.
[322] José Mouga, [texto sem título], in *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas* [opúsculo editado para a exposição na Casa da Cerca/Centro de Arte Contemporânea], 2002, p. 5.

Helena Cabral, aluna na escola nesse período e casada com o arquitecto Arnaldo Araújo (também professor assistente na ESBAP), não tem dúvidas ao afirmar que o ensino da cerâmica na ESBAP foi verdadeiramente dinamizado por António Quadros. Não obstante outros testemunhos que enfatizam igualmente o cunho dinamizador e até a modernidade que ele trouxe ao ensino da cerâmica, a documentação existente não explicita sobre o enquadramento orgânico em que leccionou essa tecnologia. No *curriculum* do curso (Reforma de 1957), a cerâmica fazia parte do 3.º ano, da disciplina de *Tecnologia de Pintura* que, nesse ano, incluía a Cerâmica e a Tapeçaria. Porém, essa disciplina era assegurada pelo pintor Guilherme Camarinha[323]. Isto significa que a ter leccionado conteúdos relativos à cerâmica, ou terá feito isso sem enquadramento, numa espécie de aula livre, ou assegurou esses conteúdos integrados na disciplina orientada por Guilherme Camarinha. Não me parece estranho que tivesse existido uma docência partilhada desta disciplina, ainda que não formalmente declarada. Se Guilherme Camarinha era já nessa altura um vulto incontornável e uma referência da moderna tapeçaria portuguesa, António Quadros – em 1961, quando formalmente passa a ser segundo assistente – já tinha muitas 'provas dadas' com a experiência na SECLA e era uma referência na renovação da cerâmica artística em Portugal.

Mas o ensino da cerâmica na ESBAP ficou marcado por uma atitude audaz e 'atrevida' de António Quadros que, reconhecendo o valor artístico de Rosa Ramalho, não se coíbe de a levar para a escola, dando voz à arte popular no contexto académico. A ida da *Senhora Rosa* às Belas-Artes foi um episódio que se tornou famoso e que passou a constar da biografia da barrista de S. Martinho de Galegos, e é referido por todas as pessoas, com quem conversei, e que frequentaram a ESBAP nesta altura. Porém, nesses relatos não existe unanimidade quanto à actividade que a *Senhora Rosa* ali desenvolveu. Embora muitos falem de aulas da Rosa Ramalho na ESBAP, Alexandre Alves Costa relativiza essa narração, afirmando que não foram, efectivamente, aulas. Conta que um dos exercícios que António Quadros fazia era pôr os alunos a desenhar peças da Rosa Ramalho e um dia levou-a lá para que ela visse os desenhos que eles faziam. Conclui, na conversa que tivemos, que não se trataram propriamente de aulas[324]. Se elas não aconteceram, enquanto tal, é certo que António Quadros procurou dotar a escola de infra-estruturas para que elas acontecessem. Helena Cabral conta que António Quadros "chegou a construir, com as suas próprias mãos, um forno de olaria para que Rosa Ramalho tivesse condições para ensinar a sua arte"[325]. Muitas outras pessoas mencionaram o dito forno; e ele é também referenciado por escrito, na voz de Octávio Lixa Filgueiras:

> Dos desbravadores das várias tecnologias (da Pintura e da Escultura), como por exemplo o António Quadros, que chegou a construir à sua custa (e com as suas mãos) um forno de olaria onde a sua velha amiga Rosa Ramalho mostrou algo dos segredos do seu ofício de barrista.[326]

---

[323] Cf. *XI Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto* [catálogo], 1962, p. 20.
[324] Conversa com Alexandre Alves Costa, Porto, 09/05/2017.
[325] Conversa com Helena Cabral, Matosinhos, 11/04/2019.
[326] Octávio Lixa Filgueiras, "A Escola do Porto (1940-69)", in *Carlos Ramos. Exposição Retrospectiva da sua obra* [catálogo], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, sem paginação.

Independentemente da actividade concreta que Rosa Ramalho terá desenvolvido na ESBAP, o que me interessa destacar é a sua presença. A sua presença, e apenas só a sua presença, era um reconhecimento, em primeira instância, da parte de António Quadros, mas certamente também da parte de outros vultos da escola – também sensibilizados e genuinamente interessados pela valorização das manifestações artísticas populares. Com a presença de Rosa Ramalho, António Quadros apela, sobretudo, para a necessidade de abolir fronteiras e destruir preconceitos, propondo uma convivência e uma articulação entre saberes académicos e populares. Nesse sentido, é provocatório ao demonstrar que a *Senhora Rosa* tinha muito para transmitir naquela escola, que também deveria ter um lugar para ela, pois os seus ensinamentos – embora não assentes numa prática académica – eram repositório da ancestralidade de um saber-fazer e de um saber-pensar[327].

Sobre o legado de António Quadros no âmbito do ensino da gravura a informação existente é escassa. Começo por um texto de Joaquim Matos Chaves intitulado *A gravura no Porto: primeiros momentos*, onde o autor é peremptório ao afirmar o papel que António Quadros teve na implementação da gravura como disciplina na ESBAP:

> António Quadros foi o responsável pela instalação da cadeira de gravura na Escola, instalação que permitiu um percurso de formação que ia desde o trabalho sobre materiais brandos no primeiro ano, xilogravura, linóleo e litografia, até, no ano seguinte, um trabalho sobre matérias duras, metais.[328]

No arquivo da ESBAP esta afirmação não encontra comprovação documental. Efectivamente, quando entra ao serviço em 1961, como 2.º assistente além do quadro, a ele é atribuída a disciplina de *Tecnologia da Pintura (fresco e gravura)*, com uma carga lectiva de 6 horas[329]. Mas, o que é facto é que na Distribuição do Serviço Docente, relativa a Outubro-Dezembro de 1960 e ao período de Janeiro-Julho 1961 (portanto, anterior ao início da actividade de António Quadros como docente), é referenciado o pintor Amândio Silva a leccionar, precisamente, *Tecnologia de Pintura (fresco e gravura)*. Mas então desde quando se ensinava gravura na ESBAP? Na correspondência da escola, encontrei uma carta de Carlos Ramos enviada ao director-geral do Ensino Superior e das Belas-Artes que parece esclarecer sobre o assunto, bem como sobre o enquadramento da disciplina:

> (…) A actual reforma que criou as Escolas Superiores de Belas-Artes não desprezando nada que com as Belas Artes se prende e tendo em conta as várias manifestações artísticas com tradição em Portugal, criou a cadeira de Tecnologia da Pintura que no 2.º ano inclui vitral e mosaico, no 3.º ano cerâmica e tapeçaria, no 4.º ano fresco e gravura e no Terceiro Ciclo, ou seja, no Curso Complementar de Pintura, esta cadeira, que tem nove horas semanais de trabalhos práticos, é a especialização

---

[327] A prova que António Quadros estava interessado não apenas na produção artística de Rosa Ramalho, mas também na reflexão que ela fazia sobre a sua arte e a sua vida é o facto de ter feito gravações áudio dessas 'aulas'. Há várias menções a essas gravações, mas do paradeiro delas ninguém sabe. Certamente que António Quadros nunca as perdeu e farão hoje parte do espólio do artista. A existirem ainda seriam um precioso documento para melhor conhecer a relação entre ambos e a passagem da artista pela ESBAP.

[328] Joaquim Matos Chaves, "A gravura no Porto: primeiros momentos", 1992, *apud [+ de] 20 grupos e episódios no Porto do século XX*, vol. I, 2001, p. 137.

[329] Distribuição do Serviço Docente [Outubro a Dezembro, 1961], s/ cota (Arquivo FBAUP).

> naquela técnica para que o aluno mostrar maior aptidão. Como o ensino da gravura se faz no 4.º ano e este ano lectivo é o segundo em que vigora a reforma do Ensino Superior de Belas-Artes, o início do ensino desta técnica verificar-se-á no ano lectivo de 1960/1961.[330]

Portanto, esta informação de carácter administrativo que Carlos Ramos dá ao seu superior hierárquico é condizente com a informação da Distribuição do Serviço Docente. Efectivamente, o ensino da gravura na ESBAP começou no ano lectivo 1960/61, e nesse ano inaugural foi da responsabilidade de Amândio José da Silva (enquanto 2.º assistente contratado além do quadro), só passando a leccionação da cadeira para António Quadros, no ano lectivo seguinte. Portanto, formalmente foi Amândio Silva que iniciou a prática da gravura e realmente foram apresentados os resultados desse trabalho na *X Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*. Segundo o respectivo catálogo, em Outubro de 1961 apresentou-se um núcleo expositivo dedicado à gravura, dividido nas seguintes categorias: Esbocetos e Monotipias; Linóleos; Xilogravuras; e Litografias[331].

Perante as informações curriculares de António Quadros, o texto de Joaquim Matos Chaves e os inúmeros testemunhos que fui recolhendo de colegas que passaram pela ESBAP, não excluo a hipótese de António Quadros se ter lançado no ensino da gravura antes de apresentar a sua prova de final de curso; isto é, de ter sido ele, na prática, o iniciador da cadeira embora administrativamente não o pudesse ser, visto não ter ainda concluído o curso. Não podemos esquecer que o seu historial da prática da gravura já vinha, pelo menos, de 1954 com uma profusa produção que mostrava um domínio técnico irrepreensível de vários processos. Esse historial faz-me adivinhar uma prestação de excelência enquanto professor – uma prestação que, para já, ainda fica por conhecer.

O MANUAL DO FRESCO

A inexistência de documentação que ateste e que permita conhecer qualitativamente a actividade de António Quadros como docente na ESBAP fez-me concentrar a atenção no único vestígio material dessa passagem que encontrei – vestígio que a sua escola não possui[332]: um manual intitulado *Tecnologia – Fresco*, datado de 1960 (fig.139).

Ao longo da sua vida, nomeadamente em Moçambique, como salientarei no quarto capítulo, António Quadros foi autor de muitos manuais e de outras produções de cariz pedagógico. A leitura dessa extensa produção – em várias áreas do conhecimento – permitirá perceber como ele se foi construindo e refinando como pedagogo, e como aquilo que foi produzindo reflecte o seu permanente questionamento sobre o ensino e sobre os processos de aprendizagem. Mas o manual *Tecnologia – Fresco*, em particular, importa dissecar neste contexto por ser, ao que pude apurar,

---

[330] Cópia de carta de Carlos Ramos ao director-geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, 29 de Outubro de 1958, Correspondência 1957/1964, L.º 19, PROCºS 10 a 12 (Arquivo FBAUP).
[331] Cf. *X Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto* [catálogo], 1961, pp. 31-32.
[332] O manual não existe nem na biblioteca da FBAUP nem no arquivo histórico da instituição.

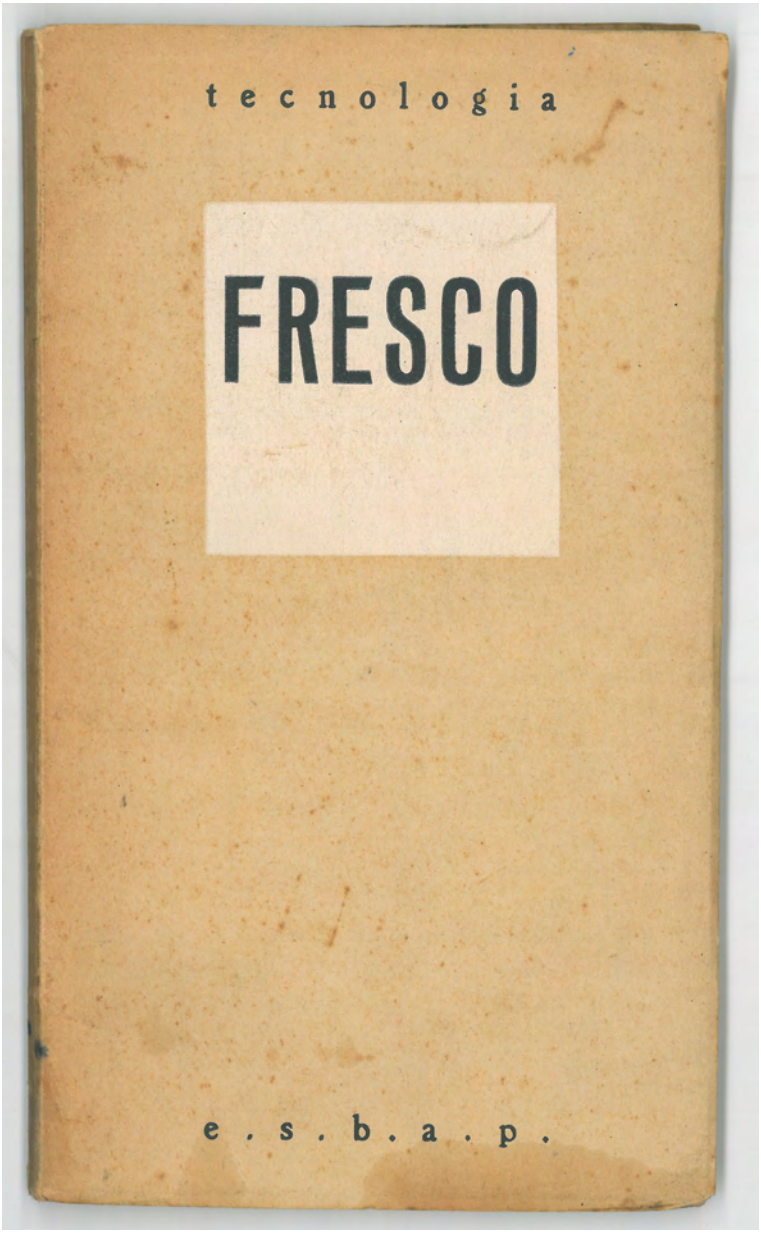


Fig. 139
Capa de *Tecnologia – Fresco* (1960)
da autoria de António Quadros

o primeiro instrumento pedagógico que concebeu. Parece-me muito relevante percorrer o documento e apontar as suas características, de modo a provar como este manual já é revelador da sua sensibilidade pedagógica e já enforma a própria afirmação do Mestre Carlos Ramos com que iniciei este subcapítulo. Este manual é, de facto, um excepcional testemunho da sua passagem pela ESBAP enquanto professor, consubstanciando as mudanças que preconizava para a escola.

Para começar, cumpre dizer que a análise deste documento comprova que, efectivamente, se trata de um manual, ou seja, a informação que contém destina-se a auxiliar um processo de aprendizagem; neste caso, um processo de aprendizagem de uma técnica de pintura, isto é, embora não descurando a componente teórica, tem em vista o domínio de uma prática – o que torna muito mais desafiante e complexo o exercício de transmissão do conhecimento.

Para isso, António Quadros escuda-se na sua própria prática de pintura de fresco – prática que, por sua vez, também é difícil conhecer, mas creio ser importante tentar desvendar (e o próprio manual fornece pistas para isso). Julgo que o primeiro contacto com esta técnica de pintura terá acontecido na própria escola, enquanto aluno – hipótese que levanto a partir da própria dedicatória que escreve no manual: "A Mestre Dórdio Gomes que na Aula Livre de 1954 iniciou o ensino do fresco na e.s.b.a.p."[333]. Sobre a dita aula livre, que frequentara como aluno, não encontrei registos no arquivo da ESBAP. O certo é que esta técnica o deve ter cativado desde cedo, ao ponto de ter gerado a sua vontade de a ir aperfeiçoar para Paris, em 1958. E o manual congregaria o resultado dessa sua aprendizagem, como dá conta ao leitor: "Ducos de L'Haille, seu discípulo [de Bandoüin], ministrou na Escola de Belas Artes de Paris um curso de fresco que os capítulos seguintes condensarão, bem como a tantas outras indicações de que uma Bibliografia final nomeará a paternidade"[334]. A própria ideia de fazer o manual remonta, senão antes, ao período de Paris. Apesar da escassez de informação que apresenta nos relatórios que envia à FCG, efectivamente no seu terceiro relatório refere-se à investigação que levava a cabo para produzir um manual: "Frequência das Bibliotecas da Escola de Belas Artes e da Sorbonne, recolhendo material para um Manual de Pintura a fresco, que penso publicar, uma vez que em língua portuguesa não há"[335]. A sua estadia em Paris ter-lhe-á permitido também o conhecimento do trabalho de outros artistas, como é o caso de Diego Rivera – que ele cita como um expoente no domínio da técnica do fresco: "Nos nossos tempos é a Arte mexicana essencialmente muralista, que vem iniciar pràticamente um renascimento do fresco, sobretudo com Rivera[336] (…); é o caso mais interessante que conhecemos, pelo menos quanto à sua técnica escrupulosa"[337]. Acredito que um dos aspectos que mais terá atraído António Quadros para

[333] António Quadros, *Tecnologia – Fresco*, 1960, p. 1 (espólio particular).
[334] *Idem, ibidem*, p. 8.
[335] António Quadros, *Relatório – Secção de Belas-Artes. 18 de Janeiro a 18 de Abril de 1959*, Paris, Abril de 1959 [recebido pela FCG a 16 de Abril de 1959], SBA:0206 (Arquivo FCG).
[336] António Quadros, *Tecnologia – Fresco*, 1960, p. 8 (espólio particular).
[337] *Idem, ibidem*, p. 84.

o fresco foi precisamente a possibilidade do seu usufruto em espaços públicos, constituindo-se como uma manifestação artística mais 'democrática', de acesso livre para todos.

A leitura atenta do manual permite constatar como António Quadros – enquanto artista – aprecia esta técnica e o quanto ela o completa: "O tempo de trabalho, limitado ao tempo da carbonatação da cal, condiciona todas as operações, obrigando o pintor a um esforço contínuo, físico e mental a um tempo, originando um sentimento de plenitude único"[338]. Na verdade, é fácil percebermos o seu entusiasmo pelo fresco; é que a técnica do fresco erradica numa ideia de artista-artesão na qual ele se revê completamente, como ficou demonstrado na análise do seu *Manifesto*, onde é notório o seu encanto pelo envolvimento total do artista no acto de pintar, fazendo apelo ao uso dos cinco sentidos. A mesma devoção pelo carácter oficinal da pintura transparece na *Nota Histórica* do manual, ao expor os factores que contribuíram para a decadência da técnica do fresco:

> Às razões habituais que tentam explicar a decadência do fresco, (- a evolução do espaço arquitectónico com diminuição da superfície do muro em proveito das aberturas, - evolução-relâmpago da pintura a óleo, - etc., etc.) convém juntar aquela que parece bastante decisiva: Decadência técnica, sobretudo na factura das argamassas, explicável pela própria evolução social do artista, que passa de artista-artesão a artista-intelectual, abandonando a prática das técnicas "duras" pelas artes de salão. Na escultura o fenómeno tem equivalência com o quase abandono do talhe directo, em favor das técnicas do modelado e da fundição. Pintura e escultura caminham a par para nos dar no Barrôco e no Ro-có-có, um mundo profuso de madeira, estuques e tintas a óleo, diminuídas em função de uma decoração onde a durabilidade perde em favor da facilidade de execução.[339]

Há aqui, neste excerto transcrito, uma certa nostalgia e uma crítica, embora discreta, ao artista-intelectual, que foi abandonando "a prática das técnicas duras". Esta ideia é importante para compreender António Quadros como artista, e também para entender o seu empenho enquanto docente para a reabilitação desta prática ancestral e para resgatar a figura do artista-artesão – que o seduz completamente e que ele procura encarnar e transmitir.

Dos frescos que António Quadros executou durante o período sobre o qual incide o presente capítulo[340], só descobri um (fig.140); no entanto, não tive oportunidade de o ver e sobre ele tenho poucas informações[341]. Ele foi executado entre 1958 e 1959 numa casa no Porto, pertencente

---

[338] António Quadros, *Tecnologia – Fresco*, 1960, p. 11 (espólio particular).
[339] *Idem, ibidem*, p. 8.
[340] Durante este período, e de acordo com informação que declarou na ficha de candidatura à *V Bienal de S. Paulo*, em 1959, António Quadros executou outros frescos (nomeadamente numa creche, em vários estabelecimentos e clubes); porém, não explicitou os nomes dos estabelecimentos nem a localização – o que inviabilizou a continuidade da pesquisa.
[341] O antigo proprietário, filho de António José da Costa Figueiredo (com quem troquei correspondência electrónica entre 11 de Setembro e 9 de Outubro de 2017) vendeu recentemente a casa tendo tido a garantia por parte dos novos proprietários de que iriam conservar o fresco. Contactei os actuais proprietários com o intuito de me permitirem observar e estudar o fresco, mas nunca responderam à minha solicitação – tentada em vários momentos, por escrito.

Fig. 140
Fresco de António Quadros numa casa do Porto
fotografia do anterior proprietário

Fig. 141
António Quadros, *sem título*, 1960
serigrafia, 14/25, 16 x 21 cm
assinado, datado
espólio particular

a António José da Costa Figueiredo, projectada pelo arquitecto Firmino Trabulo[342]. Estas informações foram-me facultadas pelo filho do proprietário. Apesar de a obra não estar datada nem assinada, a sua autoria parece-me não levantar dúvidas. A pintura insere-se claramente no imaginário do artista e no seu bestiário deste período (fig.141).

É importante sublinhar que este manual não é apenas um resumo das suas leituras nem mesmo o resultado de uma adaptação em português a conteúdos transpostos de outros compêndios – que ele terá consultado e que, aliás, referencia na sua bibliografia. Se este manual contém uma síntese do saber até aí produzido sobre a técnica, ele também espelha o conhecimento que o autor tinha da realidade portuguesa, como evidencia quando escreve a propósito da conveniência de usar areia siliciosa para a preparação da argamassa: "muito usada na indústria vidreira, a areia de Rio-Maior é sílica pràticamente pura"[343]. Ao longo de todo o texto, encontram-se marcas subliminares de autoria, mas ela é vincadamente assumida no capítulo 8, intitulado *O Risco e o Transporte*, onde propõe o uso da palavra "risco" em detrimento da palavra "desenho", por ser mais apropriada às técnicas murais, como argumenta:

> Propondo à circulação a palavra Risco para significar plano, modelo, etc., é tentar restaurar o sentido que já possuiu e que a palavra desenho não veio preencher completamente. Desenho tem foros de expressão própria, em Arte, com toda a carga do emocional que este facto impõe. Falta a palavra que, significando desenho (traço, valores) exprima ao mesmo tempo atitude perante a concepção, maneira de objectivar estádios preparatórios que não são ainda o fim visado nem um fim em si, plano para modelo de, etc. (…) Assim, em vez de dizermos desenhos preparatórios do, ou para o, fresco, diremos "o risco do fresco" para caracterizar todo o material de estudo que antecede a pintura no muro (…).[344]

Defendendo este ponto de vista pessoal, António Quadros não deixa de demonstrar seriedade intelectual perante os seus leitores, assumindo que a proveniência da sua reflexão, embora feita num contexto que não o da prática do fresco, se deve a Lúcio Costa: "Esta proposta cuja paternidade se deve a Lúcio Costa, (a propósito da tradução de «design») chamando a atenção para a raiz que entre nós já possuiu com a célebre "Sala do Risco" (…)[345].

A excepcionalidade do manual constata-se também noutras características que resultam, essas sim, de uma dimensão pedagógica. Através da leitura deste documento é possível identificarmos

---

[342] Firmino Alberto Trabulo, arquitecto formado na ESBAP em Dezembro de 1959 (data do seu CODA, isto é, do seu *Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto* intitulado *Habitação Unifamiliar* – disponível no repositório temático da Universidade do Porto). Fez os projectos de alguns dos edifícios do *Campus* da Universidade de Aveiro, como: Escola Superior de Saúde, Instituto do Ambiente e Desenvolvimento, Departamento de Línguas e Culturas e Departamento de Ambiente e Ordenamento. Foi autor do estudo *Arquitectura e Clima* publicado, em Lourenço Marques, no *Boletim da Sociedade de Estudos de Moçambique* (vol. 34, n.º 141, Novembro a Dezembro de 1964, pp. 107-124). Tentei reconstituir o historial deste fresco e saber qual a relação de António Quadros com Firmino Trabulo (que faleceu em 1996, segundo informação da Ordem dos Arquitectos), mas sem sucesso. Desconheço o paradeiro do seu espólio e não consegui contactar a sua família – que eventualmente poderia ter informações concretas. António Quadros declara, no seu CV, que trabalhou com Firmino Trabulo em Moçambique no *Projecto de Urbanização de Lourenço Marques*; porém, não consegui comprovar esta informação.

[343] António Quadros, *Tecnologia – Fresco*, 1960, p. 32 (espólio particular).

[344] *Idem, ibidem*, pp. 69-70.

[345] *Idem, ibidem*, p. 69.

a sua sensibilidade e sobretudo a sua preocupação com a transmissão do conhecimento usando estratégias para que ele fosse recepcionado sem equívocos, de forma clara e útil, pelos alunos.

Em primeiro lugar, saliento a preocupação que o autor tem com a estruturação da informação. O manual, perfazendo 93 páginas, está organizado em 12 capítulos – explicitados inicialmente num sumário, onde é perceptível desde logo o fio condutor que norteou a construção do texto. Há três capítulos introdutórios e de enquadramento, que são: *Nota histórica*, *Introdução à Tecnologia* e *Nomenclatura, ferramentas e utensílios*. A estes capítulos, mais teóricos, seguem-se os sete capítulos substanciais: *Os Materiais*, *O Muro*, *As argamassas*, *Eflorescências*, *O Risco*, *A jornada*, *Variantes*. E, por fim, dois capítulos de finalização, que são: *Indicações Úteis* e *Bibliografia*. Esta sectorização dos conteúdos torna muito prático o manuseio do manual, permitindo consultas pontuais mediante a fase de aprendizagem onde se encontraria o aluno.

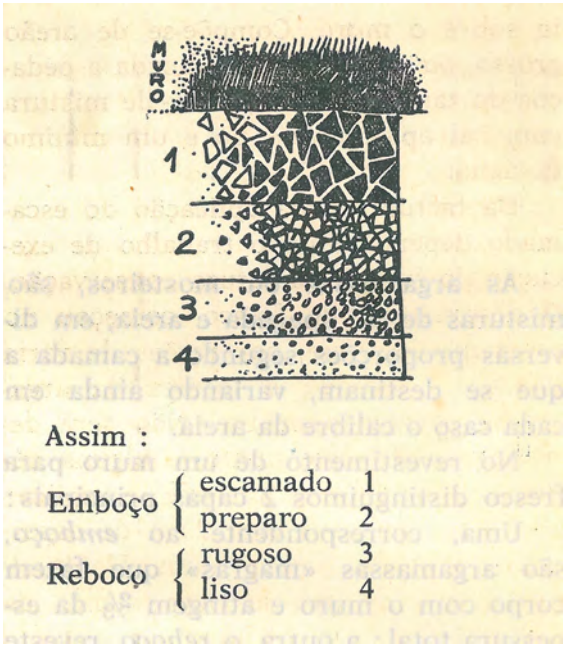
Em segundo lugar, parece-me pertinente destacar a forma como o autor consegue transformar um assunto complexo numa matéria acessível, nunca a simplificando nem subtraindo as especificidades e a informação necessária e suficiente para a obtenção de bons resultados. É nesse sentido que complementa o manual com ilustrações. Na totalidade, são seis as ilustrações (esquemas e/ou desenhos). Hoje, um manual com seis imagens parecer-nos-á reduzido; no entanto, na época, os recursos de que dispunha seriam escassos. As ilustrações são poucas, mas são colocadas nos momentos certos, onde a sistematização é fundamental, após a explicitação por palavras, como forma de recapitulação de conteúdos – como o esquema que apresenta sobre o ciclo da cal (fig.142).

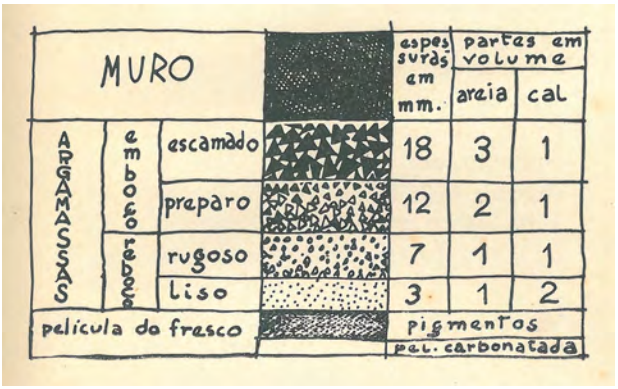
O capítulo porventura mais complexo e com uma forte componente técnica (e cujo domínio é fulcral) é o capítulo *Argamassas*, como ele explica, à dianteira: "O desprestígio do fresco, começou no momento, em que, por razões de vária ordem, se perdeu a técnica da argamassa convenientemente"[346]. É, pois, neste capítulo, que o autor vai aplicar as restantes cinco ilustrações, que resultam como sínteses e explicitações das matérias.

Importa destacar, nesse contexto, o esquema que faz dos quatro tipos de argamassa que devem ser aplicadas sobre o muro, essenciais à duração e à fixação dos pigmentos (fig.143). O autor volta a recorrer a este esquema, apresentando-o, ainda no capítulo *Argamassas*, desta feita complexificando-o e acrescentando outros níveis de informação, decorrentes da matéria entretanto acrescentada (fig.144).

Consciente das grandes dificuldades de execução, e conhecedor dos potenciais problemas, António Quadros, para auxiliar a compreensão do texto, elabora quatro desenhos explicativos dos movimentos de aplicação da argamassa (fig.145).

[346] António Quadros, *Tecnologia – Fresco*, 1960, p. 55 (espólio particular).





MURO			espessuras em mm.	partes em volume	
				areia	cal
ARGAMASSAS	emboço	escamado	18	3	1
		preparo	12	2	1
	reboço	rugoso	7	1	1
		liso	3	1	2
película do fresco			pigmentos		
			pel. carbonatada		

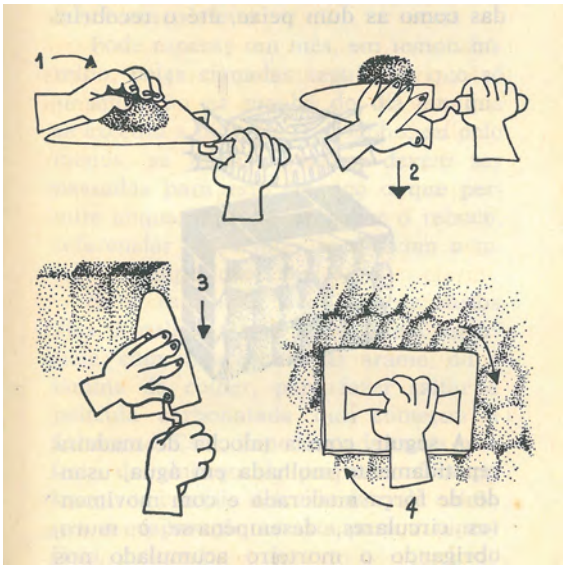


Fig. 142
Ilustração de António Quadros
em *Tecnologia – Fresco*
página 28

Fig. 143
Ilustração de António Quadros
em *Tecnologia – Fresco*
página 54

Fig. 144
Ilustração de António Quadros
em *Tecnologia – Fresco*
página 61

Fig. 145
Ilustração de António Quadros
em *Tecnologia – Fresco*
página 57

As ilustrações não são a única estratégia utilizada para conseguir que este manual fosse efectivamente usado como um guia prático. Destaco, por um lado, o recurso que faz a comparações e a analogias com situações do quotidiano ou com realidades com as quais os alunos estariam à partida mais familiarizados. Veja-se este exemplo: "Recomeça-se ao lado direito da 1.ª, até cumprir uma fiada, e depois, debaixo desta sucessivamente se dispõe as outras, semeando o muro de escamas ordenadas como as de um peixe, até o recobrir"[347]. Por outro lado, é de salientar o uso propositado e medido da repetição de ideias, informações e instruções. Nessas repetições há uma intencionalidade pedagógica – e disso faz eco, como se de um aviso se tratasse, num dos capítulos introdutórios, para não correr o risco de que certas passagens do seu manual fossem mal interpretadas:

> Nos capítulos seguintes seguiremos a par e passo cada fase da factura do fresco, procurando esclarecer o máximo sem repetições desnecessárias. O facto de as haver aqui e além é intencional, na medida em que reforça certos cuidados a ter, quase sempre menosprezados na técnica corrente do «fresco» que só tem servido para lançar descrédito sobre uma técnica de tão extensos recursos como esta.[348]

Foi contra este "descrédito" que António Quadros procurou agir, querendo fazer da ESBAP o lugar para a reabilitação desta tecnologia. Efectivamente, o ensino do fresco conheceu uma nova abordagem metodológica. José Emílio Calvário, seu aluno, salientou[349] que na ESBAP "há um ensino do fresco antes de António Quadros e um ensino do fresco com António Quadros", lembrando que antes da sua docência o ensino desta tecnologia era feito com papel e material riscador – fazendo os alunos apenas um estudo da pintura a realizar. Fernando Cruz, também seu aluno, recorda-se[350] que havia uma parede na escola destinada apenas à prática do fresco – onde os alunos aprendiam as bases da tecnologia, fazendo eles próprios todos os trabalhos necessários desde a preparação da superfície até à finalização do fresco. Neste sentido, entende-se a importância que este manual teria como suporte pedagógico no ensino prático de uma tecnologia que exigia uma aprendizagem demorada e complexa.

UM GRANDE VAZIO

No ano lectivo 1963/64, António Quadros já não é docente da escola. Os motivos que estiveram por detrás da sua saída são desconhecidos. Documentalmente, pelo menos, não consegui apurá-los. Em 1964 vai para Moçambique, mas não me parece que os acontecimentos estejam relacionados – até porque entre a saída da escola e a viagem para África decorrerá mais de um ano.

A sua saída foi lamentada por Carlos Ramos, mas terá sido – segundo muitos testemunhos – congratulada por alguns. António Andrade, José Emílio Calvário e Regina Brito defendem que a figura carismática de António Quadros e o modo como este convocava a atenção de todos os

---

[347] António Quadros, *Tecnologia – Fresco*, 1960, p. 58 (espólio particular).
[348] *Idem, ibidem*, p. 12.
[349] Conversa com José Emílio Calvário, Lisboa, 14/12/2017.
[350] Conversa com Fernando Cruz, Lisboa, 09/03/2017.

que o rodeavam foi gerador de muitos ciúmes pessoais e artísticos. Os mesmos alunos dizem também que, a certa altura, ele se sentia preso, com muitos obstáculos às mudanças que queria operar na escola.

A parca documentação existente dificulta um conhecimento aprofundado da sua prática e dessas mudanças que preconizava para o ensino das belas-artes. Preconizaria, certamente, uma visão não elitista e menos formal; e é natural que essa visão – mesmo no seio de um clima de abertura, proporcionado por Carlos Ramos – possa ter chocado práticas vigentes, criando inimizades e conflitos. O seu feitio foi também apontado como causador de muitas fricções institucionais. José Carlos Loureiro refere-se a António Quadros como uma pessoa irrascível e de mau trato. Alexandre Alves Costa e Armando Alves citam-no como polémico e controverso nas posturas, e conflituoso nas relações com os outros.

A propósito da sua saída da escola, e de Portugal, José Mouga, seu discípulo, escreveu: "Quando deixou o Porto e foi para África levando uma mala de desencantos, desgostos e certamente esperanças, deixou-me e a alguns outros um grande vazio. Deixara porém muita coisa inesquecível e imprescindível. Por isso ficara"[351]. Que esperanças levaria na mala?

[351] José Mouga, [texto sem título], in *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas* [opúsculo editado para a exposição na Casa da Cerca/Centro de Arte Contemporânea], 2002, p. 5.

3. Moçambique – Lourenço Marques: 1964-1974

3.1. Uma presença que causa estranheza

No ano de 1964, António Quadros, juntamente com a sua mulher e o seu filho, aterra em África, Moçambique, Lourenço Marques.

À data – como ficou demonstrado no capítulo anterior – António Quadros granjeava já de um reconhecimento artístico em Portugal, nomeadamente no Porto, onde, pela sua produção e pela sua personalidade, era respeitado, admirado, auferindo de fama e de sucesso. Embora muito jovem, era já tido como um artista de nomeada. Por isso, aparentemente, não deixa de causar alguma 'estranheza' a sua ida para África. Que motivos o terão levado a deixar para trás uma 'carreira' recém-alicerçada, mas bem alicerçada, como artista em Portugal? O que o leva a abandonar o lugar de destaque que tinha no país para trilhar um percurso necessariamente tão diferente em África? O que o faz trocar as suas raízes afectivas e geográficas por um território desconhecido e longínquo?

Esta 'estranheza' que formulei fora também, de certa forma, a estranheza de seus contemporâneos, nomeadamente daqueles que viviam em Lourenço Marques, que ficou cristalizada pela voz do crítico literário Eugénio Lisboa, no seu livro de memórias:

> Homem do norte frio de Portugal, Quadros viera desaguar (por capricho?), no território subtropical do sul de Moçambique. Quando lhe perguntavam por que tinha deixado Portugal por Moçambique a caminho de mudar de mãos, respondia enfadado: "Para fazer vela no Clube Naval".[1]

Este excerto revela-se precioso por várias razões. Ficamos a saber que seria frequente interrogarem António Quadros sobre os motivos da sua deslocação para Moçambique. Mas ficamos, sobretudo, despertos para o facto de que a estranheza sobre a presença de António Quadros em Lourenço Marques, na perspectiva de quem se encontrava em Moçambique, se colocava também mediante a conjuntura política da província – em situação de alguma instabilidade e de muita incerteza. Há, portanto, uma alusão ao clima de mudança que se sentia em África e à premonição de que em Moçambique já se vivia num período de transição.

ÁFRICA DESPERTA…

Em 1959, o poeta Rui Knopfli, nascido em Moçambique – uma das figuras mais relevantes da vida cultural em Lourenço Marques, que viria a ser amigo e cúmplice de António Quadros em andanças literárias –, publica o livro *O País dos Outros*. Livro que testemunha de forma crua, a começar pelo título, a convicção de que se avizinhavam tempos de transição em Moçambique, num continente já em processo de transformação. Termina assim o poema intitulado *Dawn*:

[1] Eugénio Lisboa, *Acta Est Fabula. Memórias – III – Lourenço Marques Revisited (1955-1976)*, 2013, p. 333.

No inescrutável, nas sombras
nos recantos recôndidos da agónica noite
África desperta…[2]

De facto, Rui Knopfli – tal como Eugénio Lisboa fez notar – "foi mostrando lúcida e dilacerante consciência de uma passagem efémera por uma terra que afinal não era sua"[3].

O despertar de África a que Rui Knopfli se refere em 1959 diz respeito às reconfigurações geopolíticas que começam a acontecer no continente desde o final da II Guerra Mundial. Na nova conjuntura mundial resultante do pós-guerra, materializa-se uma sucessiva libertação das possessões coloniais inglesas, francesas, holandesas e belgas e as consequentes independências dos territórios.

Essas independências, consubstanciadas em diversos moldes e sob diversos pressupostos, acontecem na sequência do florescimento e da explosão dos movimentos nacionalistas dos povos autóctones africanos e das suas reivindicações pelo direito à emancipação e independência dos seus territórios. Esses movimentos nacionalistas vão ganhando expressão e amadurecendo as suas formas de luta num cenário internacional de crescente condenação das potências colonizadoras. Potências essas que, simultaneamente, vão demonstrando ter percepção de que os discursos e as práticas coloniais 'tinham os dias contados' e que urgia encontrar soluções para os processos de descolonização.

A condenação internacional às práticas colonizadoras ficou, aliás, bem expressa no documento fundador da Organização das Nações Unidas (ONU), de 1945, que aponta como um dos objectivos da organização a defesa do direito de todos os povos à autodeterminação.

Efectivamente, no pós-II Guerra Mundial, assiste-se ao dealbar dos movimentos de independências, mais notório na Ásia, mais tímido em África. Essa vaga de independências acentua-se após 1955, com a *Conferência de Bandung* – "momento da emancipação mental dos povos oprimidos da África e da Ásia"[4]. A partir daí, a lista de novos países autónomos e independentes em África vai-se adensando: Sudão, Marrocos e Tunísia (1956); Gana (1957); Guiné (1958).

O poema de Rui Knopfli é premonitório e revelador do conhecimento que o poeta tinha do que se passava em África e da sua consciência quanto às avassaladoras transformações que se avizinhavam. O seu poema é uma antevisão do que viria a acontecer depois de 1959. E, de facto, o despertar de África a que o poeta alude seria particularmente evidente no ano seguinte – 1960 – em que as emancipações aceleram e ganham expressividade numérica. A lista de novos estados independentes é longa: Camarões, Togo, Madagáscar, Zaire, Somália, Congo Brazzaville,

[2] Rui Knopfli, *Nada tem já encanto. Poemas escolhidos*, 2017, p. 36.
[3] Eugénio Lisboa, *Indícios de Oiro*, vol. II, 2009, pp. 114-115.
[4] António Almeida Santos, *Quase Memórias*, 1.º vol., 2008, p. 121.

República Centro-Africana, Chade, Gabão, Níger, Nigéria, Burkina Faso, Benim, Costa do Marfim, Mali, Senegal e Mauritânia.

Enquanto África despertava e se assistia ao desmantelar dos impérios coloniais e à vaga de processos de descolonização, Portugal mantinha-se irredutível quanto à sua política colonial, agarrado convictamente ao famoso *slogan*: "Portugal não é um país pequeno!". Tinha, na verdade, um *Império* que compreendia: Angola, Guiné, Moçambique, São Tomé e Príncipe, Cabo Verde, Macau, Estado da Índia e Timor. Tratava-se, afinal, do "mais extenso domínio colonial europeu (mais de dois milhões de quilómetros quadrados), sendo ultrapassado em superfície – e sob uma outra forma política – apenas pelo império russo"[5]. A ideia de *Império*, conceito norteador da política ideológica do Estado Novo, continuava a ser estruturante para Oliveira Salazar, não obstante a condenação internacional dirigida a Portugal pela posse das suas colónias bem como a contestação interna de que o seu regime autoritário começará, paulatinamente, a ser alvo.

Embora o regime fosse irredutível quanto à sua posição de país colonizador, a nova conjuntura mundial do pós-guerra bem como as pretensões portuguesas de entrada nas organizações internacionais entretanto criadas, nomeadamente na ONU, conduziram à necessidade de proceder a algumas reformulações na política colonial portuguesa. Essas reformulações passaram por uma revisão da Constituição em 1951, na qual foi substituído o termo *colónia* pela expressão *província ultramarina*. Este mecanismo semântico procurava disfarçar a efectiva dominação colonial portuguesa e veicular a ideia de Portugal como uma nação única e plural. Operaram-se, igualmente, mudanças ao nível da administração ultramarina e estabeleceu-se uma regulação para as relações económicas no seio do *Império* – posteriormente decalcadas para a *Lei Orgânica do Ultramar* (Lei n.º 2066 de 27-6-1953).

Apesar das mudanças efectuadas e do facto de Portugal, em 1955, ter sido aceite como membro da ONU, não se amenizou a desaprovação internacional da política colonial portuguesa. Contudo, pensar a descolonização não era uma via ponderada pelo regime, era uma ideia incómoda que nublava a missão evangelizadora e civilizadora que Portugal assumia desde os longínquos tempos dos Descobrimentos. Assim, publicamente, o regime afirmava a sua crença na paz que se vivia nas províncias portuguesas – uma paz que se queria explicar como resultante de uma presença secular nesses territórios; uma paz que impediria qualquer hipótese de insurreições. No entanto, essa paz era já uma construção discursiva, uma artificialidade, até porque nas províncias ultramarinas as reivindicações de independência começavam agora a ganhar uma forma orgânica. No ano de 1956 é fundado o PAIGC – Partido Africano para a Independência da Guiné e de Cabo Verde, bem como o MPLA – Movimento Popular de Libertação de Angola.

[5] René Pélissier, "Colonização", in António Barreto, Maria Filomena Mónica (coord.), *Dicionário de História de Portugal*, vol. 7 suplemento, 1999, p. 363.

O regime, internamente, acautela-se. Não será por acaso que no ano de 1957, a PIDE-DGS se estabelece oficialmente no Ultramar enquanto polícia política, passando a fazer vigilância cerrada aos opositores ao regime e a reprimir e abafar vozes, gestos e movimentos nacionalistas de contestação ao colonialismo português.

A oposição ao regime, efectivamente, começa a ter muita visibilidade pública. E o ano de 1958 é disso bastante revelador: com a candidatura de Humberto Delgado às eleições presidenciais e com um representante da Igreja Católica em Portugal – o Bispo do Porto – que se demarca da política colonial de Salazar, chegando a afirmar que se vivia numa "situação anticristã". Estes dois acontecimentos fazem tremer as bases ideológicas do regime e acabarão por constituir um preâmbulo do que viria a acontecer em 1961, um ano trágico para o Estado Novo.

E começa por ser trágico por ter colocado em xeque o clima de paz no Ultramar – tão apregoado por Salazar: "Para a colonização portuguesa, 1961 é realmente o ano fatídico. É o ano da grande ruptura imperial. Os mitos coloniais desabam. É uma catástrofe psicológica para o regime, que acorda de uma longa ancilose em que a sua própria propaganda o tinha mergulhado"[6]. Começam as lutas de libertação, em Angola, em Março de 1961, com um massacre de populações civis, indefesas, no norte da província, realizado pela UPA (União dos Povos Angolanos). Internacionalmente, no mês seguinte (Abril de 1961), torna-se pública a vontade das colónias portuguesas em lutar pela autodeterminação dos seus territórios com a realização, em Casa Blanca (Marrocos), da *I Conferência das Organizações Nacionalistas das Colónias Portuguesas* (CONCP). Aí estiveram presentes representantes dos movimentos políticos das colónias portuguesas em África e também de Goa, que decidiram "como organismo unitário permanente, a quem competiria agir «por todos os meios, com vista à liquidação imediata do colonialismo português e à libertação de qualquer forma de opressão», e afirmar a questão colonial portuguesa no panorama internacional"[7].

No final do ano, no mês de Dezembro, Portugal perde os territórios que possuía na Índia – com uma invasão, há muito prometida, pela União Indiana e à qual Portugal não consegue militarmente fazer frente. O *Império*, portanto, já tinha sido 'beliscado', e internamente, na metrópole, os sinais de descontentamento eram já evidentes, marcados por vários episódios: o assalto ao paquete Santa Maria pelo Capitão Henrique Galvão, a tentativa de golpe de Estado promovida pelo então ministro da Defesa, Botelho Moniz, e a Revolta de Beja – uma tentativa de derrube da ditadura.

---

[6] René Pélissier, "Colonização", in António Barreto, Maria Filomena Mónica (coord.), *Dicionário de História de Portugal*, vol. 7 suplemento, 1999, p. 365.

[7] Susana Martins, "Realização da I Conferência das Organizações Nacionalistas das Colónias Portuguesas, em Casa Blanca (1961)", in Miguel Cardina, Bruno Sena Martins (org.), *As Voltas do Passado. A Guerra Colonial e as Lutas de Libertação,* 2018, p. 76.

Embora gorados, os referidos acontecimentos contribuem para a fragilização do regime – um regime desgastado, mal visto internacionalmente e cada vez mais isolado, mas que não abdica da ideia de *Império* e da sua defesa, a todo o custo. A resposta de Salazar aos acontecimentos de Angola com a frase "Rapidamente e em força para Angola!" marca o rumo que o regime decidiu seguir – a via militar, rejeitando qualquer outro caminho de transição para uma solução de descolonização:

> Os acontecimentos que abalaram o norte de Angola em 1961 representaram um ponto de não retorno na percepção do que se passava nas colónias portuguesas e nas relações entre colonizadores e colonizados. Se antes de 1961 teria sido possível imaginar outras soluções, nesse ano ficou definitivamente afastada uma transição pacífica para a independência (entre aqueles que a defendiam), e foi destruído o mito da harmonia racial e da paz social nas colónias (para os que queriam acreditar nisso, a despeito de todas as evidências).[8]

Com a frente de Angola, começava assim a guerra colonial – uma guerra que será o cenário de fundo dos últimos treze anos da dominação colonial portuguesa em África.

MOÇAMBIQUE SÓ É MOÇAMBIQUE PORQUE É PORTUGAL

O início da guerra marca também uma viragem na política colonial portuguesa. Essa viragem, muito embora determinada para fazer calar as críticas e as condenações internacionais sobre o regime de Salazar, teve efeitos concretos nos territórios dominados.

Há que referir, num primeiro plano – e porque representam uma nova atitude do colonizador face ao colonizado –, as medidas tomadas pelo recém-nomeado ministro do Ultramar, Adriano Moreira (1961-1962). Este revoga, por decreto de 6 de Setembro de 1961, o *Estatuto do Indígena*[9] e faz publicar um novo *Código do Trabalho Rural* (a 27 de Abril de 1962), que proibia legalmente todas as formas de trabalho forçado. Medidas inseridas na nova retórica oficial, apoiada na corrente luso-tropicalista de Gilberto Freyre[10] (e já não na assunção da superioridade da raça branca) que passou a ser, de certa forma, legitimadora da continuidade portuguesa no Ultramar – garante da prosperidade em África.

O problema é que garantir essa prosperidade nunca tinha feito parte das prioridades do país colonizador. Mas agora Portugal era também um país africano[11] e, como tal, era necessário

---

[8] Maria da Conceição Neto, "UPA e a revolta no norte de Angola", in Miguel Cardina, Bruno Sena Martins (org.), *As Voltas do Passado. A Guerra Colonial e as Lutas de Libertação*, 2018, p. 62.

[9] O *Estatuto do Indígena* era um estandarte da discriminação racial, baseado no pressuposto de que os habitantes das colónias não eram iguais perante a lei, estabelecendo-se uma distinção entre cidadãos e indígenas – regime que vigorava desde 1926, com algumas alterações posteriores.

[10] Teoria desenvolvida por um sociólogo brasileiro, que analisou as relações dos Portugueses com as populações ultramarinas, concluindo que haveria uma especial apetência para aderirem às culturas e aos modos de estar autóctones, criando sociedades miscigenadas.

[11] Numa conferência de Silva Cunha (na altura subsecretário de estado da Administração Ultramarina) intitulada *Problemas Actuais da África Negra*, proferida em 2 de Novembro de 1963 e publicada no *Boletim Geral do Ultramar*, este proclama o seguinte: "Portugal é também um país africano e, por isso, não posso deixar de me referir, a propósito dos problemas actuais da África Negra, ao caso português, até porque, como africanos que também somos, temos que estar atentos à crise que a África atravessa." (*Boletim Geral do Ultramar*, n.os 461/462, Novembro/Dezembro 1963, p. 38).

recuperar o atraso económico dos territórios ultramarinos portugueses. Assim, paralelamente ao aumento do investimento público – dirigido, sobretudo, para a construção de infra-estruturas (estradas, pontes, portos, caminhos-de-ferro, centrais hidroeléctricas), criam-se condições para uma progressiva liberalização económica, que propiciou o investimento estrangeiro nos mercados coloniais. Juntamente com as inúmeras medidas de carácter económico definem-se novas orientações quanto à política migratória, que se pretendia bastante favorável à fixação no Ultramar de população branca vinda da metrópole. Não obstante o plano estatal para fazer dirigir essa fixação no sentido de um povoamento agrícola, de carácter rural,

> o resultado final esteve, porém, longe de atingir os níveis desejados, uma vez que o grosso das idas de portugueses da metrópole para Angola e Moçambique se fez sobretudo para as maiores cidades daqueles territórios, tendo o seu fluxo aumentado significativamente no início dos anos 60.[12]

Efectivamente, data deste período final do colonialismo em África – e como espelho da nova política colonial encetada no início dos anos 60 – um desenvolvimento sem precedentes, em Angola e em Moçambique:

> Antes terras inóspitas e selvagens, as colónias africanas tornam-se lugares de vanguarda da modernidade lusa, com níveis de vida e taxas de crescimento económico incomparáveis aos da metrópole. O choque da guerra sentido em 1961 seria o grande impulsionador da implementação de um colonialismo efectivo e modernizador por parte de Portugal, ainda que extemporâneo em relação aos rumos que a história tinha tomado para o continente africano.[13]

Fazendo gáudio dessa política portuguesa em prol do desenvolvimento das províncias ultramarinas, em particular de Moçambique, Sarmento Rodrigues – enquanto governador-geral da Província de Moçambique (1961-1964) num discurso público afirma "Moçambique só é Moçambique porque é Portugal"[14].

A apoteose propagandística do desenvolvimento de Moçambique operado por Portugal acontece com a visita oficial do Presidente da República, Américo Tomás, em Julho de 1964. A visita presidencial é descrita pormenorizadamente no *Boletim Geral do Ultramar* e apresentada como uma "peregrinação do chefe de Estado pela laboriosa e pacífica província de Moçambique. Mais uma lição de alto significado e incontroversa valia para o mundo de hoje!"[15]. Numa conjuntura internacional que não era favorável a Portugal, era necessário divulgar para o exterior o crescimento económico e o progresso material de Moçambique – fruto do investimento português num território que era afinal uma "parcela de Portugal"[16]. De facto, se atentarmos

---

[12] Fernando Rosas, "As mudanças invisíveis" do Pós-Guerra", in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, vol. 7, p. 487.
[13] Elsa Peralta, "Saída do Primeiro contingente de tropas para Angola (1961)", in Miguel Cardina, Bruno Sena Martins (org.), *As Voltas do Passado. A Guerra Colonial e as Lutas de Libertação,* 2018, pp. 85, 86.
[14] Discurso proferido por Sarmento Rodrigues a 25 de Agosto de 1962, na reunião de confraternização dos estudantes universitários de Moçambique, na Metrópole, no Clube de Lourenço Marques (Sarmento Rodrigues, *Presença de Moçambique na vida da Nação. Discursos do Governador-Geral de Moçambique*, II volume (1962-1963), 1964, p. 213).
[15] *Boletim Geral do Ultramar*, n.os 469/470, Julho/Agosto 1964, p. 9.
[16] Expressão usada por Américo Tomás no discurso que fez em Lourenço Marques (*Boletim Geral do Ultramar*, n.os 469/470, Julho/Agosto 1964, p. 81).

ao roteiro da visita presidencial percebemos que o seu percurso de duas semanas foi estrategicamente alicerçado em pontos-chave para a demonstração da "capacidade realizadora"[17] de Portugal e da publicitação de Moçambique como um território pacífico, propiciador de boas condições de vida aos seus habitantes, dotado de uma beleza natural que, juntamente com as infra-estruturas modernas, o transformava num excelente destino turístico. Promovia-se assim um discurso sobre a presença de Portugal em África já não apenas legitimada por argumentos históricos, mas sedimentada numa política de desenvolvimento. Retoricamente, não havia uma soberania imposta, mas uma convicção de que os seus habitantes se sentiam, orgulhosamente, portugueses – tal como o governador-geral da província assegurou a Américo Tomás:

> Desde já asseguro a Vossa Excelência, do norte ao sul da província, vai sentir vibrar os nossos corações da mais pura comoção patriótica, porque não há neste momento, do Rovuma à Ponta do Ouro, nenhum nacional que não sinta transbordar do mais íntimo da própria alma, incontrolável, o mais são, o mais legítimo orgulho de ser português! (…) não é exagero afirmar que, mais do que no solo de Moçambique, está hoje plantado no peito de cada um dos seus habitantes o mastro em que se hasteia a sagrada bandeira de Portugal.[18]

Nos discursos que vão sendo proferidos pelos representantes do regime no decorrer da viagem presidencial, o tema da guerra colonial é remetido para um plano secundário: tratava-se apenas de "dar luta a elementos perturbadores da paz"[19]. As 'perturbações' eram apenas episódios de uma saga secular que estava no auge e não podia ser parada:

> Enquanto os nossos soldados, na terra, no mar e no ar, tão abnegadamente velam pela defesa da nossa soberania, continuaremos a construir o edifício da pátria pluricontinental que Deus nos deu e que adquire uma nova dimensão quando olhada do longínquo Timor ou das praias do Índico em direcção à foz do Tejo de onde um dia saíram as caravelas que o dilataram para o Mundo.[20]

Continuava-se a difundir uma imagem que não era a real, e o Mundo, declaradamente, já não era o mesmo do tempo das caravelas. A pátria pluricontinental era uma pátria já a caminho da decomposição, com uma guerra que entretanto ganhara uma segunda frente, na Guiné, na sequência de um ataque à tropa portuguesa aquartelada em Tite pela guerrilha do PAIGC, em 23 de Janeiro de 1963. E este cenário não era possível abafar nem nas colónias, nem na metrópole – que agora era marcada pelas saídas massivas de soldados, que não sabiam se regressariam.

Enquanto se fazia a guerra e o seu nível de destruição era cada vez maior, as independências no continente africano pareciam, e eram, imparáveis: Ruanda, Burundi, Uganda e Argélia (em 1962); Quénia (em 1963); República do Malawi, República da Zâmbia (em 1964). África dava passos estratégicos no sentido da sua reconfiguração e reorganização – prova disso é a *Carta*

---

[17] Expressão usada pelo general Costa e Almeida, governador-geral, em Lourenço Marques no discurso de recepção ao chefe de Estado (*Boletim Geral do Ultramar*, n.os 469/470, Julho/Agosto 1964, p. 76).
[18] Discurso do general Costa e Almeida, governador-geral, em Lourenço Marques na cerimónia de recepção ao chefe de Estado (*Boletim Geral do Ultramar*, n.os 469/470, Julho/Agosto 1964, p. 73).
[19] *Boletim Geral do Ultramar*, n.os 469/470, Julho/Agosto 1964, p. 76.
[20] *Ibidem*, pp. 76-77.

de Adis Abeba, de Maio de 1963, que lançava as bases da Organização da Unidade Africana (OUA) – as bases para um enquadramento dos estados africanos recém-independentes. O despertar de África era, agora, pujante.

A credibilidade externa do país sofria golpes atrás de golpes, e o seu isolamento internacional parecia inevitável. Sinal disso vai ser a viagem do Papa Paulo VI à União Indiana, em Dezembro de 1964 – que Salazar critica, condena e considera ofensivo para Portugal. A deterioração das relações de Portugal com a Santa Sé era já muito visível.

Enquanto Portugal se orgulhava do progresso que tinha trazido a Moçambique, continuando a publicitá-lo oficialmente para dentro – e sobretudo para fora do país, tornavam-se por demais evidentes os sinais de que a paz que se vivia no território moçambicano era falsa. Em Junho de 1962, constitui-se em Dar es Salaam (na Tanzânia) a FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique. A FRELIMO, liderada por Eduardo Mondlane, nascia de uma fusão de outros movimentos de libertação já existentes: União Nacional Africana de Moçambique (MANU), União Nacional Africana para Moçambique Independente (UNAMI) e União Democrática Nacional de Moçambique (UDENAMO). Embora constituída por movimentos eivados de sentimentos anticolonialistas e de pretensões nacionalistas, esta fusão não representava uma visão única quanto ao alvo das acções nem aos métodos a usar, como evidenciou o historiador Malyn Newitt:

> Quando a Frelimo se formou não existia um acordo entre os seus membros constituintes de que iria enveredar pela insurreição armada, e muitos dentro do partido queriam uma campanha política e evitar o conflito armado. Existiam profundas divisões, mesmo entre aqueles que acreditavam que a guerra era inevitável, a respeito das técnicas a adoptar. (…) Tão-pouco se verificou, nesta fase, qualquer compreensão ideológica da natureza do movimento.[21]

As divisões e os conflitos no seio da FRELIMO impediram a sua rápida expansão e serão, aliás, responsáveis pela insipiência das suas operações iniciais. Não obstante os problemas internos – favoráveis ao país colonizador, a 25 de Setembro de 1964, a FRELIMO ataca uma base militar portuguesa no Chai, no norte de Moçambique, distrito de Cabo Delgado – acontecimento que marca o início da luta de libertação da província de Moçambique.

A guerra colonial chegava desta forma a Moçambique; Portugal arcava agora com uma guerra aberta em três frentes – uma guerra que ainda duraria mais dez anos.

FAZER VELA NO CLUBE NAVAL

A sintética contextualização histórica apresentada visa dar a conhecer a conjuntura na qual António Quadros decide ir para Moçambique. Quando vai para Lourenço Marques não vai 'às cegas', como foram as volumosas levas de população branca da metrópole a partir dos anos 50, encorajadas ao povoamento rural de Angola e Moçambique por medidas de estímulo do regime, esperançadas numa prosperidade e em melhores condições de vida – nunca conseguidas em Portugal.

[21] Malyn Newitt, *História de Moçambique*, 1997, p. 451.

Dentro do que era possível naquele tempo em Portugal, António Quadros era um homem informado, inserido numa elite artística e intelectual do Porto (alguma empenhada politicamente na oposição ao regime) que viajava, que tinha acesso aos livros censurados, aos jornais estrangeiros e que, por conseguinte, tinha uma percepção sobre o que realmente ia acontecendo dentro e fora do país. Para além disso, é preciso ter em mente que estava em contacto há alguns anos com amigos e colegas nascidos em Moçambique, também estudantes na ESBAP, que lhe davam conta das vivências em Lourenço Marques – como era o caso de José Forjaz, António Bronze, Eduardo Naia Marques e Pancho Guedes.

António Quadros vai assim para uma África que despertava e que se sublevava face às pretensões hegemónicas dos países colonizadores europeus; vai para uma província ultramarina portuguesa que luta para não ser portuguesa, mas sim moçambicana; vai no contexto de um regime enfraquecido, mas determinado na defesa da integridade nacional e do seu *Império* e cego face aos sinais evidentes que ele, 'mais dia menos dia', sucumbiria; vai num clima de transição e de incógnita sobre os contornos políticos do futuro.

Tendo presente estas circunstâncias, regressemos aos motivos que levaram António Quadros a Moçambique, recuperando a resposta que este daria – a julgar pelo testemunho de Eugénio Lisboa – quando o questionavam sobre a razão dessa deslocação: "Para fazer vela no Clube Naval"[22]. Mas o que era, afinal de contas, o Clube Naval? O Clube Naval de Lourenço Marques era uma das associações com mais prestígio na cidade, facto também devido à sua antiguidade pois tinha sido fundada em 1913 – então com o nome de Grémio Náutico. Os fins da associação prendiam-se com a promoção e o ensino dos desportos náuticos e da prática de navegação. Era um clube destinado à elite 'colonizadora' e 'branca'. O carácter elitista da associação é visível quer no sistema de admissão de sócios efectivos quer no que diz respeito aos custos inerentes, que incluíam o pagamento de jóia e de quota mensal[23].

Entendemos assim que a resposta de António Quadros era uma não resposta. Trata-se, na verdade, de uma resposta 'à António Quadros', revestida de uma certa ironia, deixando os interessados amarrados à 'estranheza' que os levara à interrogação – e acrescentando a essa estranheza uns laivos de mistério.

A presente investigação não possibilitou responder cabalmente a essa interrogação, mas apenas apontar/levantar hipóteses a partir das pistas encontradas – que serão enunciadas e analisadas de seguida.

Infelizmente, são escassos os documentos deste período que angariei onde se encontra a voz do próprio artista: resumem-se a cinco cartas endereçadas ao seu grande amigo Arnaldo Araújo.

---

[22] Eugénio Lisboa, *Acta Est Fabula. Memórias – III – Lourenço Marques Revisited (1955-1976)*, 2013, p. 333.
[23] Cf. *Clube Naval de Lourenço Marques. Estatutos,* Lourenço Marques, 1947, pp. 13, 44.

Através dessas cartas, redigidas entre Novembro de 1963 e Março de 1964, é possível desvendar as coordenadas geográficas e profissionais de António Quadros – que se encontrava sediado em Santiago de Besteiros e que vai escrevendo a Arnaldo Araújo, no Porto e ainda a dar aulas na ESBAP.

António Quadros evidencia alguma apreensão e ansiedade quanto ao futuro. Percebe-se que tem várias possibilidades profissionais 'em cima da mesa' – oportunidades de trabalho fora de Portugal, contrabalançadas por uma grande vontade em sedimentar o seu refúgio em Santiago de Besteiros onde construíra, como anexo à casa de família, o seu *atelier*, 'inaugurado' a 22 de Dezembro de 1963:

> Inaugurei ontem o atelier, quer dizer, meti cá dentro o cavalete, liguei a electricidade e trouxe lenha para a lareira. De cá te estou a escrever. Tem imensa luz e duma qualidade incrível. Falta a tijoleira do chão e umas coisinhas aqui e ali. (…) o que quer dizer que me sinto confortável, sei até onde estender os pés, qual melhor orientação para um bocejo e uma espreguiçadela.[24]

Através desta correspondência fica claro que a instalação em Besteiros, embora muito desejada, foi atribulada devido a desavenças e problemas com o seu pai (proprietário da casa e da quinta): "Pois é. As coisas cá por casa estão mázinhas. Senão era a criar galinhas e hortaliças que passaria o resto da vida. Afinal foi para isto que nasci e ainda um dia morro com a vocação contrariada"[25]. O mal-estar familiar é crescente e os problemas vão-se empolando, e em Fevereiro de 1964 confessa a Arnaldo Araújo: "Galinhas, galinhas! Pena eu gostava de o poder fazer. Mas isto com o meu pai vai malzinho, e estou bem arrependido do dinheiro aqui gasto no atelier, etc. (…) Claro que penso em pôr-me na alheta!"[26].

Parece evidente que com o agravamento das relações familiares se tivessem tornado ainda mais sedutoras as propostas para ir trabalhar fora do país. Na mesma carta, fala da hipótese de uma ida para Paris ou de uma ida para Cuba. A possibilidade de uma estada em Paris estava ligada ao cinema e António Quadros descreve-a a Araújo:

> Para Paris, talvez, depende do que vier esta semana: uma resposta de sim ou não para fazer uma curta metragem em desenhos fixos, s/ tema de ficção científica, dirigida por Pierre Kast[27] e produzida por Dauman[28] (Marienbad, Hiroshima m. am. etc) 20 contos p/ mez, 2/3 meses estadia e viagem pagas. Nada mau se se realizar. Já enviei a macacada e meia dúzia de sugestões pretensiosas (que se calhar estragam tudo) e aguardo.[29]

Este projecto, que apresenta sucintamente, e cuja efectivação não consegui comprovar, embora de curta duração seria muito atractivo para António Quadros; corresponderia a um esforço do

[24] Carta de António Quadros a Arnaldo Araújo, Santiago, 23 de Dezembro de 1963, pp. 1-2 (espólio particular).
[25] Carta de António Quadros a Arnaldo Araújo, Santiago, 23 de Dezembro de 1963, p. 6 (espólio particular).
[26] Carta de António Quadros a Arnaldo Araújo, Santiago, 17 de Fevereiro de 1964, pp. 1-2 (espólio particular).
[27] Pierre Kast (1920-1984), realizador e crítico de cinema.
[28] Refere-se a Anatole Dauman (1925-1998), produtor do filme *Hiroshima mon amour* (1959) e co-produtor do filme *L'Année dernière à Marienbad* (1961).
[29] Carta de António Quadros a Arnaldo Araújo, Santiago, 17 de Fevereiro de 1964, p. 3 (espólio particular).

artista para entrar no mundo do cinema – que era um sonho, tal como ele próprio explicita a Arnaldo Araújo na mesma missiva: "E depois, pode ser que o velho sonho do cinema comece por esta porta e não por outra qualquer"[30].

Sobre a hipótese de Cuba, nada refere de concreto, a não ser este desabafo: "Como vês projectos não me faltam, mas Cuba tem-me sempre preso. Ou os gajos dizem sim ou não duma vez para sempre"[31]. A oportunidade de trabalho em Cuba foi-me revelada também em conversa com José Emílio Calvário[32]. Aluno na ESBAP, conta que tal era o seu fascínio por António Quadros, seu professor, que estava disposto a segui-lo para Cuba – onde o pintor teria como missão organizar os cursos de pintura na Universidade de Havana. Projecto que não foi por diante por razões que José Emílio Calvário não se recorda.

No meio da narração que António Quadros vai fazendo sobre a sua vida e sobre os projectos que o ocupavam e os que tinha em perspectiva, percebe-se que Lourenço Marques poderia vir a ser uma hipótese no seu futuro profissional – na sequência não de uma proposta recebida, mas de uma autoproposta. Assim o interpreto, a partir do que escreve em Dezembro de 1963 a Arnaldo Araújo dizendo que enviara uma carta a Pancho Guedes "para saber das possibilidades de ir ensinar para a Escola de miúdos que ele dirige com outros"[33]. Pela mesma carta, também se conhece o espanto de António Quadros ao saber, por José Forjaz, que haveria a hipótese de Arnaldo Araújo ir trabalhar para Lourenço Marques: "Escrevi ao Zé a pedir a morada do Pancho (…). Logo na volta o Zé me escreveu a dizer que tu também pensavas ir. Dizia que provavelmente lá nos juntávamos todos. Ora esta!"[34].

O assunto Lourenço Marques voltará a ser retomado em Fevereiro de 1964, quando o pintor pergunta directamente a Arnaldo Araújo: "Sempre vais ou não para Lourenço Marques? Estou certo que não te arrependias"[35]. Para além deste tom de conselho, não há mais informações sobre a ida para Moçambique, nem de um lado, nem do outro.

Efectivamente, Arnaldo Araújo acabaria por ir com a sua família para Lourenço Marques, no início de Setembro desse mesmo ano, com um contrato de dois anos para trabalhar no Gabinete de Urbanização da Câmara Municipal de Lourenço Marques. António Quadros chegará depois e ficará instalado por uns tempos na casa de Arnaldo Araújo[36].

Não consegui apurar informações sobre a sua actividade entre Março e a sua chegada a Moçambique, em Outubro ou Novembro de 1964. O que acontece nesse lapso de tempo que o leva a

[30] Carta de António Quadros a Arnaldo Araújo, Santiago, 17 de Fevereiro de 1964, p. 3 (espólio particular).
[31] Carta de António Quadros a Arnaldo Araújo, Santiago, 17 de Fevereiro de 1964, p. 3 (espólio particular).
[32] Conversa com José Emílio Calvário, Lisboa, 14/12/2017.
[33] Carta de António Quadros a Arnaldo Araújo, Santiago, 23 de Dezembro de 1963, p. 5 (espólio particular).
[34] Carta de António Quadros a Arnaldo Araújo, Santiago, 23 de Dezembro de 1963, p. 5 (espólio particular).
[35] Carta de António Quadros a Arnaldo Araújo, Santiago, 17 de Fevereiro de 1964, p. 7 (espólio particular).
[36] Informação transmitida por Helena Cabral.

optar por uma ida para Lourenço Marques? José Forjaz, interrogado sobre este assunto, afirmou que, de certa forma, terá sido "responsável" pelo êxodo para Moçambique de alguns dos seus colegas e amigos, nomeadamente arquitectos[37] – ideia que também apresentou por escrito num texto que escreveu sobre António Quadros:

> Veio o António Quadros, veio o Arnaldo Araújo, veio o Rui Pimentel, e o Fernando Condesso; Já tinha vindo o Fernando Mesquita, o João José Tinoco e a Maria Carlota; veio o António Veloso e a Maria da Luz, o Garizo do Carmo e o João Ayres, o Nuno Craveiro Lopes e mais tarde o Manuel Vicente, o José Bruschi, o Worm e tantos outros que me virão à memória entretanto.[38]

O arquitecto relaciona esse êxodo com as possibilidades e oportunidades de trabalho que a cidade de Lourenço Marques oferecia – constituindo-se como um território muito apelativo, onde era possível uma liberdade de concepção e onde havia espaço para a experimentação. Porém, vai ainda mais longe nessa tentativa de explicação:

> Não é imediata a explicação do porquê da leva de intelectuais que veio para Moçambique, nesses anos. Certamente que algum peso teve a oferta de trabalho e de melhores condições materiais; certamente que nós outros, que de cá tínhamos ido, soubemos, de algum modo, estimular algo da aventura e do sonho da construção de uma sociedade nova, mais liberta das amarras da convenção e da tradição. Certamente que o cansaço da constante vigilância policial e a dificuldade do exercício profissional fora do compromisso político, os empurraram tanto quanto os outros factores os atraíram.[39]

José Manuel Fernandes, nos seus estudos sobre a arquitectura colonial portuguesa, também se refere à atracção pela África Portuguesa da parte dos recém-formados arquitectos, nos mesmos termos colocados por José Forjaz:

> Nos iniciais anos da década de 1950, mesmo sem uma directa militância política – que nem todos praticaram – os tempos eram obviamente difíceis para uma afirmação mais livre dos jovens arquitectos portugueses no retrógrado, fechado e repressivo ambiente, cultural e social, do país ibérico. Para os que então se profissionalizavam, era frequente pensar-se na saída de Portugal como solução de recurso para uma abertura que aqui lhes era negada (…) Assim, para uma geração jovem e recém-formada – para mais numa área profissional muito ligada à efectivação material da colonização (pelo urbanismo, pela arquitectura, pela construção), que nesta fase estava em pleno curso e expansão em Angola e Moçambique – reforçava-se a ideia de "escape e aventura", e afirmava-se quase naturalmente a sua concretização, associada à ida para África – onde a sua afirmação profissional seria facilitada – pela língua comum e pelo tipo de funcionamento social e institucional das comunidades luso-africanas, muito próximas ou dependentes das da Metrópole.[40]

Sem dúvida que a leva de arquitectos que vai para África, nomeadamente para Angola e Moçambique, tinha trabalho garantido e, mais do que isso, tinha um terreno fértil e com muitas frentes de actuação, sentindo atracção por um espaço onde quase tudo poderia ser equacionado de raiz. Porém, António Quadros, embora sempre muito próximo do convívio dos arquitectos e habituado a trabalhar com eles, na senda da cultura da ESBAP, não era arquitecto. Isto

---

[37] Conversa com José Forjaz, Lisboa, 23/03/2019.
[38] José Forjaz, "António Quadros em África 1964 a 1984", in AA.VV., *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas*, 2001, p. 223.
[39] *Idem, ibidem,* p. 223.
[40] José Manuel Fernandes, *Luso Africana. Arquitectura e Urbanismo na África Portuguesa*, 2015, p. 27.

significa que não teria as possibilidades de vingar profissionalmente, como teriam, e tiveram, os arquitectos.

É por isso, julgo, que José Forjaz acrescenta à sua argumentação um outro enquadramento para justificar a deslocação de António Quadros para Lourenço Marques – uma saturação e um cansaço face à situação que se vivia em Portugal:

> Portugal parecia-lhe, como a todos nós, o lugar de um provincianismo asfixiante, com uma semi ditadura mole, onde a aventura do espírito não interessava senão como curiosidade histórica ou como suspeitável exercício cripto-revolucionário. Nesses anos sessenta éramos, todos, vítimas ou carrascos, violentamente por, ou violentamente contra «a situação» e profundamente frustrados por pertencer ao país mais atrasado da Europa.[41]

Parece inquestionável que a situação em Portugal também perturbava António Quadros – e que ela terá pesado na decisão de partir, mas creio que não terá sido determinante, até porque, como atrás ficou provado, o refúgio que tinha providenciado em Santiago de Besteiros garantir-lhe-ia o isolamento, o conforto e as condições ideais para criar – galinhas, e obras de arte.

O ceramista Jorge Mealha, também questionado sobre o assunto, e não deixando de mencionar a eventual importância que os relatos de amigos que estavam em Moçambique, ou que de lá vinham, poderiam ter tido como factor aliciante e convidativo, refere um outro motivo – e, esse sim, quanto a mim, mobilizador para a ida de António Quadros para Lourenço Marques. Segundo o ceramista, António Quadros estaria envolvido – por indicação de Carlos Ramos – no processo de implementação dos estudos de grau universitário em Lourenço Marques, concretamente na criação de um curso de Belas-Artes[42]. A narração de Jorge Mealha, que na altura residia em Lourenço Marques, não aparece isolada. Paulo Mendo, médico e amigo de António Quadros nos tempos da ESBAP, lembra-se que quando regressou ao Porto em 1964, após uma estadia em Marrocos, circulava a notícia de que o pintor tinha ido para Lourenço Marques organizar uma Academia de Belas-Artes[43]. Estas memórias encontram correspondência no *curriculum vitae* de António Quadros, onde consta a seguinte informação: "1964 – Encarregado do projecto de uma Academia de Artes Plásticas nos Estudos Gerais Universitários de Lourenço Marques, pela F. C. Gulbenkian e Professor Veiga Simão"[44].

Este dado exige, antes de mais, um pequeno apontamento contextualizador sobre a implementação do ensino universitário em Moçambique, que se efectivou em 1963, com a criação dos Estudos Gerais Universitários de Moçambique (EGUM).

Até 1963 não havia possibilidade de frequentar o ensino universitário em nenhuma província

---

[41] José Forjaz, "António Quadros em África 1964 a 1984", in AA.VV., *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas*, 2001, p. 223.
[42] Conversa com Jorge Mealha, Lagos, 01/08/2018.
[43] Conversa com Paulo Mendo, Porto, 26/04/2019.
[44] *António Quadros. Curriculum Vitae*, Porto, 22 de Dezembro de 1993, p. 2 (espólio particular).

ultramarina portuguesa. Os estudantes que queriam prosseguir estudos superiores só tinham a hipótese de o fazer deslocando-se para a Metrópole[45] ou para um país vizinho, que, no caso de Moçambique era, naturalmente, África do Sul[46]. Esta segunda opção não era, contudo, e compreensivelmente, do agrado do regime português, como aliás era referido publicamente, embora de uma forma extremamente subtil. O governador-geral de Moçambique, Sarmento Rodrigues (que já tinha sido anteriormente ministro do Ultramar), num discurso proferido em 1962, fazendo uma retrospectiva sobre este tema, destaca: "Por outro lado, a ideia de estudantes nossos para estabelecimentos de ensino de territórios estrangeiros vizinhos não era de modo algum solução que satisfizesse as conveniências nacionais ou diminuísse os encargos financeiros familiares"[47].

Efectivamente, a frequência do ensino superior fora do contexto ideológico e programático do Estado Novo poderia ser perigosa para a sobrevivência do regime. Este factor, aliado à constatação de um número crescente de estudantes provenientes do Ultramar nas universidades da metrópole, foi despoletando uma reflexão sobre a pertinência da criação de estudos universitários nas províncias – processo que decorreu sob a égide do Ministério do Ultramar, concretizado e dirigido pela Comissão Instaladora dos Estudos Universitários de Angola e Moçambique, que funcionou entre 1961 e 1962.

A documentação produzida por essa Comissão Instaladora, que se encontra no Arquivo Diplomático do Ministério dos Negócios Estrangeiros, foi consultada com o intuito de encontrar indícios – ou, eventualmente, a confirmação – do envolvimento de António Quadros nesse projecto de constituição de um curso de Belas-Artes nos EGUM, na senda das informações apresentadas no seu *curriculum vitae*, também referidas por Jorge Mealha e Paulo Mendo.

Nessa documentação não existe qualquer evidência sobre o projecto de constituição de um curso de Belas-Artes. O documento sobre o qual incidi a minha atenção está inserido nos *Relatórios sobre a Instalação dos Estudos Gerais Universitários de Angola e Moçambique*, produzidos a pedido do ministro do Ultramar. Trata-se do *Relatório da Comissão Instaladora dos*

---

[45] O Decreto n.º 39291 de 24 de Julho de 1953 regulava a realização dos exames de admissão às universidades portuguesas em Portugal Continental. Por sua vez, o Decreto n.º 39297 de 29 de Julho de 1953 regulamentava a concessão de viagens gratuitas entre a Metrópole e as Províncias Ultramarinas para os estudantes dos cursos superiores.

[46] África do Sul também era um país de eleição para a frequência do ensino universitário para quem vivia em Moçambique e tinha possibilidades económicas para tal. Joanesburgo era a cidade preferencial para esse fim – não só devido ao crédito da sua universidade, mas também pela proximidade geográfica a Lourenço Marques. A diferença cultural entre Lourenço Marques e Joanesburgo era grande; eram duas realidades urbanas e vivenciais distintas, como tão bem descreveu o arquitecto Pancho Guedes ao referir a tendência em Moçambique para ir fazer os estudos no país vizinho: "Joanesburgo era uma grande cidade com tudo, com imensos cinemas, imensas lojas, imensas livrarias, bibliotecas fantásticas. Era uma cidade de raiz anglo-saxónica, completamente diferente do que era a capital fictícia de Moçambique, Lourenço Marques" (João Manuel Neves, *Encontro com Dori e Pancho Guedes*, 2013, p. 26).

[47] Discurso proferido em 21 de Agosto de 1962 em sessão extraordinária do Conselho Legislativo, transcrito em: Sarmento Rodrigues, *Presença de Moçambique na vida da Nação. Discursos do Governador-Geral de Moçambique,* II volume (1962-1963), 1964, p. 205.

Estudos Gerais Universitários de Moçambique, assinado por Veiga Simão, datado de Agosto de 1962. O texto relata as impressões e as conclusões retiradas da visita efectuada a Moçambique, aponta estratégias, equaciona questões quanto às instalações, aos recursos, às datas e ao recrutamento de professores. O autor sublinha, de forma clara, que a constituição dos estudos universitários em Moçambique tem de se alicerçar num projecto de muita qualidade, com um elevado rigor científico:

> Não esqueçamos que o meio moçambicano, sequioso de cultura científica, estabelecerá naturalmente, a todo o momento, comparação com os estudos universitários da África do Sul. Devemos realizar tudo para que não saiamos diminuídos do confronto. Por isso, a precipitação incauta poderá lançar esta bela obra no abismo profundo do descrédito.[48]

Veiga Simão advoga que se criem condições para a implementação dos cursos de Agronomia, Medicina, Medicina Veterinária, Engenharia e considera ser pertinente o curso de Ciências Pedagógicas (os mesmos cursos que estavam previstos para Angola). Nenhuma outra referência é feita à possibilidade ou à não possibilidade de constituição de outros cursos.

Na tentativa ainda de encontrar outro tipo de evidências, e visto que a criação de estudos universitários no Ultramar era uma matéria delicada que levantava problemas ao regime, consultei no mesmo arquivo uma série intitulada *Informações Confidenciais* (de 1961 a 1966), proveniente do Gabinete de Negócios Políticos do Ministério do Ultramar. Na pasta referente aos anos de 1961 e 1962, encontra-se um documento intitulado *Inf. Confidencial n.º 595. Algumas considerações sobre os problemas decorrentes da Instalação dos Estudos Gerais Universitários em Angola e Moçambique* – texto que merece atenção.

O relator era João Baptista Nunes Pereira Neto que produz um extenso relatório de 39 páginas sobre a actividade da referida comissão instaladora dirigido ao ministro do Ultramar. O relatório é finalizado com um outro tipo de informações, que o autor esclarece: "Conforme determinação de Vossa Excelência emitirei também a minha modesta opinião sobre problemas que se podem revestir de características políticas"[49]. Ora, é precisamente na secção da opinião do relator que importa determo-nos; particularmente na alínea d), onde se dá a entender que chegou a ser ponderada a existência de outros cursos, nomeadamente na área das humanidades – ideia que rejeita e explica porquê:

> Quanto à criação de outros estudos superiores que não os já previstos parece-me que não haverá vantagem nisso e talvez inconvenientes. De facto em todo o mundo e especialmente em África, conforme se pode depreender da leitura das resoluções das mais recentes conferências sobre problemas de ensino neste continente, impera hoje a convicção de que a política de ensino não se deve afastar

---

[48] Veiga Simão, *Relatório da Comissão Instaladora dos Estudos Gerais Universitários de Moçambique*, 27 de Agosto de 1962, p. 2, *Comissão Instaladora dos Estudos Universitários de Angola e Moçambique* (Arquivo Diplomático/Ministério dos Negócios Estrangeiros).

[49] *Inf. Confidencial n. 595: Algumas considerações sobre os problemas decorrentes da Instalação dos Estudos Gerais Universitários em Angola e Moçambique*, p. 1, *Informações Confidenciais* (Arquivo Diplomático/Ministério dos Negócios Estrangeiros).

> das necessidades de desenvolvimento económico de um território. (…) Como a preferência pelos estudos não técnicos e em especial pelo Direito parece ser um vício nacional, parece que há toda a conveniência em evitar que aí se criem escolas desse tipo. Por outro lado são os estudos humanísticos que mais favorecem a especulação política e não me parece conveniente que se fomente essa actividade.[50]

Este excerto é, de facto, esclarecedor quanto à total indisponibilidade do regime em ponderar um leque mais alargado de cursos, sobretudo na área das humanidades – entendidos como geradores de potenciais ameaças à orientação política do Estado Novo e, sobretudo, de estímulos aos movimentos nacionalistas e anticolonialistas. Isto significa que se se ventilou a hipótese de criação de um curso de Belas-Artes, ela não terá passado de uma fase de enunciação. Efectivamente, não interessava neste período, já conturbado, criar condições que favorecessem a "especulação política" e, nesse âmbito, um curso de âmbito artístico seria sempre, pela sua natureza, problemático. Porém, se esta era a visão do regime – e, por conseguinte, era naturalmente a posição de todos aqueles que foram designados para a implantação do ensino universitário no Ultramar; se na documentação oficial não há provas de uma eventual estruturação de um curso artístico – a partir de quê, de onde e como surge o nome de António Quadros associado a esse projecto?

Na tentativa de resposta a esta questão, entendo que uma hipótese deverá ser considerada: a ideia da criação de um curso de Belas-Artes em Moçambique ser posterior à implementação dos EGUM e não concomitante.

Esta hipótese será tanto mais plausível se atentarmos na biografia e no perfil de José Veiga Simão (1929-2014) que, depois da passagem pela Comissão Instaladora, é designado para reitor dos EGUM em 1962 – cargo que ocupará até 1970. Embora fosse um homem da total confiança política do regime, era um universitário (professor catedrático da Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra) aberto e viajado, com formação anglo-saxónica, que pugnava – já à data, e publicamente – por uma reforma que conduzisse a uma efectiva renovação do ensino universitário em Portugal[51].

Teria sido a criação de um curso de Belas-Artes uma ideia, um projecto de Veiga Simão, já enquanto reitor da recém-formada instituição universitária em Lourenço Marques? Enquanto reitor, Veiga Simão foi a figura decisiva para o arranque e no desenvolvimento do ensino universitário em Moçambique. A notoriedade e o respeito que granjeava entre os poderes da metrópole, entre os poderes da província e entre professores e alunos dos EGUM permitiram-lhe tomar as rédeas da instituição com uma certa autonomia. Autonomia que lhe possibilitaria, por exemplo, expandir as fronteiras da instituição.

---

[50] *Inf. Confidencial n. 595: Algumas considerações sobre os problemas decorrentes da Instalação dos Estudos Gerais Universitários em Angola e Moçambique*, pp. 36-37, *Informações Confidenciais* (Arquivo Diplomático/ Ministério dos Negócios Estrangeiros).

[51] Efectivamente, a sua visão de uma renovação do sistema de ensino em Portugal será parcialmente concretizada, enquanto ministro da Educação Nacional – cargo que exerceu entre 1970 e 1974.

Recorde-se que em 1963, data da abertura oficial dos EGUM, e de acordo com o que estava definido pela legislação, só estava regulado o funcionamento dos três primeiros anos dos cursos superiores; após esses três anos, os alunos teriam de vir completar os cursos numa das universidades da metrópole. Só a partir de 11 de Setembro de 1968 é que foi alterado o nome dos EGUM para Universidade de Lourenço Marques (ULM) – havendo permissão para a leccionação dos cursos completos. Este caminho duro de autonomização do ensino universitário, que era controversa, polémica e contestada por muitos sectores, foi trilhado por Veiga Simão. Assim, dentro deste enquadramento, não me parece descabido pensar que idealizasse possibilitar a oferta de um curso artístico na instituição universitária que dirigia. Essa ideia poderia ter sido alimentada, num primeiro momento, por uma via informal e trabalhada por um grupo restrito de pessoas que estivessem mais próximas dessa realidade – entre elas, António Quadros.

Não sendo possível – até agora – atestar a existência de um projecto de constituição de um curso de Belas-Artes na ULM (e que nunca viria a ser constituído) nem o envolvimento de António Quadros no processo, a sua ida para Lourenço Marques continuará um enigma. Por enquanto só foi possível desbravar algumas circunstâncias pessoais e profissionais de António Quadros antes da partida. Por enquanto só foi possível apontar hipóteses para tornar mais compreensível essa partida. Por enquanto só é possível imaginar o quão estimulante deveria ter sido para António Quadros esse projecto, essa missão. Ainda que num quadro do Estado Novo (já desgastado, porém), a possibilidade de criar um curso de Belas-Artes, numa instituição a germinar sem os vícios e os paradigmas das academias ancestrais da metrópole, seria um desafio. Isso permitir-lhe-ia um começar de novo, em termos de estruturas, conteúdos e visões de futuro, imbuídas das suas competências artísticas e pedagógicas – que provara possuir aquando da sua experiência docente na ESBAP.

No meu entender, essa missão – por si própria – tinha todo o encanto e toda a força para ter determinado a sua ida para África. O projecto do curso de Belas-Artes, se existiu, abortou, mas António Quadros ficou em Lourenço Marques. O que o terá deslumbrado nesta cidade?

> É Lourenço Marques singular a muitos títulos, e por alguma razão muita gente que a visita fica surpreendida, ou mesmo deslumbrada, com a paisagem da cidade. Bastam apenas uns dias para se ficar cativo da terra e da vida. Qualquer sortilégio se exerce nas almas, porque o ambiente embebe os espíritos e as pessoas gostam de estar. Os moradores sabem há muito que é assim, e dizem que a água do Umbelúzi tem feitiço.[52]

Por feitiço ou não, António Quadros ficou "cativo" e Moçambique será a sua terra durante vinte anos – uma longa estada que, segundo José Forjaz, correspondeu ao "período mais produtivo da sua vida", arriscando "mesmo afirmar que foi o período que melhor o definirá como artista, como escritor e como mestre de tantas artes"[53].

---

[52] Alexandre Lobato, *Lourenço Marques, Xilunguíne. Biografia da Cidade*, 1970, p. 9.
[53] José Forjaz, "António Quadros em África 1964 a 1984", in AA.VV., *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas*, 2001, p. 233.

3.2. Uma presença pouco discreta

Quando chega a Lourenço Marques, António Quadros não tinha um contrato de trabalho. Procurou aquilo que, com as suas habilitações, seria mais natural: o ensino.

Helena Cabral conta que, naquela época, não era difícil ter uma oportunidade para leccionar no ensino médio em Lourenço Marques, porque havia uma grande necessidade de docentes. É relativamente fácil perceber-se isso, se pensarmos no crescimento demográfico verificado sobretudo na década de 60, em Moçambique, nomeadamente na capital. Este crescimento demográfico, necessário ao desenvolvimento económico pretendido para a província ultramarina, obrigou o Estado Português a reforçar a rede de ensino – um ensino para colonos, e só em casos muito excepcionais para colonizados.

É, quando ainda estava em Portugal, que António Quadros procura esse enquadramento no ensino. A 12 de Junho de 1964, endereça um requerimento ao ministro do Ultramar solicitando a sua contratação para "prover um lugar de professor do quadro do Ensino Técnico do Ultramar, com colocação na Província de Moçambique"[54]. Essa colocação, contudo, só será provida e autorizada em Abril de 1966[55]. Entretanto, de acordo com o *curriculum vitae* de António Quadros e os testemunhos de Helena Cabral, Joana Pessoa e Jorge Mealha, sabe-se que conseguiu um lugar como professor eventual no Liceu Salazar. Este estabelecimento de ensino ocupava um lugar de destaque em Lourenço Marques – lugar que importa explicitar.

O Liceu Salazar[56], inaugurado em Outubro 1952, foi o primeiro grande liceu a ser construído em Lourenço Marques – com projecto de José Costa e Silva, arquitecto ao serviço da Junta das Construções para o Ensino Técnico e Secundário. Esta construção escolar, de grande impacto urbano, é representativa do novo rumo que a política colonial portuguesa tomou a partir da década de 50. A monumentalidade, a imponência, a sumptuosidade e a grandeza do edifício constituem um marco da propaganda oficial portuguesa – como garante do progresso e do desenvolvimento da província ultramarina. Não é por mera casualidade que o liceu tem como patrono António Oliveira Salazar pois tratava-se, afinal de contas, do "mais belo, maior e melhor estabelecimento de ensino secundário do Império Português"[57]. Na verdade, e segundo publicação da época[58], o estabelecimento de ensino pretendia ser uma referência de modernidade

[54] Requerimento de António Quadros ao Ministro do Ultramar, Porto, 12 de Junho de 1964, *Processos de Funcionários do Ultramar*, cx. n.º 7978, proc n.º 115795 (Arquivo Nacional/Torre do Tombo).
[55] Ofício n.º 1269/66, P.º 1356/EL do director-geral da Direcção-Geral do Ensino dirigido ao Governador-Geral da Província de Moçambique, 20 de Abril de 1966, autorizando a contratação de António Quadros para prover um lugar de professor do 9.º grupo do Quadro Comum dos Liceus do Ultramar, no Liceu António Enes de Lourenço Marques; *Processos de Funcionários do Ultramar*, cx. n.º 7978, proc n.º 115795 (Arquivo Nacional/Torre do Tombo).
[56] O edifício ainda existe como escola; é a actual Escola Secundária Josina Machel.
[57] *Liceu Salazar de Lourenço Marques*, 1954, p. 8.
[58] A Agência Geral do Ultramar publicou um livro sobre o liceu, de 32 páginas, seguidas de uma série de fotografias que ilustram todas as valências e estruturas do edifício, os seus pormenores construtivos e decorativos.

pedagógica. A prova de que se tratava de uma infra-estrutura de grande ambição mede-se, por exemplo, por ser dotada de uma piscina – considerada, aliás, o ex-líbris da instituição:

> De noite, trinta e seis potentes pontos luminosos convertem a piscina num espectáculo de contos de fada, ou num cenário digno de Walt Disney. Podemos dizer que este sector do Liceu foi tratado com extremos e requintes que não estão nos nossos habituais processos pedagógicos. Quem quer que visite a piscina do Liceu Salazar não esconde a sua admiração, embasbacando na magnificência sumptuosa e rica, e de bom gosto, que os olhos regaladamente têm ante si.[59]

É neste estabelecimento de ensino, fortemente simbólico da autoridade colonial portuguesa, que António Quadros vai leccionar as disciplinas de desenho e de trabalhos manuais (no 1.º, 3.º e 5.º anos de liceu), logo no ano lectivo 1964/65. Essa experiência terá sido curta, e não terá corrido muito bem – a julgar pelos testemunhos orais que recolhi e que atestam a sua dificuldade de enquadramento em estruturas orgânicas oficiais, rígidas e inflexíveis quanto a comportamentos e modos de estar.

O PAPEL OU A BOMBA?

António Quadros foi protagonista de dois episódios singulares que marcaram a história do Liceu Salazar, na segunda metade dos anos 60. Helena Cabral, também a dar aulas naquele liceu nessa altura, lembra-se bastante bem desses "episódios inesquecíveis"[60] e, apesar de não conseguir precisar as datas, faz um relato com grande minúcia – relato também efectuado por Jorge Mealha, Joana Pessoa e Vasco Cabral. Importa salientar, aliás, que verifiquei que a história da passagem atribulada de António Quadros pelo ensino oficial constitui uma espécie de 'património comum' das pessoas que viviam em Lourenço Marques e que eram mais ou menos próximas do artista e mesmo de pessoas que não privavam com ele e só o conheciam 'de vista'.

O primeiro episódio relaciona-se com uma situação que atingia sobretudo os professores ditos "eventuais": era comum verificarem-se atrasos sucessivos e prolongados dos pagamentos e que, segundo Helena Cabral, eram atrasos que ultrapassavam os três ou quatro meses. Um dia, António Quadros, cansado da situação, avisou numa reunião que se não lhe pagassem ele não lançaria as notas dos alunos. Com aquele gesto e, nas palavras de Helena Cabral, começou "a primeira greve de professores em Lourenço Marques". Efectivamente, António Quadros – sendo seguido por um grupo de professores que se tinham solidarizado com a sua posição – cumpriu a sua palavra e até lhe pagarem não atribuiu as classificações aos alunos. Jorge Mealha conta que entre os amigos ficou célebre a reivindicação que terá feito nessa reunião: "Troco notas por notas!"[61]. Frase, aliás, que rapidamente se terá disseminado pelo liceu – pelos colegas e mesmo entre os alunos. Consegue-se aferir isso através do testemunho de Olga Iglésias, na época aluna do Liceu D. Ana da Costa Portugal – nome que tinha a ala feminina do Liceu Salazar. Lem-

[59] *Liceu Salazar de Lourenço Marques*, 1954, p. 13.
[60] Conversa com Helena Cabral, Matosinhos, 11/04/2019.
[61] Conversa com Jorge Mealha, Lagos, 26/10/2017.

bra-se com nitidez a forma como os alunos brincavam com a frase de António Quadros – que se celebrizou[62]. Helena Cabral refere, convictamente, que "através da greve António Quadros alcançou muita popularidade". Segundo ela, o episódio "foi um escândalo muito grande em Lourenço Marques", porque não conseguiu ficar circunscrito à escola, tendo sido divulgado noutros meios por via dos alunos e dos pais dos alunos[63].

O segundo episódio também teve na sua origem um diferendo de cariz administrativo, relativo aos atrasos na colocação dos professores eventuais – atrasos que, de acordo com Helena Cabral, tinham muitas implicações nas vidas pessoais dos docentes, pela incerteza e indefinição que geravam. Esses atrasos, que eram justificados de muitas maneiras, obrigavam os professores a deslocarem-se diariamente à secretaria da escola perguntando se já tinha chegado o papel da colocação. António Quadros, saturado da situação e do ritual de subserviência que se tinha de cumprir todos os dias, decide agir da seguinte maneira: dirigiu-se à secretaria, com a sua boina preta – não na cabeça, mas como que dobrada entre as mão, perguntando a uma das funcionárias se já tinha chegado o papel da colocação. Perante a resposta negativa da funcionária, fez-lhe saber que dentro da boina estava uma bomba[64] e que ele a iria colocar algures no edifício da escola, caso a sua situação não fosse resolvida com celeridade. A ameaça que verbalizou, e que fez tremer os alicerces burocráticos do sistema, resultou e passadas umas horas António Quadros já teria o seu papel da colocação e o seu horário.

De acordo com Helena Cabral, esta ameaça representou o seu afastamento da escola. O reitor do liceu convocou António Quadros no dia seguinte informando-o que apesar de saberem que ele não era um terrorista, o seu procedimento era inadmissível e que seria mais sensato deixar a escola. Num dos seus currículos, António Quadros justifica desta forma a sua saída da escola: "Prática de ensino ao nível secundário, de onde é arredado por inconveniências para com o sistema colonial de ensino"[65].

Os episódios narrados[66] dizem-nos muito da sua personalidade e do seu modo de agir. Homem livre e sem amarras, incapaz de pactuar com aquilo que considera injusto ou intolerável, intempestivo, por vezes, nas suas reacções, mas sempre criativo nas soluções que encontra

---

[62] Conversa com Olga Iglésias, Sassoeiros, 05/08/2019.
[63] Conversa com Helena Cabral, Matosinhos, 11/04/2019.
[64] Creio que não terá sido por acaso que António Quadros fez esta encenação usando a ideia de um pré-atentado. Justamente enquanto procurava informação sobre o Liceu Salazar no Arquivo Nacional/Torre do Tombo, verifiquei a existência de uma ocorrência deste género, em 1962, naquele estabelecimento de ensino. Cf. *Motins, insurreições e levantamentos no Distrito de Lourenço Marques*, Serviços de Centralização e Coordenação de Informações de Moçambique, n.º 1045 (Arquivo Nacional/Torre do Tombo). Saberia António Quadros desse episódio precedente? Terá sido essa a sua inspiração?
[65] *António Quadros. Curriculum* Vitae, Maputo, 1978, *António Augusto de Melo Lucena e Quadros – Processo de Professor* (Arquivo FBAUP).
[66] Os episódios narrados não constam do processo individual de António Quadros que consultei no Arquivo Nacional/Torre do Tombo, porquanto esse processo só contém informação relativa ao procedimento de contratação para professor do quadro dos liceus do Ultramar.

para os problemas. Estes episódios que marcam a sua chegada a Lourenço Marques apresentam-no e anunciam-no como um homem fiel às suas convicções e princípios, não disposto a cedências e sempre pronto a desafiar os poderes estabelecidos em nome dos seus valores e da sua consciência.

Assim, a saída de António Quadros do Liceu Salazar terá sido ditada por duas situações. Por um lado, o seu comportamento provocador criou muitas animosidades e inimizades naquele ambiente escolar. Um professor destes não era certamente do agrado da direcção do liceu. Por outro lado, também parece importante referir que neste espaço controlado e vigiado era reduzida a margem de manobra que tinha para exercer a sua vocação pedagógica. Os espartilhos institucionais, ideológicos, morais e pedagógicos condicionavam a sua prática e estimularam a que procurasse outros caminhos. Esse será, em parte, o motivo que explica que quando finalmente foi dada autorização pelo Ministério do Ultramar para a contratação de António Quadros para o quadro comum dos liceus do Ultramar, a 20 de Abril de 1966, ele tivesse optado pela desistência[67].

A má experiência inicial ajuda, também, a compreender a forte ligação que vai estabelecer com o Núcleo de Arte – um lugar de criação artística, onde conseguiu um espaço de liberdade de actuação como pedagogo e onde terá desempenhado um papel crucial. Papel muito sublinhado pelos testemunhos de Ana Maria Branquinho, Helena Cabral, Joana Pessoa, Jorge Mealha, Teresa Rodrigues, Teresa Roza d'Oliveira e Vasco Cabral.

Está por escrever a história do Núcleo de Arte no período colonial[68] – empreendimento difícil, mas urgente[69], se considerarmos que esta instituição funcionou desde o seu início (1936) como uma escola de ensino artístico – a única escola em Lourenço Marques verdadeiramente vocacionada para a formação artística que proporcionava uma oferta especializada com qualidade nos vários domínios das belas-artes. A importância de compreender a sua acção é tanto mais

---

[67] Cf. *Processos de Funcionários do Ultramar*, cx. n.º 7978, proc. n.º 115795 (Arquivo Nacional/Torre do Tombo).

[68] Na tese de doutoramento de Alda Costa encontram-se muitas referências sobre a actividade do Núcleo de Arte desde a sua fundação. No entanto, e porque esse não era o seu objecto de estudo, a visão que apresenta dele é fragmentada e direccionada para os contextos que vai abordando. As informações, dispersas ao longo do estudo, permitem chegar a algumas conclusões, mas não dispensam um estudo profundo e sistemático sobre a instituição – que é central para compreender e conhecer o panorama artístico em Moçambique, como a própria historiadora reconheceu: "O Núcleo de Arte iria passar por muitas fases e mudanças, mas, à sua volta e à volta de alguns dos seus associados, se fez uma parte da história das artes plásticas em Moçambique" (Alda Costa, *Arte em Moçambique*, 2013, p. 113). Não excluo a possibilidade de terem sido elaborados trabalhos académicos sobre o Núcleo de Arte, produzidos em universidades moçambicanas – mas desconheço a existência.

[69] Empreendimento difícil porquanto implicaria a localização e o acesso à documentação produzida e guardada por aqueles que passaram pela instituição: professores, alunos, colaboradores, sócios. Muitos desses espólios foram certamente destruídos, outros fragmentados e cujo paradeiro é incerto ou desconhecido. Uma coisa é certa, o que existe estará disperso geograficamente em Moçambique, em Portugal e, quiçá, noutras paragens. A urgência de realizar esse estudo prende-se com o facto de ainda ser possível resgatar testemunhos orais de alguns dos seus protagonistas, daqueles que assumiram responsabilidades na gestão da instituição e na organização de actividades, bem como de alunos que usufruíram dos cursos – cursos que foram determinantes para os percursos artísticos que vieram a trilhar. Estas memórias facultariam uma outra dimensão a esse estudo, porque colmatariam e explicariam os silêncios e as lacunas que qualquer documentação de carácter formal e oficial apresenta – sobretudo aquela que foi produzida no período colonial.

relevante sabendo que não estava sujeita a programas e regulamentos estatais, nem a vigilância de práticas e de visões por parte das estruturas que representavam a autoridade na província.

É também importante referir que só a partir de 1954 é que passou a existir uma oferta específica de formação artística dentro do sistema educativo oficial:

> Para além das aulas de desenho que faziam parte dos diferentes níveis de ensino do sistema de educação colonial (a que muito poucos tinham acesso), funcionavam no ensino técnico/Escola Industrial os cursos de Pintura Decorativa e Escultura Decorativa e a secção preparatória que habilitava para ingresso nas escolas de Belas-Artes de Portugal.[70]

Tratava-se, como podemos constatar, de uma oferta limitada quanto às áreas que abrangia, redutora nas suas possibilidades e nas suas perspectivas, porque enquadrada na visão que o regime possuía quanto ao ensino artístico.

Em que é que o Núcleo de Arte se diferenciava? De acordo com os *Estatutos do Núcleo de Arte da Colónia de Moçambique*, de Abril de 1948[71], o Núcleo de Arte existia com o propósito de "difundir a educação estética, coordenar e promover o progresso da Arte na Colónia de Moçambique"[72]. Os objectivos da associação são enumerados no artigo 5:

> 1.º Realizar exposições de Arte;
> 2.º Manter na sua sede ou subsidiar cursos de ensino artístico;
> 3.º Prestar auxílio moral e material aos artistas, independentemente de nacionalidade ou escolas;
> 4.º Auxiliar as instâncias oficiais e os particulares, ou prestar-lhes conselho, em assuntos de estética, conservação de património artístico, ou nos que, por qualquer modo, interessem ao desenvolvimento da Arte da Colónia;
> 5.º Concorrer por todas as formas para o intercâmbio artístico entre Moçambique e a Metrópole;
> 6.º Criar uma biblioteca, dotando-a com obras que se ocupem de Arte;
> 7.º Criar um Museu de Arte;
> 8.º Divulgar e documentar a Arte em geral;
> 9.º Promover ou patrocinar outras manifestações de ordem artística tanto nacionais como estrangeiras.[73]

As atribuições do Núcleo de Arte eram extensas e, de certa forma, ambiciosas, testemunhando o papel que almejava ter no panorama artístico moçambicano – nomeadamente no de Lourenço Marques. É interessante constatar que o próprio entendimento de Arte era muito abrangente e excedia o campo das artes plásticas – como se pode verificar através das suas secções. A actividade do Núcleo estava distribuída por nove secções, a saber: Arquitectura, Pintura, Escultura, Música e Coreografia, Teatro e Cinema, Crítica e teoria da Arte, Propaganda, Publicidade artística e Literatura[74]. Apesar desta abrangência, Jorge Mealha refere que a acção primordial do Núcleo girava à volta da realização de cursos de ensino artístico e da organização de exposições[75].

---

[70] Alda Costa, *Arte em Moçambique*, 2013, p. 197.
[71] O Núcleo de Arte foi fundado em 1936; reger-se-á até ao fim da época colonial por estes estatutos aprovados em Abril de 1948.
[72] *Estatutos do Núcleo de Arte da Colónia de Moçambique*, 1948, p. 5.
[73] *Ibidem*, pp. 5-6.
[74] Ver artigo 34 dos *Estatutos do Núcleo de Arte da Colónia de Moçambique*, 1948, p. 12.
[75] Conversa com Jorge Mealha, Lagos, 26/10/2017.

Não consegui apurar com precisão a data a partir da qual António Quadros começou a sua actividade como professor no Núcleo de Arte[76], mas deduzo que a sua aproximação à instituição terá sido concomitante à sua chegada, pois era a principal entidade dinamizadora da actividade artística em Lourenço Marques, e como refere a historiadora Alda Costa: "O Núcleo de Arte vivia, desde a segunda metade dos anos 60, um ambiente muito especial de criatividade, ambiente esse que se fazia sentir na cidade"[77]. António Quadros terá sido uma peça fundamental desse ambiente. O seu historial metropolitano aurático, o impacto que causou a sua pintura nas primeiras exposições colectivas em Lourenço Marques e, sobretudo, a sua propensão e vocação para o ensino explicam a sua captação para professor e as responsabilidades que lhe são conferidas, em 1967:

> Em 1967, António Quadros (1933-1994), que era professor no Núcleo de Arte, foi encarregado de um projecto de estruturação dos cursos de pintura, desenho, cerâmica e gravura. Quadros, entre outras actividades, ensinou aí tecnologias de pintura, escultura, cerâmica e gravura e foi responsável pela organização de aulas livres de desenho, pelo curso de preparação para as Belas-Artes e pelos cursos de pintura para crianças.[78]

António Quadros também especifica, num dos seus currículos, a actividade que desenvolve no Núcleo de Arte:

> Ensina no Núcleo de Arte, durante 9 anos, as Tecnologias de Pintura, Escultura, Cerâmica e Gravuras. Organisa [sic] as Aulas Livres de Desenho, o Curso de Preparação para as Belas-Artes e os Cursos de Pintura para crianças dos 4 aos 9 anos, segundo a fórmula "Educação pela Arte". Aulas de Desenho do Nú. Sem remuneração.[79]

Esta informação é condizente com aquela que Alda Costa enuncia no seu livro. Não tenho dúvidas quanto à amplitude da sua acção, porém não consegui aferir como essa acção teve impacto na própria instituição e no panorama artístico de Lourenço Marques. Seria extremamente relevante conhecer os conteúdos e as estruturas dos cursos, as práticas pedagógicas que implementou e a visão que tinha para esta escola de vocação artística.

Segundo Jorge Mealha, aluno de António Quadros e depois seu colega em algumas direcções do Núcleo de Arte, António Quadros destacou-se não apenas pela sua vocação de ensinar e de comunicar, mas também pelo modo como foi incorporando a sua cultura artística, ampla e actualizada – fruto da sua vivência na metrópole e, ainda mais, pelas viagens que realizara.

---

[76] Um dos objectivos da minha investigação em Moçambique era aceder e consultar a documentação relativa à actividade do Núcleo de Arte, a partir de meados da década de 60 – com o propósito de conhecer o papel de António Quadros na instituição. No Arquivo Histórico de Moçambique informaram-me (apenas quando lá me dirigi pessoalmente) de que não estava disponível para consulta a documentação anterior ao ano de 1975, por se encontrar num edifício que estava fechado ao público por motivo de obras. Nos últimos dias da minha estadia, e após ter pedido ajuda à Dra. Alda Costa sobre o paradeiro dessa documentação (que ela consultara para a sua tese de doutoramento), tomei conhecimento da existência de um pólo do Arquivo Histórico de Moçambique existente na Universidade Eduardo Mondlane onde poderia estar essa documentação. Infelizmente, já não tive tempo útil disponível para me deslocar a esse arquivo e averiguar da existência dessa documentação.

[77] Alda Costa, *Arte em Moçambique*, 2013, p. 204.

[78] *Idem, ibidem*, p. 203.

[79] *António Quadros. Curriculum Vitae*, Porto, 22 de Dezembro de 1993, p. 2 (espólio particular).

Sendo o Núcleo de Arte uma instituição de ensino informal e gerida com um certo amadorismo decorrente também dessa informalidade, a vinda de António Quadros conferiu-lhe um grande dinamismo e uma vertente muito profissional e tecnicamente com grande excelência[80].

A influência decisiva que António Quadros terá tido no percurso de muitos artistas locais terá sido muito mais larga e profunda do que aquilo que consegui averiguar. E refiro-me a artistas locais brancos, mas também a negros. Importa salientar que não obstante o facto do Núcleo de Arte se tratar de uma iniciativa de colonos e destinada a colonos, isto é, à população "civilizada" e branca, o seu percurso paulatinamente vai conhecendo desvios, sobretudo na década de 60. A instituição vai-se abrindo progressivamente aos colonizados, que ali tiveram oportunidade de explorar os seus interesses e vocações. É claro que, e tal como nos diz Alda Costa[81], muitas vezes a entrada de africanos era feita por outra via que não a oficial; visto que muitos deles eram inicialmente serventes e empregados da instituição. O caso mais conhecido e que se tornou emblemático foi o de Malangatana Valente N'Gwenya. Mas não foi o único. Alberto Chissano também terá começado como contínuo no Núcleo de Arte. E terá sido António Quadros, segundo várias fontes[82], a perceber a sua sensibilidade e o seu potencial para a escultura e a incentivá-lo a trabalhar e a adquirir mais conhecimentos nessa área.

Retomando o legado que António Quadros deixou nos seus discípulos – e que importaria aprofundar –, a reunião de algumas vozes permitiu-me alargar a percepção sobre o seu tipo de actuação.

Jorge Mealha tem uma dívida para com o artista e o mestre – evidente no modo como fala sobre ele, evidente quando esclarece que foi António Quadros que lhe transmitiu a sua paixão pela cerâmica e lhe ensinou os seus fundamentos[83]. Mais do que isso: "o seu verdadeiro encontro com a arte aconteceu através de António Quadros"[84].

Teresa Roza d'Oliveira afirma que conseguiu evoluir tecnicamente graças aos ensinamentos de António Quadros. Recorda a sua esmagadora cultura artística, a sua complexa visão do mundo, reconhecendo que a grande aprendizagem que fez com ele foi a pintar com velaturas onde, nas suas palavras, ele era um "executor exímio"[85].

Carlos Alberto Didier – com quem não consegui estabelecer um contacto directo – narra, na sua página pessoal na internet, de que forma o encontro com António Quadros foi importante na sua vida:

> Do pouco que antes descrevi acerca do naipe *educador* com que por muito havia topado, pode-se imaginar a sensação que tive ao me deparar, mais tarde, com alguém de mentalidade arejada, os

[80] Conversa com Jorge Mealha, Lagos, 26/10/2017.
[81] Cf. Alda Costa, *Arte em Moçambique*, 2013, p. 198.
[82] Ana Maria Branquinho, Jorge Mealha, Teresa Roza d'Oliveira.
[83] Conversa com Jorge Mealha, Lagos, 21/02/2017.
[84] *Jorge Mealha. 1960-2010 Reinventando uma arte* [catálogo], 2010, p. 13.
[85] Conversa com Teresa Roza d'Oliveira, Aldeia do Meco, 01/08/2017.

> predicados natos de pedagogo e o conhecimento coeso da sua arte e do seu ofício: António Quadros, livre-pensador, pintor, poeta e escritor. Não usava batina. Não escondia fereza nem dissimulava índole ruim por detrás de um crucifixo ostentado sobre o peito. Não iludia nem manipulava o seu semelhante, à socapa do falso gesto esmoler alardeado, e era agnóstico. Também era educador, autêntico, genuíno! De 1967 a meados de 1969, em Lourenço Marques (Maputo), sob a sua orientação no Núcleo de Arte, aprendi os fundamentos do desenho artístico e também do batik.[86]

Essa autenticidade e essa genuinidade – de que escreve Carlos Alberto Didier – são apontadas, por muitas outras pessoas, como as principais características de António Quadros: características apreciadas por aqueles que viam nele um mestre, que o tinham como referência e o admiravam; características muito incómodas para os poderes vigentes, para as autoridades instaladas – para quem certamente o artista não passava despercebido. A ameaça de bomba no Liceu Salazar foi só um começo…

O SALTO PARA O PALCO

A ligação de António Quadros ao mundo do teatro é difícil de registar e de conhecer em profundidade pelo facto de não ter conseguido perceber o paradeiro dos espólios (admitindo que existam como tal) das duas companhias de teatro com as quais o artista colaborou, na produção de cenários e figurinos: o TALM (Teatro de Amadores de Lourenço Marques) e o TEUM (Teatro dos Estudantes da Universidade de Moçambique).

As escassas evidências documentais que encontrei, em conjunto com as informações das pessoas que partilharam essas andanças de António Quadros nesse período – e com quem conversei – permitem apenas lançar pistas para um estudo sistemático sobre o papel destas instituições na vida cultural de Lourenço Marques. Uma coisa é certa: a história do teatro na cidade passa necessariamente pela figura de Mário Barradas (1931-2009)[87], encenador e actor que ali viveu entre 1962 e 1969. Segundo Eugénio Lisboa, nesse espaço de tempo – e tendo como actividade principal a advocacia – Mário Barradas montou e interpretou 19 peças de teatro[88].

O TALM, por ele fundado, surgiu em 1962 em Lourenço Marques e, a partir de 1964, passou a estar enquadrado organicamente na Associação dos Naturais de Moçambique.

O TEUM, como o próprio nome sugere, é um teatro de iniciativa universitária, que surge em 1966 com o apoio do então reitor Veiga Simão. O grupo estreou-se com textos de Gil Vicente[89],

---

[86] https://sites.google.com/site/carlosalbertodidier/home/principal.

[87] Mário Barradas é uma das figuras incontornáveis do teatro português. A experiência teatral em Moçambique foi decisiva para abandonar a sua carreira da advocacia e perseguir o seu grande sonho: o teatro. É assim que, em Setembro de 1969, decide partir para a Escola Superior de Arte Dramática do Teatro Nacional de Estrasburgo. Regressa a Portugal em 1972 e até 1974 esteve envolvido na reforma do ensino do teatro no Conservatório de Lisboa. Após o 25 de Abril, a sua maior luta foi em prol da descentralização da cultura em Portugal, nomeadamente do teatro. O Centro Cultural de Évora – CENDREV, fundado em 1975, iniciativa pioneira em Portugal, foi a sua maior bandeira.

[88] Cf. Eugénio Lisboa, *Acta Est Fabula. Memórias – III – Lourenço Marques Revisited (1955-1976)*, 2013, pp. 183-187. Nestas páginas Eugénio Lisboa fala da personalidade de Mário Barradas e da importância que teve a sua acção em Lourenço Marques.

[89] É em duas dessas peças que António Quadros vai colaborar, fazendo os figurinos e os cenários: *O Velho da Horta* e *Quem tem farelos* – que foram apresentadas publicamente no Teatro Avenida, em Lourenço Marques, em 21 de Março de 1967.

encenados por um assistente do curso de Medicina chamado Matos Godinho. Em 1968, o lugar de encenador é ocupado por Mário Barradas até à sua saída para estudar teatro em Estrasburgo, em Outubro de 1969. Regressará em 1970 para encenar uma peça de William Shakespeare intitulada *Medida por medida* – momento marcante da vida teatral em Lourenço Marques pois tratava-se da primeira vez que Shakespeare era levado à cena em Moçambique. Momento marcante também da vida do grupo de teatro que assim se estreava na dramaturgia estrangeira, com "um dramaturgo do povo, que com o povo "vive" (…), um ardente partidário da liberdade de sentimentos da nova geração, que se bate contra a tirania medieval dos pais"[90].

A inexistência de fontes directas sobre a produção destas duas companhias, nomeadamente no que concerne o trabalho específico de António Quadros, fez incidir a minha curiosidade acerca do teatro que realizavam, com que fins trabalhavam, com que meios e que impacto tinham na sociedade laurentina.

Através da imprensa é possível acompanhar a acção destes dois grupos de teatro amador que, com muitas dificuldades de ordem financeira e logística, conseguiram sobreviver e agir num ambiente cultural controlado e vigiado. O teatro produzido por estas duas companhias não era um teatro comercial, era um teatro socialmente comprometido – o teatro como agente de transformação – tal como esclarece um jornalista, numa crítica a um espectáculo produzido pelo TEUM:

> Num meio e num sistema em que tudo é débil, inseguro e inestruturado, excepto o conservadorismo, o importante é estabelecer bases em que se apoie a transformação em direcção ao futuro em que desejamos colaborar. O teatro pode ser um agente desta transformação.[91]

Essa transformação requeria prudência, sensatez e sabedoria – como enuncia o mesmo jornalista:

> O Teatro social é difícil e arriscado. Se é de conteúdo complexo, não capta um público demasiado embotado pela cultura massificada. Se é simplista ou apenas panfletário, perde a consideração do público que pretende conquistar. A acessibilidade e o nível são uma simbiose difícil de realizar.[92]

Era claramente essa "simbiose difícil" que almejavam os dois grupos – como vincadamente me referiram Joana Pessoa e José Peixoto, actores no TALM.

A crítica à produção teatral, que é efectuada com muita qualidade pelo jornal *A Voz de Moçambique* e também pela revista *Tempo* (esta, só a partir de 1971), assume subliminarmente que também contribui para esse teatro transformador. A crítica vê-se como "um fermento que faz surgir mais praticantes, mais interessados, e novos espectadores"[93]. As análises apresentadas são geralmente extensas e profundas sendo, por vezes, muito duras para com os actores e encenadores. Porém, apesar disso, a sua acção era sempre louvada. Eugénio Lisboa, por exemplo, finaliza uma crítica cáustica a um espectáculo do TALM desta forma:

---

[90] "Shakespeare, a Arte e a Vida. Mário Barradas fala à V.M.", *A Voz de Moçambique*, 27 de Setembro de 1970, p. 5.
[91] "O Teatro que os estudantes fazem", *A Voz de Moçambique*, 23 de Julho de 1972, p. 8.
[92] *Ibidem*, p. 8.
[93] *Ibidem*, p. 8.

> Trata-se, em suma, de um espectáculo que, no seu conjunto, mas sobretudo devido à encenação de Ionesco, valeu a pena. Saudamos o esforço e a pertinácia dos componentes do TALM, o seu amor genuíno ao teatro, o seu desejo de estabelecerem nesta terra uma firme "testa de ponte" para a arte de Gil Vicente. Esperamos sobretudo que nos não levem a mal a franqueza das críticas que são, como sabem, parte integrante do espectáculo.[94]

Sobre este assunto do teatro enquanto agente de transformação, Mário Barradas também discorreu, quando questionado se o teatro tinha uma função política. A sua resposta não deixa margem para dúvidas:

> Com certeza que tem. É mesmo essa a sua grande vocação. Com a condição de não o dizer, de não o afixar. Porque aí erra (…). Deve funcionar como uma actividade que mostre os comportamentos do homem em determinados momentos da História, perante determinadas situações. E mostrar os comportamentos é mostrar as contradições desses comportamentos. E é perante isso que o espectador é levado a reflectir e reflecte forçosamente.[95]

É portanto com este tipo de teatro – um teatro de função política – que António Quadros se vai comprometer, emprestando-lhe a sua arte, contribuindo assim para conferir mais qualidade à sua missão. A imprensa, aliás, atestou essa contribuição.

Duas das peças de teatro com mais êxito na cena artística de Lourenço Marques – a julgar pelos ecos na imprensa e pelo número de apresentações públicas[96] – tiveram lugar no âmbito do programa comemorativo do 30.º aniversário da Associação dos Naturais de Moçambique, em Janeiro de 1965. O TALM levou a palco, no Teatro Varietá, *O Jubileu* de Anton Tchekhov e *O Escurial* de Michel de Ghelderode. A recepção à peça *O Jubileu* não foi excelente. Foram apontadas muitas falhas técnicas, contrariedades inerentes às más condições da sala de espectáculos e a cenografia recebeu reparos negativos:

> De um modo geral a encenação de Mário Barradas manteve-se fiel à estrutura interna da peça, com um simples senão para o "decor" que por demais vazio (Tchekvov fala em flores, estatuetas, tapetes e telefones e duas secretárias, além de outros móveis, tudo destinado a encher a cena com luxo e mau gosto) não criou o ambiente necessário à acção.[97]

Quanto à peça *O Escurial*, a crítica, em contraponto, foi extremamente positiva no que diz respeito à encenação e, sobretudo, no que toca à cenografia:

> O Escurial" de Michel Ghelderodes, foi de encenação muito mais cuidada, nela se notando o sentido artístico do pintor António Quadros cuja contribuição para o TALM se antevê de muito valor. O espectador fica desde logo preso à beleza do quadro, e isso torna muito mais fácil a adesão ao espectáculo.[98]

Esta foi a única menção que encontrei na imprensa quanto à colaboração de António Quadros no TALM. *A Voz de Moçambique* não só elogia e destaca o trabalho do pintor como perspectiva

---

[94] "Espectáculo TALM", *A Voz de Moçambique*, 20 de Abril de 1969, p. 6.
[95] "Mário Barradas: por um teatro da era científica", *Tempo*, 22 de Outubro de 1972, pp. 54-55.
[96] As duas peças de teatro foram apresentadas a público várias vezes e sempre com lotação completa. A estreia fez-se a 25 de Janeiro de 1965 em Lourenço Marques.
[97] "No Aniversário da A.N.M. "O Jubileu" e "O Escurial" pelo TALM", *A Voz de Moçambique*, 31 de Janeiro de 1965, p. 10.
[98] *Ibidem*, p. 10.

que a sua contribuição daí em diante poderá ser preciosa para a evolução da companhia. Esta referência ajuda também a datar o engajamento de António Quadros com o teatro em Lourenço Marques e a perceber que não tardou muito a que o artista, após a sua chegada em finais de 1964, pusesse em acção as suas múltiplas valências. A isso não foi indiferente, certamente, a figura de Mário Barradas – de quem se torna amigo próximo, como conta José Peixoto, um dos discípulos do encenador:

> Primeiro encontrávamo-nos na Pero de Alenquer onde o Grupo ensaiava. Depois na casa dele onde passávamos longas horas a conversar e onde apareciam muitos amigos, artistas e intelectuais, como o Pintor António Quadros ou o cantor Zeca Afonso e onde, jovem solitário em LM que eu era, ia jantar com frequência.[99]

As afinidades entre António Quadros e Mário Barradas passavam certamente pelo teatro, mas eram mais profundas do que isso. Partilhariam reflexões de cunho político e social; partilhariam inquietações e dramas próprios enquanto grandes criadores.

Ana Maria Branquinho, Eugénio Lisboa, Joana Pessoa, Jorge Mealha e José Peixoto referiram-se a esse convívio e também à paixão de António Quadros pelo teatro e a sua colaboração dedicada e sempre voluntária na concepção e produção dos cenários e figurinos. Porém, é Eugénio Lisboa quem nos chama a atenção para um episódio que revela um outro tipo de colaboração:

> Outra criação inesquecível foi a encenação da peça de Albee, *The Zoo Story*. (…) O Rui [Knopfli] ofereceu-se para traduzir aquela pequena grande peça em um acto (*The Zoo Story*), se Mário Barradas a quisesse encenar. Era teatro moderno, com um personagem central americano, de um submundo, usando uma linguagem corporal a que o Barradas não estava habituado. O hábito puxava-o mais para uma certa rigidez (clássica?) de corpo, ocasionalmente, alguma pose de estátua… Mas aceitou o desafio. O Knopfli fez uma magnífica tradução e o Mário meteu mãos à obra. De início, foi penoso: o Mário não acertava com o personagem (Jerry), nesta breve e áspera tragédia de isolamento, solidão e comunicação estropiada. Como actor, já o dissemos, Barradas tendia sempre para um certo hieratismo de teatro clássico, ao passo que Jerry convocava um comportamento desmanchado, desleixado e trancalhadanças. Foi aqui que interveio outro grande personagem da feira cultural laurentina: o pintor António Quadros, pouco antes aterrado em Moçambique, emigrado do Porto. *Gauche*, fogoso, impaciente, com olho de pintor minuciosamente observador, durante um dos primeiros ensaios da peça, Quadros saltou para o palco, mimou magistralmente a linguagem corporal do personagem de Albee e, de seguida, agarrando o Mário (literalmente, "agarrando-o"), foi-o "partindo", braço a braço, perna a perna, até o ter "desmanchado" por completo, fazendo-o então "emigrar" da compostura clássica para o abadalhocamento corporal do Jerry novaiorquino – com toda a carga de neurose de solitário, que anseia, toscamente, por se explicar. O efeito foi electrizante.[100]

Não é difícil imaginar este salto para o palco de António Quadros. Episódios anteriores, já narrados, como por exemplo a simulação da bomba no Liceu Salazar, provam bem a sua natural propensão para a encenação, o espectáculo e a *performance*, ou por outras palavras, o seu gosto por representar. Numa primeira análise, mais imediata, poderá então parecer estranha a ausência do artista no palco propriamente dito, como actor. Por que não terá tentado a representação numa

---

[99] José Peixoto, "O Mário e o Teatro em Lourenço Marques. Breve memória de um discípulo", in *Mário Barradas. Um Homem do Teatro*, 2006, p. 19.
[100] Eugénio Lisboa, *Acta Est Fabula. Memórias – III – Lourenço Marques Revisited (1955-1976)*, 2013, pp. 185-186.

das muitas peças que Mário Barradas encenou e levou à cena em Lourenço Marques? Na verdade, António Quadros foi actor e encenador em muitas representações, mas de outra ordem, noutros palcos e com guiões inteiramente de sua autoria – como abordarei mais à frente nesta tese.

TALENTOS IMPROVÁVEIS

A multifacetada acção de António Quadros em Lourenço Marques também passou pela Associação dos Naturais de Moçambique – uma associação relevante, nomeadamente em Lourenço Marques, onde tinha a sua sede. Interessa-me focar a atenção sobre a sua actividade para compreender melhor a colaboração que António Quadros vai desempenhar.

A Associação dos Naturais da Colónia de Moçambique nasce em 1935 tendo como documento fundador os *Estatutos da Associação dos Naturais da Colónia de Moçambique*. A colectividade reformula-se em 1962, com a aprovação de novos estatutos. Comparativamente com os estatutos pelos quais se regia anteriormente o seu campo de actuação é mais amplo, embora as diferenças sejam subtis.

A mudança mais visível e notória está na designação da própria colectividade que passa a ser Associação dos Naturais de Moçambique. A queda da palavra *colónia* não é de surpreender se pensarmos que ela vem na esteira da reestruturação semântica operada pelo governo na década de 50, com vista a dissimular a prática colonial portuguesa condenada internacionalmente. O que, no entanto, é de surpreender e de assinalar é que a palavra *colónia* não foi substituída pela expressão *província ultramarina* – o que sugere que a associação se queria sacudir, ainda que só simbolicamente, do jugo colonial.

A outra grande diferença a ressalvar está no universo de admissão de sócios, que sofre um alargamento face ao estipulado em 1935 – que restringia a composição da colectividade aos "indivíduos de ambos os sexos, maiores, que perante a lei sejam considerados portugueses e que da colónia de Moçambique sejam naturais"[101]. Os novos estatutos permitiam como sócios efectivos:

> a) Os indivíduos nascidos em Moçambique;
> b) Os indivíduos que tenham chegado à Província até aos 10 anos de idade;
> c) Os indivíduos domiciliados na Província há mais de vinte anos;
> d) Os que, sendo sócios contribuintes há mais de cinco anos, tenham prestado bons serviços à Associação dos Naturais de Moçambique.[102]

Podemos considerar estas cláusulas mais inclusivas. Regulamentarmente, a colectividade não se assumia como sendo, exclusivamente, de e para 'colonizadores'. Reparemos que é eliminada a exigência de que os componentes fossem portugueses – o que significa que haveria abertura à inclusão de 'colonizados', de sócios negros.

---

[101] *Estatutos da Associação dos Naturais da Colónia de Moçambique*, 1939, p. 5.
[102] *Estatutos da Associação dos Naturais de Moçambique*, 1962, p. 7.

Se estas mudanças indiciam estarmos perante uma colectividade que ambicionaria ter um papel menos passivo face à situação política e social em Moçambique, a restante leitura dos estatutos 'baralha' essa ideia. À cabeça, é feita a seguinte declaração: "A Associação dos Naturais de Moçambique é estranha a qualquer ideologia de carácter político ou religioso"[103]. E um dos propósitos preconizados é "contribuir para a consolidação da soberania portuguesa na província[104]".

Estas 'contradições' têm de ser entendidas no quadro político, cultural e social laurentino da década de 60 – que tenho vindo a caracterizar. É preciso ter presente que os *Estatutos* são um texto oficial – que teve de passar obrigatoriamente pelo crivo das autoridades competentes. O texto não seria aprovado se de alguma forma gerasse algum tipo de desconfiança de que se tratava de uma associação com propósitos nacionalistas ou anticoloniais.

As 'contradições' detectadas evidenciam uma vigilância apertada do regime quanto ao movimento associativo, que poderia ser subversivo, mas ao mesmo tempo a existência de brechas nessa mesma vigilância – através das quais era possível actuar ainda que de forma subtil.

Mas deixando de lado este enquadramento legal e teórico – onde era muito reduzida a 'margem de manobra' – qual era afinal a actividade da associação? Que papel desempenhou na sociedade moçambicana? Quais seriam os verdadeiros princípios pelos quais se regia?

Um estudo sobre a acção efectiva da Associação dos Naturais de Moçambique elucidar-nos-ia sobre estas questões de uma forma documentada[105]. Mas direi que a avaliar pelo trabalho do TALM (incorporado na Associação desde 1964) e do periódico da associação *A Voz de Moçambique*, o desempenho da colectividade denuncia uma autonomização e um distanciamento total do seu enquadramento legal aprovado oficialmente, pautando-se pelos valores da justiça e da liberdade e encontrando muitos espaços e canais de intervenção nos domínios político, social e cultural. Já explicitei, em páginas anteriores, o carácter interventivo do TALM. E quanto ao jornal *A Voz de Moçambique* – órgão oficial da associação, como se posicionava e que tipo de jornalismo fazia?

O jornal *A Voz de Moçambique* foi publicado em Lourenço Marques, entre 1960[106] e 1975, com periodicidades diversas – inerentes à sua raiz mais amadora, resultantes das muitas dificuldades económicas que foi enfrentando, do número reduzido de trabalhadores, bem como de obstá-

---

[103] *Estatutos da Associação dos Naturais de Moçambique*, 1962, p. 5.
[104] *Ibidem*, p. 5.
[105] O movimento associativo em Moçambique durante o período colonial carece de estudos. É de salientar, porém, a tese de doutoramento de Olga Neves Iglésias intitulada *O Movimento Associativo Africano em Moçambique. Tradição e Luta. 1926-1962.* A autora trabalhou a temática entre os anos de 1926 e 1962, não contemplando o período de tempo a que me reporto. Para além disso, a *Associação dos Naturais de Moçambique* não é alvo da sua atenção.
[106] Segundo Ilídio Rocha no seu estudo sobre a imprensa periódica em Moçambique, o jornal inicia a publicação em 1959. (Cf. Ilídio Rocha, *A imprensa de Moçambique. História e Catálogo (1854-1975)*, 2000, p. 211, p. 377). Essa informação não é precisa; o primeiro número do periódico saiu a 31 de Janeiro de 1960.

culos de índole política. Foi um órgão de comunicação muito importante, sendo de destacar, igualmente, o facto de ser "o único jornal moçambicano que mantém com regularidade uma página dedicada aos assuntos de ordem cultural"[107].

Atentando no editorial do número 145, de 6 de Setembro de 1964, entende-se de imediato que o posicionamento do jornal não era de neutralidade, nem de conivência com o regime:

> A Voz de Moçambique procura ser, no panorama jornalístico da nossa terra, a voz dissonante, a presença incómoda, o acicate mordaz, a pedrada no charco; isto é, intenta desempenhar a função salutar de despertador de energias em hibernação e de consciências cobertas de cinza, buscando para os seus leitores uma informação tão completa quanto possível das realidades mundiais do presente que servem de background a uma problemática moçambicana em suas diversas implicações, a qual nos preocupa, como é lógico, em primeiro lugar, e nos ocupa, como é evidente, acima de tudo. Nesta missão – que todos adivinham difícil e nós dolorosamente sabemos espinhosa – temo-nos mantido com possíveis e humaníssimas quebras, acima de interesses particularistas ou de grupo e de conveniências pessoais, que às vezes escandalosamente desrespeitamos. E isso acontece não só em artigos de tese, mas até em noticiário que excepcionalmente damos, pisando terrenos que a chamada grande imprensa tem de considerar tabu por motivos conhecidos. Às consequências que ganhamos de tais atitudes, deveríamos normalmente chamar dissabores, se não acontecesse que, por benefício de uma fé que alimentamos e duma idiossincrasia que criámos cá em casa, as vamos recebendo como condecorações.[108]

Através deste excerto, percebe-se porque o periódico era alvo de uma atenção permanente por parte das autoridades. Não era um órgão afecto ao regime, pelo contrário. Este editorial é um texto bem claro quanto ao tipo de jornalismo que se pretendia fazer: um jornalismo sem mordaças, sem medo de veicular a informação necessária para o esclarecimento do leitor, a informação essencial para a mudança que se antevia. Um jornalismo que não era conivente com o sistema e que afirma frontalmente que não quer ser alheio ao cenário internacional nem aos seus impactos no território moçambicano. Tratava-se de um jornalismo incómodo para as autoridades que tinham o periódico 'debaixo de olho'. A cara do jornal era Homero Branco, que por ser director era o primeiro alvo dos poderes instalados. Sobre ele, Eugénio Lisboa – um dos colaboradores assíduos do jornal e um dos responsáveis pela secção de *Arte e Literatura* – escreveu:

> (…) cheio de bonomia, humildemente corajoso, jamais interferindo na nossa liberdade, o Homero Branco, director, era regularmente "chamado", pelo poder, repreendido, interrogado, "aconselhado", subtilmente ameaçado… Era tempo mal gasto. O Homero não era homem de se deixar intimidar. Nunca, em ocasião alguma, nos pediu ou sugeriu que amaciássemos a tareia, a rebeldia, a rezinga… Havia, nele, sempre, um sorriso amigo, uma fala mansa, naquele inconfundível sotaque "laurentino".[109]

O editorial do número 145 marca, de certa forma, uma viragem na história do jornal, sobretudo na sua orientação, pois tal como explicitou Eugénio Lisboa numa primeira fase não tinha esse propósito declaradamente interventivo: "A Voz de Moçambique" (…) nada tinha, à partida,

---

[107] "Perspectiva moçambicana do ano de 1964", *A Voz de Moçambique*, 3 de Janeiro de 1965, p. 8.
[108] "O jornalismo que tentamos fazer", *A Voz de Moçambique*, 6 de Setembro de 1964, *apud* Eugénio Lisboa, *Acta Est Fabula. Memórias – III – Lourenço Marques Revisited (1955-1976)*, 2013, p. 309.
[109] Eugénio Lisboa, *Acta Est Fabula. Memórias – III – Lourenço Marques Revisited (1955-1976)*, 2013, pp. 290-291.

de um jornal atrevidamente independentista ou mesmo autonomista"[110]. A viragem tinha sido 'determinada' pelo perfil dos colaboradores que entretanto tinham vindo para o jornal, mas sobretudo, foi 'ditada' pelo agudizar da situação que se vivia nas colónias, nomeadamente em Moçambique – na altura, já em cenário de guerra.

No final de Fevereiro de 1965, o jornal esteve sob fogo em virtude de uma capa polémica que elaborou e que atacava frontalmente o regime vigente e os poderes instalados. A capa do número 170 (fig.1), de 28 de Fevereiro de 1965, apresentava uma fotografia do edifício-sede do Banco Nacional Ultramarino (BNU), que era acompanhada por uma frase de Winston Churchill – "Nunca tantos… deveram tanto a tão poucos"[111]. A que se referia esta crítica? Eugénio Lisboa – que narra detalhadamente o episódio nas suas memórias – explica a escolha da legenda: "Numa terra pobre e onde, pouco antes, começara a guerra, esta obscena ostentação de riqueza era, no mínimo, de mau gosto"[112].

O alvo do ataque era o luxuoso edifício sede do BNU em Lourenço Marques. Que edifício era este e porquê a crítica?

O BNU, fundado em 1864, para além de ser o principal banco comercial de Moçambique, era também banco emissor e tesoureiro do Governo Português. Tinha representação em Moçambique desde 1877 através de uma agência localizada na Ilha de Moçambique – à data, capital da colónia. E em 1883 decidiu abrir uma filial também em Lourenço Marques – filial que foi mudando de localização, à medida que a cidade crescia e que aumentava a actividade e o movimento do banco.

Dez anos antes de cumprir o aniversário do seu centenário, ou seja em 1954, o BNU decidiu construir uma nova sede em Lourenço Marques – projecto que a administração pretendia que fosse audacioso e imponente e que espelhasse o poder desta instituição bancária na capital da província. Num opúsculo de edição própria, fazendo apologia do seu historial em Moçambique, do novo empreendimento e do seu governador, é evidente o propósito da obra: "Por isso, aqui nos detemos com a afirmação incontestável de que o edifício do Banco Nacional Ultramarino em Lourenço Marques, é o mais rico, sumptuoso e belo de quantos existem no Ultramar Português"[113].

Este empreendimento, com projecto de José Gomes Bastos, é feito sobre a égide de Francisco José Vieira Machado (1898-1972), governador do banco desde 1953 – figura política de proa no Estado Novo, tendo assumido cargos de destaque, nomeadamente a chefia do Ministério das Colónias (entre 1936 e 1944).

---

[110] Eugénio Lisboa, *Acta Est Fabula. Memórias – III – Lourenço Marques Revisited (1955-1976)*, 2013, p. 121.
[111] *A Voz de Moçambique*, 28 de Fevereiro de 1965, p. 1.
[112] Eugénio Lisboa, *Acta Est Fabula. Memórias – III – Lourenço Marques Revisited (1955-1976)*, 2013, p. 328.
[113] Manuel Faria de Almeida, *O Banco Nacional Ultramarino e as suas instalações em Lourenço Marques*, 1964, p. 35.

Fig. 1
Capa de *A Voz de Moçambique*
28 de Fevereiro de 1965

A construção da nova sede em Lourenço Marques iniciou-se no final de 1958 e a inauguração aconteceu a 25 de Julho de 1964 – coincidindo com as festas da cidade e a visita do chefe de Estado a Moçambique. Se o resultado final coincidiu com os desejos da administração do banco, não terá coincidido com os desejos de alguns sectores da sociedade laurentina – particularmente os sectores oposicionistas, mais politizados, que contestavam o luxo e a sumptuosidade do edifício. A crítica não terá tardado a fazer-se sentir, evidentemente de uma forma discreta e com todos os condicionalismos inerentes à inexistência de liberdade de expressão.

O BNU teria tido a percepção do exagero pelo qual era criticado. A prova disso é o próprio discurso que Francisco Vieira Machado[114] profere na inauguração da nova sede; o governador sentiu-se compelido a justificar a opulência do edifício:

> O Banco Nacional Ultramarino ao mandar construir este edifício quis mostrar, e por forma bem evidente, a sua fé nos destinos portugueses de Moçambique, a sua certeza no rápido desenvolvimento desta terra portentosa, teatro de lusíadas heroísmos, túmulo de mártires que a Igreja ergueu à glória dos altares, milagrosa velha de quinhentos anos que o Gama descobriu e é sempre jovem e proeminente e fecunda. Terra de Moçambique, baptizada portuguesa e com o sangue dos nossos soldados e com o suor dos nossos colonos, terra de Moçambique muito minha querida, como não havia de o seu Banco emissor, podendo fazê-lo, deixar de dotar a sua capital, exótica flor de magia, com um monumento digno da sua grandeza, da sua pujança, da opulência magnífica da sua potencialidade?! Este edifício é, assim, senhor Presidente, um grito de amor e de fé![115]

O presidente Américo Tomás, presente na inauguração do banco – que se fez coincidir com a sua visita oficial a Moçambique –, dá o aval à justificação do governador. Assim, no seu discurso, afirma:

> A terra merece tudo. Merece até luxos, mesmo que eles sejam demasiados. E é por isso que quando olhar para estas instalações, ao visitá-las, não olharei apenas para a sua grandeza, olharei também para a grandeza desta terra que todos nós queremos cada vez maior e mais portuguesa.[116]

Mas a terra, no entender de outros, merecia outras coisas… e é assim que se compreende a crítica de *A Voz de Moçambique*, ao elaborar a capa polémica – sete meses após a inauguração do edifício. Porquê a crítica sete meses depois da inauguração e não na data da inauguração? Por um lado, na data da inauguração, talvez a censura – mais atenta à cobertura dos órgãos de comunicação social – não deixasse sair a capa. Por outro lado, a crítica sete meses depois ainda era pertinente e apetecível pois entre a inauguração da sede, em Julho de 1964, e a edição de 28 de Fevereiro de 1965 de *A Voz de Moçambique*, a situação tinha-se agudizado na metrópole e em Moçambique.

Na metrópole, a 13 de Fevereiro de 1965, tinha sido assassinado Humberto Delgado – uma morte cujos contornos foram abafados, mas cuja autoria depressa se suspeitou ser da PIDE. Em

---

[114] O opúsculo referido termina com uma apologia ao governador Francisco José Vieira Machado, apresentando uma curta biografia. Ver: Manuel Faria de Almeida, *O Banco Nacional Ultramarino e as suas instalações em Lourenço Marques*, 1964, pp. 35-37.
[115] *Boletim Geral do Ultramar*, n.os 469/470, Julho/Agosto 1964, pp. 118-119.
[116] *Ibidem*, p. 119.

Moçambique, a vigilância apertava e a produção cultural não escapava aos olhos muito atentos do regime. Em Dezembro de 1964 tinham sido presos pela Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) de Lourenço Marques: José Craveirinha, Rui Nogar, Luís Bernardo Honwana e Malangatana.

A percepção de que o regime agia de uma forma cada vez mais implacável e a tensão que se vivia em muitos círculos culturais e intelectuais em Lourenço Marques terão contribuído para este atrevimento oposicionista do periódico.

O momento parecia, de facto, oportuno para relançar a crítica. O mote era a visita a Lourenço Marques de uma 'alta individualidade do regime': Silva Tavares[117]. Tratava-se de Álvaro Rodrigues da Silva Tavares (1915-2011), prestigiado magistrado, figura cimeira do regime do Estado Novo. À data, em 1964, era deputado da Assembleia Nacional e comissário do governo junto do BNU. Fora governador da Guiné (entre 1956 e 1958) e governador-geral de Angola (entre 1960 e 1962), entre muitos outros cargos de elevada responsabilidade e confiança política ligados à administração colonial. Silva Tavares, conforme a notícia do jornal publicada na segunda página, foi recebido por Castro Fernandes e por Raposo de Magalhães no edifício-sede. Descreve-se a longa visita, e o jornalista de *A Voz de Moçambique* põe a tónica nos pormenores decorativos do empreendimento:

> À tarde, acompanhado pelo dr. Castro Fernandes e Raposo de Magalhães, o dr. Silva Tavares visitou demoradamente as instalações do B.N.U., mostrando-se visivelmente impressionado com a heterogeneidade e a beleza das obras de arte, dos mármores italianos, as escadarias, as fofas tapeçarias, as belas secretárias aristocráticas dos contínuos, as funcionais secretárias dos funcionários, as extensas e maciças secretárias dos altos funcionários, os dourados, as poltronas de veludilho cor de salmão, verdesinho cor de salmão, verdezinho adamascado, cor de rosa, os lustres, etc.[118]

Reuniam-se assim na nova sede do BNU "altas individualidades" – que importa apresentar. Castro Fernandes tratava-se de António Júlio de Castro Fernandes (1903-1975), administrador do BNU. A sua biografia não deixa margem para dúvidas quanto ao seu elevado comprometimento com o regime:

> A sua carreira política no interior do regime fez-se sobretudo no aparelho corporativo. Em 1934 foi nomeado vice-presidente da FNAT, e desempenhou funções directivas em grémios. Foi deputado da Assembleia Nacional e procurador à Câmara Corporativa. Em 1944 seria subsecretário de Estado das Corporações e em 1948 foi nomeado ministro da Economia, cargo que desempenhou até 1950. Após ter sido presidente da comissão executiva da União Nacional, teve ainda uma carreira no sector da banca (…).[119]

---

[117] Eugénio Lisboa, nas suas memórias, ao contar o sucedido refere que as "altas individualidades", "vinham inaugurar o sumptuário edifício da Avenida da República, majestoso e repleto de mármores (…)" (Eugénio Lisboa, *Acta Est Fabula. Memórias – III – Lourenço Marques Revisited (1955-1976)*, 2013, pp. 329-330). Porém, há aqui uma falha: a inauguração já tinha tido lugar em Julho de 1964. Tratou-se de uma visita que teve alguma 'pompa e circunstância' pela relevância das figuras que se reuniram no novo edifício sede.

[118] "Altas individualidades do B.N.U. de visita a Moçambique", *A Voz de Moçambique*, 28 de Fevereiro de 1965, p. 2.

[119] António Costa Pinto, "António Júlio de Castro Fernandes", in Fernando Rosas, J. M. Brandão de Brito (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. I, 1996, p. 348.

Raposo Magalhães, a que se refere a notícia, era outra figura central da banca. Creio que se tratava de João Raposo de Magalhães, filho de José Emílio Raposo de Magalhães – fundador do Banco Raposo de Magalhães[120].

A capa do jornal pretendia ser demolidora e, efectivamente, conseguiu ser – atingindo, de modo certeiro, o alvo pretendido. O administrador Castro Fernandes deu sinal disso e foi longe na resposta ao atrevimento jornalístico, como conta Eugénio Lisboa:

> Ele vingou-se à sua maneira: mesquinhamente e com língua de palmo. Proibiu as oficinas do *Notícias* (que "pertencia" ao Banco) de continuarem a imprimir o nosso jornal. E como era rico, mas completamente despido de sentido de humor – e de quaisquer laivos de fair-play, quanto mais de grandeza – proibiu também todas as tipografias da terra, de que o BNU fosse credor, de prestarem qualquer serviço ao nosso jornal. Em resultado disto, estivemos quase um mês sem conseguir fazer sair a *VM*. As tipografias "encolhiam-se" diante da escarolada ameaça do capital afrontoso e feioso (já nessa altura ele deitava as unhas de fora, embora ainda sem a dementada desvergonha dos tempos de hoje, excepção feita a caciques sem estilo, como Castro Fernandes).[121]

Castro Fernandes pensara que assim resolvia o problema de raiz, liquidando a voz incómoda do jornal. Mas não obstante essa convicção, é interessante perceber que a crítica que o jornal veiculara 'pesava' sobre a administração do banco, talvez porque circulasse subliminarmente em certos meios sociais e culturais. A 13 de Março, o administrador volta a sentir necessidade de justificar publicamente a grandiosidade do empreendimento – fê-lo através do periódico *A Tribuna*:

> O dr. Castro Fernandes fez notar que o edifício fora projectado há dez anos e que, de início não se revestia da grandiosidade que afinal veio a ter. Explicou então: "É que durante a sua execução acenderam-se as labaredas de África, espíritos mais timoratos chegaram a duvidar da continuação da presença de Portugal neste continente, uns tantos (muito poucos, diga-se de passagem) transferiram-se a eles e seus cabedais; por isso mesmo a administração do Banco fez questão de que o edifício da sua dependência na capital de Moçambique fosse, como é, uma afirmação inequívoca de serenidade, de confiança, de certeza.[122]

A sanção do administrador inviabilizava a produção do jornal e, com isso, Castro Fernandes estaria a condená-lo ao desaparecimento – o que inesperadamente não aconteceu, como narrou Eugénio Lisboa:

> No meio da cobardia muito bem distribuída (…) apareceu, inesperadamente, um pequeno herói: a "Tipografia Globo", propriedade de um jovem nascido em Moçambique, rebelou-se e decidiu que não recebia ordens do Banco. E pôs-se à nossa disposição, desde que usássemos, para fazer o jornal, o processo *off-set*. Se uma chatice nunca vem só, o mesmo se passa com os milagres. A seguir ao milagre da "Globo", caiu-nos em cima o outro milagre que faltava. Estávamos nós, reunidos, na redacção, a cogitar no modo de nos convertermos ao *off-set*, quando nos aparece, de supetão, um senhor pintor, chegado havia pouco do Porto e que se chamava António Quadros. Trazia uma boina sui-generis, vestia uma camisola branca e andava de sandálias. Falava, articulando muito bem as sílabas, as palavras e as ideias. E foi dizendo que sabia das nossas aflições. E que gostaria de ajudar.

---

[120] Banco que funcionou de 1942 até 1965; em 1965, a entidade bancária foi integrada no Banco Português do Atlântico. Um pequeno historial sobre a firma está disponibilizado na página de internet do Arquivo do Banco de Portugal.
[121] Eugénio Lisboa, *Acta Est Fabula. Memórias – III – Lourenço Marques Revisited (1955-1976)*, 2013, p. 329.
[122] "O edifício do B.N.U. em Lourenço Marques é uma afirmação de Serenidade, Confiança e Certeza", *A Tribuna*, 13 de Março de 1965, p. 3.

> E até acontecia que, por acaso, tinha tirado um cursozito de *off-set* e sabia muito bem como isso se fazia. Queríamos ver? Ele mostrava. Demos-lhe todo o material dactilografado que ali tínhamos, papel, cola, o que havia, para o n.º 171, e ele logo se pôs a trabalhar, em cima de uma mesa grande, fazendo, de ponta a ponta, a *maquette* do jornal. Nós nem queríamos acreditar no que se estava a passar. Era, de novo, o presente dos reis magos! (De aí em diante, sempre que alguém, nalgum recanto de Lourenço Marques, tinha um problema difícil de resolver, aparecia, enviado pelos anjos ou pelo demónio, o António Quadros, que, por acaso, até tinha "uns conhecimentozitos", naquela área e se oferecia para "ajudar". E é que tinha, mesmo, os conhecimentos! E é que ajudava! Graciosamente – apesar de andar com o pagamento dos salários em atraso[123]…).[124]

A continuidade de *A Voz de Moçambique* foi garantida pela acção da tipografia Globo – que não se deixou intimidar pela chantagem do administrador do BNU, e que pôs à disposição do jornal a sua tecnologia de *off-set* –, e por António Quadros que apareceu mostrando dominar essa tecnologia – que não seria ainda comum em Lourenço Marques e com a qual o periódico não sabia trabalhar. O domínio dessa tecnologia teria sido resultado do dito "cursozito de *off-set"*. Efectivamente, consultando um dos seus currículos encontra-se uma referência ao curso[125]: "1959: Curso de Offset com Calvet de Magalhães"[126].

Assim, após sensivelmente um mês de silêncio (de 28 de Fevereiro a 24 de Março de 1965), *A Voz de Moçambique* ressurge nas bancas – sem que ninguém contasse:

> Resumindo, foi o António Quadros quem, para todos os efeitos, permitiu que, no dia 24 de Março de 1965, para grande surpresa de muitos e ferro de alguns, aparecesse à venda o n.º 171 de *A Voz de Moçambique*. A capa era ilustrada por um chocarreiro "n.º 171", com os algarismos a branco, contra fundo negro. A legenda era curta mas expressiva: "Soma e segue". O editorial tinha também um título elucidativo: "Por isso sobreviveremos". E sobrevivemos, até ao fim do regime colonial.[127]

A capa de António Quadros[128], na sua simplicidade e discrição, conseguiria transmitir o significado e a força simbólica do número em causa. Pela descrição de Eugénio Lisboa, a eficácia da mensagem é conseguida pela ênfase dada aos algarismos do número do jornal: o 171 – que aparece como protagonista. Era o número da vitória, a garantia de que o jornal iria continuar.

A partir dessa data, e tal como refere Eugénio Lisboa, António Quadros passa a ser um colaborador assíduo do jornal, garantindo tecnicamente a sua saída e contribuindo para uma melhoria estética e gráfica do periódico:

> Na VM, em noites de calor insuportável, nu da cintura para cima, o António Quadros, a título rigorosamente gracioso, montava o jornal, com capas inesquecíveis, congeminadas e desenhadas por ele… Era com estas devoções e com estes talentos improváveis que os burros do capital não contavam.[129]

---

[123] Eugénio Lisboa refere-se aos atrasos dos pagamentos dos professores eventuais a que aludi na secção anterior do presente capítulo.
[124] Eugénio Lisboa, *Acta Est Fabula. Memórias – III – Lourenço Marques Revisited (1955-1976)*, 2013, p. 330.
[125] *António Quadros. Curriculum Vitae*, Porto, 22 de Dezembro de 1993, p. 1 (espólio particular).
[126] Penso tratar-se de Eduardo Calvet de Magalhães (1921-2017), figura do sector artístico que se destacou nomeadamente no *design* e nas artes gráficas. Não consegui averiguar em que contexto e onde António Quadros terá frequentado este curso.
[127] Eugénio Lisboa, *Acta Est Fabula. Memórias – III – Lourenço Marques Revisited (1955-1976)*, 2013, p. 331.
[128] Não encontrei este número do jornal *A Voz de Moçambique* nas bibliotecas de referência às quais recorri. Aliás, em nenhuma delas existe a colecção completa deste periódico; há muitas falhas de números.
[129] Eugénio Lisboa, *Acta Est Fabula. Memórias – III – Lourenço Marques Revisited (1955-1976)*, 2013, p. 333.

Infelizmente, a inexistência de uma ficha técnica completa no jornal impede-nos de acompanhar e aferir o seu trabalho gráfico em *A Voz de Moçambique* a partir do seu número 171. Não tenho dúvidas de que muitas das capas "inesquecíveis" (usando a expressão de Eugénio Lisboa) do periódico são de sua autoria (fig.2), mas creio que até 1975 outras pessoas terão assinado as capas. Resgatar esse trabalho gráfico neste domínio é impossível. Porém, ao convocar, esmiuçar e contextualizar este episódio, é meu intuito salientar não as qualidades artísticas de António Quadros, mas as suas competências num domínio técnico muito específico, concretamente numa tecnologia de impressão.

Essas competências, "talentos improváveis" no dizer de Eugénio Lisboa, impediram a dissolução do jornal, que efectivamente sobreviveu até ao fim do regime colonial, orientado para um jornalismo difícil mas possível. As mãos de António Quadros estiveram por detrás dessa sobrevivência, garantindo que não se calasse *A Voz*, inteligente e acutilante, *de Moçambique*.

A MAIOR PAIXÃO

José Forjaz escreveu que a arquitectura terá sido, porventura, "a maior paixão"[130] de António Quadros. O envolvimento de António Quadros com a arquitectura não é de admirar. Como foi referido no capítulo anterior, o período em que frequentou a ESBAP foi particularmente potenciador de relações profícuas entre a arquitectura, a pintura e a escultura. Havia uma permeabilidade entre as várias áreas propiciadora de envolvimentos e proximidades. O que, para mim, causou admiração (para não dizer total surpresa) foi a revelação da arquitectura como sendo a sua maior paixão. Que paixão era essa?

Não deixa de ser um contra-senso tratar-se da sua maior paixão e ser aquela que mais difícil é de conhecer e de documentar. Essa dificuldade prende-se, desde logo, com a impossibilidade de ouvir os testemunhos da maior parte dos arquitectos com quem trabalhou de modo mais directo em Lourenço Marques, porque já morreram, a saber: João José Tinoco, António Veloso, Veiga Camelo, Rui Pimentel, José Freire, entre outros. Estas pessoas seriam fontes privilegiadas para corroborar e documentar o tipo de colaboração e a própria produção de António Quadros. Só essas pessoas poderiam identificar com precisão os projectos que saíram dos seus gabinetes em que a mão de António Quadros esteve mais presente. A esta impossibilidade acresce o desconhecimento do paradeiro da maior parte dos espólios destes gabinetes, ou a sua dispersão, bem como dos arquivos de outras instituições privadas; ou mesmo a dificuldade, em Maputo, de aceder a documentação do período colonial[131].

---

[130] José Forjaz, "António Quadros em África 1964 a 1984", in AA.VV., *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas*, 2001, p. 233.

[131] Refiro-me, nomeadamente, à impossibilidade de aceder a documentação anterior a 1975, isto é, anterior à independência de Moçambique, que se encontra à guarda do Arquivo Histórico de Moçambique. Fui informada de que toda essa documentação se encontrava num edifício que estava encerrado ao público devido a obras. Essa circunstância inviabilizou o conhecimento e o aprofundamento de muitos dos assuntos que abordo neste capítulo – assuntos cruciais para compreender a acção de António Quadros em Moçambique durante o período colonial.

Fig. 2
Capa de *A Voz de Moçambique*
de autoria de António Quadros
24 de Outubro de 1971

Importa referir que a localização, o resgate e a análise dos espólios desses arquitectos, em momento posterior à presente investigação, e com um foco mais direccionado, poderá não ser conclusiva e até nem trazer contribuições para o conhecimento desta sua faceta. É preciso ter presente que esta sua paixão por fazer arquitectura não é resultante de um processo de aprendizagem formal e pela sua consequente certificação. Quer isto dizer que António Quadros não é, e nunca conseguiu ser, um arquitecto encartado, isto é, detentor de uma habilitação profissional[132] – que lhe possibilitasse assinar projectos.

Nunca tendo assinado projectos, por muito que os tivesse pensado e desenhado, será difícil formalmente atribuir-lhe alguma obra. António Quadros estava perfeitamente ciente disso, como se pode depreender por esta nota curricular, reportando-se ao período de Moçambique: "Vários projectos na sombra de *ateliers* de arquitectura e direcção de obras e estaleiro"[133].

Documentar esta paixão é assim uma tarefa inglória e muito ingrata. Por agora, e mediante os constrangimentos enunciados, só é possível registar informações escassas e pontuais e elencar algumas pistas e hipóteses – que poderão apontar caminhos para uma exploração futura.

O seu trabalho apaixonado, mas "na sombra", esteve enquadrado em vários gabinetes de arquitectos – *ateliers* de peso em Lourenço Marques (e também na cidade da Beira) que, sobretudo na década de 60, tiveram um grande volume de encomendas e conheceram uma grande projecção, beneficiando da expansão urbana da cidade e do crescimento económico, que tornaram a capital particularmente atractiva ao investimento nacional e estrangeiro.

Se, "na sombra de *ateliers* de arquitectura" projectou edifícios, cuja autoria dificilmente poderá ser atestada, 'à luz' terá colaborado neles como artista plástico. Nos novos edifícios construídos e nas remodelações efectuadas em edifícios já existentes, foi expressiva a solicitação dos arquitectos a pintores e a escultores para intervenção em fachadas e em espaços interiores. António Quadros não foi o único, mas terá sido, porventura, um dos mais requisitados.

Segundo vários relatos[134], a obra de António Quadros encontrava-se espalhada pela cidade em múltiplas agências bancárias e em várias sedes de empresas que, entretanto, aí se tinham fixado. Porém, a quase totalidade dessa produção perdeu-se. O processo de descolonização, as mudanças inerentes à construção da identidade do novo país, o natural repúdio do colonizado face à herança do colonizador ditaram a morte desse património.

---

[132] Em 12 de Dezembro de 1978, impelido pela actividade que desenvolve em Moçambique após a independência, António Quadros tentará obter essa habilitação, endereçando um requerimento ao director da ESBAP solicitando que lhe fosse facultada a possibilidade de concorrer ao CODA e assim conseguir o diploma de Arquitecto. Tal não virá a acontecer. O seu pedido não será deferido em virtude do Conselho Científico ter considerado que não estava devidamente fundamentado. Cf. Requerimento de António Quadros ao director da ESBAP, Maputo, 12 de Dezembro de 1978, *António Augusto de Melo Lucena e Quadros – Processo de Professor* (Arquivo FBAUP).

[133] Requerimento de António Quadros ao director da ESBAP, Maputo, 12 de Dezembro de 1978, p. 2, *António Augusto de Melo Lucena e Quadros – Processo de Professor* (Arquivo FBAUP).

[134] Alda Roxo Leão, Ana Maria Branquinho, Antónia Quadros, Jorge Mealha, Maria de Lourdes Cortez, Teresa Rodrigues e Vasco Cabral.

De entre toda essa obra, e a julgar pelas informações curriculares dadas por António Quadros, terá sido particularmente volumoso o trabalho que desenvolveu para o Banco Pinto & Sotto Mayor, o Banco de Crédito Comercial e Industrial e o BNU – bancos que já não existem e cujos espólios estão desaparecidos ou inacessíveis[135].

Segundo José Forjaz, Jorge Mealha, Maria de Lourdes Cortez e Teresa Rodrigues, grande parte desse trabalho foi feito no âmbito do *atelier* de João José Tinoco (1924-1983) – com quem António Quadros colaborou assiduamente e de quem era um grande amigo. Porém, é de salvaguardar que o artista também executou trabalhos para o *atelier* de maior peso da cidade da Beira – o GAUD[136]. O arquitecto Eduardo Naia Marques confirma esta informação, pois era um dos sócios desse gabinete. Nas obras de grande envergadura, encomendava trabalhos a António Quadros[137] – que conhecia desde 1957 quando frequentara a ESBAP[138].

Do trabalho vertiginoso que António Quadros executou no período anterior à independência, só consegui localizar duas obras, realizadas para edifícios projectados pelo arquitecto Tinoco.

A primeira obra trata-se de um painel exterior que se encontra hoje numa agência do banco Millennium bim, na Avenida 24 de Julho[139] – uma das artérias mais importantes de Maputo. Infelizmente, o painel de temática vegetalista encontra-se muito sujo e com sinais evidentes de deterioração (fig.3). Uma correcta intervenção de restauro possibilitaria, certamente, recuperar os jogos cromáticos originais e valorizar a forma como o artista fez dialogar os elementos cerâmicos com os elementos metálicos.

---

[135] O Banco Pinto & Sotto Mayor foi incorporado na estrutura do Banco Comercial Português – fusão que teve lugar no ano 2000. O Banco Comercial Português é hoje o Banco Millennium BCP. Ainda não consegui localizar o acervo do Banco Pinto & Sotto Mayor relativamente à sua presença em Moçambique.
O acervo do BNU encontra-se guardado no arquivo histórico da Caixa Geral de Depósitos. Um catálogo disponibilizado na internet leva a concluir que no que concerne à sua presença em Moçambique o espólio é vasto cobrindo toda a actividade das agências. Quando contactei o arquivo para agendar uma visita fui informada que a documentação está inacessível aos investigadores: "Toda a documentação do Banco Nacional Ultramarino encontra-se presentemente na sede da Caixa Geral de Depósitos, estando o Banco em negociações com a DGLAB, para a eventual transferência de todo o espólio do Banco Nacional Ultramarino para as suas instalações. Não é um dado adquirido, havendo também a possibilidade de o fundo documental do BNU, continuar à guarda da Caixa Geral de Depósitos. De momento a documentação está em depósito e não existem condições de consulta para os investigadores" (informação recebida por e-mail no dia 14 de Março de 2019). Quando se resolver a indefinição a que este arquivo está sujeito, acredito que se consigam informações concretas sobre o trabalho de António Quadros nas agências do BNU em Moçambique.
O caso do espólio do Banco de Crédito Comercial e Industrial parece-me a situação mais preocupante. Depois de várias tentativas para localizar o arquivo decorrente da actividade desse banco, pedi ajuda ao arquivo do Banco de Portugal que, em 21 de Maio de 2019, me informou que não possuíam "conhecimento do paradeiro deste acervo".
[136] *Gabinete de Arquitectura Urbanismo e Design Lda.*, cujos sócios eram Bernardino Ramalhete e Eduardo Naia Marques, existia desde 1968 na cidade da Beira; funcionou até à independência de Moçambique e o seu espólio encontra-se desaparecido desde essa altura – segundo informação transmitida por Eduardo Naia Marques.
[137] Eduardo Naia Marques refere como uma grande obra o *Commercial Bank* no Malawi (1969), para onde foi encomendado um painel a António Quadros – sobre o qual escreveu inclusivamente no seu livro de memórias: "(…) à entrada do banco, num módulo criado para o efeito, coloquei um painel em *collage*, da autoria do António Quadros, que era uma beleza carregada de arte e simbolismo. Uma sinfonia de flores e frutos em explosão de sementes, aludindo a fertilidade inerente ao destino agrícola do Malawi, como só o António o sabia fazer. Não apetecia tirar os olhos dali" (Eduardo Naia Marques, *O que África me ensinou*, 2009, p. 64). Sobre essa obra, o arquitecto Naia Marques não possui documentação.
[138] Conversa com Eduardo Naia Marques, Cascais, 18/08/2019.
[139] Painel situado no exterior de uma agência do banco Millennium bim, na Avenida 24 de Julho, n.º 1032.

Fig. 3
António Quadros, painel cerâmico e metálico
na Avenida 24 de Julho, em Maputo
3 x 3,20 m (medidas aproximadas)
não assinado, não datado [1965-1974]
fotografia de 2018

A segunda obra de António Quadros – que creio tratar-se de uma pintura a fresco – encontra-se no interior de uma agência bancária (hoje, sob tutela do Banco de Moçambique)[140]. Essa agência sofreu obras profundas de remodelação nas quais a pintura foi alvo de uma 'intervenção de restauro' que a desvirtuou completamente. Para além de não ter sido efectuado um restauro profissional, a reestruturação dos espaços interiores condenou definitivamente a pintura, anulando a profundidade de campo necessária para a sua observação. Dessa obra consegui ainda algumas fotografias realizadas antes da remodelação da agência que acabaria por ser 'fatal' (fig.4-9). As fotografias são reveladoras do estado de abandono a que a pintura foi sujeita, mas também – e apesar dessa deterioração – reveladoras da força plástica da intervenção de António Quadros. Fotografias da agência, à data da inauguração, ou o próprio projecto arquitectónico da agência permitiriam uma outra análise do trabalho do pintor, percebendo como foi conseguida a articulação da decoração da agência com o espaço, neste caso o diálogo entre a pintura e a arquitectura.

Fora da "sombra" dos gabinetes de arquitectura, e noutros enquadramentos, também António Quadros teve oportunidades nas áreas da arquitectura e do urbanismo. Num dos seus *curriculum vitae* indica: "equiparado a Arquitecto trabalha por contrato no Plano de Urbanização de Lourenço Marques, com os arquitectos Mesquita, Arnaldo Araújo, Rui Pimentel, etc."[141]. Procurei seguir esta pista, mas sem resultados. Os referidos arquitectos já faleceram, e não consegui consultar documentação referente ao *Plano Director de Urbanização de Lourenço Marques*[142] – possuindo, por isso, poucas informações.

A elaboração do *Plano Director de Urbanização de Lourenço Marques* iniciou-se em Outubro de 1967, procurando dar resposta aos desafios que se colocavam ao ordenamento da cidade na sequência do desenvolvimento económico e do crescimento demográfico que estava a ocorrer.

> O Plano Director foi realizado sob a orientação do engenheiro e urbanista Mário de Azevedo, coadjuvado por uma equipa de técnicos composta por um núcleo residente em Lourenço Marques – constituindo o Gabinete de Urbanização da Câmara Municipal –, e colaboradores, permanentes ou eventuais, no exercício da profissão liberal.[143]

Efectivamente, seria entre estes colaboradores que poderia ter estado António Quadros. Porém, essa informação não é referida no pequeno artigo de apresentação do Plano Director, da autoria de Mário de Azevedo, que saiu como uma separata do *Boletim da Câmara Municipal de Lourenço Marques*, em 1969. Nesse artigo, que começa com informações sobre a forma como

---

[140] Ao que consegui apurar, tratava-se anteriormente da filial de Lourenço Marques do Banco Comercial de Angola. Não me foi permitido fotografar o interior da agência (que fica na Rua Consiglieri Pedroso), aquando da minha estadia em Maputo.
[141] *António Quadros. Curriculum Vitae*, Porto, 22 de Dezembro de 1993, p. 2 (espólio particular).
[142] Deduzo que a documentação relativa ao plano director estará no Arquivo Histórico de Moçambique, num fundo relacionado com a actividade da Câmara Municipal de Lourenço Marques. Como já mencionei anteriormente, não tive acesso à documentação anterior ao ano de 1975 que se encontra no Arquivo Histórico de Moçambique.
[143] Mário de Azevedo, *O Plano Director de Urbanização de Lourenço Marques*, s/d. [1971], p. 2.

Fig. 4, 5, 6
Pintura a fresco de António Quadros
no interior da antiga filial do Banco Comercial de Angola em Lourenço Marques
fotografias de Vítor Tomás, antes das obras de remodelação, não datadas
espólio particular

Fig. 7, 8, 9
Pormenores da pintura a fresco de António Quadros
no interior da antiga filial do Banco Comercial de Angola em Lourenço Marques
fotografias de Vítor Tomás, antes das obras de remodelação, não datadas
espólio particular

se organizaram os trabalhos, são elencadas todas as pessoas que colaboraram na realização do plano. A lista é grande e detalhada e são referidos os arquitectos, os engenheiros e os desenhadores. O nome de António Quadros não consta nessa listagem[144] – onde também não consta a categoria de 'equiparados a arquitectos'.

Uma outra informação curricular de António Quadros conduziu-me a um outro universo: o da FACIM – a Feira Agro-Pecuária, Comercial e Industrial de Moçambique. Segundo António Quadros: "Projecta o plano de Reconversão da FACIM, com urbanização do local, traçado de novos pavilhões, entre os quais o do Brasil, arruamentos, arborização, drenagem, etc… De 1969 a 1973 é Director de Obras e produz a publicidade gráfica da feira"[145].

A primeira edição da FACIM realizou-se entre 24 de Julho e 7 de Agosto de 1965, partindo de uma iniciativa particular de Félix Naharro Pires e de Luís Rolão Preto, à qual se associaram as organizações agro-pecuárias, comerciais e industriais de Moçambique, com o apoio de entidades oficiais – para quem o certame era, aliás, de toda a conveniência estratégica pois espelhava o "extraordinário desenvolvimento económico e social de Portugal em África"[146]. Efectivamente a feira nasceu com um objectivo bem determinado: o de ser uma "demonstração da vitalidade das actividades económicas da Província, promovendo a propaganda dos produtos a apresentar pelos expositores, com o que muito poderá beneficiar a agricultura, pecuária, comércio e indústria"[147].

O sucesso da primeira edição ditou a continuidade da feira que de ano para ano se vai expandindo acabando por se constituir como uma referência, "um momento alto na vida económica de Moçambique"[148] até ao final do período colonial[149].

Acompanhando, anualmente, a realização da feira, através da imprensa moçambicana e, sobretudo, através do seu órgão oficial – o *Boletim Informativo da Feira Agro-Pecuária, Comercial e Industrial de Moçambique*[150], percebe-se que ela se vai expandindo e ampliando, ganhando cada vez mais credibilidade internacional – o que leva a uma participação e representação crescente de países estrangeiros. Para além disso, e na sequência dos constantes melhoramentos no recinto do certame e no seu modo de funcionamento, o número de visitantes também vai aumentando de ano para ano. A FACIM tornou-se também, progressivamente, uma referência nas rotinas dos habitantes de Lourenço Marques que a procuram, não tanto para fazer negócios e transacções, mas pelos seus atractivos de lazer e de diversão.

---

[144] Cf. Mário de Azevedo, *O Plano Director de Urbanização de Lourenço Marques*, s/d. [1971], pp. 2-3.
[145] *António Quadros. Curriculum Vitae*, Porto, 22 de Dezembro de 1993, p. 3 (espólio particular).
[146] *Boletim Informativo da Feira Agro-Pecuária, Comercial e Industrial de Moçambique*, n.º 1, 9 de Julho de 1966, p. 1.
[147] "Feira Agro-Pecuária, Comercial e Industrial", *A Tribuna,* 22 de Janeiro de 1965, p. 4.
[148] "Inauguração", *Feira Agro-Pecuária, Comercial e Industrial de Moçambique. Boletim*, n.º 5, 31 de Maio de 1969, p. 1.
[149] A feira, no entanto, não se extinguiu com o fim do período colonial. O certame resistiu até aos dias de hoje, num enquadramento político diferente e, como tal, com outros propósitos organizativos. Actualmente em Maputo ainda são visíveis as "ruínas" do recinto original da feira.
[150] Este boletim informativo só começou a ser publicado em 1966, na segunda edição da feira.

A feira vai crescendo, e a organização vai consubstanciando progressos e melhorias. Às deficiências e aos problemas encontrados procura-se dar resposta nas edições seguintes. Esta é uma preocupação dos organizadores, mormente do seu director, tal como se pode constatar no discurso inaugural da segunda edição da feira, quando faz a análise da primeira edição:

> Não pretendo afirmar, insinuar sequer, que a primeira realização da FACIM foi um êxito. (…) A Feira enfermou de muitas deficiências, principalmente motivadas pela falta de meios financeiros que permitissem fazer melhor. (…) Sei que está longe de atingir o que se pretende, que o caminho é longo e que as forças não faltarão, se não faltar o auxílio indispensável do Governo e a participação de todos aqueles que vêem neste certame um meio de contribuição para o desenvolvimento das suas actividades, o reconhecimento das possibilidades da Província, e desenvolvimento do Turismo, a entrada de divisas e outros.[151]

As críticas não vinham apenas do interior da comissão organizativa da feira, mas de vários sectores, nomeadamente referentes a aspectos relacionados com a arquitectura, o urbanismo, o planeamento físico – corporizados, por exemplo, pelo arquitecto J.J. Dias. Este, em 1966, aponta um conjunto de fragilidades que deveriam ser melhoradas em edições futuras:

> (…) ainda se verifica muita indisciplina com alguns aspectos. É o caso dos percursos destinados ao visitante. Há pavilhões que raramente são visitados, ou por estarem desviados do itinerário mais natural, ou por faltarem pólos de atracção próximos (…). Creio que os espaços exteriores da Feira podem ser largamente valorizados se para o ano forem tratados com mais tempo: bastará aumentar a vegetação, regularizar os pavimentos de maneira a evitar as poeiras e estabelecer uma distinção mais nítida entre o que é o jardim daquilo que é passeio. Admite-se a situação mista, mas nessa altura de uma maneira evidente. Os espelhos de água foram uma ideia feliz… Só pecam pelo excesso de improviso, o que origina enganos desagradáveis. Os lugares de repouso, no itinerário da Feira, não aparecem com a frequência e a atenção necessárias.[152]

A feira foi tendo cada vez mais apoio oficial e privado e foi apostando na ideia da expansão e da melhoria da sua qualidade – de modo a conseguir ser "a grande montra de Moçambique". Esse esforço é consideravelmente visível na edição de 1967 e na edição de 1969.

Quanto ao recinto, uma série de melhoramentos foram anunciados em boletim oficial, logo em 1967:

> Em relação às duas primeiras feiras, a FACIM-67 apresentou como importantes melhoramentos uma mais eficiente iluminação geral e um melhor aproveitamento do sistema sonoro, a asfaltagem das ruas de passagem para o público, o arrelvamento dos jardins, um mais racional traçado do circuito da Feira e o funcionamento de um restaurante gigante (…).[153]

Para além dessas beneficiações, verifica-se também uma mudança no boletim informativo de 1967 – muito visível no logotipo da feira, que conhece uma modernização face ao apresentado nas edições anteriores (fig.10,11).

---

[151] *Boletim Informativo da Feira Agro-Pecuária, Comercial e Industrial de Moçambique*, n.º 2, 10 de Julho de 1966, p. 2.
[152] "Depoimento do Arq. J.J. Dias", *Boletim Informativo da Feira Agro-Pecuária, Comercial e Industrial de Moçambique*, n.º 6, 14 de Julho de 1966, p. 1.
[153] *Boletim Informativo da Feira Agro-Pecuária, Comercial e Industrial de Moçambique*, n.º 11, 4 de Julho de 1967, penúltima página.

B.N.L.
DEPOSITO LEGAL
292744 - 8.IX 66

B-1566
D 24992

FACIM 66

Boletim Informativo da Feira Agro-Pecuária Comercial e Industrial de Moçambique

NÚMERO 1 — Lourenço Marques, 9 de Julho de 1966 — Composto e impresso na "Notícias"

UMA ORGANIZAÇÃO PARA O PROGRESSO DE MOÇAMBIQUE

A FACIM tem como objectivo divulgar as riquezas da Província, promover a propaganda e transacção dos produtos expostos, fomentar o intercâmbio comercial, industrial e cultural com outras parcelas do território nacional e Países Estrangeiros e contribuir para o conhecimento das novas técnicas.

A FACIM (Feira Agro-Pecuária, Comercial e Industrial de Moçambique), que a 9 de Julho de 1966 inaugura a sua 11 Feira na cidade de Lourenço Marques, é uma Feira-Exposição das actividades de toda a Província — verdadeiro, expressivo e surpreendente mostruário do trabalho moçambicano nos seus três ramos: Agro-Pecuário, Comercial e Industrial.

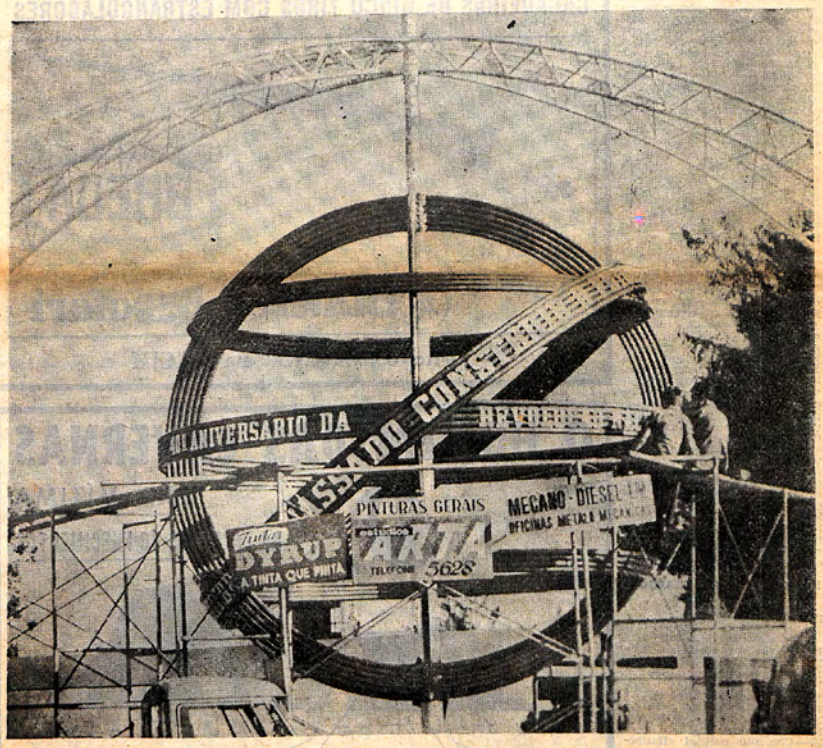
Iniciativa particular corajosa que manifesta abertamente o amor que os seus organizadores (Félix Naharro Pires e Rolão Preto), nutrem pelo solo português de Moçambique, este empreendimento de grande projecção recebeu, logo desde a primeira hora (quando em 1965 realizava a sua primeira e modesta tentativa), o apoio oficial, o carinho do público e a indispensável ajuda das Organizações Agro-Pecuárias, Comerciais e Industriais de Moçambique — de todos os sectores das Actividades Económicas.

80 000 VISITANTES EM 1965

O futuro de Moçambique estará, durante os dezasseis dias de abertura da Feira (9-24 de Julho), patente aos olhos dos milhares de pessoas que visitarão a enorme área do recinto da FACIM, como uma janela aberta (sugestiva, saudável, inspiradora de confiança) sobre aquilo que ela, objectivamente representa: extraordinário desenvolvimento económico e social de Portugal em África.

A estimativa de pessoas que vi-

(Continua na pág. seguinte)



A esfera armilar que recebe os visitantes da Feira Agro-Pecuária, Comercial e Industrial, cuja inauguração se verifica hoje

● DE MOÇAMBIQUE
para todo o Mundo TAP o seu transportador

Fig. 10
Capa do *Boletim Informativo da Feira Agro-Pecuária, Comercial e Industrial de Moçambique*, n.º 1
9 de Julho de 1966

FACIM 67

BOLETIM INFORMATIVO DA III FEIRA AGRO-PECUÁRIA, COMERCIAL E INDUSTRIAL DE MOÇAMBIQUE

NÚMERO 3 ● LOURENÇO MARQUES, 26 DE JUNHO DE 1967 ● COMPOSTO E IMPRESSO NA TIPOGRAFIA «NOTÍCIAS»

AJUDE A FEIRA
AO ARRUMAR O SEU CARRO

Se o senhor visitante tiver a gentileza de seguir o nosso pedido, estará colaborando connosco e até com as Autoridades.
Trata-se de uma sugestão afinal bem simples. Quando nos visitar, «parque» o seu carro em espinha, sobre o passeio. Verificará, assim, que poupando espaço que servirá para mais um ou dois veículos, que se perdia se o arumasse como é normal, que ficará também mais perto de qualquer das três entradas que dão para o recinto da Feira.
Desde já agradecemos a sua boa vontade.

o nosso jornal

AGORA MAIS BARATO
ESPECIALMENTE
PARA SI
16 800$00
LOURENÇO MARQUES / LISBOA
IDA E VOLTA — 21/90 DIAS
NOS MAGNÍFICOS BOEING 707
DA TAP
O PAGAMENTO PODE SER FEITO A PRESTAÇÕES. À SUA DISPOSIÇÃO OUTROS DESCONTOS E TARIFAS REDUZIDAS.
INFORME-SE NO PAVILHÃO DOS
TRANSPORTES AÉREOS PORTUGUESES

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA
VISADO PELA COMISSÃO DE CENSURA

Foi recebido com muito interesse pelos expositores da Feira, assim como por todo o público que visitou no fim-de-semana a FACIM, o boletim informativo que este ano (pela segunda vez) voltou a publicar-se, e que serve, exclusivamente, para inserir noticiário relativo a este certame.

Trata-se, sem dúvida, de iniciativa que visa por absoluto uma maior união entre tudo e todos neste recinto que pretende ser o espelho (para lá das representações estrangeiras) do potencial económico de Moçambique. Uma iniciativa, afinal, que de ano para ano marcará a sua presença amiga, e que se tornará tanto quanto possível maior e melhor, com o fim único de a todos satisfazer e servir.

ULTRAPASSADOS OS 20 000 VISITANTES

Nos dois primeiros dias de Feira (sábado e domingo), e apesar do mau tempo se ter feito sentir sobre a cidade, acompanhado de chuvadas, o interesse sempre crescente, de ano para ano, pela «FACIM», ficou inteiramente demonstrado pelo número (verdadeiramente recorde) de visitantes: ultrapassados os vinte mil.

DESEJAMOS VÊ-LO NA FACIM

30 NOV. 1967
DEP. LEG.

Fig. 11
Capa do *Boletim Informativo da Feira Agro-Pecuária, Comercial e Industrial de Moçambique*, n.º 3
26 de Junho de 1967

Em 1969, outras diferenças são de assinalar – e, segundo as informações curriculares que transcrevi, será a partir desta data que António Quadros começa a trabalhar para a FACIM. Efectivamente, a imagem gráfica da feira, nesta data, sofre uma nova actualização e o seu boletim informativo dá um grande salto qualitativo, aparecendo com um novo formato, um outro tipo de papel e com um outro grafismo (fig.12-15). Ao contrário dos anteriores boletins, cuja publicação estava circunscrita ao período de duração da feira, este boletim começa a ser distribuído meses antes da sua realização, assumindo a partir do final da edição de 1968 uma assiduidade mensal até à feira de 1970. No dia 2 de Junho de 1969 o boletim – e contrariamente às edições passadas, tem disponível uma planta da feira, intitulada *Para que Moçambique conheça Moçambique* (fig.16). A distribuição de uma planta aos visitantes marca bem a evolução do certame. A área da feira aumenta e quer as plantas quer as fotografias aéreas demonstram cuidados maiores com o planeamento do espaço e o conforto dos seus visitantes – que com a planta podem gerir melhor os seus percursos e/ou deslocar-se sem enganos directamente para os seus interesses e para o cumprimento dos propósitos da visita.

Importa destacar que esta feira ocupou uma área da cidade de Lourenço Marques que era usada como aterro – conhecido como o aterro de Maxaquene. Era, nesse sentido, uma área morta em termos urbanísticos – ocupando, porém, uma zona também nobre da cidade, que graças a este evento se reconverteu. A consulta e a análise da documentação da organização da FACIM permitiria, eventualmente, perceber como se processou essa reconversão – que deduzo ter sido progressiva e faseada. Aquilo que parece evidente – e apenas pela imprensa – é que nas primeiras quatro edições, a feira terá funcionado com dificuldades de ordem financeira e, como tal, com um elevado grau de experimentação e improvisação. A sedimentação da feira como espaço integrante da cidade, a consolidação enquanto certame anual decisivo para o progresso económico do território, a procura cada vez maior de visitantes e de expositores, o crescente aumento de apoios e parcerias terão tornado premente a necessidade de um recinto cada vez menos provisório e efémero. A transformação do recinto numa estrutura de carácter mais permanente terá implicado, de facto, um plano de reconversão. De acordo com a indicação de António Quadros, essa reconversão é da sua autoria, assim como a direcção da obra para a pôr em prática. O seu envolvimento com a FACIM foi atestado por muitas pessoas, entre elas Alda Roxo Leão, Ana Maria Branquinho, Antónia Quadros, Jorge Mealha e Teresa Rodrigues. Porém, ficamos sem perceber concretamente – também neste domínio – qual foi a sua acção e de que modo fez valer a sua visão no resultado final.

Creio que António Quadros, como arquitecto pleno, sem estar à "sombra", realiza-se ao projectar a sua casa. Casa que desenha para viver com a família; casa que desenha a pensar nas suas múltiplas actividades e interesses. Apesar de todas as testemunhas deste período com quem

Fig. 12, 13, 14, 15
Capas do *Boletim Informativo da Feira Agro-Pecuária, Comercial e Industrial de Moçambique*
Maio, Junho de 1969

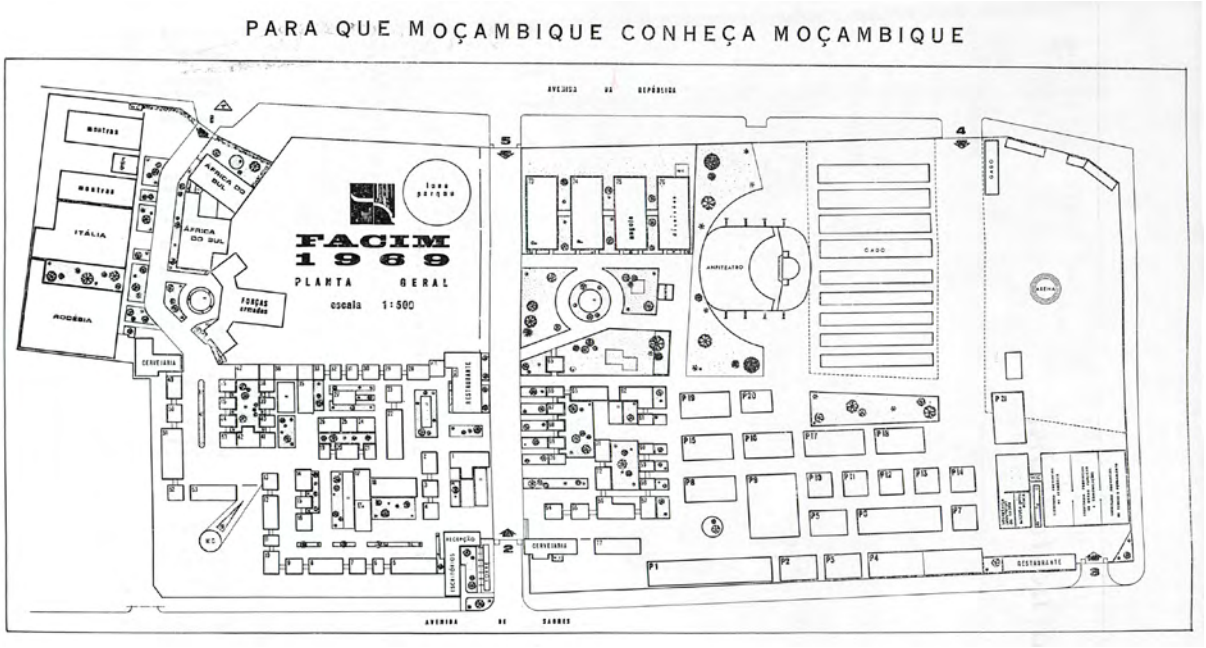


Fig. 16
Planta do recinto da FACIM em 1969
distribuída no *Boletim Informativo da Feira Agro-Pecuária, Comercial e Industrial de Moçambique*, n.º 7, 2 de Junho de 1969

conversei se referirem a este projecto pessoal, não obtive informações concretas sobre a casa: data de construção, desenhos, plantas, fotografias[154].

A casa não foi construída em Lourenço Marques, mas sim numa zona dos subúrbios – Machava. Construir na capital estava fora das possibilidades económicas do artista. Para além disso, algum conhecimento sobre o crescimento urbano de Lourenço Marques fornece-nos pistas sobre a escolha da Machava. No início dos anos 60, e decorrente da expansão industrial já referida, começaram a ser elaborados planos para a urbanização dos arredores da cidade:

> Foi este plano que constituiu a base para a elaboração dos parcelamentos da Matola e da Machava, cuja ocupação se iniciou a partir de 1961, oferecendo às indústrias a vantagem de se localizarem próximo do porto, e à população a possibilidade de se instalar em casas de um só piso usufruindo terrenos para quintais e jardins.[155]

Foi esta possibilidade que António Quadros quis certamente aproveitar, concebendo justamente uma casa de um só piso com um quintal – elemento para si muito importante, de resgate das suas raízes rurais de Santiago de Besteiros. Tal era a necessidade de se sentir próximo das raízes, que concebe a sua casa com uma lareira – o que, segundo Jorge Mealha, era olhado com muita estranheza, pois era um elemento que não fazia parte da tradição construtiva em Lourenço Marques, cujo clima não reivindicava a lareira para aquecimento[156].

Ao que pude apurar esse quintal terá sido também projectado para ser uma espécie de laboratório para os seus estudos sobre abelhas, nomeadamente sobre a *apis melífera adansoni*[157]. A sua investigação sobre abelhas – interesse que, ao que parece, descobre em Moçambique – foi relatada por inúmeras fontes[158]; porém, sobre esses estudos concretos nada consegui saber. Apenas um facto é comprovável: nas colmeias de sua casa produzia mel e era generoso na sua partilha – como demonstra uma das suas vizinhas, Nely Nyaka[159], nas suas recentes memórias. No seu livro, a propósito da sua casa na Matola, para onde se transferiu a família em 1973, escreve assim:

> (…) e a nossa casa da Matola, que era espaçosa, com três quartos, uma sala grande, cozinha e casa de banho. Tinha também um quintal enorme, onde construímos uma dependência e plantámos árvores de fruto. A casa era moderna e arejada. Havia ruas bem desenhadas e começávamos a reconstruir, entre nós, novas comunidades de vizinhos, que partilhavam a mesma forma de viver, as mesmas preocupações (…). O pintor António Quadros passava frequentemente na minha casa, para nos

---

[154] Sei que actualmente a casa já não é pertença da família. Quando estive em Maputo não consegui localizar a casa nem encontrar alguém que, sabendo da sua localização, se disponibilizasse a levar-me até lá. Uma das justificações avançadas para essa indisponibilidade prendia-se com o facto de que a Machava se tinha desenvolvido muito nas últimas décadas e que estava "irreconhecível".

[155] Maria Clara Mendes, *Maputo antes da Independência. Geografia de uma cidade colonial*, 1985, p. 99.

[156] Conversa com Jorge Mealha, Lagos, 26/10/2017.

[157] Nos poucos textos que existem sobre António Quadros e que referem o seu interesse pela apicultura, mencionam que ele descobriu esta espécie de abelhas. Não encontrei evidências que corroborem essa informação.

[158] Amélia Muge, José Forjaz, Jorge Mealha, Maria de Lourdes Cortez, Teresa Roza d'Oliveira e Vasco Cabral.

[159] Nely Nyaka (1920) foi casada com Raul Bernardo Honwana, de quem teve oito filhos – um deles, Luís Bernardo Honwana.

> trazer mel, pois ele tornou-se apicultor, mas também para conversar sobre a gastronomia e produtos da terra, em que ele estava bastante interessado, do ponto de vista nutricional, como explicava.[160]

Era mais outra faceta de António Quadros que aparecia publicamente – o apicultor. De facto, a sua presença em Lourenço Marques não podia ser discreta.

UMA ESPÉCIE DE RIVAL

A actuação multifacetada de António Quadros rapidamente se torna pública e visível – contribuindo certamente para a criação da sua imagem como um "homem do renascimento" (ideia que se adensará no período pós-independência) e como uma figura dotada de genialidade.

Porém, à sua chegada, em 1964, o cenário cultural em Lourenço Marques era 'dominado' pela figura de Pancho Guedes, igualmente dotado de uma personalidade irreverente, de um carácter multifacetado e de uma actividade artística abrangente:

> Pancho Guedes (n. 1925), arquitecto, pintor, escultor, coleccionador, mecenas, desempenhou durante os anos em que viveu em Moçambique um importante papel cultural: pelo seu próprio trabalho, que juntou diversos mundos, pelo papel mediador que desempenhou entre artistas, de todas as tradições, e um público mais vasto, local e internacionalmente, e o mundo artístico institucionalizado a que na época teve acesso. Este papel, realizado entre o centro e as margens, objecto de opiniões controversas, marcou profundamente a história da arte moçambicana.[161]

Na tentativa de compreensão de como o trabalho e a acção de António Quadros vão sendo percepcionados pelos outros e dos efeitos dessa acção no meio artístico e cultural de Lourenço Marques, eis as questões que me surgiram de imediato: Como conviveram geograficamente, artisticamente, culturalmente estes dois homens de naturezas semelhantes – António Quadros e Pancho Guedes? Que contornos tinha essa relação? Convivência? Concorrência? Competição?

As pessoas com quem conversei, e que vivenciaram esses tempos em Moçambique, foram unânimes ao referir que os artistas não frequentavam os mesmos meios e que "não se falavam". Jorge Mealha, porém, conseguiu dar um testemunho mais profundo e com mais informações: António Quadros conhecera Pancho Guedes em Portugal, no Porto e teria ajudado o arquitecto a enquadrar-se na cidade, no meio artístico e na própria ESBAP; quando, uns anos mais tarde, António Quadros decidiu ir para Moçambique escreveu-lhe comunicando essa decisão e pedindo-lhe ajuda – carta à qual Pancho Guedes nunca teria respondido. António Quadros terá ficado muito sentido com a atitude de Pancho Guedes, e este episódio terá sido a causa da animosidade entre os dois[162].

Na impossibilidade de ouvir os dois protagonistas em causa, e de modo a não ficar presa à memória de Jorge Mealha e, indirectamente, à versão de António Quadros, procurei mais alguns

---

[160] Nely Nyaka, *Mahanyela. A vida na periferia da grande cidade*, 2018, p. 132.
[161] Alda Costa, "Revisitando os anos em que Pancho Guedes viveu em Moçambique: as artes e os artistas", in *As Áfricas de Pancho Guedes. Colecção de Dori e Amâncio Guedes* [catálogo], 2010, p. 24.
[162] Conversa com Jorge Mealha, Lagos, 21/02/2017.

dados que pudessem contribuir para uma resposta menos nublosa para as questões enunciadas – desta feita, em bibliografia sobre a obra e a vida de Pancho Guedes. E, durante essa pesquisa, verifiquei que mais alguém se interrogou da mesma forma do que eu, isto é, que também quis tentar perceber que relação existia entre Pancho Guedes e António Quadros. João Manuel Neves, numa entrevista a Pancho Guedes e a Dóri Guedes publicada em livro, lança o tema – em trecho que transcrevo na íntegra:

> PG – Na altura, o António Quadros… eu tenha [sic] conhecido o António Quadros quando ainda era estudante de pintura no Porto. Este é um quadro dele. Tenho um outro quadro. Não sei onde é que está uma gravura. O António Quadros queria ir para Cuba, queria ir para o Fidel Castro e tudo isso. Depois escreveu-me a dizer que queria vir para Moçambique. Eu não lhe respondi. Ele ficou muito ofendido. Depois apareceu em Lourenço Marques e havia uma relação negativa entre o António Quadros e a minha pessoa. Era bastante divertido porque ele falava à Dori e dizia que havíamos de ter um choque de automóvel um dia e então começávamos a discutir e a falar outra vez.
>
> DG – Eu disse que era ridículo, não sei… o Pancho não escrevia carta nenhuma a ninguém, de maneira que não era assim um sinal de falta de boas-vindas, nem nada disso, como ele pensava que fosse. As pessoas disseram – ah, o Pancho não quer que tu venhas para aqui ser uma espécie de rival, ou qualquer coisa. E eu disse que não era nada assim, era ridículo. Ele disse – ah, não falamos mas só se houvesse qualquer coisa, um cataclismo, um choque de automóveis, é que nessa altura tornávamos a falar.
>
> PG – Bom, era uma parte da sua loucura.
>
> JMN – Por que é que o Pancho não lhe escreveu quando ele lhe disse que queria vir para Moçambique?
>
> PG – Ele estava a tratar com uma prima que tinha em Moçambique, que era casada com um engenheiro[163]. A mim parecia-me que era asneira. Eu tinha mais que fazer. Andava de um lado para o outro. Tinha um hotel em Madagáscar que estava a projectar. Não tinha tempo para… nunca tenho tempo, portanto não sei quantas cartas é que eu tenho para responder. Ando sempre aflito. Agora também estou aflito.[164]

Este excerto – único momento do livro onde é referido o nome de António Quadros – merece alguns comentários. As palavras de Pancho Guedes corroboram a versão de António Quadros, narrada por Jorge Mealha. Portanto, o motivo da discórdia terá sido, efectivamente, uma não resposta de Pancho Guedes à carta de António Quadros: facto que interpretou como uma desconsideração e uma falta de respeito; facto ao qual Pancho Guedes não deu importância e que considerou ser revelador de "uma parte da sua loucura" – da loucura de António Quadros. Loucura?

É importante referir que este episódio não aparece isolado na vida de António Quadros. No decorrer da minha investigação, ouvi muitas histórias semelhantes a esta. Uma delas está mesmo relatada, em livro, pelo cantor José Afonso, seu grande amigo:

> (…) porque era um tipo com muitas susceptibilidades no domínio das amizades. Tive sempre com ele um trato um bocado difícil (…). O António Quadros escrevia-me umas cartas praticamente a insultar-me, és uma besta, não respondes, etc., porque o tipo é muito exigente em questões de amizade.[165]

---

[163] De facto, António Quadros tinha uma prima directa (por parte da sua mãe) a viver em Lourenço Marques desde 1955, chamada Ana Maria Branquinho.
[164] João Manuel Neves, *Encontro com Dori e Pancho Guedes*, 2013, p. 142.
[165] José A. Salvador, *Livra-te do medo: estórias e andanças de Zeca Afonso*, 1984, p. 164.

Loucura ou exigência em questões de amizade, a verdade é que Pancho Guedes não procurou junto de António Quadros desfazer o equívoco, já depois de ele estar em Lourenço Marques.

Parece-me evidente que a presença de António Quadros em Moçambique poderia ensombrar o protagonismo de Pancho Guedes – que teria percepção disso. Senão, vejamos: Pancho Guedes já o conhecia dos tempos do Porto, ou seja, conhecia a sua ascendência, a forma como deslumbrava e cativava quem estava em seu redor, bem como a sua elevada craveira artística. Craveira que Pancho reconhecia, pois, tal como refere na entrevista, tinha obras de António Quadros na sua colecção[166].

Pancho Guedes e António Quadros foram figuras incontornáveis no meio artístico e cultural de Lourenço Marques. Ali, houve espaço para a 'genialidade' dos dois, sendo que cada um tinha um lugar próprio. Pancho Guedes já o tinha, António Quadros teve que o conquistar. A tensão existia e era pública. Tinham, porém, amigos comuns – que souberam de certa forma manter-se aquém dessa rivalidade e dessa tensão, conseguindo usufruir do melhor, e do pior, de cada um deles. O caso mais curioso é o de Malangatana, para quem Pancho Guedes foi uma espécie de 'padrinho artístico', promotor e mecenas – como é sobejamente conhecido. Porém, isso não constituiu impedimento para que se desenvolvesse uma amizade entre Malangatana e António Quadros (fig.17) – testemunhada por Jorge Mealha, Maria de Lourdes Cortez, Teresa Roza d'Oliveira, Teresa Rodrigues e Vasco Cabral.

[166] As obras estão reproduzidas em: *As Áfricas de Pancho Guedes. Colecção de Dori e Amâncio Guedes* [catálogo], 2010, pp. 276-277.

Fig. 17
Malangatana e o amigo António Quadros na praia da Macaneta, em Moçambique
fotografia, cerca de 1968
Fundação Mário Soares / DMT – Documentos Malangatana
imagem disponível no catálogo *online* da instituição

3.3. Uma presença polémica/incómoda

Não obstante a forma surpreendente – e sempre empenhada – como se desdobra António Quadros em Moçambique, desmultiplicando-se em diversos sentidos e dimensões, ultrapassando as convencionais barreiras disciplinares e desafiando alguns 'poderes instituídos', é sempre como pintor que se apresenta e se assume, é essa a 'profissão' com a qual quer ser identificado na sociedade laurentina[167]. Mas de que forma vai António Quadros – em Moçambique – recomeçar a sua 'carreira' de pintor? Sim! – porque mesmo com o passado artístico bem-sucedido a servir de respaldo, tratou-se de um começo. O que vai produzir? Como o vai mostrar? E, sobretudo, como vai ser percepcionado pelo público e como vai ser entendido pelos seus pares? Como vai ser recebido pelos artistas já estabelecidos e com reputação na capital da província? Que cenários artísticos vai encontrar em Lourenço Marques e que lugar vai conseguir ocupar?

A imprensa escrita e os catálogos das exposições (embora estes de uma forma não tão directa) são, sem dúvida, as principais fontes onde se encontram as respostas para as questões colocadas. Porém, é importante salvaguardar à partida que o panorama que é possível apresentar está repleto de lacunas, em parte, devido às características destas fontes impressas onde a presença de fotografias é muito escassa – o que dificulta um efectivo conhecimento do que produziu e das especificidades dessa produção.

UM LUGAR À PARTE

António Quadros conseguiu, bastante cedo, conquistar um espaço enquanto pintor. Senão, vejamos: chegado no final de 1964, logo no ano seguinte o vamos encontrar a participar numa exposição colectiva – o *Salão de Artes Plásticas*, organizado pelo Núcleo de Arte e pela Câmara Municipal, enquadrado nas comemorações das festas da cidade de Lourenço Marques.

A exposição esteve patente no primeiro andar do Edifício das Associações Económicas de 19 a 31 de Julho de 1965, apresentando vinte artistas[168] e um total de 94 trabalhos nas categorias de pintura, escultura, desenho e artes decorativas.

As críticas à exposição são ferozes – nomeadamente pela pena de João Vasconcelos, que lamenta a ausência de "nomes consagrados" e o facto de a mostra não ser representativa do melhor que se fazia em Moçambique: "A exposição, de âmbito ambicioso, não reflecte de modo algum o panorama plástico de Lourenço Marques para não dizer Moçambique. É pobre em nível de

[167] Informação transmitida por Jorge Mealha e Teresa Roza d'Oliveira, que insistiram em várias conversas que António Quadros apresentava-se sempre como pintor.
[168] Expuseram nesta mostra os seguintes artistas: Afonso Tembe, António Heleno, António Quadros, Álvaro Passos, Augusto Cabral, Clovis Arnaldo de Assunção, Dana Micaelles, Fernando Cabral, Fernando Dias de Sousa, Fernando Martins, Inácio Matsinhe, Gabriel, Jorge Mealha, Kock, Maria Alice, Maria da Luz, Maria Luisa, Ribeiro Couto, Roberto Chichorro e Teresa Roza d'Oliveira.

qualidade e de quantidade"[169]. Contudo, o mesmo crítico retira dos apontamentos negativos a prestação de António Quadros, que segundo ele dominava claramente a exposição. Dá-lhe, por isso, destaque de primeira página (fig.18) e sobre o pintor escreve o seguinte:

> António Quadros, relativamente novo em Moçambique, e que tanto quanto eu saiba, expõe pela primeira vez entre nós, domina a exposição folgadamente. Uma personalidade forte com um sentido sarcasticamente poético da vida, «humor negro» de inspiração surrealista, servidos por uma técnica e um ofício apurados colocam-no num lugar à parte.[170]

A técnica e o ofício de António Quadros são, efectivamente, reconhecidos, e o artista arrecada três prémios: o grande prémio, o primeiro prémio de pintura e o primeiro prémio de desenho.

A crítica à exposição no periódico *A Tribuna*, pela pena de Manuel Mota, é ainda mais cáustica quando comparada com o texto de João Vasconcelos. Manuel Mota dirige o seu ataque à entidade organizadora – o Núcleo de Arte, organização que, no seu entender, estaria a contribuir para baixar a qualidade e trazer uma certa estagnação ao panorama plástico moçambicano:

> Os quadros, desenhos, esculturas e derivados decorativos expostos pela sala reflectem, profundamente, exacta imagem daquilo que agora é o Núcleo de Arte, merecedor de louvores pela sua organização familiar interna e até pela ausência de distúrbios quando dos seus períodos eleitorais. Mas, nome por nome, obra por obra – e excluída a revelação metropolitana – nada do que apareceu é novo, é perfeitamente válido, é estruturalmente artístico. Pesa sobre a sala um maneirismo académico mais próprio de clube regional ou de tentativa escolar.[171]

A "revelação metropolitana" a que Manuel Mota se estava a referir era António Quadros – cuja obra parece não apreciar, não deixando, no entanto, de referir que foi o único premiado com justiça:

> A Exposição de Artes Plásticas começou logo mal ao premiar todos aqueles que não fossem António Quadros – este, exactamente, um derivado artístico metropolitano, com um barroquismo chagaliano oprimido por outras cores. Na nossa opinião, que é justo consentir que se tenha, nenhuma das outras obras era válida para prémio.[172]

O sucesso desta primeira aparição pública como pintor, em Lourenço Marques, é reforçado logo no mês seguinte, Agosto de 1965, com a notícia da sua participação na Bienal de São Paulo[173]. É de sublinhar o modo como o jornal A *Tribuna* dá conta da notícia, intitulando-a assim: *Pela primeira vez: Moçambicanos na Bienal de São Paulo*. Referia-se Jorge Afonso, o autor, aos artistas João Paulo e António Quadros. E só o título demonstra uma grande vontade de apropriação para a arte moçambicana do artista recém-chegado da metrópole, António Quadros. Eis o excerto do texto em que Jorge Afonso comenta a sua presença na bienal e em Moçambique:

---

[169] "Exposição de Artes Plásticas", *A Voz de Moçambique*, 8 de Agosto de 1965, p. 6.
[170] *Ibidem*, p. 6.
[171] "Considerações sobre uma exposição", *A Tribuna*, 24 de Julho de 1965, p. 2.
[172] *Ibidem*, p. 2.
[173] Tratava-se da 8.ª Bienal de São Paulo, que decorreu entre 4 de Setembro e 28 de Novembro de 1965. De acordo com o que o Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo me comunicou (14/09/2017), António Quadros participou com três obras (desenho). Todas as obras têm o mesmo título *Variações sobre o Átomo*.

A VOZ DE MOÇAMBIQUE

SEMANÁRIO DA ASSOCIAÇÃO DOS NATURAIS DE MOÇAMBIQUE

director HOMERO BRANCO Enq.

ANO VI

Nº.185

ESC. 2.5o

8 AGOSTO 1965

EXPOSIÇÃO DE ARTES PLÁTICAS

- CRÍTICA NAS PÁGINAS CENTRAIS

A Cabra Abracadabra, Oleo de António Quadros.

O ARTISTA IDEAL POSSUI VIVACIDADE DE SENTIDOS E DE INTELIGÊNCIA, AGUÇADO SENSO DE HUMOR E O SUPREMO DOM DE UMA EXPRESSÃO ESPIRITUALMENTE AMA - DURECIDA.

PICASSO

Fig. 18
Capa de *A Voz de Moçambique*
8 de Agosto de 1965

> Do passado remoto de António Quadros, as notas referenciais da sua estatura artística seriam de inumerável extensão. Do seu recente passado – aqui em Moçambique – chegará apenas sublinhar que o seu vulto de artista invadiu o Salão de Artes Plásticas da C.M.L.M.: Grande Prémio de Pintura e 1º Prémio de Desenho (…). E agora o seu nome vem dar o privilégio a Moçambique de se fazer de novo «presente» na Bienal de São Paulo. António Quadros, pintor de excepcionais recursos e sobretudo magnífico no lirismo de dramática sátira nos seus desenhos e, quiçá, um dos maiores gravadores da "terceira geração", está agora em obrigatória posição de expor nesta capital e bem antes de se concretizar a "mostra" na Galeria 101 da Cidade do Oiro. Não que este artista necessite provar alguma coisa (há sempre detractores e até muito maldosos, em toda a parte…).[174]

É certo que oficialmente e formalmente a participação de João Paulo e de António Quadros está integrada na representação portuguesa; porém, para quem estava em Moçambique a realidade era vista 'com outros olhos'. O autor do artigo inclui como moçambicanos João Paulo e António Quadros. João Paulo já estava lá radicado há algum tempo, mas António Quadros não. E se Manuel Mota critica a presença do metropolitano no *Salão de Artes Plásticas*, Jorge Afonso faz o movimento inverso, reivindicando-o como um trunfo de Moçambique – e disso era preciso tirar partido:

> Gostaríamos que estes factos "moçambicanos" no campo artístico pudessem actuar como agentes catalisadores, não só no desesperado grupo dos chamados "veteranos" (?) mas muito especialmente na problemática camada dos novíssimos (??) artistas locais, na medida em que estes consoladores exemplos lhes pudessem aferir a devida calibragem do antiaforismo em que se possa pretender que a "Arte pode afinal ser o crime que compensa".[175]

António Quadros participava assim, pela segunda vez, na *Bienal de S. Paulo*, continuando paralelamente a dar passos na sua internacionalização que ficará marcada, neste período, por uma presença expressiva no mercado de arte de África do Sul.

AN ORIGINAL THINKER AND AN ARTIST OF STATURE

A presença de António Quadros na África de Sul deve-se a um homem chamado Júlio Navarro – figura incontornável na vida cultural de Lourenço Marques e figura muito importante no percurso de António Quadros, mas figura esquecida pela História[176]. Razões suficientes para sobre ele esboçar neste trabalho algumas notas biográficas[177] fulcrais para compreender a ponte

---

[174] "Pela primeira vez: Moçambicanos na Bienal de São Paulo", *A Tribuna*, 3 de Agosto de 1965, p. 3.
[175] *Ibidem*, p. 3.
[176] Durante a estadia em Maputo procurei, por várias vias, indagar sobre a localização do espólio de Júlio Navarro, mas todas as tentativas saíram frustradas. Mais tarde, em Outubro de 2018, descobri que Júlio Navarro tinha família em Portugal. Consegui encontrar uma das suas irmãs – Salomé Almeida, com quem conversei em Outubro. Salomé Almeida atestou, efectivamente, a existência e a importância do espólio documental e artístico do seu irmão. Segundo o seu testemunho, Júlio Navarro tinha decidido (e comunicado à família a sua decisão) que o seu espólio integraria a colecção do museu de Malangatana que se estava a gizar – o que não veio a acontecer. De acordo com o que contou, nem Malangatana (amigo próximo de Júlio Navarro) nem a família em Portugal (duas irmãs) conseguiram salvaguardar e assegurar a integridade desse espólio… que Salomé Almeida pensa que terá ido para 'mãos erradas'. Trata-se de um espólio que é, provavelmente, um dos maiores repositórios documentais para a história da arte de Moçambique. Escrevo "é", porque não ouso alvitrar a destruição desse fabuloso acervo, antes acreditar que está perdido – à semelhança de outros tantos espólios, aos quais não consegui chegar.
[177] As escassas e parcas referências a Júlio Navarro na bibliografia moçambicana e a não localização do seu espólio pessoal tornaram muito difícil conhecer a sua biografia. Os dados biográficos aqui apresentados devem-se, em grande parte, ao testemunho de sua irmã, Salomé Almeida, que me contou as suas memórias e me facultou o pouco material que tem na sua posse.

artística entre Moçambique e África do Sul que acontece entre 1964 e 1968 – que se ficou a dever, em grande parte à visão e à capacidade de mobilização de Júlio Navarro.

Júlio Navarro nasce em 1932 em Lisboa e morre em 2003 em Maputo. Em 1954 vai viver para Lourenço Marques e consegue o emprego que tanto desejara – como jornalista no *Notícias*. O *Notícias* era um periódico de referência para os círculos da intelectualidade da capital, por não se tratar de um jornal afecto ao regime. Neste jornal, mais ou menos amordaçado, Júlio Navarro conseguiu o seu espaço de relativa liberdade enquanto jornalista exclusivamente dedicado à secção de *Artes e Letras*:

> Nos trabalhos por si assinados no jornal *Notícias* desses anos (…) era evidente o interesse pela cultura e pelas artes plásticas e a ele se deve a divulgação de muitos acontecimentos e acções de âmbito cultural internacional e local e da actividade do Núcleo de Arte, que, como veremos, se intensifica e diversifica (…) neste período.[178]

O seu prestígio como divulgador cultural e crítico de arte levam-no, em 1959, até à direcção do Núcleo de Arte. Como secretário da direcção, conheceu em profundidade as dificuldades do sector artístico e dos artistas, com quem estabeleceu um contacto próximo.

No final do ano de 1961, dá-se uma reviravolta na sua vida por ter 'deixado escapar' a sua opinião contra a política ultramarina do Estado Novo. Júlio Navarro, oposicionista da ditadura de Salazar e do colonialismo português, terá manifestado, publicamente – num café de grande centralidade em Lourenço Marques, em tertúlia com amigos – um certo entusiasmo quando, a 18 de Dezembro de 1961, a União Indiana invadiu os territórios sob administração portuguesa (Goa, Damão e Diu)[179]. Esse acontecimento denunciava, juntamente com o início da guerra colonial em Angola, em Fevereiro desse mesmo ano, o definhar do *Império Português* – facto que mereceu os festejos de Júlio Navarro.

O regozijo de Júlio Navarro teria feito "soar campainhas" na PIDE que o terá sinalizado, de imediato, como "um alvo a abater", mas isso teria que ser feito de um modo discreto[180]. Como bem explicou José Forjaz:

> Lourenço Marques era um meio pequeno e a classe intelectual, necessariamente indistinguível das aristocracias sociais, mascarava o seu compromisso político com a arte da auto crítica e com algum risco de ser apanhado pela PIDE, cuidadosa com perseguições a brancos que já então eram tão poucos!!![181]

De facto, como me referiu a irmã de Júlio Navarro, "não ficava bem que a PIDE usasse ostensivamente o seu poder contra os brancos". Percebe-se, assim, porque a certa altura Navarro terá

---

[178] Alda Costa, *Arte em Moçambique*, 2013, p. 151.
[179] Esta invasão acontece na sequência de uma reivindicação que o Governo da União Indiana (presidida por Nehru) fazia desde 1953 ao Estado Português para a transferência de soberania dos territórios de administração portuguesa (Goa, Damão e Diu) – pedido a que Salazar nunca atendeu.
[180] Conversa com Salomé Almeida, Amadora, 19/10/2018.
[181] José Forjaz, "António Quadros em África 1964 a 1984", in AA.VV., *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas*, 2001, p. 223.

sido avisado por um colega da redacção do *Notícias* que havia "ordens para o atirar da janela abaixo, de modo a simular um suicídio"[182].

Sentindo que a sua presença em Lourenço Marques era incómoda e adivinhando que a sua vida estaria ameaçada, o jornalista toma a decisão de sair de Moçambique e ruma a África do Sul, o país vizinho, em 1962. Fixa-se em Joanesburgo, onde vai ser editor e jornalista do recém-criado *O Século de Joanesburgo*[183]. Se o jornal vingou, pelo menos na sua fase de arranque, deve-se a Júlio Navarro – ao seu profissionalismo, à sua experiência e também ao empenho com que se entregou ao projecto:

> Foi ele que, desde o primeiro momento, teve por missão o concretizar jornalisticamente esta iniciativa e, até agora, conseguiu levar a cabo essa missão, mercê de muita dedicação e trabalho. Se, sobre os meus ombros caiu a responsabilidade de manter em existência o "O Século de Joanesburgo", a ele se deve a possibilidade de o jornal poder vir todos os meses a público. Do trabalho necessário para tal, quem da vida de jornais tem conhecimento pode ter uma ideia.[184]

De tal forma Júlio Navarro encarnou o projecto que ele e *O Século de Joanesburgo* eram um só. A sua vida privada era feita em função dos ritmos de preparação do jornal:

> O jornal era feito em Lourenço Marques e Júlio Navarro o seu único jornalista. Ele passava quinze dias na África do Sul a recolher elementos e o resto do mês na capital moçambicana a orientar a composição e a impressão do jornal. As últimas notícias eram-lhe telefonadas. Quando na África do Sul, vivia num apartamento que tinha em Joanesburgo e em Lourenço Marques era um amigo que lhe dava alojamento.[185]

Foi este jornal que serviu de plataforma para todo o trabalho de divulgação de artistas de Moçambique na África do Sul. Júlio Navarro foi o protagonista, o intermediário, assumindo-se como o representante dos artistas de Moçambique junto de agentes, galerias e museus sul-africanos, organizando exposições, fazendo contratos, transportando obras, tratando de pagamentos, etc.

O intercâmbio artístico entre Moçambique e África do Sul consubstanciou-se na organização de várias exposições colectivas com obras de artistas de Moçambique[186] e com uma série de

---

[182] Conversa com Salomé Almeida, Amadora, 19/10/2018.

[183] O periódico *O Século de Joanesburgo* nasce pelas mãos de António Braz (1919-1998) – português natural de Tondela que emigra para África do Sul, tornando-se aí um empresário de sucesso e um homem de muita influência. Popularmente, tornou-se famoso por se ter dedicado ao negócio da banana e da sua distribuição e daí o seu apelido de *Banana King*.

[184] *O Século de Joanesburgo*, Junho 1968, p. 6.

[185] "O Século de Joanesburgo 1963-1988. Há 25 anos ao serviço da comunidade", *O Século de Joanesburgo (suplemento de aniversário)*, 27 de Junho de 1988, p. 2.

[186] Júlio Navarro é o promotor de duas grandes exposições colectivas de artistas de Moçambique que acontecem na África do Sul. A primeira *Mozambique. Some of its Artistic Aspects* aconteceu em Joanesburgo, na *Gallery 101*, em Maio de 1964. A segunda exposição, de maior ambição, intitulou-se *Artists of Mozambique* e aconteceu no *Pretoria Art Museum* em Pretória (17 de Novembro de 1965 – 9 de Janeiro de 1966) e depois teve duas itinerâncias em Durban, na *The Durban Art Gallery* (22 de Fevereiro – 27 de Março de 1966), e em Pietermaritzburg, na *Tatham Art Gallery* (29 de Abril – 18 de Maio de 1966). Constituíram-se como momentos de charneira para muitos artistas que residiam em Moçambique que, por esta via, trilharam caminho para a internacionalização. Sobre esta exposição que foi um marco da relação artística entre Moçambique e Portugal, o seu significado artístico e político, ver: Rita Maia Gomes, "1965: «Artists of Mozambique» s'expose en Afrique du Sud", *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 2021 – vol. I, pp. 217-230.

exposições individuais. António Quadros marcou presença em várias mostras colectivas e, em nome individual, em duas exposições que aconteceram na *Gallery 101*[187] em Joanesburgo.

É certo que António Quadros beneficiou, como outros artistas, do interesse sul-africano pela arte produzida em Moçambique, porém a sua obra mereceu um grande destaque, distanciando-se desde logo da restante produção moçambicana. Agentes culturais e críticos sul-africanos detectaram estar perante um artista de alta craveira: "Antonio Quadros is an original thinker and an artist of stature"[188].

A sua primeira exposição individual acontece na *Gallery 101*[189] em Joanesburgo, entre 16 e 23 de Outubro de 1965. E esta sua primeira aparição pública é crucial para percebermos o seu êxito. A *Gallery 101* gozava, na altura, de grande prestígio e António Quadros, por sua vez, é logo apresentado como "um dos mais conhecidos artistas portugueses", bastante galardoado e premiado e com uma carreira já com dimensão internacional[190]. Também a crítica de arte sul-africana se refere a ele como um artista de nomeada – que o público poderia conhecer pela primeira vez:

> "A small exhibition of paintings by one of Portugal's foremost painters, Antonio Quadros, opened on Saturday in Gallery 101. This artist has exhibited throughout Portugal and in many centres in Spain, Germany, Italy, Sweden and France. His work has been selected for the Biennale de S. Paulo, the Biennale de Paris, and his etchings have been shown at the Musee d'Art Moderne in Paris. Now for the first time, his work may be seen here".[191]

Júlio Navarro esclarece de antemão o lugar que António Quadros vai ocupar na programação da galeria: "exporá na nova "pequena galeria" da "101" que, está dedicada somente a artistas considerados pelos seus proprietários como de alto nível, tendo sido inaugurada com uma exposição de Batiss, um dos nomes mais conhecidos entre os plásticos sul-africanos"[192].

A exposição intitula-se *António Quadros. Ten selected paintings*[193]. O catálogo, de sua autoria, é um pequeno desdobrável com uma breve nota curricular e o nome das dez pinturas que apresentava (fig.19). Do catálogo de exposição, também ele um elemento que servirá para conhecer o trabalho gráfico do artista, sobressai – por não ser habitual – uma curiosa nota onde o pintor faz uma descrição dos materiais que usa e especifica alguns procedimentos:

---

[187] A galeria já não existe, mas – felizmente – os seus acervos foram preservados e estão incorporados na *Haenggi Foundation Inc.*, situada em Basileia, na Suíça. Uma grande parte da actividade da galeria (entre 1961 e 1993) está elencada no site http://www.art-archives-southafrica.com/, onde a *Haenggi Foundation Inc.* disponibiliza muita documentação digitalizada.

[188] "Art from Mozambique", *Natal Daily News*, 10 de Março de 1966 (Arquivo *Pretoria Art Museum*).

[189] A *Gallery 101* era uma galeria comercial fundada em 1961 por F. M. L. Haenggi (1904-2000), que teve um papel muito importante na promoção e encorajamento de novos artistas sul-africanos, brancos e negros. Desde o início da sua actividade que manifestou, através das suas escolhas expositivas, o seu âmbito internacional, possibilitando uma abertura do público sul-africano ao que era produzido fora de portas.

[190] *O Século de Joanesburgo*, Outubro 1965, p. 5.

[191] "Paintings based on folk-lore. The exhibition: Antonio Quadros (Gallery 101)", *Star*, 18 de Outubro de 1965 (Arquivo *Pretoria Art Museum*).

[192] *O Século de Joanesburgo*, Outubro 1965, p. 5.

[193] Apesar do catálogo só se referir à existência de 10 pinturas, *O Século de Joanesburgo* menciona que estavam em exposição 13 óleos e 21 desenhos. Cf. *O Século de Joanesburgo*, Novembro de 1965, p. 5.

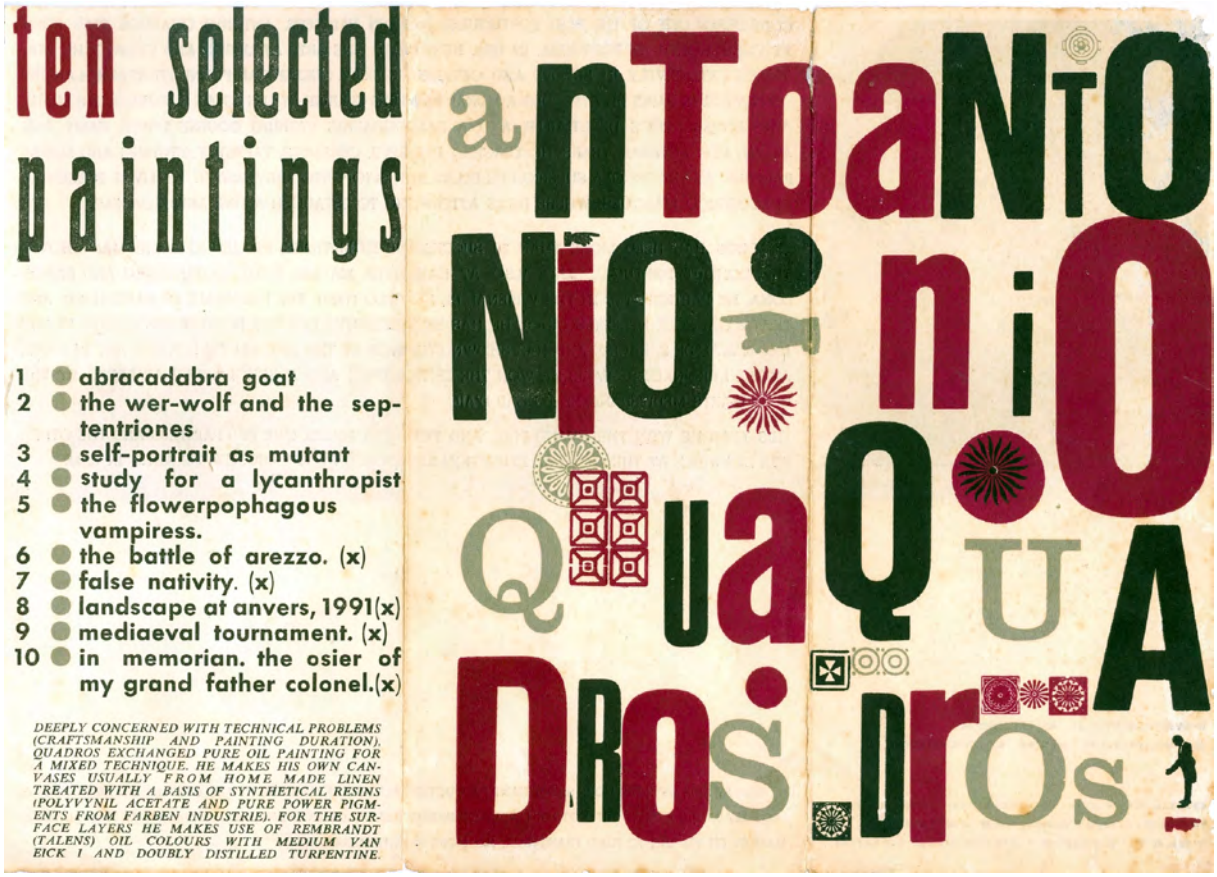


Fig. 19
Catálogo da exposição *António Quadros. Ten selected paintings*
na *Gallery 101*, em Joanesburgo, Outubro 1965
espólio particular

> "Deeply concerned with technical problems (craftsmanship and painting duration), Quadros exchanged pure oil painting for a mixed technique. He makes his own canvases usually from home made linen treated with a basis of synthetical resins (polyvynil acetate and pure power pigments from Farben industrie). For the surface layers he makes use of Rembrant (Talens) oil colours with medium van eick I and doubly distilled turpentine."

A crítica rende-se a este preciosismo técnico do artista e ao lado oficinal da sua pintura. E também não deixa de referir as molduras dos seus quadros: "The artist makes his own canvases and ornaments the frames of his paintings with decorative calligraphy of his own poems composed about the subject of each"[194]. Mensagens encriptadas e misteriosas, porventura, de impossível tradução para inglês.

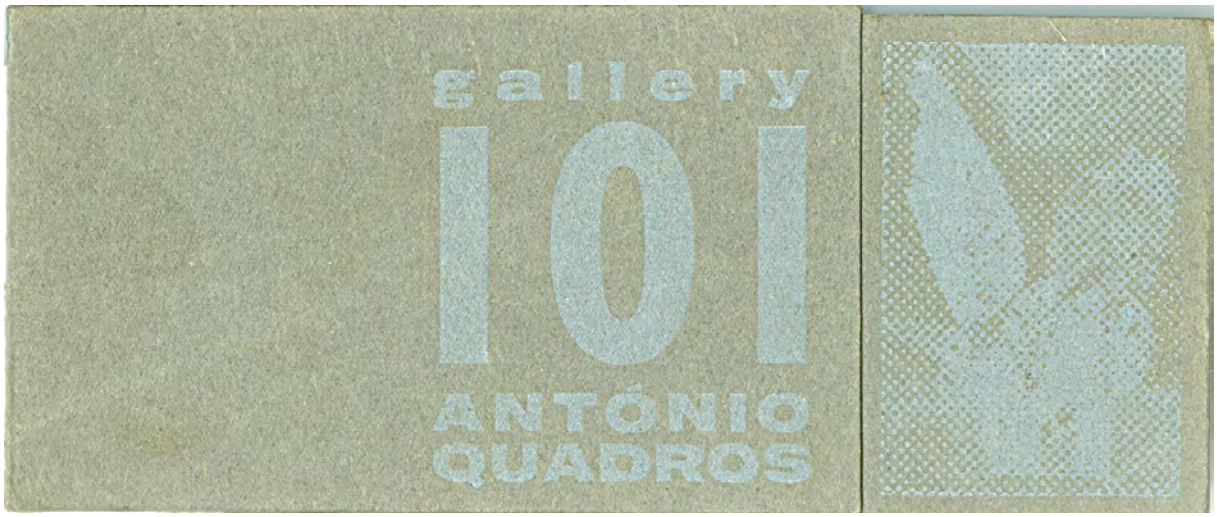
Os críticos mostram-se impressionados pelo modo contemporâneo como o pintor trabalha elementos de uma cultura ancestral. O *Star*, por exemplo, afirma: "These paintings, based on the mystical and folk-lore, are conceived in a manner that conveys a sense of an ancient, more elemental culture beneath the vital contemporary mood"[195].

No ano seguinte, e perante o sucesso do artista na individual de 1965 e na colectiva *Artists of Mozambique*, a galeria volta a convidar António Quadros a expor individualmente, agora no seu salão principal. Esta será, por isso, uma exposição de maior dimensão, composta por dez óleos, cinco esculturas e duas dezenas de desenhos e aguarelas[196]. Em Novembro de 1966, a exposição inaugura (fig.20,21) com uma palestra de Albert Werth, director do *Pretoria Art Museum*, de acordo com a notícia de Júlio Navarro[197], que também assinala a excelente receptividade[198] que, mais uma vez, teve a sua obra.

John Davies, crítico do jornal *Star*, aprecia no trabalho de Quadros a sua figuração intrigante: "All of this is intriguing to a degree, especially so in that he varies his style from the primitive to the ornate or combines both in dreamlike fantasy bordering on the nightmarish"[199]. Apesar do fascínio que a sua pintura exerce, o crítico também atenta nas suas esculturas, desta forma: "I found the sculptures compelling, and, in marked contrast to the paintings, economical. Yet as if to tell us that even in this he must have elaboration, he sets the ocasional semi-precious stone to emphasize a point"[200]. Infelizmente, dessa produção escultórica de António Quadros não encontrei exemplares.

---

[194] "Paintings based on folk-lore. The exhibition: Antonio Quadros (Gallery 101)", *Star*, 18 de Outubro de 1965 (Arquivo *Pretoria Art Museum*).
[195] *Ibidem.*
[196] Cf. *O Século de Joanesburgo*, Dezembro 1967, p. 13.
[197] Cf. *O Século de Joanesburgo*, Novembro 1966, p. 9.
[198] Prova dessa receptividade é a aquisição, por parte do *Pretoria Art Museum*, de duas pinturas de António Quadros: *The Dead One* e *Man and Bird* (obras que abordarei noutros capítulos). A presença destas pinturas na colecção do museu testemunha o impacto que a obra de António Quadros teve na África do Sul.
[199] "Portuguese art is colourful and compelling. The exhibition: Antonio Quadros Gallery 101, *Star*, 12 de Novembro de 1966 (Arquivo *Pretoria Art Museum*).
[200] *Ibidem.*



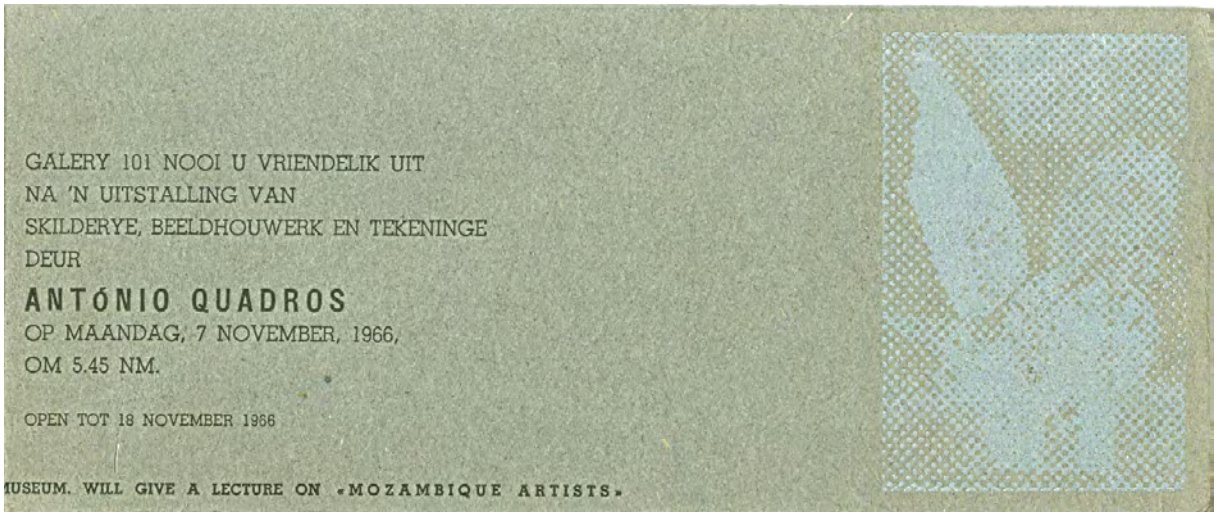


Fig. 20, 21
Convite para exposição individual de António Quadros
na *Gallery 101*, em Joanesburgo, Novembro 1966
espólio particularr

O corolário do reconhecimento artístico de António Quadros pela crítica sul-africana é – e de acordo com *O Século de Joanesburgo* – um convite que o artista recebe para participar na famosa exposição anual *International Art Academy of Transvaal*[201], organizada pela *South African Association of Arts*, em 1966 dedicada à escultura. António Quadros, juntamente com João Paulo, foram convidados a expor, ao lado das obras de 42 escultores sul-africanos, escolhidas por um júri. *O Século de Joanesburgo* noticiou amplamente este acontecimento:

> (…) o convite implica já o reconhecimento da qualidade. Este convite, apenas dirigido a mais 15 artistas de toda a África do Sul e, pela primeira vez, a artistas estrangeiros é pois uma prova do valor que este país dá aos dois artistas em questão. Esse reconhecimento deve-se ao apreço em que foram tidas as obras que os dois artistas de Moçambique apresentaram nas suas exposições individuais realizadas na "galeria 101" desta cidade, bem como na "Artistas de Moçambique.[202]

Em 1967, interrompe-se o ciclo de exposições individuais de António Quadros na África do Sul – não por qualquer tipo de decepção dos galeristas, antes pelo contrário, estes lamentam a sua ausência. Segundo *O Século de Joanesburgo*, é António Quadros que não aceita o desafio: "O artista português tendo, por razões várias, parado há algum tempo com a sua pintura de cavalete, pediu à galeria sul-africana que cancelasse a exposição prevista"[203]. Trata-se, na verdade, de uma dupla notícia: o cancelamento da exposição e a interrupção da actividade de pintura de António Quadros. Júlio Navarro lamenta e no modo como enuncia esse lamento sente-se já o anúncio de um ciclo que termina:

> Assim, o público sul-africano não terá este ano ocasião de ver novas obras de António Quadros, o qual, através das suas exposições individuais dos últimos dois anos e da sua participação nas colectivas de artistas de Moçambique, se estava a tornar um nome aceite e fazendo já parte do panorama artístico sul-africano.[204]

António Quadros não voltará mais a expor individualmente na África do Sul[205]. Este facto não se explica pelo desinteresse dos agentes culturais sul-africanos, mas sim pela saída de cena daquele que fazia a ligação entre Moçambique e África do Sul – Júlio Navarro, que deixa *O Século de Joanesburgo*, em Junho de 1968[206].

---

[201] Exposição intitulada *Escultura do Sul de África* que esteve patente na Galeria *Adler Fielding* (Joanesburgo), em Novembro de 1966.
[202] *O Século de Joanesburgo*, Agosto 1966, p. 5.
[203] *O Século de Joanesburgo*, Setembro 1967, pp. 9, 18.
[204] *Ibidem*, pp. 9, 18.
[205] Encontrei porém o nome de António Quadros numa exposição colectiva realizada em Março de 1968, em Joanesburgo, a propósito do 7.º aniversário da UCRDP (União Cultural, Recreativa e Desportiva Portuguesa). A exposição reuniu 110 obras da autoria de portugueses residentes na África do Sul, artistas sul-africanos e artistas vindos de Moçambique. Cf. *O Século de Joanesburgo*, Abril 1968, p. 7.
[206] O periódico é publicado mensalmente até Junho de 1968. Depois dessa data o jornal transforma-se, converte-se com outros objectivos editoriais, saindo Júlio Navarro da redacção e afastando-se o comendador António Braz. O periódico foi-se reformulando e reestruturando ao longo do tempo, nunca deixando de ser uma publicação de referência para a comunidade portuguesa na África do Sul até à actualidade.

A saída de Júlio Navarro[207] esmorece a presença dos artistas de Moçambique na África do Sul e significa o encerramento de um ciclo muito importante nos percursos desses artistas que, por esta via, viram o seu trabalho reconhecido e a sua obra validada por uma crítica mais profissionalizada e um público mais exigente, entrando num mercado artístico de grande dimensão e com muitas perspectivas.

O QUADRO "MALDITO"

Enquanto na África do Sul o público se rende à obra de António Quadros, em Lourenço Marques o conservadorismo do público começa 'a olhar de lado' para as propostas plásticas do pintor. Em Julho de 1966, António Quadros esteve no centro de uma polémica que agitou e perturbou o meio artístico e cultural de Lourenço Marques.

Tudo se passou no *I Salão de Arte Moderna de Moçambique* (fig.22) – uma exposição organizada pelo Núcleo de Arte, com o apoio da Câmara Municipal de Lourenço Marques, inserida nos festejos e acontecimentos comemorativos do Dia da Cidade de Lourenço Marques (dia 24 de Julho). A exposição foi inaugurada no dia 22 de Julho pelo próprio presidente da edilidade, na sede da Sociedade de Estudos de Moçambique.

O jornal *A Tribuna* considera esta exposição como "o grande acontecimento artístico do ano"[208], apresentando "um conjunto de obras que permite dar ao visitante uma perfeita visão do que é o actual momento artístico de Moçambique"[209]. Essa visão era dada por 28 artistas[210] e um total de 132 trabalhos inseridos nas categorias de pintura, escultura, desenho, gravura e cerâmica.

As obras apresentadas eram o resultado de uma selecção efectuada por um júri, a partir dos trabalhos recepcionados pelo Núcleo de Arte, que abrira um concurso à comunidade artística

---

[207] O 'fim' do 'seu' jornal, mas também a dificuldade de aceitar as injustiças sociais da política do Apartheid levam-no a sair de África do Sul. Porém, voltar a Moçambique não era uma hipótese. Regressa à metrópole com a sua família (mulher e filho), em 1969, onde consegue continuar a exercer a actividade como jornalista na revista *Vida Mundial* e no jornal *O Século* e depois, ligado à vida editorial, na editora Plátano. A independência de Moçambique em 1975 é causa do seu festejo e motivo do seu regresso, que acontecerá em 1981. De regresso a Maputo como cooperante, deseja ser moçambicano e colaborar com a FRELIMO na construção do país com que sempre sonhara. Cinco anos mais tarde terá a nacionalidade moçambicana e a confiança da FRELIMO – que lhe vai atribuindo funções sempre ligadas ao sector da cultura. O partido confia nele ao ponto de lhe delegar várias tarefas de representação do país no estrangeiro – como é o caso da participação de Moçambique na EXPO'98 em Lisboa – na qual se envolve. A sua colaboração será sempre na esfera cultural, nomeadamente no sector livreiro e no meio jornalístico. Trabalha no Instituto Nacional do Livro e do Disco, o seu nome está ligado à constituição da AEMO (Associação dos Escritores Moçambicanos), a ele se devendo a concepção e a redacção da legislação dos direitos de autor em Moçambique. Embora menos ligado à crítica de arte em si, está sempre próximo do mundo das artes plásticas. O nome de Júlio Navarro está indissociavelmente ligado ao de Malangatana, seu grande amigo, de quem será "uma espécie de secretário e de conselheiro", como referiu Salomé Almeida.

[208] "Inaugurado o I Salão de Arte Moderna", *A Tribuna*, 23 de Julho de 1966, pp. 4, 10.

[209] *Ibidem*, p. 10.

[210] Os artistas representados eram: Alberto Chissano, Álvaro Passos, António Heleno, António Quadros, António Santana, Augusto Cabral, Dana Michaelles, Fernando Martins, Franklin de Freitas, Garizo do Carmo, Germinal Curado, H. R. Ambauen, Henrique Castro Amaro, Inácio Matsinhe, João Paulo, Jorge Augusto Nhaca, Jorge Mealha, José Freire, José Lobo Fernandes, José Pádua, Maria Luísa Costa Almeida, Orlando Varela, Rodrigo Pombeiro, Rogério da Silva, Rosa Passos, Silva Moura, Teresa Roza d'Oliveira e Viriato da Silveira.

Fig. 22
Capa do catálogo da exposição *I Salão de Arte Moderna de Moçambique*
em Lourenço Marques, Julho 1966
autoria de Garizo do Carmo
espólio particular

de Moçambique. O júri era constituído pelos seguintes elementos: arq. João José Tinoco, arq. Vasconcelos, Rui Knopfli, eng. Alegria e dr. Vasco Cabral[211]. Aquando da abertura oficial da exposição, já se conheciam os artistas premiados – informação que consta, aliás, no pequeno catálogo da exposição e que é logo noticiada no dia 23 de Julho no *Notícias*[212]. O júri já havia deliberado aquando do processo de selecção. Da lista de prémios atribuídos, António Quadros – tal como no ano precedente – volta a destacar-se. É-lhe atribuído o prémio de *Pintura*, o prémio *Melhor Conjunto "Portinari"* e o prémio de *pesquisa "documenta"* (também dado a António Heleno). Para além destes prémios, são-lhe atribuídas três menções honrosas nas categorias de escultura, desenho e cerâmica[213].

As obras premiadas de António Quadros, porém, não chegaram a ser vistas pelo público em virtude de uma grande polémica – que procurei 'reconstituir' através das informações veiculadas pela imprensa e também de alguns testemunhos de pessoas que presenciaram e viveram esse episódio: Jorge Mealha, Helena Cabral e Vasco Cabral.

Um dos membros da Sociedade de Estudos de Moçambique, instituição que acolheu a exposição, exigiu que António Quadros retirasse o quadro *Vampira Florpófoga* por considerar que se tratava de uma obra pornográfica. O artista, ofendido e revoltado, decidiu retirar da exposição todas as obras da sua autoria, afastando-se do *I Salão de Arte Moderna* e recusando voltar a expor no referido local. Este foi o gesto que escolheu para marcar a sua posição e demonstrar a sua indignação. Para a imprensa, foi parco nas palavras e limitou-se a dizer: "Quem acusou o meu quadro não deve saber qual a diferença entre o erotismo e a pornografia"[214].

Esta atitude terá contribuído, porventura, para tornar a polémica mais acesa e para trazê-la para o espaço público através da imprensa. O periódico *Notícias da Tarde* intitula o sucedido como *Luto no Mundo da Arte Moçambicana*, marcando claramente uma posição sobre o acontecimento: a condenação da atitude da Sociedade de Estudos. O jornalista descreve dados curriculares que atestam a craveira do artista em questão e a sua projecção internacional, lamentando a situação na qual foi envolvido e considerando-a injusta:

> [António Quadros] vê-se, assim, no centro de uma polémica que em nada dignifica os meios artísticos de Moçambique. Apesar dos seus inúmeros trabalhos e da projecção que já alcançou internacionalmente, nunca ninguém o considerou um artista de obras pornográficas. Não sabemos quais as entidades ligadas à exposição que terão alvitrado a acusação ao quadro de conhecido artista, mas, estamos certos, que uma atenta análise à obra de António Quadros seria bastante para o ilibar de quaisquer acusações, aliás, infundadas e só possíveis em pessoas que não sabem observar convenientemente uma obra de arte.[215]

---

[211] Assim constam os nomes dos membros do júri no catálogo da exposição.
[212] "I Salão de Arte Moderna", *Notícias*, 23 de Julho de 1966, p. 14.
[213] Informação veiculada no catálogo da exposição. Não se particulariza o âmbito nem os critérios para a atribuição dos prémios.
[214] "Luto no Mundo da Arte Moçambicana", *Notícias da Tarde*, 23 de Julho de 1966, p. 2.
[215] *Ibidem*, p. 2.

Enquanto o *Notícias da Tarde* se coloca ao lado do artista, o jornal *Notícias* mantém-se neutro, não adjectiva o sucedido, mas dá ao tema um tratamento mais profundo – tema que, aliás, vai ocupar as edições do periódico de 23 a 31 de Julho. Mais do que informar sobre o acontecimento, a redacção procurou dar a palavra e apresentar opiniões de figuras credíveis do universo cultural de Lourenço Marques, com o propósito que esclarece aos leitores: "…iniciamos hoje a publicação de uma série de depoimentos, que prosseguirá amanhã com o registo de outras opiniões sobre o assunto a fim de os leitores poderem ajuizar as razões que assistem a ambas as partes"[216].

Assim, no dia 29 de Julho são apresentadas as opiniões do poeta e escritor Rui Knopfli e do crítico e ensaísta Eugénio Lisboa. No dia seguinte contribuem para o debate o jornalista Augusto de Carvalho e o professor universitário Vasco Cabral.

Os quatro depoimentos condenam e consideram descabida a atitude da Sociedade de Estudos de Moçambique. Rui Knopfli advoga que se tratou de um acto de obscurantismo; Vasco Cabral também partilha dessa opinião, formulando-a nestes termos:

> Receio que só pequenas comunidades que vivem na indigência da rusticidade e na ignorância da cultura de comunidades mais abertas à troca de experiências se lembrem de reeditar em nome dos bons costumes esses equívocos e esses problemas que são falsos porque a reflexão revelou o erro da sua formulação. Por isso me parece impertinente lançar ao público de Lourenço Marques, nas entrelinhas de um receio de escandalizar, semelhante labéu. Afigura-se-me até menos sensato, nas circunstâncias em que a rejeição se verificou: - em plena sala de exposição de um Salão de Arte Moderna que vem a revelar-se como uma valiosa colecção de trabalhos e usando o nome de uma Sociedade de Estudos que tem a responsabilidade moral de assegurar, perante a opinião pública, um nível de decisões compatível com o das suas já numerosas realizações culturais.[217]

Para além da condenação feroz da censura a que a obra de António Quadros foi sujeita, também há unanimidade ao considerarem que esse gesto da Sociedade de Estudos de Moçambique feriu a reputação do artista. Augusto de Carvalho, aliás, é o mais contundente na explicitação dessa ideia, começando precisamente o seu testemunho assim:

> Raramente um pintor, que é mesmo artista, e disso não temos dúvida, tratando-se de António Quadros, se terá visto no centro de uma polémica, onde se mistura moral com arte, numa confusão lamentável, deixando a impressão no público, sempre à busca de sensações, que se ignora o significado tanto de um como de outra. E é pena. Num meio onde escasseiam os autênticos valores, abafar os que existem, com base numa pretensa pornografia, diz mal de nós e o que é muito pior, da nossa cultura, deixando mesmo cair no esquecimento o facto de um artista honesto correr o risco não indiferente de ver a sua reputação abocanhada em público.[218]

Rui Knopfli colmata esta ideia esclarecendo os leitores sobre a craveira do artista em questão: "Convém aqui lembrar ao público desprevenido aquilo que a perspectiva curta de termos o pintor entre nós não deixa lobrigar: o sr. António Quadros, quer o indivíduo nos agrade ou não, é dos ca-

---

[216] "Controvérsia em torno de uma tela do Pintor António Quadros", *Notícias*, 29 de Julho de 1966, p. 3.
[217] *Ibidem*, p. 10.
[218] *Ibidem*, p. 2.

sos mais sérios da pintura portuguesa de hoje"[219]. Rui Knopfli estende esta consideração com uma espécie de aviso ou nota explicativa sobre a pintura de António Quadros, esclarecendo sobre o seu âmago e as directrizes em que se inscreve – e que geram uma eventual retracção na sua apreensão:

> A propósito da sua pintura é de bom tom (e mostra conhecimentos) falar-se de Chagall por certas coincidências superficiais. Simplesmente o Chagall é todo ternura, bondade e lirismo; o Quadros todo malevolência e satanismo. As cabrinhas do Chagall convidam-nos a fazer-lhes festas; as do Quadros à vacina anti-rábica. Quer isto dizer que o Quadros pertence àquela família de pintores truculentos que tem como expoentes um Brughel e um Jerónimo Bosch.[220]

Se Rui Knopfli explica a existência de uma eventual 'dificuldade' de se estabelecer com a obra algum afecto, Eugénio Lisboa, quase parecendo que conhecia o texto de Knopfli, começa precisamente o seu artigo com uma declaração de 'afecto' – a mais explícita de todas: "Em primeiro lugar devo dizer que conheço o quadro "maldito". E que gosto do dito! Pornográfico? Vamos por partes (…)"[221].

Augusto de Carvalho, Vasco Cabral, Rui Knopfli e Eugénio Lisboa não se ficam pelas opiniões; para além dos pareceres contra a Sociedade de Estudos, os seus depoimentos denotam uma preocupação educativa. Assim, em todos esses textos se apresenta uma argumentação com vista a destruir qualquer hipótese dos leitores considerarem válida e adequada a censura à pintura de António Quadros.

As quatro personalidades recorrem a referências do mundo da pintura, da escultura, da literatura e do cinema para comprovar que desde sempre o erotismo esteve presente nas manifestações artísticas e que a sua representação, mais explícita ou disfarçada, não é sinónimo de imoralidade. A explanação continua advogando que desde sempre também essas manifestações foram mostradas e exibidas. Só assim se explica a existência de obras de carácter erótico em grandes museus – locais que existem para mostrar a arte ao público e não para escondê-la. Augusto de Carvalho enumera vários exemplos, mas foca-se no Museu do Vaticano:

> Temos percorrido inúmeros museus da Europa, desde o Prado, passando pelo Louvre até ao Vaticano e não vimos a multidão escandalizada perante obras, autênticas maravilhas da arte, admiradas e respeitadas por todos os visitantes, apesar das formas avançadas, inclusivamente capazes de pôr em ebulição mundos internos não suficientemente integrados na harmónica da personalidade, fazendo aflorar à tona da consciência interioridades descontroladas e pouco limpas. Será ocasião para condenarmos o Papa por manter aberto o Museu do Vaticano?[222]

Eugénio Lisboa pontifica o percurso das enumerações, com um exemplo de calar eventuais leitores ainda não totalmente convencidos das fronteiras entre arte e pornografia:

> Toda a arte de todos os tempos tem integrado elementos eróticos sem que isso tenha que ver com pornografia. A obscenidade só surge quando o elemento erótico se não integra funcional e dramati-

[219] "Controvérsia em torno de uma tela do Pintor António Quadros", *Notícias*, 29 de Julho de 1966, p. 3.
[220] *Ibidem*, p. 3.
[221] *Ibidem*, p. 3.
[222] *Ibidem*, p. 2.

> camente no todo artístico que é a obra de arte. Por outras palavras: em arte só é obsceno o que não é artisticamente íntegro. Por isso ainda há pouco o «National Catholic Office for Motion Pictures» deu um parecer favorável ao desbocadíssimo e violentíssimo filme de Mike Nichols «Who's Afraid of Virgínia Wolf?». Justificando o parecer dado, Monsenhor Little dizia isto: «No contexto deste filme, os elementos têm uma vitalidade dramática. Nunca antes ouvi palavras semelhantes num écran, mas já as ouvi em Coney Irland. Está perfeitamente certo o uso de elementos eróticos quando tudo se conforma com uma intrínseca integridade artística».[223]

A argumentação apresentada não dava margem para grandes ataques. Mas com que armas se defendeu publicamente a Sociedade de Estudos de Moçambique? A Sociedade de Estudos de Moçambique não se pronunciou na imprensa – sinal de que "quem cala consente"? Talvez. Ou então: uma incapacidade e uma impreparação para contrapor de uma forma fundamentada os depoimentos bem escudados apresentados no *Notícias*.

O jornal procurou fazer a sua parte: cumprir a sua função apresentando o contraditório. Porém, a Sociedade de Estudos não quis apresentar a sua perspectiva – como é explicado ao leitor:

> Quisemos prosseguir esta pequena série de depoimentos, colhendo opiniões de alguns dos membros directivos da Sociedade de Estudos. Não foi possível, porém, levar até ao fim o nosso propósito inicial, visto que os membros directivos da Sociedade de Estudos com quem contactámos para esse efeito, não se encontravam, no momento, na disposição de formular opiniões. Por outro lado, conseguiríamos ainda, se fosse necessário, mais alguns depoimentos. Estes, contudo, não nos interessavam, uma vez que glosavam, de uma maneira ou de outra, pontos de vista já expostos.[224]

O jornal *A Tribuna* também não apresenta a versão da Sociedade de Estudos. Apenas conseguiu registar – logo no dia 24 de Julho – a posição da entidade organizadora: o Núcleo de Arte. Um dos elementos do Núcleo de Arte aceitou prestar declarações, dizendo que a situação ocorrida era lamentável pois desprestigiava a organização. E, contrariamente ao que seria expectável, considerou o júri como responsável pelo sucedido e não a atitude da Sociedade de Estudos: "A culpa do que veio a acontecer foi do júri, que seleccionou o quadro que deu origem à polémica"[225]. Vai mesmo mais longe colocando em causa a selecção de trabalhos que foi feita: "Por outro lado, neste Salão que queríamos que fosse de "arte moderna" não há nada de moderno, pois os trabalhos escolhidos não estão de acordo com as directrizes adoptadas pela organização"[226]. O Núcleo de Arte não se posicionou ao lado artista. Sentindo-se lesado com o acontecido, acaba por considerar negativa a selecção que o júri havia feito.

O júri, por sua vez, e certamente mediante essas declarações, decide reagir publicamente escrevendo uma carta dirigida ao Núcleo de Arte – divulgada no dia 27 de Julho no *Notícias*:

> Assinada por Vasco Cabral, Rui Knopfli, L. Vasconcelos, J.J. Tinoco e J. Alegria Ferreira, membros do júri do I Salão de Arte Moderna de Moçambique, e dirigida ao Presidente da Direcção do Núcleo de Arte, recebemos, com pedido de publicação, cópia da seguinte carta:

---

[223] "Controvérsia em torno de uma tela do Pintor António Quadros", *Notícias*, 29 de Julho de 1966, p. 9.
[224] *Ibidem*, p. 2.
[225] *A Tribuna*, 24 de Julho de 1966, p. 5.
[226] *Ibidem*, p. 5.

> «O Júri do I Salão de Arte Moderna de Moçambique, reunido hoje, extraordinariamente, deliberou:
> a) Comunicar a V. Ex.ª a sua estranheza pela não inclusão, na referida exposição, de uma obra do pintor António Quadros, para tal fim seleccionada por este júri.
> b) Reiterar o critério de selecção e de atribuição de prémios.
> c) Dissociar-se de toda qualquer atitude que contrarie o estatuído em b).[227]

Não se consegue perceber qual foi o desfecho do episódio e se os prémios foram entregues ou não. Uma coisa é certa: António Quadros – o grande premiado da mostra – não os terá reivindicado. Como referi, para ele, a retirada das obras da exposição demonstrou o seu desagrado e a sua indignação, encerrando dessa forma o episódio.

A exposição, considerada "o grande acontecimento artístico do ano" acabou por ficar associada à polémica, à figura de António Quadros e à discussão sobre a diferença entre erotismo e pornografia na arte. Mas, afinal, que quadro causou a polémica? O que é que ele tinha representado que chocou a Sociedade de Estudos?

Na verdade, pouco se consegue saber sobre o "quadro maldito", a começar pelo facto do catálogo da exposição não apresentar reproduções das obras expostas e dos artigos de jornal também não apresentarem fotografia da obra. De todos os artigos publicados na imprensa, só nos testemunhos de Augusto de Carvalho e de Rui Knopfli, apresentados no *Notícias*, há referências ao conteúdo do quadro. Augusto de Carvalho dá algumas pistas sobre a tela, ao descrever o que ela despertou nele:

> Tentar interpretar o óleo de António Quadros é descrever a minha visão pessoal, aquilo que eu senti. Pois bem: Senti-me esmagado, porque vi a natureza humana individualizada, agarrada por forças, visíveis e invisíveis – misteriosas, de acentos macabros, a tentar enredá-la num jogo de que nem mesmo berrando se consegue libertar. São forças, umas secretas, onde a repugnância e a limpidez, o desespero e a esperança, lutam atabalhoadamente, outras públicas, às descaradas, exteriores, que agarram e prendem o pobre homem que sonha concretizar, ao menos, instintos reprimidos num desejo de supercompensação inconsciente. Nesta luta, o homem aparece nu, sozinho, despido da sua miséria, como o Job da Escritura. A mulher da tela em questão, não tem interesse para o caso. Não é a Maria, nem a Joana. É um indivíduo universal. Somos todos nós, ali representados, em parte.[228]

Rui Knopfli, por sua vez, é mais sintético e aponta o que na obra desencadeou a controvérsia: "No caso vigente e segundo depreendi, a controvérsia em redor do óleo de António Quadros foi suscitada por certa simbologia de carácter fálico"[229]. Esta é a única passagem que dá uma pista para entendermos o que realmente estava em causa.

Sabe-se que o quadro polémico já tinha historial expositivo, isto é, não se tratou da sua primeira exibição ao público. Quem nos dá conta disso é o jornal português publicado na África do Sul *O Século de Joanesburgo*, ao relatar a sua indignação sobre o sucedido em Lourenço Marques:

---

[227] "Posição do Júri do «I Salão de Arte Moderna de Moçambique»", *Notícias*, 27 de Julho de 1966, p. 2.
[228] "Controvérsia em torno de uma tela do Pintor António Quadros", *Notícias*, 30 de Julho de 1966, p. 2.
[229] *Ibidem*, p. 2.

> Ora o quadro em questão era, conforme dissemos, uma obra que foi exposta pela primeira vez ao público em Joanesburgo. Teve o quadro aqui o título de "Flowerpapophageous Vampiress" e fazia parte da primeira exposição individual na África do Sul do pintor António Quadros, considerado um dos mais destacados artistas actuais portugueses. Esse quadro "pornográfico" depois de assim ter estado presente na exposição de artistas de Moçambique que foi levada a efeito no Museu Municipal de Pretória, e nas Galerias Municipais de Durban e Pietermaritzburgo, sem que qualquer problema tivesse sido levantado.[230]

A exibição do quadro em quatro cidades diferentes de África do Sul não gerou polémica; a obra foi vista pelo público sul-africano que não demonstrou sentir-se perturbado. O público laurentino, quanto muito, poderá ter-se sentido defraudado. Este evento teria, à partida, tudo para ser de facto o grande acontecimento artístico do ano – pela dimensão da exposição, pela qualidade das obras seleccionadas e pelo esforço da divulgação da iniciativa feito pela organização. Houve uma preocupação, liderada pelo Núcleo de Arte, para divulgar a exposição fazendo um apelo – sem dúvida, *sui generis* – à visita do público. Esse apelo foi veiculado pela imprensa:

> VOCÊ
> interessa-se pelo Campeonato do Mundo de Futebol!... Pelos recordes desportivos!... Pela vida íntima do Pelé e do Eusébio!... Gosta de filmes de grande espectáculo?! Bond! B.B! Brando! Interessam-no as revistas do Morgado?! Uns camarões na Catembe! Um fim de semana no Xai-Xai! Compras em Joanesburgo!? Guerra no Vietname?! Os astronautas e as sondas lunares? Trata da sua digestão? É adepto da mini-saia?!... Lê os diários?!... Que tal o Claude?! E a resselagem?... Viu as obras da barreira!... Já foi ao Luna Parque! Ao Circo? À FACIM? À Tourada?
> Então porque raio de razão não se interessa pela Cultura e não vai à Sociedade de Estudos ver o I Salão de Arte Moderna de Moçambique?[231]

Motivado ou não por este apelo, o público, se acorreu à exposição, encontrou o *I Salão de Arte Moderna* 'desfalcado'[232], sem todas as obras do artista mais premiado bem como as obras de um outro artista concorrente – Germinal Curado que, na senda da atitude de António Quadros, resolveu também retirar da exposição as obras da sua autoria "por discordar da classificação dada pelo júri aos trabalhos expostos"[233]. Contrariamente ao gesto de António Quadros, a atitude de Germinal Curado não teve eco na imprensa; limitou-se a uma breve referência apenas no jornal *A Tribuna*.

A polémica gerou, sem dúvida, muita curiosidade sobre a pintura de António Quadros. O público ficou esclarecido quanto ao teor da controvérsia, mas não conheceu o quadro que lhe deu origem.

HOMENAGEM AOS PODEROSOS

Depois do escândalo, António Quadros só voltará a expor em Lourenço Marques três anos mais

---

[230] "Quadro já aqui exposto causa «escândalo» em LM", *O Século de Joanesburgo*, Agosto de 1966, p. 5.
[231] "Inaugurado o I Salão de Arte Moderna", *A Tribuna*, 23 de Julho de 1966, p. 10.
[232] António Quadros tinha oito obras em exposição (cinco na categoria de pintura, uma escultura, um desenho e uma cerâmica) e Germinal Curado tinha também oito obras (três na categoria de pintura e cinco na categoria de desenho). Assim, o *I Salão de Arte Moderna* abriu com menos 16 obras.
[233] "Dois artistas retiram-se do I Salão de Arte Moderna. Em jogo o conceito de pornografia", *A Tribuna*, 24 de Julho de 1966, p. 5.

tarde, em 1969. Desde a última aparição pública do pintor, muitas coisas tinham acontecido no cenário internacional, na metrópole, na província de Moçambique.

Sem dúvida que, a nível internacional, o ano de 1968 é marcante: o *Maio de 68*, enquanto revolução cultural, é a constatação de um mundo de valores e mentalidades em mudança e o prenúncio de uma nova época, tendo à frente uma geração que reivindicava operar essa mudança. Rapidamente se tornou um movimento inspirador e o seu impacto ultrapassou as fronteiras da França, o seu epicentro – contaminando toda a Europa e, de certa forma, o mundo.

O cenário de guerra no Vietname agrava-se e, paulatinamente, verifica-se uma perda de posição considerável dos Estados Unidos da América que eram, nem mais nem menos, a maior potência militar do mundo.

Em África, prosseguiam as independências: o Lesoto, em 1966; a Suazilândia e a Guiné Equatorial, em 1968. E a pressão internacional sobre Portugal para a descolonização continuava a ser cada vez mais forte e a assumir outros formatos. Em 1966 é assaltada e saqueada a embaixada portuguesa em Kinshasa – o Congo ex-belga corta relações com Portugal. As relações entre Portugal e a Santa Sé tornam-se cada vez mais difíceis. A vinda do Papa Paulo VI ao Santuário de Fátima, em Maio de 1967, por ocasião do 50.º aniversário das aparições, provou a grande tensão existente entre António Oliveira Salazar e o Vaticano. Por sua vez a UNESCO, em 1968, suspende a concessão de auxílios a Portugal até que o país renunciasse à sua política de dominação colonial.

Mas o país continuava firme na sua política colonial, embora acusando o desgaste de uma guerra que exigia um esforço cada vez maior das Forças Armadas Portuguesas. Os movimentos de libertação ganhavam terreno – em termos de acesso ao armamento, ao treino e à formação de quadros, graças ao apoio de países africanos vizinhos e de outros países, como a União Soviética, Cuba, China, etc.

Em Moçambique, em particular, a guerra ia evoluindo com avanços e recuos de ambas as partes, mas muito determinada pelas indefinições internas da FRELIMO – que só em Julho de 1968 encontra alguma estabilização aquando da realização do seu II Congresso.

Internamente, aumentavam os sinais de cansaço do regime e as formas de contestação ganhavam novos contornos. A constituição da LUAR (Liga de União e Acção Revolucionária), em 1967, prova que a luta política contra o regime assumia uma forma mais radical – e disso é testemunha o célebre assalto à delegação do Banco de Portugal, na Figueira da Foz. No mesmo ano, o país é abalado por um escândalo sexual, conhecido como *Ballet Rose* – que fez tremer os alicerces morais do Estado Novo, envolvendo altas individualidades do mundo da política e da Igreja com raparigas menores de idade. O escândalo saltou para as páginas dos jornais

estrangeiros denegrindo o regime de Salazar. No final do ano de 1968, o ditador, doente – na sequência de uma queda – sai da cena política e para o suceder Américo Tomás escolhe Marcelo Caetano. Em 1969, a posição de Marcelo Caetano como continuador de Salazar, com o *slogan* "renovação na continuidade", era 'validada' após eleições para a Assembleia Nacional – eleições que continuavam a não ser verdadeiras eleições democráticas.

Como continuador, Marcelo Caetano prossegue com as linhas mestras da política colonial, decidindo avançar com a construção da barragem de Cabora Bassa – que havia sido anunciada no ano anterior, ainda pela voz de Oliveira Salazar.

A construção da barragem, na zona de Tete (uma das regiões mais remotas e pobres de Moçambique), foi um dos maiores projectos de engenharia civil do colonialismo português. A decisão da construção fora alvo de grandes confrontos de propaganda. A iniciativa de Portugal era uma garantia de que a sua permanência em África era um dado adquirido. Esta construção seria também estratégica pois esperava-se que a barragem, assim que estivesse cheia, constituísse um obstáculo à expansão da FRELIMO que actuava a partir do norte. A FRELIMO engendrou uma campanha internacional contra o empreendimento. Tal como defende Newitt: "A campanha para pôr termo à construção da barragem despertou a imaginação do mundo e aumentou o perfil internacional da luta"[234].

Em Fevereiro de 1969 é assassinado Eduardo Mondlane, o líder da FRELIMO – acontecimento que teve um grande impacto internacional. Embora nunca se tenha chegado a conclusões finais sobre a sua morte, julga-se que foi pensada por dissidentes da FRELIMO com o auxílio de agentes da PIDE[235]. Os destinos da frente de libertação passam para as mãos de Samora Machel.

O ano de 1969 corresponde, também, a uma mudança de estratégia portuguesa relativamente à frente de Moçambique. Passa-se para uma estratégia ofensiva contra a FRELIMO, e para isso foi escolhido o general Kaúlza de Arriaga – que pressionava há algum tempo para que se optasse por uma intervenção militar feroz. Assim, em Julho de 1969 foi nomeado comandante das Forças Terrestres em Moçambique, e a intervenção que defendia seria desencadeada em 1 de Julho de 1970, designada por *Nó Górdio*.

É neste ano de 1969 que o nome de António Quadros volta a aparecer com destaque – desta feita numa exposição, também colectiva, de grande envergadura, realizada no âmbito das comemorações do *V Centenário do nascimento de Vasco da Gama* e do *IV Centenário da estada de Camões na Ilha de Moçambique*. Foi anunciada na imprensa escrita como "a maior exposição colectiva de artes plásticas jamais realizada em Moçambique"[236].

---

[234] Malyn Newitt, *História de Moçambique*, 1997, p. 455.
[235] Cf. Malyn Newitt, *História de Moçambique*, 1997, p. 454.
[236] "É hoje inaugurada nos Paços do Concelho a Exposição Colectiva de Artes Plásticas Comemorativa do Centenário de Vasco da Gama", *Notícias*, 26 de Novembro de 1969, p. 3.

A exposição de artes plásticas decorreu no átrio da Câmara Municipal de Lourenço Marques entre 26 de Novembro e 15 de Dezembro. Foi organizada pela Comissão Provincial das Comemorações Centenárias de Vasco da Gama e Luís de Camões, em colaboração com o Núcleo de Arte.

O carácter comemorativo do evento e a visibilidade que dele decorreria fizeram com que houvesse uma grande adesão da comunidade artística que concorreu à participação, de acordo com o regulamento divulgado pelo Núcleo de Arte. Segundo informação, veiculada pelo próprio catálogo, foram submetidos 252 trabalhos a concurso, tendo-se inscrito 44 artistas. O processo de selecção apurou 20 artistas e 90 trabalhos. Essa tarefa, bem como a incumbência da atribuição de prémios, ficou a cargo de um júri, constituído pelos seguintes elementos: arq. João José Tinoco, arq. José Forjaz, arq. Rui Pimentel, arq. António Veloso e o crítico de arte Larry Skully[237].

Dos 90 trabalhos expostos, 12 eram da autoria de António Quadros – que concorreu nas categorias de pintura, de desenho e também de escultura. Era um dos artistas com mais obras em exposição, juntamente com João Paulo (com 13 obras expostas) e com Garizo do Carmo, que se apresentava com 11 trabalhos.

António Quadros foi o artista mais premiado. É-lhe atribuído o grande prémio da exposição; o primeiro prémio da categoria pintura; o primeiro prémio da categoria desenho/gravura; e, na categoria de escultura, onde o primeiro prémio não foi atribuído, ganha, *ex aequo* com Chissano e Silva Moura, o segundo prémio[238].

Estranhamente, e ao contrário das exposições colectivas anteriores, os críticos não se manifestam sobre esta exposição. A única menção que assume contornos de crítica aparece no jornal *Diário* que escreveu: "A Exposição que apresenta notável interesse, embora anunciada com o tema do "Mar" integra quantidade de trabalhos, certamente a maioria que não se referem ao Mar"[239].

A participação e a premiação de António Quadros merecem uma atenção mais delicada, justamente no âmbito das temáticas tratadas. De acordo com as informações do *Notícias*, que é o periódico que mais destaque dá ao acontecimento, o primeiro prémio da categoria pintura é atribuído a António Quadros pelo seu quadro intitulado *Homenagem aos Poderosos*[240]. Pelo título, e não vindo a obra reproduzida no catálogo, adivinha-se uma pintura de temática provocatória, imbuída certamente da ironia azeda e feroz que tomou conta das telas de António Quadros a partir da década de 60. O quadro seria, certamente, incómodo – pelo seu título e pelo seu con-

[237] Assim designado no catálogo da exposição. Penso tratar-se de Larry Scully (1922-2001), artista que trabalhou maioritariamente em Joanesburgo.
[238] Cf. "Inaugurada ontem na Câmara com a presença do Governador-Geral a Exposição de Artes Plásticas dos Centenários", *Notícias*, 27 de Novembro de 1969, pp. 3-4.
[239] "O Governador-Geral inaugurou a exposição de arte – pintura e escultura integrada nas comemorações centenárias", *Diário*, 27 de Novembro de 1969, p. 3.
[240] Cf. "Inaugurada ontem na Câmara com a presença do Governador-Geral a Exposição de Artes Plásticas dos Centenários", *Notícias*, 27 de Novembro de 1969, p. 4.

teúdo. José Forjaz e Jorge Mealha recordam-no como um quadro onde feras estraçalhavam, sem dó nem piedade, animais inofensivos[241].

A inexistência de reproduções da pintura, no catálogo e na imprensa, torna muito difícil a identificação e a localização da mesma. Porém, percebi que *Homenagem aos Poderosos* constituiu, também, um nome de uma série que António Quadros realizou. Não tendo descoberto ainda a pintura premiada, creio que localizei uma outra dessa série (fig.23) – oferecida por António Quadros ao arquitecto Viana de Lima[242], bem como um estudo preparatório para essa mesma pintura (fig.24).

Trata-se de uma cena de ataque: um animal abocanha ferozmente um outro animal que se esvai em sangue. O horror da cena é acentuado pelo cromatismo – o fundo muito escurecido (em tons de violeta escuro e castanho) contrasta com a dentição branca do predador e com os rosas e lilases do pelo do animal atacado. Nesta obra, António Quadros trabalha de forma exímia as texturas. No predador (talvez, e sempre, o lobo) o corpo, nomeadamente o tronco, é tecnicamente trabalhado com incisões. O animal atacado é trabalhado a espátula com sobreposições de tinta, grossas e densas. Estes diferentes tratamentos plásticos conferem à cena uma grande carga dramática, representando a dicotomia entre o atacante e o atacado. O animal atacado, uma cabra, é violentamente ferido. É para o seu sofrimento que o quadro apela, retratando a sua dor e marcando-a com o vermelho do sangue que lhe tinge o corpo e que pinga sobre o solo. O terror tem aqui a sua expressão máxima – o pintor representou o golpe final. Não sendo esta a pintura premiada, deduzo que o tema em causa seria o mesmo – um tema caro a António Quadros: o forte *versus* o fraco, o colonizador *versus* o colonizado.

O quadro premiado, com um título e conteúdo desta natureza, no contexto preciso em que foi apresentado publicamente, evidencia a intenção provocatória do artista. A exposição, como já referi, fazia parte do programa oficial das comemorações históricas – acontecimento de grande importância estratégica, política e propagandística para Portugal. Não obstante a guerra e as preocupações do regime com os assuntos com ela relacionados, criou-se, à volta da exposição e de outros certames, um clima comemorativo apoteótico – promovendo o discurso ideológico do Estado Novo. A carga oficial da exposição está bem patente na própria cerimónia de inauguração, que tem 'honras de Estado', estando presentes todas as altas individualidades oficiais: o governador-geral, o secretário-geral, o secretário provincial de Educação, o presidente da Câmara de Lourenço Marques, os vereadores, o presidente da Comissão Provincial das Comemorações, o presidente do Tribunal da Relação[243]. Estes e outros, quiçá, seriam os poderosos homenagea-

[241] As descrições de Jorge Mealha e José Forjaz correspondem a uma pintura que localizei como pertencendo a uma colecção privada, que esteve até há anos atrás na África do Sul, mas cujo paradeiro actual ainda não encontrei.
[242] Obra que hoje é propriedade da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto – instituição à qual o arquitecto Viana de Lima legou o seu espólio.
[243] Informação veiculada pelos órgãos de imprensa. Cf. "Inaugurada ontem na Câmara com a presença do Governador-Geral a Exposição de Artes Plásticas dos Centenários", *Notícias*, 27 de Novembro de 1969, p. 4.

Fig. 23
António Quadros, *sem título* [Homenagem aos Poderosos]
óleo sobre derivado de madeira (*Tabopan*), 102 x 127 cm
não assinado, não datado
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Fig. 24
António Quadros, *sem título* [estudo para Homenagem aos Poderosos]
óleo sobre derivado de madeira (*Platex*), 45,5 x 60,5 cm
não assinado, não datado
espólio particular

dos; ou, por outras palavras, os poderosos desmascarados – por António Quadros. Estranhamente, os poderosos não acusaram – pelo menos, publicamente – sinais de incómodo pela grande obra premiada na exposição. Estariam os poderosos ocupados com outras preocupações?

Efectivamente, apesar do ambiente comemorativo, a guerra colonial tornava-se cada vez mais presente e, em Moçambique, particularmente, a tensão era cada vez maior; e a realidade internacional continuava adversa às pretensões colonialistas portuguesas. A pintura de António Quadros, nesse cenário, não foi considerada perigosa nem foi censurada; ou – talvez – a mensagem que trazia não terá sido percepcionada como um ataque aos poderes vigentes. Independentemente do que poderá ter acontecido – e que hoje é muito difícil de averiguar –, uma observação deve ser feita relativamente ao catálogo da exposição. Contrariamente aos catálogos das exposições anteriores mencionadas, este catálogo é bastante ilustrado. A capa é a cores e no interior são reproduzidas obras dos vários artistas presentes, enquadradas por pequenas notas biográficas. São reproduzidas três obras de António Quadros, mas nenhuma delas é a *Homenagem aos Poderosos*, a obra premiada. Por sua vez, a capa reproduz uma pintura de Rosa Passos intitulada *Vasco da Gama, O Navegador* – obra inócua e inofensiva que assentava que 'nem uma luva' ao mote comemorativo do evento (fig.25). A pintura de António Quadros, apesar de premiada, destoaria na publicação que afinal de contas seria a via de imortalização das comemorações oficiais.

O pintor, após três anos de ausência dos palcos expositivos em Lourenço Marques, volta a ser uma presença bem forte – reforçada pelos prémios que obteve no concurso e que o voltam a destacar com grande ênfase na cena artística laurentina. António Quadros regressava – de novo polémico, provando que não estava adormecido.

Este lugar de destaque que ganha em Lourenço Marques é reconhecido pelos seus pares – até por aqueles que não fazem parte do seu círculo mais próximo de amigos, como era o caso de João Paulo ou Garizo do Carmo.

Garizo do Carmo dá uma grande entrevista à revista *Tempo* em 1972 onde fala do seu percurso como artista, da sua formação e do panorama artístico em Moçambique. Questionado pelo entrevistador sobre os "nomes de mérito" de artistas a trabalhar em Lourenço Marques, Garizo do Carmo aponta o que chama de "chefes de fila", onde surge António Quadros juntamente com António Santana, João Paulo, Rosa e Álvaro Passos, Silva Moura e o casal Mealha da Costa[244].

João Paulo, também numa entrevista à *Tempo* – a propósito de uma exposição individual em Lourenço Marques – se pronuncia sobre o assunto. É entrevistado por Lourenço de Carvalho que, a certa altura, lhe pergunta: "Aqui, em Moçambique, qual o pintor que mais admira, ou a

[244] Cf. "Garizo do Carmo fala de si", *Tempo*, 24 de Setembro de 1972, p. 52.

Fig. 25
Capa do catálogo da *Exposição de Artes Plásticas V Centenário de Vasco da Gama*
Lourenço Marques, Novembro/Dezembro 1969
espólio particular

personalidade artística mais reveladora de uma cultura autêntica?" João Paulo responde: "Parece-me ser António Quadros a personalidade mais controversa e valiosa do nosso meio cultural"[245]. Que era controversa – sem dúvida.

A GRANDE EUFORIA

O lugar cimeiro e indiscutível que António Quadros ocupava na vida artística de Lourenço Marques ficou bem provado quando a Galeria Texto o convida para realizar uma exposição individual – aquando da sua inauguração, em Julho de 1972.

Para se perceber de uma forma inteira esta afirmação é, porventura, necessário contextualizar este acontecimento, evidenciando o que significou o surgimento desta galeria na vida cultural de Lourenço Marques. A inauguração desta galeria é um marco importantíssimo na história da própria cidade, precisamente por ser a primeira galeria de arte comercial – tão reivindicada pelo sector artístico e intelectual, de forma veemente desde a década de 50. Reivindicação que era tão ou mais pertinente dado o facto de não existir um museu dedicado às artes plásticas na capital da província.

Havia, efectivamente, a intenção de constituir um museu ou uma galeria de arte municipal. Essa intenção vai sendo noticiada pelos jornais ao longo dos anos, com soluções que oscilam entre a construção de um edifício concebido propositadamente para o efeito e a adaptação de edifícios já existentes na cidade[246]. As razões para os sucessivos adiamentos da constituição de um museu de arte, ou de uma solução idêntica mas com outra formulação (como a de galeria), não são explicitadas aos leitores. Porém, cumpre ressalvar que existia uma colecção de arte – património da edilidade de Lourenço Marques – que vinha sendo constituída com a finalidade de integrar esse museu.

Em vários momentos se fala publicamente desse espólio e uma parte dele chega a ser mostrada no próprio edifício dos Paços do Concelho, tal como revela a revista *Tempo*, que critica negativamente a exposição:

> Visitar o conjunto das obras pode ser decepcionante. Na verdade, não nos oferecem uma visão de conjunto das preciosidades que os Paços do Concelho encerram. Em muitos casos as obras que um dia serão postas em exposição, de um modo acessível, servem apenas para decorar salas ou gabinetes, vitrines ou recantos ou então pendem de paredes de outros edifícios de Lourenço Marques.[247]

---

[245] "João Paulo", *Tempo*, 3 de Dezembro de 1972, p. 59.

[246] A título de exemplo, referencio a solução avançada pelo jornal *A Tribuna* em Agosto de 1965, noticiando *Finalmente um Museu-Galeria de Arte na capital*. Tratava-se de um projecto de adaptação da ala esquerda do antigo edifício do BNU. Aí iria ser instalado um Museu Municipal e uma "Galeria de Exposições Artísticas" – uma ideia de Luís Botelho de Sousa, director do Centro de Informação e Turismo. O jornal dá conta que o projecto já estaria em fase de arranque: "o projecto de remodelação está nas mãos do arquitecto – director dos Monumentos Históricos de Moçambique, assegurando a Câmara Municipal desta cidade todas as despesas com a parte técnica." ("Finalmente um Museu-Galeria de Arte na Capital", *A Tribuna*, 29 de Agosto de 1965, p. 4).

[247] "Património Artístico do Município. 200 Obras de arte", *Tempo*, 23 de Julho de 1972, p. 63.

Os critérios de constituição desse acervo (resultantes de aquisições, mas também de doações) colocaram muitas reservas e foram sendo alvo de muitas críticas por parte da imprensa. Não obstante esse facto, e graças à notícia da *Tempo*, consegue-se perceber que se tratava de um espólio de alguma envergadura e artisticamente rico[248], contemplando obras de artistas naturais de Moçambique (Malangatana e Mazive) ou de artistas aí radicados (João Paulo, José Júlio, Garizo do Carmo), mas também obras de artistas angolanos e de artistas metropolitanos, como Malhoa, Columbano, Eduardo Malta e Henrique Medina.

A certa altura, em inícios da década de 70, começa a vislumbrar-se algo de mais palpável, com o anúncio de um projecto de grande fôlego que visava dotar a cidade de um equipamento cultural com várias valências – desta feita, um edifício concebido de raiz, com as especificidades e as exigências necessárias às várias funções a que se destinava.

Este equipamento, em Abril de 1972, já tinha uma designação, um projecto arquitectónico, um formato para a sua gestão e até um director – informações que são avançadas numa grande reportagem da revista *Tempo*[249]. O novo equipamento para a cidade é designado de GALM – Galeria-Auditório de Lourenço Marques. Tratava-se de uma estrutura híbrida que permitiria uma grande amplitude de manifestações culturais, com objectivos ambiciosos, portanto:

> Antes de mais promover a construção, administração e funcionamento de um auditório, galerias de exposição, museus etnográficos e de artes plásticas, salas de conferências e de convívio. Tenciona-se ainda facultar, mediante o pagamento de uma taxa, mas sem fins lucrativos, a utilização das suas instalações aos associados para prosseguimento das actividades culturais. Promover o intercâmbio com associações culturais nacionais e estrangeiras, realizando exposições e exibições, conferências, colóquios, representações de teatro, "ballet", música e outras é outro dos objectivos do G.A.L.M.[250]

O projecto, da autoria do arquitecto José Forjaz, fora concebido para cumprir estes objectivos, abrindo a possibilidade de no futuro o equipamento poder albergar ainda mais valências: "(…) prevê um desenvolvimento modular de forma a integrar instalações para uma futura academia

---

[248] No estudo efectuado por Alda Costa, nos capítulos dedicados ao panorama artístico em Moçambique durante o período do colonialismo, não existe qualquer referência à constituição e à composição deste acervo. Porém, no capítulo onde aborda a constituição do Museu Nacional de Arte, reportando-se já ao período pós-independência de Moçambique, salienta algumas questões que se colocaram na década de 80 quanto à constituição de uma colecção para o referido museu. Aí encontra-se uma breve alusão ao acervo da Câmara Municipal de Lourenço Marques, que terá sido parcialmente incorporado no Museu Nacional de Arte: "Uma parte da colecção de arte da Câmara Municipal de Maputo também foi, a partir de certa altura, entregue ao Museu. Embora a colecção da Câmara Municipal tenha sido constituída com critérios muitas vezes contestados, foi pena que não se tenha mantido junta e que ao Museu Nacional de Arte tenha sido entregue apenas uma parte dela e sobretudo a parte da colecção de retratos, a colecção de arte portuguesa mais antiga, obras de artistas menos conhecidos ou de fases iniciais de alguns artistas, entre outras" (Alda Costa, *Arte em Moçambique*, 2013, pp. 288-289). Em nota de rodapé, a autora detalha o seguinte: "O Município de Maputo mantém parte da antiga colecção da Câmara Municipal que seria desejável documentar e estudar. Para além da entrega/transferência de parte da colecção para o Museu Nacional de Arte (algumas pinturas de grandes dimensões apresentavam já problemas de conservação quando deram entrada no museu) é de prever que, neste processo, tenham ocorrido algumas perdas" (Alda Costa, *Arte em Moçambique*, 2013, p. 289).
[249] "O Bom o Mau e o Feio", *Tempo*, 23 de Abril de 1972, pp. 59-63.
[250] *Ibidem*, p. 63.

musical e mesmo para uma escola de Belas Artes"[251]. Quem dá estas informações à jornalista Teresa Antunes é Fernando Magalhães, apresentado como um elemento directivo do futuro equipamento,

> um organismo constituído pelas associações culturais de Lourenço Marques: Núcleo de Arte, Cine-Clube, Círculo de Cultura Musical e Alliance Française consideradas sócias fundadoras. Para além desses sócios são admitidos outros associados singulares ou colectivos nos termos dos estatutos que já foram aprovados.[252]

Esta notícia trouxe alento ao meio artístico moçambicano. Finalmente, tudo parecia bem encaminhado para a construção de um equipamento, concebido de raiz e preparado com as condições para expor obras de arte, bem como as condições para delas usufruir com qualidade. O projecto, contudo, não vingará.

Ao contrário do que se poderia supor, a ausência de um museu dedicado às artes plásticas em Lourenço Marques e o constante adiamento da sua constituição não bloqueou nem serviu de constrangimento à organização e realização de exposições – pelo contrário. Verifica-se na cidade, a partir da segunda metade da década de 60, uma proliferação de espaços que se disponibilizam para acolher e organizar exposições. As exposições tinham lugar no átrio da Câmara Municipal de Lourenço Marques, na Sociedade de Estudos de Moçambique, no edifício sede das Associações Económicas, na Associação dos Velhos Colonos, na Associação dos Naturais de Moçambique, na Associação Africana de Moçambique, no salão de exposições do Núcleo de Arte, no salão da COOP – Sociedade de Moçambique para o Fomento de Construção de Casas (a partir de 1966) e na Casa Amarela (a partir de 1971). Para além destes espaços, também se encontra na imprensa referências a exposições em lugares mais alternativos, como o primeiro andar do Café Djambu ou o *foyer* do Teatro Avenida. Uma solução ainda mais invulgar foi encontrada pela empresa SONAP[253] que, em finais de 1964, criou o conceito de "montra-galeria"[254] – que a imprensa aplaude e publicita:

> A «SONAP» decidiu, cerca de alguns meses atrás, "entregar aos artistas plásticos locais uma pequena montra, nas suas instalações, para exposições permanentes". Local bastante visível e por onde (obrigatòriamente) milhares de pessoas passam em deslocações diárias, os trabalhos de arte ali expostos podem não usufruir de condições apropriadas para a sua mostra pública, mas por certo beneficiam da atitude espontânea e quase única daquela organização, que não necessitaria (no ramo que explora) desse "chamariz" e também do facto de, normalmente e sem deslocações especiais a locais determinados, qualquer pessoa assistir a um pouco de arte, em ar apressado de quem passa a pé e vai para o serviço. Mas ainda assim a insistência é útil e a descontracção dessa montra igualmente proveitosa (…).[255]

---

[251] "O Bom o Mau e o Feio", *Tempo*, 23 de Abril de 1972, p. 63.
[252] *Ibidem*, p. 63.
[253] SONAP – *Sociedade Nacional de Petróleos*: era uma empresa distribuidora de produtos petrolíferos, constituída em 1933.
[254] Por essa "montra-galeria" passaram artistas na época já reconhecidos no meio artístico como João Ayres, João Paulo, Germinal Curado, Augusto Cabral, bem como artistas que iniciavam carreira como Teresa Roza d'Oliveira ou Inácio Matsinhe – só a título de exemplo.
[255] *A Tribuna*, 29 de Janeiro de 1965, p. 4.

As exposições de arte em Lourenço Marques estavam, portanto, confinadas a espaços não concebidos para fins expositivos e, por isso, com inúmeras deficiências e fragilidades que interferiam com a concepção e a apresentação da exposição propriamente dita e com a fruição de obras de arte por parte dos visitantes.

A imprensa local vai-se insurgindo contra as 'soluções de recurso' para a exibição de obras de arte, denunciando, por exemplo, as más condições de um dos espaços onde, curiosamente, se registavam com mais frequência exposições de arte – o edifício sede das Associações Económicas:

> Porém, quando os "curiosos" destas coisas de Arte tiverem subido a espiralada escadaria do edifício das Associações, hoje crónica pseudo-Galeria de Exposições da Cidade, mais uma vez ficarão com a confirmação – e para isso não é preciso ser-se entendido em "arte" – de que a dita sala, que até já foi a redacção de um jornal, poderá ser adaptada a tudo menos a uma Galeria de Arte não pela discutível qualidade que eventualmente hoje expõe mas pela ausência de condições funcionais para aquilo a que se propõe servir.[256]

A inexistência de um museu de arte em Lourenço Marques e, portanto, de uma instituição credível na aferição do trabalho artístico e também responsável pela educação do público colocava na Galeria Texto que inaugurava uma enorme pressão, quanto às suas funções. Assim, sendo uma instituição de carácter privado e tendo necessariamente fins comerciais, para ela foram 'transferidas' exigências sociais e culturais:

> A Galeria Texto veio preencher uma lacuna importante na vida artística de Lourenço Marques, mas longe que estamos das grandes urbes e habituados ao mais confuso e indeterminado expor de obras de gosto duvidoso esperamos que, malgrado as suas características forçosamente comerciais, venha proporcionar-nos a função que em qualquer cidade têm os Museus de Arte que aqui não existem.[257]

Na verdade, da galeria esperava-se o cumprimento de funções museológicas, com grande ênfase para a sensibilização e a educação dos públicos. Vejamos, a esse propósito, a proposta que a imprensa chega a fazer à galeria:

> E já que falámos em difusão e educação artística queríamos lançar uma sugestão: paralelamente à exibição das obras, poderia a Galeria Texto promover a publicação de textos, estudos e coordenadas para entendimento da arte actual, incluídos nos próprios catálogos das exposições, ou em brochuras à parte a preço acessível. Resta-nos afirmar que esperamos da Galeria Texto, a divulgação que a arte entre nós deve merecer e que até agora as entidades responsáveis têm desconhecido soberanamente.[258]

Como se pode constatar, é, de facto, através da imprensa escrita que é visível esta grande expectativa sobre a galeria. Eduardo Pitta, no jornal *Notícias da Beira* também dá conta aos leitores da Beira da importância da criação da Galeria Texto, louvando a sua existência e o seu objectivo:

> Criada com o propósito de combater a poluição que afecta as artes plásticas (…), na nossa terra, a Galeria de Arte Texto, anexa à livraria homónima, ali na Rua Bérrio, em Lourenço Marques, tem vindo a desenvolver ao longo dos escassos dois meses e meio da sua existência, uma actividade regular e profícua. (…) Esta, a traços muito largos, a curta (mas já acidentada) actividade de uma jovem Galeria que um homem sonhou, para restituir à Arte o lugar que a nossa terra lhe negara.[259]

---

[256] *A Tribuna*, 20 de Julho de 1965, p. 2.
[257] "Situação da Arte Local", *Tempo*, 13 de Agosto de 1972, p. 12.
[258] *Ibidem*, p. 13.
[259] "Quem tem medo que a arte passe a ser entendida?", *Notícias da Beira*, 8 de Outubro de 1972, p. 5.

A exposição de António Quadros na Galeria Texto era alvo de uma grande expectativa. Expectativa relativamente à galeria e ao seu desejado contributo para a valorização do sector artístico em Lourenço Marques, mas também expectativa relativamente à prestação do pintor. Não se tratava de provar a sua qualidade como um artista de nomeada – isso, era já um dado adquirido. A sua obra como artista plástico tinha sido premiada em três exposições colectivas de grande envergadura; o seu rasgo e a sua execução exímia podiam ser vistos em espaços públicos, como sedes de empresas e agências bancárias; a sua projecção internacional e o seu sucesso na África do Sul tinham sido notícia de jornal. A expectativa do público dizia respeito à possibilidade e à vontade de conhecer mais profundamente a obra do artista, à oportunidade de a poder percepcionar como um todo. Como me referiu Teresa Roza d'Oliveira: "era a exposição pela qual todos aguardávamos, pela qual todos ansiávamos"[260]. E, declaradamente, nesta exposição, a sua posição de destaque saiu verdadeiramente reforçada:

> Poeta que pinta histórias próximas da cintilação de sonho, cerimónias secretas como quem lança simplesmente manifestos, ou ama e escreve e gesticula, entornando gestos puramente fugidos da liberdade, excessos mágicos que se descobre depois, serem sinais do tempo quase a roçar reflexos cómicos, inumanos. Pelo seu esquema oficinal de pesquisa constante, aliado à ideia, à imaginação criadora, somos projectados à ferocidade contida de temíveis bichos, monstros, corredores fundos e sombrios de revelações, até às paisagens azuis de crianças e santos, mitos quotidianos e diabos burgueses deficientes em contorções de glória, quase a tocar o abismo, a tornarem-se caos. As suas fábulas, a considerar com urgência úteis e supremas – confirmação autêntica da pintura incómoda que um personagem agreste, com a maior dose de fogo de artifício do despojamento total nos entrega de repente, à visão provinciana e embasbacada que afinal ainda somos.[261]

A aposta da Galeria Texto em António Quadros foi ganha – e terá, talvez, superado expectativas: a exposição constituiu um sucesso e a crítica não poupou elogios enaltecendo a densidade da obra. Uma obra que talvez ainda não estivesse ao alcance de Lourenço Marques – com "visão provinciana e embasbacada". A revista *Tempo*, por exemplo, chega mesmo a referir-se à exposição como tendo provocado uma "grande euforia"[262]. De acordo com alguns testemunhos que presenciaram o evento, e também segundo notas na imprensa, a exposição foi um êxito em termos de vendas e todas as obras foram vendidas no próprio dia da inauguração[263]. Mas com que obras António Quadros se apresentava ao público?

Sobre a exposição propriamente dita, há pouca informação disponível. Para além dos relatos da imprensa – que dão conta, sobretudo, do êxito das vendas, mas não descrevem nem fazem referências concretas às obras expostas –, existe apenas o 'catálogo' da exposição, concebido pelo próprio artista (fig.26). Trata-se de um folheto de reduzida dimensão (apenas uma folha A4), sem imagens e sem preçário. Vale-nos apenas a indicação das 34 obras expostas e os seus títulos, mas sem imagens é muito difícil conhecê-las e identificá-las.

---

[260] Conversa com Teresa Roza d'Oliveira, Aldeia do Meco, 01/08/2017.
[261] "Situação da Arte Local", *Tempo*, 13 de Agosto de 1972, pp. 11-12.
[262] *Ibidem*, p. 11.
[263] Informação transmitida por Alda Roxo Leão, Ana Maria Branquinho, Ana Nóvoa, Antónia Quadros, Eugénio Lisboa e Teresa Roza d'Oliveira.

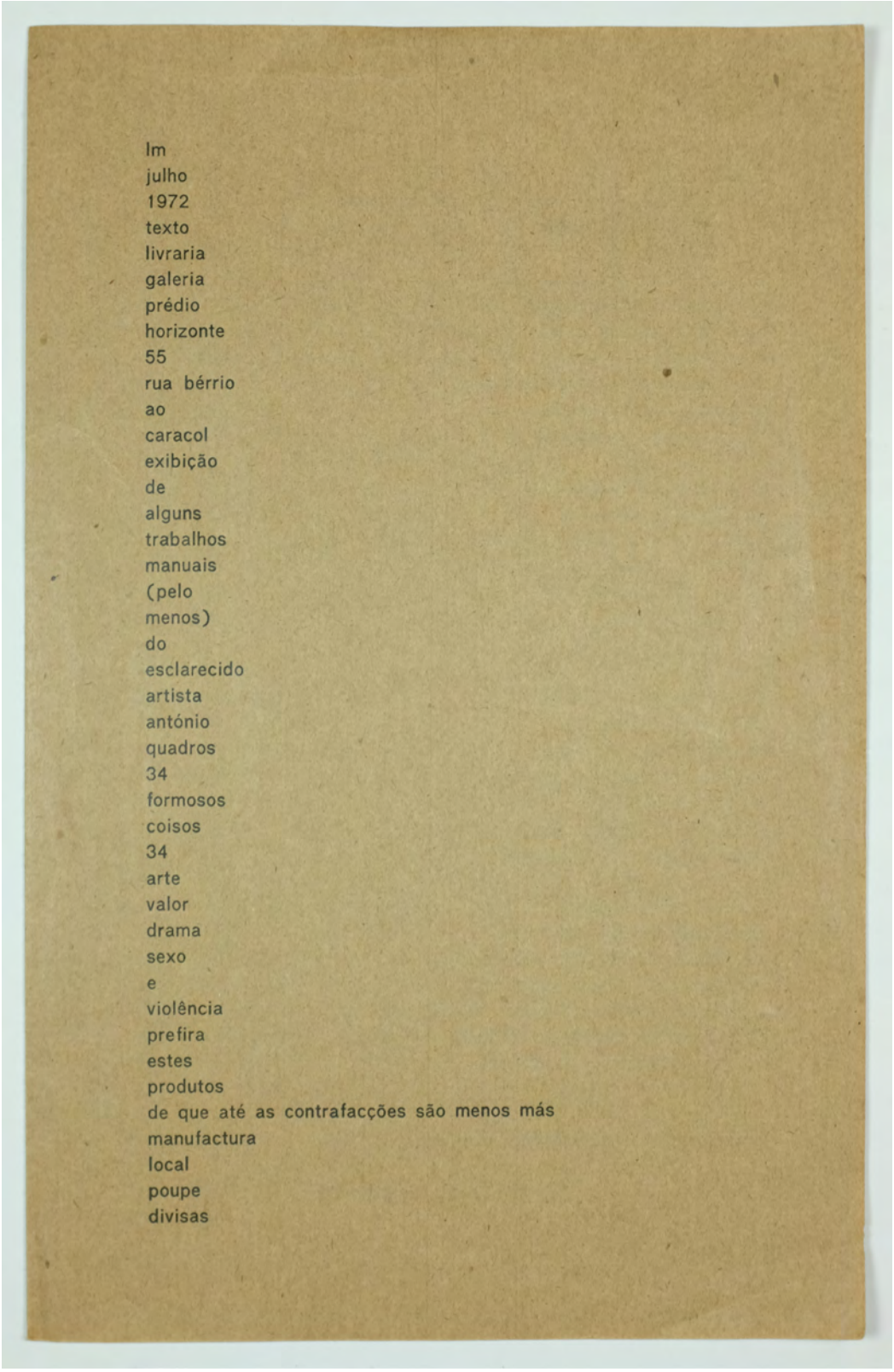


Fig. 26
Catálogo da exposição individual de António Quadros
na Galeria Texto, Lourenço Marques
Julho 1972
espólio particular

Das 34 obras que o pintor apresenta ao público laurentino, reproduzo a obra intitulada *Vágida vágula* – a única que localizei[264] e identifiquei (fig.27). As palavras escritas na moldura são enigmáticas ("vágida vágula d'algido vacarme bialtica d'humor"), mas o conteúdo da obra não suscita dúvidas. E basta observar esta pintura para perceber que António Quadros continuava a querer desafiar, perturbar e provocar essa "visão provinciana e embasbacada" de Lourenço Marques. Para além disso, a pintura era, e usando uma expressão popular, 'uma bofetada de luva branca' a quem em tempos censurara uma das suas obras expostas acusando-o de pintar pornografia. A pintura era mesmo para incomodar… e julgo que até terá incomodado. *Vágida vágula* tinha tudo para ser, de novo, um "quadro maldito"! Mas agora, em 1972, e ali, na sua exposição individual na Galeria Texto, ninguém ousara – pelo menos na imprensa – levantar a voz para acusar o artista. O artista sempre polémico e incómodo.

[264] Localizei esta pintura, mas não me foi possível estudá-la pelo facto de se encontrar no estrangeiro. A decifração do texto escrito na moldura ficou comprometida, ficando a faltar alguns elementos. Também não possuo as especificações técnicas da obra.

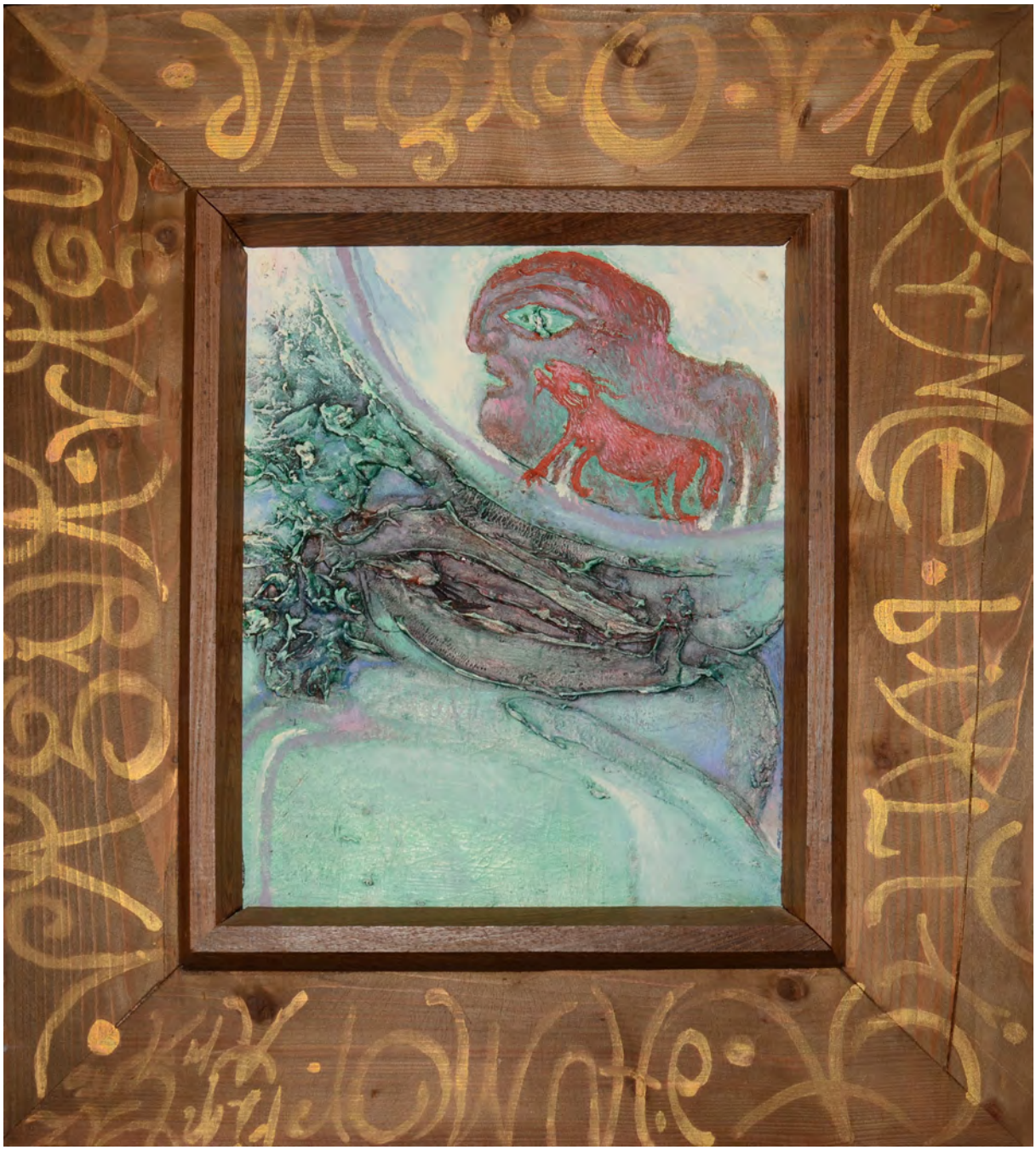


Fig. 27
António Quadros, *Vágida vágula*, 1972
assinada, datada
espólio particular
imagem cedida proprietário

3.4. Uma presença desconcertante

O desconcerto chega quando António Quadros se revela poeta, e não um poeta qualquer – um poeta excepcional. Entre 1970 e 1972 publica em Lourenço Marques cinco livros – todos, edições de autor.

Em 1970, estreia-se com *40 e Tal Sonetos de Amor e Circunstância e Uma Canção Desesperada*. Em 1971, saem para o público: *A Arca. Ode Didáctica na Primeira Pessoa. Tradução do sânskrito ptolomaico e versão contida*; *O Morto. Ode Didáctica*; e *Uma meditação 21 Laurentinas e Dois Fabulírios Falhados*. Em 1972 publica *As Quybyrycas. Poema éthyco em outavas que corre como sendo de Luis Vaaz de Camões em suspeitíssima athribuiçon de Frey Ioannes Garabatus*.

Uma produção vulcânica, altamente aplaudida pela crítica, surpreende assim a sociedade laurentina. Surpreende pela qualidade e novidade da sua escrita. Surpreende ainda mais pelo facto de essa poesia sair das mãos de António Quadros – o pintor. Eugénio Lisboa fala dessa surpresa: "Como disse, verificar que António Quadros, de mim tão bem conhecido, desde a sua intervenção salvadora, na VM, era, também, o poeta João Pedro Grabato Dias constituiu um choque não pequeno"[265].

Mas de onde lhe vinha a verve?

O MISTERIOSO POETA LAUREADO

Para abordar a produção poética de António Quadros, entendo ser necessário dotá-la de um preâmbulo que inclua um esclarecimento e que defenda uma tese.

O esclarecimento diz respeito à cronologia da sua faceta literária. Em muitas notas biográficas e artigos de jornal, erradamente se escreveu que António Quadros só começa a publicar poesia quando reside em Lourenço Marques. Como esclareci no capítulo anterior, António Quadros começa a publicar os seus poemas logo na primeira metade da década de 50 na revista *Bandarra*. É certo que se trata de uma poesia ainda 'de rasgo juvenil', mas foi publicada e prova que o 'investimento' na escrita data, pelo menos, da mesma altura em que se formava como pintor.

Quanto à tese, ela relaciona-se com o pseudónimo João Pedro Grabato Dias, em 1970, argumentando os motivos e as circunstâncias que estiveram por detrás da sua criação.

António Quadros não quis, deliberadamente, que a ascendência que tinha em Lourenço Marques como pintor condicionasse o julgamento sobre a sua produção poética e influenciasse a fruição da sua poesia – sabendo, além do mais, que as pessoas que dominavam e eram influentes na cena literária em Lourenço Marques eram suas conhecidas, eventualmente amigas, e cir-

[265] Eugénio Lisboa, *Acta Est Fabula. Memórias – III – Lourenço Marques Revisited (1955-1976)*, 2013, p. 336.

culavam nos mesmos meios do que ele. António Quadros quis que a sua poesia fosse avaliada, mas exclusivamente por ela, sem interferência da notabilidade que granjeava enquanto pintor.

A corroborar esta intenção está a própria forma como António Quadros faz a sua aparição como poeta – dois anos antes da publicação do seu primeiro livro, sujeitando-se a um concurso a que submeteu um poema com o pseudónimo Grabato de Tete. Eugénio Lisboa narra essa aparição:

> Em 1968, o júri do Prémio de Poesia do Concurso Literário da Câmara Municipal de Lourenço Marques, constituído por Rui Knopfli, Orlando Mendes, Eduardo Parreira, Maria de Lourdes Cortez e Eugénio Lisboa, foi surpreendido, ao deparar, de entre a massa compacta de poemas concorrentes, com um texto de qualidade excepcional, sem título, assinado por um pseudónimo que depois se verificou pertencer ao poeta João Pedro Grabato Dias. Foi, se bem nos recordamos, o único trabalho que obteve, desde o primeiro instante, a unanimidade incontroversa. O júri dos outros prémios – alguns bastante controversos – pareceu surpreendido com o acordo total e imediato no Prémio de Poesia. Um dos membros do júri de poesia [o autor destas linhas, posso agora confessá-lo…] resolveu por isso mostrar a razão desse acordo e leu o poema em voz alta. E parece que a ninguém mais restaram dúvidas.[266]

O que acontece de seguida continua a provar a intenção de António Quadros: ele não reclama o prémio – não obstante as várias tentativas efectuadas, como esta que Eugénio Lisboa e Rui Knopfli encabeçaram:

> Como dois dos membros desse júri dirigiam também a página de Artes e Letras do semanário *A Voz de Moçambique* [Rui Knopfli e Eugénio Lisboa], decidiram publicar lá, no n.º 303, de 25 de Janeiro de 1969[267], o poeta premiado. A ideia escondida era estabelecer, por essa forma, contacto com o misterioso poeta laureado. Pensava-se que ele escrevesse para a VM, que para lá mandasse, eventualmente, outros poemas… Nada aconteceu. João Pedro Grabato Dias não foi sequer (até hoje!) levantar o montante do Prémio à Câmara Municipal de Lourenço Marques.[268]

António Quadros fez perdurar o mistério durante quase dois anos, até aparecer com o manuscrito do seu primeiro livro junto de – precisamente – Eugénio Lisboa, que ficou em choque ao saber que ele era o misterioso poeta laureado, na altura com o pseudónimo Grabato de Tete, agora com o pseudónimo de João Pedro Grabato Dias.

Tratava-se do manuscrito de *40 e Tal Sonetos de Amor e Circunstância e Uma Canção Desesperada*. Embora, no momento da entrega do manuscrito António Quadros se tenha revelado como o poeta procurado, os leitores não tiveram acesso a essa revelação. Mas então quem era João Pedro Grabato Dias?

Na badana do livro alimenta-se um mistério sobre a figura de João Pedro Grabato Dias, apresentado como "um poeta sem rosto social (…), um poeta excepcional que habita um cidadão que ninguém conhece". Quem o apresenta é Eugénio Lisboa que narra, ali também, toda a história do Prémio de Poesia do Concurso Literário da Câmara Municipal de Lourenço Marques

---

[266] Eugénio Lisboa, *Acta Est Fabula. Memórias – III – Lourenço Marques Revisited (1955-1976)*, 2013, p. 335.
[267] Não encontrei este número do jornal *A Voz de Moçambique* nas bibliotecas de referência às quais recorri.
[268] Eugénio Lisboa, *Acta Est Fabula. Memórias – III – Lourenço Marques Revisited (1955-1976)*, 2013, pp. 335-336.

– que nunca havia sido reivindicado. Também ali confessa o choque que teve ao conhecer o poeta – não revelando que o choque se devia ao facto de ele ser António Quadros. E termina a apresentação encorajando "o enigmático autor" a prosseguir com a sua produção poética. Ele assim o fez.

Segundo Eugénio Lisboa, o enigma em volta do misterioso poeta depressa foi desvendado e as pessoas próximas de António Quadros rapidamente souberam que ele era João Pedro Grabato Dias:

> António Quadros pediu-me (…) também sigilo absoluto quanto à sua identidade, sigilo que guardei religiosamente: nem aos meus amigos mais chegados, por mais que me apertassem, revelei a identidade verdadeira do poeta João Pedro Grabato Dias. Ele é que não guardou sigilo nenhum: ao fim de poucos dias, toda a gente, no burgo, sabia que o poeta Grabato Dias e o pintor António Quadros habitavam no mesmo corpo de homem.[269]

Não se poderá aferir como esta revelação de identidade se fez em poucos dias e concretamente por quem. Mas o que importa verdadeiramente para este 'alinhamento' narrativo que apresento prende-se com a seguinte questão. Se, como defendo, António Quadros recorreu ao uso de um pseudónimo para que a sua notoriedade como pintor não condicionasse a apreciação e o juízo crítico da sua produção literária; se, como defendo, recorreu ao uso de um pseudónimo para se testar literariamente – sem riscos de manchar a sua notoriedade – por que razão, após a recepção apoteótica da sua obra, António Quadros se quis manter, como poeta, João Pedro Grabato Dias?

A manutenção do pseudónimo, após a saída do seu primeiro livro, era uma necessidade – desta feita para salvaguardar a sua identidade e a sua escrita "possuidora de uma singularidade superior que o torna inconfundível[270]" – nas palavras de Luís Carlos Patraquim. O problema é que se a sua escrita era inconfundível, António Quadros era confundível com 'o outro António Quadros', conhecido como escritor, poeta e ensaísta – António Gabriel de Quadros Ferro (1923-1993).

A confusão entre um e o outro já existia desde o final dos anos 50, muito embora circulassem em meios e matérias diferentes. Agora: início da década de 70, aclamado em Moçambique como "um poeta singular"[271], o seu primeiro livro "é comentado como o que de mais extraordinário se escreveu, ao tempo, em matéria de poesia"[272], António Quadros queria afastar-se ao máximo da possibilidade de ser confundido.

João Pedro Grabato Dias, ao contrário do que vem escrito em biografias de António Quadros e em análises sobre a sua obra, não é um heterónimo. É um pseudónimo criado por António Quadros: num primeiro momento, como uma estratégia para se pôr à prova como poeta; num segundo momento, como uma necessidade de sobrevivência numa escrita poética – não passí-

[269] Eugénio Lisboa, *Acta Est Fabula. Memórias – III – Lourenço Marques Revisited (1955-1976)*, 2013, p. 337.
[270] Luís Carlos Patraquim, "As Laurentinas" de Grabato Dias", *A Voz de Moçambique*, 5 de Março de 1972, p. 6.
[271] *Idem, ibidem*, p. 6.
[272] *Idem, ibidem*, p. 6.

vel de ser confundida ou erradamente atribuída ao outro poeta que assinava a sua poesia como António Quadros desde 1949[273].

UM *ANNUS MIRABILIS*

De acordo com Eugénio Lisboa, "o ano de 1971, foi, para o poeta, um *annus mirabilis*, visto que nos deu três obras maiores da nossa poesia"[274]. Refere-se o crítico literário às obras: *A Arca. Ode Didáctica na Primeira Pessoa. Tradução do sânskrito ptolomaico e versão contida*; *O Morto. Ode Didáctica*; e *21 Laurentinas e Dois Fabulírios Falhados*.

Quero deter-me aqui, neste subcapítulo, no modo como as suas obras literárias foram recepcionadas e compreendidas… ou, não compreendidas. Isto porque, pretendo chamar a atenção que na poesia de António Quadros as críticas situam-se sempre nos extremos. Assim, verifica-se face à sua poesia um duplo fenómeno: de atracção/admiração e de repulsa. Por um lado, circulou uma crítica 'esmagada' perante a revelação da sua poesia, rendida perante a nova experiência estética e linguística da sua escrita:

> aquela voz singular ulcerada e mitológica, ensimesmada, onírica, ironicamente realista, brutal, descabelada, ardentemente bizarra, reveladora de um mundo fantasmagórico e quase demasiado verdadeiro, traduzido por uma extraordinária "fauna léxica" que a um tempo nos subjuga e desorienta…[275]

Por outro lado, a poesia de João Pedro Grabato Dias gerou retracção. O poeta é acusado de escrever uma poesia alheia, ou mesmo totalmente alheia, à terra onde estava radicado. A sua poesia é 'condenada' pela sua matriz metropolitana. Reproduzo um excerto de uma crítica publicada na revista *Tempo*, onde entendo ser explícito o posicionamento atrás descrito:

> (…) – mas sim, que a poesia que Grabato Dias nos oferece, assim aos molhos não é poesia **nossa**, é poesia doutras terras, doutros modos, não desta terra e deste mundo, Moçambique chamado. E que, portanto, talvez deva ser lida como quem lê ou tenta ler, por exemplo, um qualquer bom poeta estrangeiro na tecnologicamente desenvolvida sociedade inserido.[276]

O crítico, Athaulfo Tetebula, encerra mesmo o seu texto de forma ríspida: "Grabato Dias também é **morto** e está dentro da **arca**, vai na barca. O que é pena. Mas leva a dizer: boa viagem"[277].

Seria a poesia de António Quadros totalmente alheia à terra onde estava radicado? Seria ela tão distante do que se passava em Moçambique?

Defendo precisamente o contrário: que a poesia de António Quadros relaciona-se, e não é pouco, com o que se passa em Moçambique. Vou até um pouco mais longe nesta afirmação dizendo que o que se passava em Moçambique é o substrato da sua produção. Exemplificarei esta ideia

---

[273] Em 1949, António Quadros (António Gabriel de Quadros Ferro) publicou o seu primeiro livro de poesia, intitulado *Além da Noite*.
[274] Eugénio Lisboa, *Acta Est Fabula. Memórias – III – Lourenço Marques Revisited (1955-1976)*, 2013, p. 337.
[275] Texto de Eugénio Lisboa no livro: João Pedro Grabato Dias, *40 e Tal Sonetos de Amor e Circunstância e Uma Canção Desesperada*, 1970.
[276] Athaulfo Tetebula, "Livros", *Tempo*, 19 de Dezembro de 1971, p. 11.
[277] *Idem, ibidem*, p. 11.

recorrendo à obra *A Arca*. *A Arca* é uma obra muito complexa pelas múltiplas camadas de leitura possíveis – umas mais imediatas, outras que requerem um doloroso caminho de decifração, de estudo e de questionamento, como avisa Maria de Lourdez Cortez:

> É obra que nos incita, a todo o instante, a não ceder às impressões de sintaxe narrativa linear, mas antes a tentar decifrar as tramas que, em profundidade, de ponto a ponto, estruturam a narração, as descrições e os outros espaços do texto; a tentar tocar a ordem clandestina do trabalho textual e todas as forças de convergência que, na composição, se desenham como constantes – e organizam o texto.[278]

Antes de ir à *Arca* propriamente dita, perscruto-lhe os bastidores através de uma carta que o poeta escreveu a Maria de Lourdes Cortez, contando-lhe como se processou a escrita e relatando a história da obra, que acabou por se desviar da ideia original:

> Foi assim: andava há já 3 anos com uma fisgada: fazer uma grande Ode trágico-cómica intitulada o "ciclo do camarão" que seria a visão destes reinos pela óptica do dito bicho. Andei prái a pedinchar ó tu, ó tu, na rondas dos veterinários a ver se caçava material científico com o dito ciclo explicadinho. Era hoje, seria amanhã e nada vinha. (…) uma noite senti (senti?) que podia pegar no tema real (o passado, o presente, o futuro, os deveres, os seres, o ser e o estar, etc., toda essa carga) e dando-lhe um encaixe noutro tema mais "ondulado" e digerível e interessante, para o caso uma ideia de "ficção científica" que já tinha tentado pegar – um grande mito do passado – e etc e tal e coiso achei a palavra nave chata, substitui-a por arca de Noé, tirei o noé, e puz-me à máquina a batucar a 1ª página de rosto que aí verá. À medida que pensava uma linha ia medindo cuidadosamente (?) os espaços e pensava na seguinte. Assim mesmo: Na 1ª pessoa surgiu como um relâmpago, cresceram-me logo ali as barbas, fiquei Noé e pimba!… Só havia um processo de poder falar de poleiro pela voz do melro: era traduzi-lo de textos velhíssimos, vertê-lo e reduzir o meu trabalho a essa acção. Vi logo que podia falar grossíssimo, estava achado o tom e comecei sem dúvidas as duas 1.as estâncias![279]

Pelas palavras de António Quadros chega-se à essência deste seu projecto literário: pretendia escrever um texto sobre o seu tempo, sobre o seu espaço, sobre a existência nesse tempo e nesse espaço; mas um texto enformado num enredo ou, usando as suas palavras, "um encaixe noutro tema mais «ondulado» e digerível e interessante". O encaixe que lhe deu acabou por não ser de "ficção científica" *tout court*, mas sim "um grande mito do passado". O poeta escolhe a narrativa do dilúvio – e não é por acaso.

Maria de Lourdes Cortez começa assim um texto que escreveu sobre esta obra: "A Arca é a voz que vem do fundo dos tempos, sopro bíblico que se cumpre em pompa de cerimonial sagrado (…)"[280]. Na verdade, ao convocar o grande mito do passado – o dilúvio –, o escritor convoca uma voz, ou vozes, do fundo dos tempos; porém, essa voz não se inscreve numa tradição e numa cosmogonia bíblica.

António Quadros conheceria, certamente, a ancestralidade da ideia de dilúvio – narrativa de muitas civilizações pré-clássicas, anteriores à configuração bíblica que se generalizou no Ocidente.

---

[278] Maria de Lourdes Cortez, "Uma leitura d'*A ARCA*, texto de Grabato Dias", *Revista Colóquio Letras*, n.º 12, Março 1973, pp. 35-36.
[279] Carta de João Pedro Grabato Dias a Maria de Lourdes Cortez, Lourenço Marques, 17 de Setembro de 1971, p. 106.
[280] Maria de Lourdes Cortez, "Uma leitura d'*A ARCA*, texto de Grabato Dias", *Revista Colóquio Letras*, n.º 12, Março 1973, p. 34.

João Pedro Grabato Dias não se apresenta como o autor de uma versão do dilúvio, mas como o tradutor – o tradutor de uma outra versão do dilúvio, de uma outra arca. Note-se no que está escrito a seguir ao título e ao subtítulo: *tradução do sânskrito ptolomaico e versão contida*. Eis como António Quadros começa a baralhar o leitor… logo no subtítulo, antes de se abrir o livro.

Nesta versão 'contida', Noé e a arca aparecem-nos agora figurados num novo referencial mágico-simbólico – com alusões astronómicas, astrológicas, numerológicas, hindus, urdidas sem artificialidade. Eram, afinal, e também aqui na poesia, referências da mundividência do autor.

A grande diferença face ao texto bíblico é notória assim que se inicia a leitura. O Noé bíblico é mudo, obedece a ordens, é um executante, não fala. O Noé de António Quadros é um sujeito activo: conta, narra, descreve, reflecte, pensa e interpela – num discurso com consciência histórica e que se configura como o prenúncio do futuro.

O texto é um discurso que faz aos seus filhos, isto é, à geração vindoura – uma geração que quer que tenha uma condição diferente da sua e por isso afirma: DE ALTOS SENHORES SOU ESCRAVO. EU, NÃO VÓS[281].

Atentemos no relato que o narrador faz do seu presente:

> OLHO-ME EM VÓS QUE SOIS A VIVA CARNE
> DO MEU PRAZER PASSADO, E A ESPERANÇA
> DE QUE ACHEIS, OU ACHE UM SÓ DE VÓS
> FUGA PARA ESTA TRAMA SUFOCANTE
> QUE NOS IMPEDE O GESTO DUMA IDEIA
> QUE NOS COMPRIME EM POBRE E DESATENTO
> EXISTIR, NA VERGONHA DO ESTAR, QUE
> NOS CASTRA A ACENDALHA VIRIL DUMA
> OUTRA QUALQUER QUE FORA ATITUDE
> MAIS LIMPA, ESTA TRAMA DE QUEM SOMOS
>
> TEIA INCONSCIENTE, OU SÓ QUÁSI CONSCIENTE,
> DE QUEM SOMOS PERTENÇA COMO UM GADO
> ORDENADO EM DOMÉSTICO REDIL,
> DE QUEM SOMOS SÓ COISA, INSTRUMENTO
> NÚMERO UTILIZÁVEL OU ARROLADAS
> CONSERVAS DE ENERGIA PARA UM FIM
> INCONFESSÁVEL DE EGOISMO DOUTRA
> NATUREZA, A ESPERANÇA, DIZIA,
> DE HAVER UM FIM POSSÍVEL NESTE VAI
> VEM DE NAVETA CEGA, ME CONTENTA.[282]

[281] João Pedro Grabato Dias, *A Arca*, 1971, VII.
[282] *Idem, ibidem*, IV - V.

Noé fala para os filhos, tendo esperança neles e exortando-os a procurar um outro futuro, transmitindo-lhes ensinamentos e conselhos, apontando-lhes caminho. Eis a razão de ser desta ode, que pretendia ser "didáctica". "Didáctica na primeira pessoa": Noé estava na condição de ensinar, a sua provecta idade permitia-lhe isso.

A narrativa do dilúvio é a narrativa do regresso ao caos, do colapso civilizacional, da destruição da humanidade; porém, é também a narrativa da possibilidade de regeneração e de um começar de novo, da construção de uma nova ordem – segundo outros princípios e outros valores:

> DE ALTOS SENHORES SOU ESCRAVO, E O SER VOSSO AMO
> CRIA ENTRE ELES E VÓS TODA A DISTÂNCIA
> DESEJÁVEL, PARA QUE EM VÓS SE CUMPRA
> NO MANSÍSSIMO VIR DAS GERAÇÕES
> TODA A SÁBIA PROMESSA DE COLHEITA
> QUE É MEU RUDE DESEJO, E FIM EM SI
> COMO UM OVO GERADOR, DE UM NOVO CICLO
> ESSE SIM O DA VIDA VERDADEIRA.
> COMO UM TIGRE ARDILOSO ESPERAREMOS
> PELAS SOMBRAS DOS SÉCULOS A PASSAGEM
>
> DA VÍTIMA JUSTÍSSIMA. IGNORÁ-LA
> ENTÃO, NO MOMENTO MAIS VÍVIDO
> DO PÂNICO, SERÁ A NOSSA CRUA
> VITÓRIA, E A MAIS BELA E DESFORRADA
> ALIANÇA, COM A IDEIA TOTAL
> DE LIBERDADE ALCANÇADA POR FIM.
> A TUDO ASSISTIREMOS NOS CORPÚSCULOS
> DO SANGUE DOS VINDOUROS, E A TUDO
> EMPRESTAREMOS ESTA ROXA RAIVA
> DE SERVOS DUMA FORÇA SEM RAZÃO.[283]

O devir é alvo de esperança e de crença na paz e na liberdade – e, por isso, a *Arca* já traz também uma mensagem para os tempos vindouros. Vejamos como o poeta aborda o tema da guerra:

> ARMA DE CAÇA É PURA FERRAMENTA
> ARMA DE GUERRA É PURA INSENSATEZ.
> NUNCA MANCHEM A LANÇA EM SANGUE IRMÃO
> QUE NADA JUSTIFICA A MORTE DE OUTREM.
> E SE UM SEGUNDO CRIME PRETENDER
> JUSTIFICAR-SE NO PRIMEIRO, CREIAM
> QUE JAMAIS TERÁ FIM ESTA CADEIA
> CONSECUTIVA, CRIMINAL ULTRAJE
> À FORÇA NATURAL QUE LEVA À LUZ
> E NOS CONFIOU O ESFORÇO DO TIMÃO.

[283] João Pedro Grabato Dias, *A Arca*,1971, X - XI.

O CRIME NÃO TEM FÊMEA NATURAL
QUE A NATUREZA NÃO É MÃE DO CRIME.
E POR ISSO SE GERA EM IGNORADAS
FURNAS DE HORROR DE ÓDIO E EGOISMO
POR ISSO SE FECUNDA ESPORRINHANDO
EM SI MESMO UM SÉMEN MALVADO
QUE LHE FENDE O ÓVULO NUTRIDO
DE RAIVAS SEM RAZÃO E DE DOENÇA.
OVAS DO CRIME, ENCHEM-NAS MAIS LARVAS
QUE ESTRELAS HÁ NOS CÉUS ÀQUEM DA VISTA!

CONHECEIS MEU HORROR POR ESTA MORTE
CHEGADA ANTES DO TEMPO E FORA DELE.
CONHECEIS MINHA FOME DE FUTURO
QUE É AINDA MAIOR BEM PARA ALÉM
DA AVIDEZ PRESSENTIDA DO MEU GESTO.
POIS BEM, VOS DIGO E DISTO TIRAREIS
A LEI QUE VOS REGER A CONSCIÊNCIA:
SE EU SOUBERA QUE UM DE VÓS MATARA
SEU IRMÃO, NEM PARA SALVAR UM PISCO
DE FUTURO, VERTERIA SEU SANGUE![284]

Neste domínio, Noé é um visionário – temendo que a guerra continuasse a ser uma solução para o futuro. Condena-a e explica por que razão ela não poderá ser uma via para a resolução dos problemas.

Repleto de dramas e inquietações, reflexão profunda sobre a condição humana – este é um texto de matriz universal. Mas é neste texto, que está acima de todos os seres e de todos os tempos, que o poeta inscreve magistralmente a leitura do seu espaço e do seu tempo. A força desta ode reside justamente na sua duplicidade: a riqueza da sua universalidade e, simultaneamente, o retrato extraordinário que o poeta consegue fazer da realidade em que está inserido. E, nesse sentido, esta obra é, embora disfarçada, um texto de intervenção. É uma declaração contra o regime colonial, contra a prepotência e a cegueira desse regime, contra todas as injustiças morais e humanas que se faziam em seu nome. O regime estava a colapsar – eis o sentido desta narrativa do dilúvio.

Nos anos de 1970 e de 1971 era evidente um progressivo enfraquecimento do regime. A política de Marcelo Caetano tinha optado por uma manutenção do esforço militar em África, um esforço que minava a crença – para aqueles que a tinham – numa descolonização fraterna e em paz. Em Moçambique, particularmente em 1970, esse esforço é levado ao extremo quando a 1 de Julho é desencadeada a *Operação Nó Górdio*, contra as bases da FRELIMO no Niassa e Cabo Delgado. A guerra assumia contornos mais duros, não obstante a condenação internacional à política colonial portuguesa – que era cada vez mais forte e visível. Em 1971, o Papa Paulo VI

[284] João Pedro Grabato Dias, *A Arca*, 1971, CXLII - CXLIV.

recebe no Vaticano os dirigentes dos movimentos nacionalistas de Angola, de Moçambique e da Guiné – um gesto de reconhecimento da legitimidade e do direito daqueles territórios à sua autodeterminação.

António Quadros não era indiferente ao que se estava a passar – muito pelo contrário; e essa não indiferença foi percepcionada por muitos, como Luís Carlos Patraquim que entendeu *A Arca* desta forma:

> Quero dizer que existe um comprometimento na poesia de Grabato Dias, e ainda bem. E o que sucede, é que o autor de "A Arca" desce, assim, do assento intelectual que se põe a gizar poemas para gáudio do seu mundo teórico – injusta acusação que já ouvi – para se intrometer, perturbando, na realidade concreta que o rodeia.[285]

Essa intromissão terá passado despercebida a muitos: a alguns críticos e às autoridades, que embora vigilantes, não terão encontrado indícios de contestação ou de ideias subversivas. As ideias estavam lá, mas encaixadas e disfarçadas numa "versão contida".

Incluo no *annus mirabilis* de 1971 um outro acontecimento muito relevante na vida cultural de Lourenço Marques, que António Quadros – enquanto João Pedro Grabato Dias – partilha com outro grande vulto da poesia, Rui Knopfli. Os dois fundam uma revista literária da qual são os coordenadores – a revista *Caliban*, quebrando assim com uma ausência de periódicos literários em Moçambique, como fez notar Manuel Ferreira no seu estudo sobre poesia moçambicana: "Ao desaparecimento de *Paralelo 20*, durante a década de 60, nenhuma outra revista surgiu. Em 1971, porém, a revista *Caliban* veio interromper aquele penoso silêncio"[286].

O "penoso silêncio" era quebrado com um naipe de poetas de uma abrangência extraordinária, como por exemplo: José Craveirinha, Sebastião Alba, Orlando Mendes, Fonseca Amaral, Rui Nogar, Jorge Viegas; João Rui de Sousa, Jorge de Sena, Fernando Assis Pacheco, Luís Amaro, Herberto Hélder, António Ramos Rosa – uma mistura pujante de 'moçambicanos', de 'metropolitanos' e também de estrangeiros, pois também se apostou na tradução da poesia de T.S. Eliot, Zbigniew Herber e Marianne Moore.

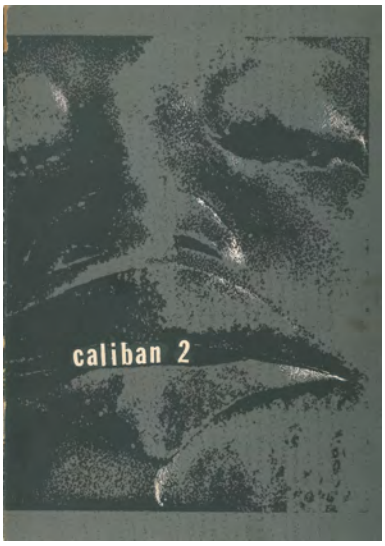
Desta revista só saíram quatro números: o primeiro e o segundo números apareceram nos escaparates durante o ano de 1971; e o último, um número duplo (terceiro e quarto), foi publicado em Junho de 1972. Foi, nas palavras de Eugénio Lisboa, uma "aventura poética consumada em quatro magros números"[287]. As capas (fig.28-30) e a composição gráfica são da lavra de António Quadros, que deu à revista um 'acabamento' artesanal e muito despretensioso (fig.31,32).

Mas como foi recebida a revista *Caliban* em Moçambique, em Lourenço Marques?

---

[285] Luís Carlos Patraquim, "As Laurentinas" de Grabato Dias", *A Voz de Moçambique*, 5 de Março de 1972, p. 6.
[286] Manuel Ferreira, *No Reino de Caliban III. Antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa*, 3.º volume – Moçambique, 2.ª edição, 1997, p. 373.
[287] Eugénio Lisboa, "Caliban – 25 anos", in *Caliban. Edição facsimilada*, 1996, p. XV.

Fig. 28
Capa da revista *Caliban* n.º 1, 1971
autoria de António Quadros
espólio particular



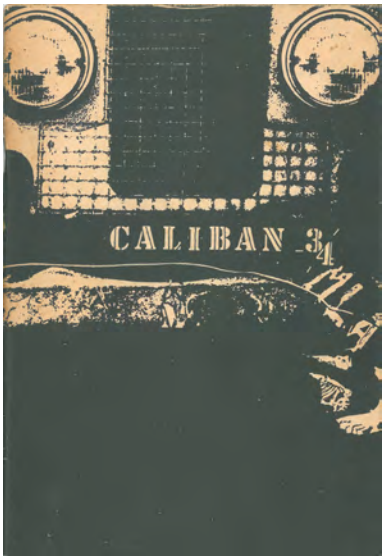
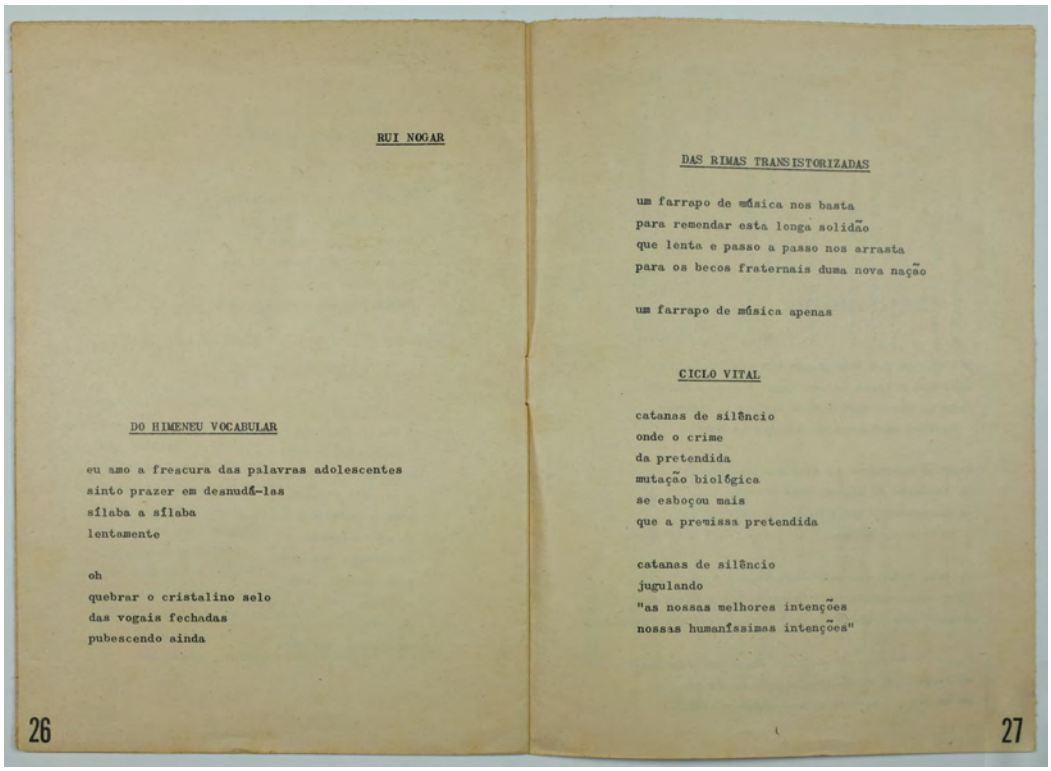


Fig. 29
Capa da revista *Caliban* n.º 2, 1971
autoria de António Quadros
espólio particular

Fig. 30
Capa da revista *Caliban* n.os 3/4, Junho 1972
autoria de António Quadros
espólio particular



RUI NOGAR

DO HIMENEU VOCABULAR

eu amo a frescura das palavras adolescentes
sinto prazer em desnudá-las
sílaba a sílaba
lentamente

oh
quebrar o cristalino selo
das vogais fechadas
pubescendo ainda

26

DAS RIMAS TRANSISTORIZADAS

um farrapo de música nos basta
para remendar esta longa solidão
que lenta e passo a passo nos arrasta
para os becos fraternais duma nova nação

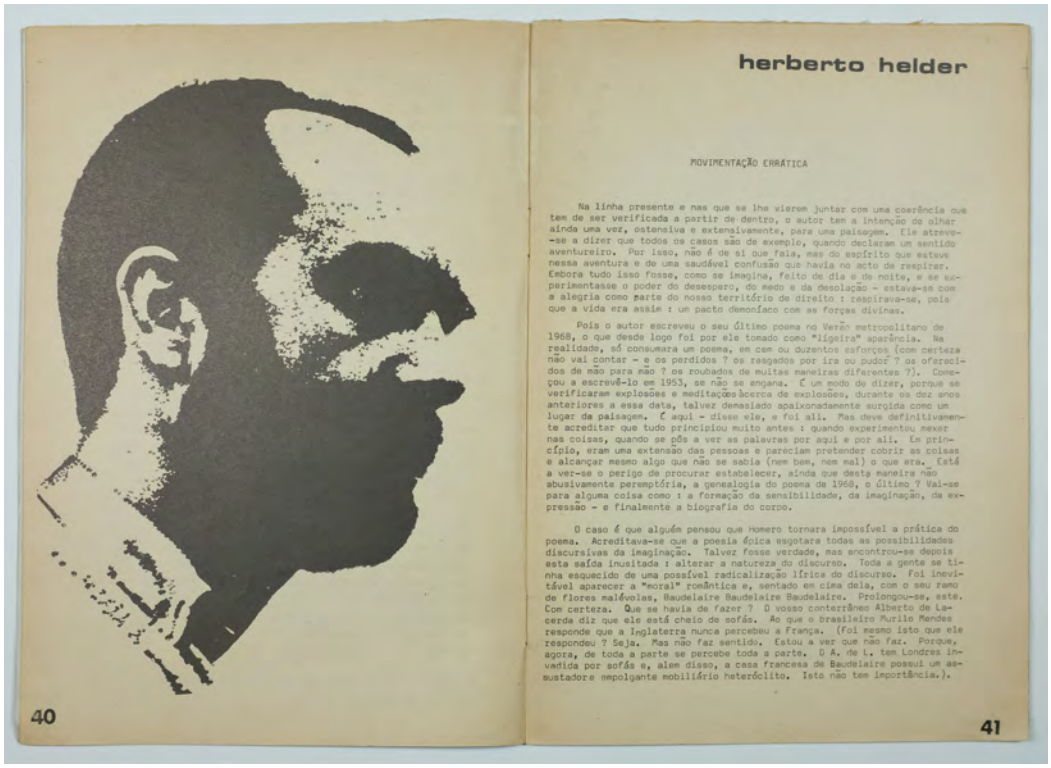
um farrapo de música apenas

CICLO VITAL

catanas de silêncio
onde o crime
da pretendida
mutação biológica
se esboçou mais
que a premissa pretendida

catanas de silêncio
jugulando
"as nossas melhores intenções
nossas humaníssimas intenções"

27



herberto helder

MOVIMENTAÇÃO ERRÁTICA

Na linha presente e nas que se lhe viesem juntar com uma coerência que tem de ser verificada a partir de dentro, o autor tem a intenção de olhar ainda uma vez, ostensiva e extensivamente, para uma paisagem. Ele atreve-se a dizer que todos os casos são de exemplo, quando declaram um sentido aventureiro. Por isso, não é de si que fala, mas do espírito que esteve nessa aventura e de uma saudável confusão que havia no acto de respirar. Embora tudo isso fosse, como se imagina, feito de dia e de noite, e se experimentasse o poder do desespero, do medo e da desolação - estava-se com a alegria como parte do nosso território de direito : respirava-se, pois que a vida era assim : um pacto demoníaco com as forças divinas.

Pois o autor escreveu o seu último poema no Verão metropolitano de 1968, o que desde logo foi por ele tomado como "ligeira" aparência. Na realidade, só consumara um poema, em cem ou duzentos esforços (com certeza não vai contar - e os perdidos ? os rasgados por ira ou pudor ? os oferecidos de mão para mão ? os roubados de muitas maneiras diferentes ?). Começou a escrevê-lo em 1953, se não se engana. É um modo de dizer, porque se verificaram explosões e meditações acerca de explosões, durante os dez anos anteriores a essa data, talvez demasiado apaixonadamente surgida como um lugar da paisagem. É aqui - disse ele, e foi ali. Mas deve definitivamente acreditar que tudo principiou muito antes : quando experimentou mexer nas coisas, quando se pôs a ver as palavras por aqui e por ali. Em princípio, eram uma extensão das pessoas e pareciam pretender cobrir as coisas e alcançar mesmo algo que não se sabia (nem bem, nem mal) o que era. Está a ver-se o perigo de procurar estabelecer, ainda que desta maneira não abusivamente peremptória, a genealogia do poema de 1968, o último ? Vai-se para alguma coisa como : a formação da sensibilidade, da imaginação, da expressão - e finalmente a biografia do corpo.

O caso é que alguém pensou que Homero tornara impossível a prática do poema. Acreditava-se que a poesia épica esgotara todas as possibilidades discursivas da imaginação. Talvez fosse verdade, mas encontrou-se depois esta saída inusitada : alterar a natureza do discurso. Toda a gente se tinha esquecido de uma possível radicalização lírica do discurso. Foi inevitável aparecer a "moral" romântica e, sentado em cima dela, com o seu ramo de flores malévolas, Baudelaire Baudelaire Baudelaire. Prolongou-se, este. Com certeza. Que se havia de fazer ? O vosso conterrâneo Alberto de Lacerda diz que ele está cheio de sofás. Ao que o brasileiro Murilo Mendes responde que a Inglaterra nunca percebeu a França. (Foi mesmo isto que ele respondeu ? Seja. Mas não faz sentido. Estou a ver que não faz. Porque, agora, de toda a parte se percebe toda a parte. O A. de L. tem Londres invadida por sofás e, além disso, a casa francesa de Baudelaire possui um assustador empolgante mobiliário heteróclito. Isto não tem importância.).

40

41

Fig. 31
Revista *Caliban* n.º 1, 1971
páginas 26 e 27
espólio particular

Fig. 32
Revista *Caliban* n.º 2, 1971
páginas 40 e 41
espólio particular

A revista gerou controvérsia. A crítica não punha em causa a qualidade dos poetas e dos poemas seleccionados – pelo contrário: o elevado nível literário era reconhecido. Porém, não via 'com bons olhos' o facto de não ter um pendor exclusivamente moçambicano. A revista *Tempo*, ao anunciar o segundo número da *Caliban*, apresenta este discurso:

> (…)"Caliban" poderá vir a desempenhar uma importante função no nosso meio cultural quando, decididamente, se voltar para a divulgação de uma poesia de cariz verdadeiramente moçambicano. (…) Importante será que "Caliban" o saiba encontrar e, sem voltar costas nem enveredar por atalhos mais fáceis, o queira seguir.[288]

Julgo que os editores sabiam bem o caminho que pretendiam para a revista. Queriam, acima de tudo, uma publicação sem amarras, onde pudessem ser lidas diferentes vozes poéticas, diferentes registos poéticos, independentemente da proveniência dos poetas ou do local onde tinham sido escritas as obras. Idêntica perspectiva é expressa por Nelson Saúte no seu texto que preside à edição fac-similada da revista, em 1996:

> *Caliban* não estava vinculada obsessivamente à ideia de moçambicanidade, que não recusava, nem era insensível a uma literatura que encontrava as soluções num quadrante que ia para lá da língua portuguesa. (…) estes cadernos *Caliban* representam, de forma bastante impressiva, caso único de uma publicação, no espaço geográfico e político em que se inseriam, uma abertura a diversas posturas de escritas, aglutinando vozes tão diferenciadas. (…) Não encontramos nesta publicação (…) um projecto literário. Nem uma atitude formal homogénea. O programa destes cadernos, quer-me parecer, é praticar uma heterodoxia. O universo poético é desgarrado. Aparentemente, não há um traço de união. Encontramos muitas maneiras de dizer.[289]

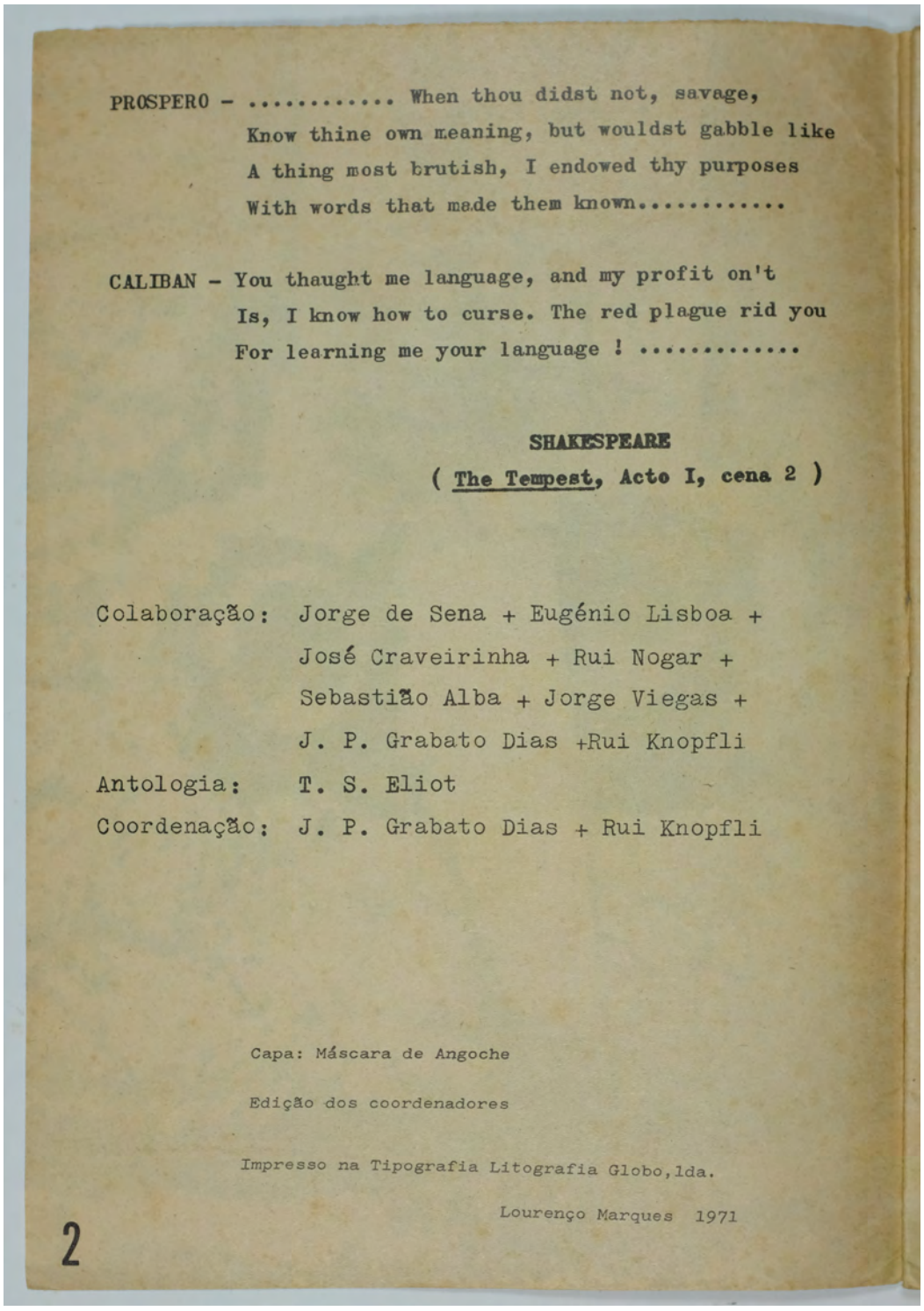
A revista é um caminho no sentido dessa liberdade – uma liberdade que não era possível dentro do regime em que se vivia. Daí o seu nome *Caliban* – que, claramente, não era inocente. Caliban era um escravo selvagem – personagem carismática de William Shakespeare, da sua peça *A Tempestade*. A articulação com o nome da revista faz-se de maneira discreta e disfarçada, introduzindo em cada volume, na página inicial juntamente com a ficha técnica, excertos do texto de Shakespeare, em inglês – um inglês de difícil leitura (fig.33). Era deste modo que se procurava dar a entender o sentido e a força da designação da revista.

No primeiro número de *Caliban* repara-se na ausência de palavras prévias, de um texto de apresentação ou de um editorial que explicitassem a sua matriz. Ausência propositada. O caminho para a liberdade não se fazia impondo um cariz à revista. Nem Rui Knopfli nem António Quadros eram homens para estabelecer limites. Eram visionários, homens de substrato universal e não 'provincianos' que se detinham amarrados ou condicionados à tal poesia de carácter moçambicano que, afinal, nem se sabia bem o que era – como explicaria Rui Knopfli:

> Há uma poesia moçambicana?... A realidade aqui é tão complexa, sendo, como é, cadinho (?) e ponto de convergência de tão variadas culturas, que a poesia é como um espelho partido em que cada fragmento reflectisse um rosto diferente. E só à luz destas coordenadas se poderá estudar o fenómeno que se é rico, o é pela sua diversidade.[290]

---

[288] *Tempo*, 5 de Dezembro de 1971, p. 11.
[289] Nelson Saúte, "O irónico legado de Próspero", in *Caliban. Edição facsimilada*, 1996, p. X.
[290] "Rui Knopfli. O poeta no seu tempo", *Tempo*, 24 de Dezembro de 1972, p. 40.



PROSPERO - ..... When thou didst not, savage,
Know thine own meaning, but wouldst gabble like
A thing most brutish, I endowed thy purposes
With words that made them known.....

CALIBAN - You thaught me language, and my profit on't
Is, I know how to curse. The red plague rid you
For learning me your language ! .....

SHAKESPEARE

(The Tempest, Acto I, cena 2)

Colaboração: Jorge de Sena + Eugénio Lisboa +
José Craveirinha + Rui Nogar +
Sebastião Alba + Jorge Viegas +
J. P. Grabato Dias +Rui Knopfli
Antologia: T. S. Eliot
Coordenação: J. P. Grabato Dias + Rui Knopfli

Capa: Máscara de Angoche

Edição dos coordenadores

Impresso na Tipografia Litografia Globo,lda.

Lourenço Marques 1971

2

Fig. 33
Revista *Caliban* n.º 1, 1971
página 2
espólio particular

Segundo dados do sector livreiro, a revista tinha acolhimento entre o público. Rui Oliveira, gerente da Livraria Texto, questionado sobre o estado do mercado livreiro em Lourenço Marques, responde desta forma:

> Está tudo a vender-se muito bem, embora a minha livraria não possa servir de índice seguro quanto à receptividade do grande público, pois ela é mais frequentada por um tipo de freguesia diferente da que vai a outras livrarias. É mais exigente e distribui a sua atenção por um tipo de leitura mais intelectualizado. (…) Assim, os cadernos de poesia "Caliban" de Rui Knopfli e Grabato Dias têm tido uma aceitação pouco comum e o seu êxito atingiu já a metrópole.[291]

Sendo a Livraria Texto uma livraria mais elitista – e isto nas palavras do seu próprio gerente –, o certo é que auscultada uma outra livraria, a Minerva Central, pela voz de Joaquim Saraiva, também é referenciada a revista como um sucesso editorial: "As outras publicações têm-se vendido muito bem, havendo maior procura em relação ao *Caliban*"[292].

O propósito libertário da revista terá sido percepcionado pelas autoridades que impediram a saída de mais números, silenciando *Caliban*[293]. Eugénio Lisboa, muito posteriormente, escreveu sobre o encerramento da revista desta forma:

> (…) *Caliban* fechou também bruscamente, sem posfácios nem adeuses ao leitor: a brutalidade das decisões administrativas encarregava-se de ministrar aos poetas-editores a aparente secura de maneiras que aliás viria, ironicamente, a rimar tão bem com o abrupto começar. Como tantos mitos fundadores, *Caliban* alimentou o seu de uma aparição breve, mas fulgurante. Batendo apenas, mas quase folgadamente, a avareza editorial de *Orpheu*, ainda assim a revista de Knopfli e de Grabato Dias pouco mais fez do que anunciar um convívio planetário e fecundo. Mas fê-lo, rezam-no as histórias literárias e, sobretudo, os poetas vivos, com o ímpeto e o brilho dos astros breves que deixam memória.[294]

A vida da *Caliban* será, de facto, curta – para lamento dos que viviam em Lourenço Marques e para os que, lá fora, comprovaram a sua qualidade. Carlo Vittorio Cattaneo, tradutor de Jorge de Sena em Itália, expressa – precisamente numa carta a Jorge de Sena – a sua tristeza pelo fim da revista: "Knopfli escreveu-me que, por causa de pressões exteriores, não poderá publicar outros números de *Caliban*. A coisa amargurou-me muito; como sempre, os poetas de valor não conseguem encontrar o favor do poder político"[295]. Jorge de Sena, de Santa Bárbara, na Califórnia, também acusa em várias cartas esse luto:

> Não quero desanimar V. quanto a outro ponto que a ele e a todos nós fere: é que a censura, usando do artifício de "licenças" necessárias, proibiu *de facto*, senão *de iure*, o *Caliban*! O Rui e os amigos de lá andam a ver se inventam outra coisa que possa, do mesmo modo, durar algum tempo… aquilo, meu caro, é um teatro de luta terrível entre as facções governamentais, e a "oposição" nunca sabe de onde sopra o vento…[296]

---

[291] "O interesse do público encoraja os editores", *Tempo*, 2 de Janeiro de 1972, p. 29.
[292] *Ibidem*, p. 30.
[293] Não consegui apurar informações concretas acerca do encerramento da revista pela administração colonial.
[294] Eugénio Lisboa, "Caliban – 25 anos", in *Caliban. Edição facsimilada*, 1996, p. XV.
[295] Carta de Carlo Vittorio Cattaneo a Jorge de Sena, Roma, 10 de Setembro de 1972, in *Correspondência 1969-1978. Jorge de Sena e Carlo Vittorio Cattaneo*, 2013, p. 159.
[296] Carta de Jorge de Sena a Carlo Vittorio Cattaneo, Santa Bárbara, 18 de Novembro de 1972, in *Correspondência 1969-1978. Jorge de Sena e Carlo Vittorio Cattaneo*, 2013, pp. 180-181.

De facto, em Moçambique vivia-se num "teatro de luta terrível". Estávamos em 1972: a FRELIMO tinha conseguido progredir para sul e em Julho deste ano abria as frentes de Manica e Sofala – provando, de certa forma, que a *Operação Nó Górdio* não tinha sido, afinal, o êxito e o sucesso proclamados pelo seu mentor Kaúlza de Arriaga. Particularmente em Lourenço Marques, o regime endurecia a posição perante qualquer sinal de insubmissão. Sinal disso é o encerramento da Associação Académica de Moçambique, a 5 de Setembro, ordenada pelo governador-geral. O ano terminaria de forma trágica com o massacre de Wiriamu: em Tete, no norte de Moçambique, as tropas portuguesas dizimaram brutalmente as povoações de cinco aldeias (uma delas, era Wiriamu) – operação que só seria denunciada em Julho do ano seguinte pelo jornal britânico *The Times*.

Apesar da esperança de Jorge de Sena, "o Rui e os amigos" não conseguiram inventar "outra coisa", isto é, outra revista literária – que passasse, pelo menos, mais despercebida. "Outra coisa", no entanto, inventará António Quadros.

CADA UM FAZ A HOMENAGEM QUE PODE

Em 1972, António Quadros publica o seu livro *As Quybyrycas*. A obra centra-se na figura do rei D. Sebastião e num episódio trágico na história de Portugal: a derrota na Batalha de Alcácer Quibir, em 1578. O rei é despido do seu carácter heróico e mítico, sendo responsabilizado pelo erro do combate no norte de África – um erro que levou à perda da independência do país, em 1580; um erro que, segundo o poeta, não deveria ser repetido no presente. O texto carregava uma mensagem que, apesar de subliminar, era clara: "Mas hoje cantarei o error do Homem. / Que os futuros, do error a lição tomem"[297].

A genialidade da obra não reside apenas no seu conteúdo, mas na forma como António Quadros, num ambiente de vigilância apertada à produção cultural, garantiu que o livro não fosse censurado nem apreendido. Para isso, criou um enredo impressionante e para a sua operacionalização convocou vários cúmplices, entre os quais Jorge de Sena, autor do prefácio – que dá ao enredo de António Quadros uma estruturação científica e académica.

O enredo era complexo. António Quadros não figurava como autor. O pseudónimo que usava como poeta – João Pedro Grabato Dias – aparece na ficha técnica, desta feita como editor. Editor de um manuscrito do século XVI cuja autoria carregava alguma nebulosidade – expressa no subtítulo da obra: *poema éthyco em outavas que corre como sendo de Luis Vaaz de Camões em suspeitíssima athribuiçon de Frey Ioannes Garabatus*.

Não é por acaso que o livro sai neste ano – ano comemorativo do quarto centenário de *Os Lusíadas*: alvo de inúmeras comemorações oficiais e propagandísticas. António Quadros também

[297] Frey Ioannes Garabatus, *As Quybyrycas* (1972), 2.ª edição, 1991, canto I, XXV, p. 47.

quis integrar-se no programa comemorativo – daí a frase que antecede o prefácio e o poema, em jeito de mote ao empreendimento literário: "cada um faz a homenagem que pode". A homenagem consubstanciava-se assim numa obra poética notável e num potente manifesto contra a política colonial portuguesa, a guerra colonial em África e a ditadura do Estado Novo, perpetuada por Marcelo Caetano.

Os mais atentos percebiam os sinais claros do enfraquecimento galopante do regime português – surdo à recriminação internacional contra a guerra colonial, surdo aos sinais claros da insustentabilidade e de desumanidade da guerra, surdo às vozes de contestação, vindas de fora e de dentro, e de diversos sectores e posicionamentos políticos. Essas vozes vão-se ampliando e adensando, encontrando várias formas para se expressar. O ano de 1972 começara com a publicação do livro *Portugal Amordaçado* de Mário Soares, em França; e terminará, em Lisboa, com a vigília na Capela do Rato, onde muitos católicos, mas não só, manifestam-se contra a violência na guerra colonial, condenando o regime decrépito que a promovia. A voz de António Quadros na obra *As Quybyrycas* era também uma voz de contestação.

Ainda que com muitas cautelas e salvaguardas, o livro é divulgado na imprensa, mas uma divulgação combinada entre António Quadros e Mota Lopes, jornalista da revista *Tempo*. Mota Lopes, conivente com a 'farsa', entrevista António Quadros, ou melhor dizendo, João Pedro Grabato Dias – o poeta e editor de *As Quybyrycas*. Sobre a obra, na verdade, pouco é dito e revelado de modo a permanecer um mistério. O jornalista, no entanto, 'aproveita-se' da oportunidade de poder ouvir o poeta e traz para a entrevista a controvérsia que sempre girou à volta da sua poesia, ao perguntar-lhe: "Considera-se moçambicano ou europeu?"[298]. António Quadros, pela voz de João Pedro Grabato Dias, coloca-se acima dessa questão e recusa-se a alimentar uma discussão que considerava oca e infértil – assim o entendo pela resposta que dá: "Se eu soubesse o que é ser europeu, saberia talvez o que é ser moçambicano"[299]. A restante parte da resposta, na qual apresenta a sua visão sobre o que é África, com grande universalidade e consciência histórica, atesta como se posiciona acima das questões nacionalistas:

> Agora deixe que lhe pergunte: que é África? A negritude sozinha, escrava de tão variados senhores ou ela, mais as civilizações passadas e presentes? Que faremos dentro dum esquema pobre que exclua, ainda que por boas intenções, um Egipto Antigo, o rápido passar da Grécia e da Fenícia, o peso de Roma, o enquistamento Semita através dos de Ismael para não mencionar Israel, os Reinos do Preste João, etc.? Por aqui passaram e passam ainda forças civilizadoras, como quer que as entendamos, de Oriente a Ocidente. Renegá-las-emos? Eu, "mea culpa", não poderei. Iremos também esquecer que os negroides ocuparam a Ibéria antes de nós outros? Começaremos, (em nome de quê?), Portugal com D. Afonso? E ao que veio depois e seja incómodo, que destino daremos? Isto é pior que ser míope. É estudar história à luz dos pirilampos. Mota Lopes, estou em casa. Tanto ou tão pouco como os negros das Américas estão nas Américas para não falar dos que se espalham daqui ao Oriente, e não são poucos. Disse.[300]

[298] "João Pedro Grabato Dias. Aqui e agora", *Tempo*, 26 de Novembro de 1972, p. 53.
[299] *Ibidem*, p. 53.
[300] *Ibidem*, p. 53.

O comprometimento com Moçambique não podia ser mais explícito: ali sentia-se em casa. Poderia, no entanto, não ser um comprometimento óbvio para os leitores porque a sua poesia não tinha "tambores, luares africanos e queimadas"[301].

Se António Quadros se recusa a comentar esta polémica, os poetas não estrangeiros, os naturais de Moçambique, não o deixaram de reivindicar para bem dentro da poesia moçambicana. Rui Knopfli, numa grande entrevista dada à *Tempo*, é peremptório nessa reivindicação:

> (…) Veja o caso do Grabato Dias, que resolveu publicar-se só cá. Um homem não aparece a fazer poesia com aquela facilidade, treino e ciência se não a pratica desde pequenino. E, todavia, as suas obras publicadas foram escritas cá e aqui viram a luz. Esta realidade o desencadeou. Portanto reivindico-o. Considero-o nosso… "As Quybyrycas" não são um poema africano, precisamente o do desastre africano engendrado por uma política desastrosa?[302]

Boa definição para *As Quybyrycas*, esta – de Rui Knopfli. *As Quybyrycas* são uma denúncia, uma contestação. São, como muitas obras de António Quadros – na pintura e na poesia – o espelho de um respeito por Moçambique, uma crença na sua autodeterminação, na sua capacidade de regeneração após o 'dilúvio'. Em toda a actividade múltipla que António Quadros vai desenvolvendo em Lourenço Marques lêem-se indícios do seu comprometimento com uma terra de que gostava e sentia como sua. A prova maior desse comprometimento com Moçambique é que depois do 'dilúvio', ele decide ficar, contribuindo para a construção de um país livre e independente – um país com o qual vinha sonhando há muito.

[301] "João Pedro Grabato Dias. Aqui e agora", *Tempo*, 26 de Novembro de 1972, p. 53.
[302] "Rui Knopfli. O poeta no seu tempo", *Tempo*, 24 de Dezembro de 1972, p. 40.

4. Moçambique – Maputo[1]: 1974-1983

4.1. A euforia

A 25 de Abril do ano de 1974, em Portugal, é derrubado o Estado Novo com um golpe militar liderado pelo Movimento das Forças Armadas. Abre-se o caminho para a implementação de um regime democrático, inaugurando um tempo novo em Portugal e necessariamente no seu ainda *Império*. E a poesia veio para a rua.

Em Portugal, Sophia de Mello Breyner celebra assim a revolução:

> Esta é a madrugada que eu esperava
> O dia inicial inteiro e limpo
> Onde emergimos da noite e do silêncio
> E livres habitamos a substância do tempo.[2]

Em Moçambique, António Quadros, que também esperava por essa madrugada, comemora com estas palavras:

> Acabou a era do pequeno torcionário
> do paternal cachaço do eh! seu preto sujo
> das mulatas de bolso, dos uísques, muitos e especiais
> a empurrar as pautas do simples útil,
> dos ouvires e consentires recortados na prata
> dos medos com tisoirinhas de vergonha,
> do tossicar sacaninha do sub-chefe enquanto
> as lesmas do ódio fiscal cuspinham bába
> por papeletas graves de celulose sangrenta,
> louvado xicuembo de costa a costa, acabou-se
> o esforço de respirar pouco, de não respirar
> de expirar apenas que fosse, ordeiramente
> finito, estas rédeas dos testículos aos joelhos
> estes tendões de aquiles pinçados à cabeça
> estas tremurinhas na espádua por cada riso claro
> soltado à toa, assim, na princeza dos vazes
> no djambu dos melos no continental dos sérgios
> fim fim fim dos pôres de sol à ponta vermelha
> com camarões desmesurados de um rubro convicto
> apanhados à quinhenta e crescendo cem mais cem mais cem
> a cada papo de gordo rufia industrial do suor alheio
> fim figas aos vivas portugal histérico-etilicos
> diga-se apenas portugal bom dia portugal sol chuva
> ou portugal assim mesmo, portugal curto, malfeitão, comovido,
> o portugal daquele maravilhoso rapaz, locutor de ocasião
> madrugada de vinte cinco, com um viva tão sereno
> que me trouxe aqui mesmo ao meio do peito
> num sítio onde jamais evoquei um coração

[1] Lourenço Marques passou a designar-se oficialmente Maputo a partir de 13 de Março de 1976.
[2] "25 de Abril", *Sophia de Mello Breyner Andresen. Obra Poética*, 2011, p. 618.

o especialíssimo peso duma alegria decantada
em oito séculos de abjecção, abominação, castração
e alguns cravos espantosos e as constantes acordadas papoilas
aqui e ali.[3]

ACABOU A ERA DO PEQUENO TORCIONÁRIO

Assim se inicia *Pressaga*, escrita com o pseudónimo de João Pedro Grabato Dias. Livro redigido entre 9 de Junho e 13 de Julho de 1974[4], ainda na euforia da revolução, precisamente para marcar o momento – esse momento que era simultaneamente um fim e um princípio:

Comecei há duas horas a fazer um poema épico
uma coisa, uma obra, que marckasse o início de uma era
e o fim por fim enfim da minha amargura;
um poema onde a raiva se moldasse em grandeza
e a palavra em campanha de guerrilha sonóra
fosse um rio na pausa uma fé uma certeza bruta.[5]

Pressaga é, de todas as obras de António Quadros, aquela sobre a qual o silêncio é mais perturbador[6]. Texto fortíssimo, onde o poeta se solta e sem amarras narra como a ditadura comprometeu o seu percurso individual, como condicionou a sua vida, como lhe esfarelou os sonhos. É, na minha perspectiva, a obra mais intrinsecamente autobiográfica do autor. A narração é concreta, isto é, são episódios efectivos da sua vida que revisita – enquanto vai revisitando a ditadura. Mas a obra não se fica na esfera da memória, é também os olhos do poeta postos no futuro, com esperança. Percebe-se que quer ficar em Moçambique; e, na verdade, é a partir de lá que equaciona o presente e o futuro. Mais do que isso, é a partir de lá que se posiciona e que resolve a sua condição de não ter lugar. *Pressaga* é, justamente, a identificação plena deste homem com o lugar. É àquele espaço, naquele tempo – naquele tempo novo, que se sente pertencer:

Eu, que não tenho alfaiate, que tudo o que visto novo
transformo em segunda mão; que sem barbeiro sem confessor sem manicura
chinelo as sandálias da indiferença pela estética alheia
pelas ruas do não ter todo o tempo preciso antes da morte
eu. sem espelho de bolso, sem palito, sem canivete
sei, desde sempre, que não nasci na pátria física conveniente
e trouxe do berço um nojo de narina tremulina à falta de asseio mental
(que não às saborosas mãos uivando a estrume)
eu, definitiva, definidamente sem lugar
há duas horas acreditava ter merecido o destino.[7]

É esta genuína identificação de António Quadros com o novo Moçambique que se adivinhava que explicará o seu comprometimento e a sua intervenção cívica tão singular – de que tratarei neste capítulo.

---

[3] João Pedro Grabato Dias, *Pressaga*, 1974, p. 1.
[4] Datação que o autor registou na primeira página do livro.
[5] João Pedro Grabato Dias, *Pressaga*, 1974, p. 10.
[6] Dedicado a esta obra, conheço apenas uma curta recensão crítica. Cf. Gerald M. Moser, "Pressaga pré-saga saga/press by João Pedro Grabato Dias", *Books Abroad*, vol. 49, n.º 2, Spring 1975, p. 307.
[7] João Pedro Grabato Dias, *Pressaga*, 1974, p. 10.

Começo por apontar algumas preocupações por ele demonstradas neste seu texto "didáctico" – como ele próprio o caracteriza no subtítulo da obra: *Ode didáctica da primeira singular* à segunda plural *sobre as terceiras segundas e primeiras pessoas*.

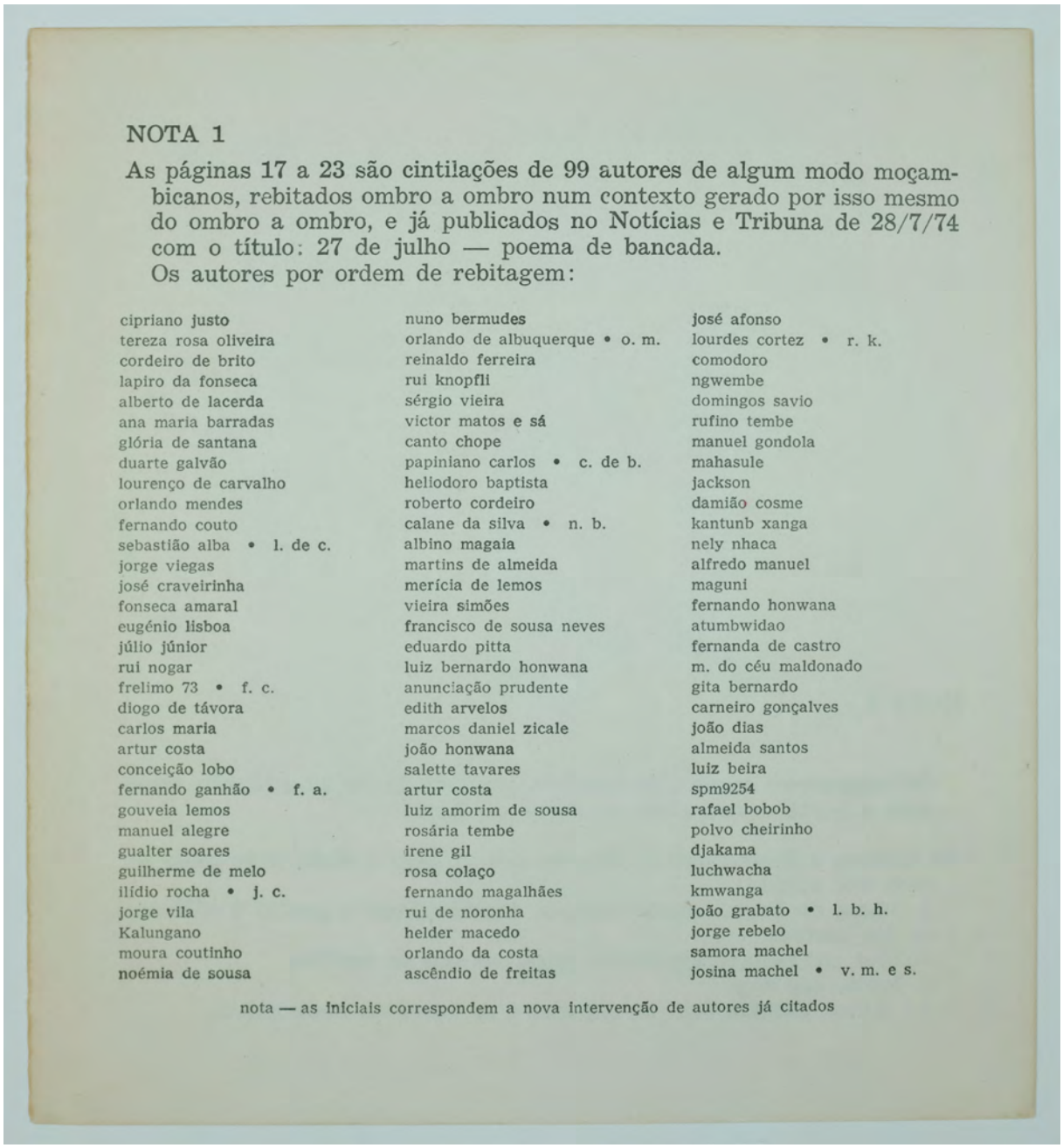
Em Junho e Julho, quando António Quadros escreve *Pressaga*, era grande a incógnita sobre o futuro de Moçambique, mas ele revela-se extremamente lúcido na antevisão de cenários. Um deles é o debate sobre a nacionalidade literária que, como sublinhei no capítulo anterior, é uma questão que se havia começado a discutir já antes da independência. E, se era uma questão que, em Moçambique, já estava bem acesa em 1971 e 1972, constituir-se-ia certamente nesta nova conjuntura como um 'tema do dia'. O poeta traz o debate para a obra, dissolvendo-o, com uma mensagem claríssima. Assim, antes mesmo das dedicatórias, apresenta a "Nota 1" onde escreve: "As páginas 17 a 23 são cintilações de 99 autores de algum modo moçambicanos, rebitados ombro a ombro num contexto gerado por isso mesmo de ombro a ombro (…)"[8]. É assim que anuncia um poema construído com frases provenientes de 99 autorias (fig.1).

À sua explicação, segue-se a listagem dos 99 autores. O curioso desta listagem é que António Quadros alargou bem o espectro, usando a palavra "autores", e não escritores ou poetas. Assim, não podemos estranhar a presença de figuras como Samora Machel, Almeida Santos ou José Afonso. O elenco é surpreendente pela diversidade. São negros, mestiços, brancos, nascidos em Moçambique e não nascidos em Moçambique e que, nas palavras do poeta, são "de algum modo" moçambicanos. Na visão de António Quadros (que também se faz figurar como João Grabato) há vários modos de ser-se moçambicano. E, por isso, todos os 99 autores glosados no poema estão "ombro a ombro", isto é, em pé de igualdade. Todos estão convocados a estar presentes, a viver a nova era – uma era onde o debate não fazia sentido.

Esse poema, inserido na *Pressaga*, é autonomizado em dois periódicos moçambicanos – *Notícias* e *Tribuna* – segundo António Quadros dá conta na referida nota[9]. Efectivamente na edição de 28 de Julho do *Notícias* o poema é publicado com o título: *27.Julho.1974. Primeiro poema de bancada para consumo imediato*[10]; e no dia 29 de Julho no jornal *A Tribuna* o poema é publicado com o título: *No 27 de julho poema inédito rebitado de poemas conhecidos*[11].

A publicação do poema nos dois periódicos tem uma razão de ser que, quanto a mim, António Quadros explicita no título, que procurei decifrar. Uma incursão cronológica permite chegar a duas datas marcantes para a história de Moçambique. A 26 de Julho de 1974 é promulgada a Lei n.º 7/74 que "possibilita a legalização pelo lado português das independências dos territórios

[8] João Pedro Grabato Dias, *Pressaga*, 1974, sem página.
[9] Registo, porém, que há ligeiras diferenças entre a informação que António Quadros escreve na nota e o que se verifica nos jornais que refere, no que concerne às datas e ao título do poema.
[10] Cf. "27.Julho.1974. Primeiro poema de bancada para consumo imediato", *Notícias*, 28 de Julho de 1974, p. 16.
[11] Cf. "No 27 de Julho poema inédito rebitado de poemas conhecidos", *A Tribuna*, 29 de Julho de 1974, p. 3.



NOTA 1

As páginas 17 a 23 são cintilações de 99 autores de algum modo moçambicanos, rebitados ombro a ombro num contexto gerado por isso mesmo do ombro a ombro, e já publicados no Notícias e Tribuna de 28/7/74 com o título: 27 de julho — poema de bancada.
Os autores por ordem de rebitagem:

cipriano justo
tereza rosa oliveira
cordeiro de brito
lapiro da fonseca
alberto de lacerda
ana maria barradas
glória de santana
duarte galvão
lourenço de carvalho
orlando mendes
fernando couto
sebastião alba • l. de c.
jorge viegas
josé craveirinha
fonseca amaral
eugénio lisboa
júlio júnior
rui nogar
frelimo 73 • f. c.
diogo de távora
carlos maria
artur costa
conceição lobo
fernando ganhão • f. a.
gouveia lemos
manuel alegre
gualter soares
guilherme de melo
ilídio rocha • j. c.
jorge vila
Kalungano
moura coutinho
noémia de sousa

nuno bermudes
orlando de albuquerque • o. m.
reinaldo ferreira
rui knopfli
sérgio vieira
victor matos e sá
canto chope
papiniano carlos • c. de b.
heliodoro baptista
roberto cordeiro
calane da silva • n. b.
albino magaia
martins de almeida
merícia de lemos
vieira simões
francisco de sousa neves
eduardo pitta
luiz bernardo honwana
anunciação prudente
edith arvelos
marcos daniel zicale
joão honwana
salette tavares
artur costa
luiz amorim de sousa
rosária tembe
irene gil
rosa colaço
fernando magalhães
rui de noronha
helder macedo
orlando da costa
ascêndio de freitas

josé afonso
lourdes cortez • r. k.
comodoro
ngwembe
domingos savio
rufino tembe
manuel gondola
mahasule
jackson
damião cosme
kantunb xanga
nely nhaca
alfredo manuel
maguni
fernando honwana
atumbwidao
fernanda de castro
m. do céu maldonado
gita bernardo
carneiro gonçalves
joão dias
almeida santos
luiz beira
spm9254
rafael bobob
polvo cheirinho
djakama
luchwacha
kmwanga
joão grabato • l. b. h.
jorge rebelo
samora machel
josina machel • v. m. e s.

nota — as iniciais correspondem a nova intervenção de autores já citados

Fig. 1
Nota 1
Página do livro *Pressaga* (1974)

africanos”[12]. E no dia seguinte, 27 de Julho, o presidente António Spínola faz um discurso à Nação onde, anunciando a promulgação da referida lei, “reconheceu o direito à autodeterminação e à independência dos povos sob administração portuguesa”[13]. E é a esse discurso emblemático que António Quadros ‘põe a assistir’, na bancada, os 99 autores que, cada um a seu modo – mas usando sempre a palavra como um instrumento de luta, de denúncia e de sonho –, lutaram por aquele momento histórico (fig.2).

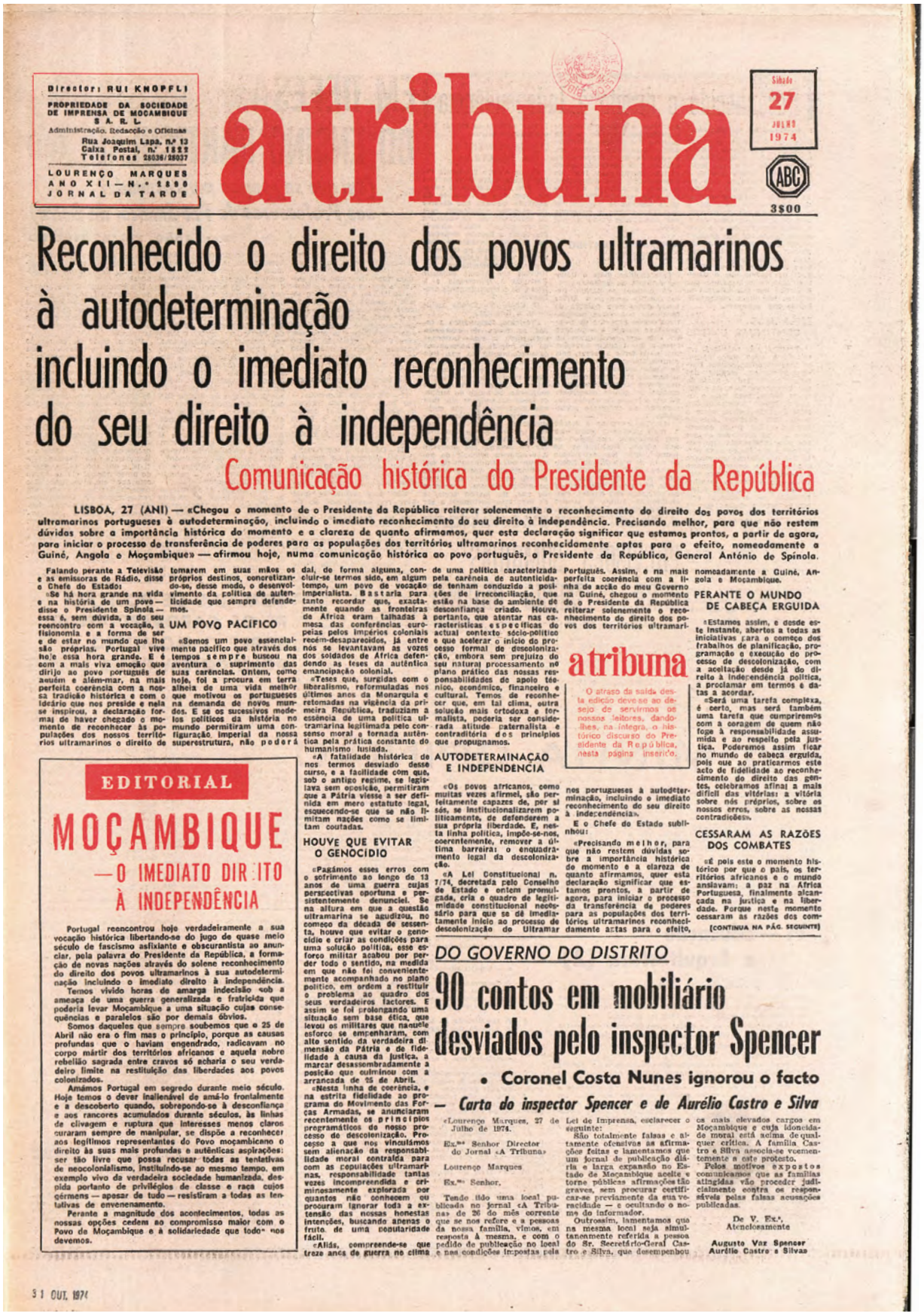
A mensagem de António Quadros não oferece margem para dúvidas: é um momento de vitória que todos merecem viver e sentir. Mas esta convocatória para a bancada é igualmente uma responsabilização de todos para o que vem a seguir. E a diversidade – tão bem representada na lista – seria a grande força de Moçambique, o grande motor do futuro por todos (os 99) desejado.

Se o poema dentro do livro *Pressaga* é digno de atenção, a sua autonomização para a imprensa (com o objectivo de uma divulgação mais ampla e alargada) e, sobretudo, a interpretação que lhe é dada com a atribuição do título, conferem-lhe um poder fortíssimo e tornam pública a posição do homem e do poeta: todos têm lugar, todos estão na bancada.

Neste livro, António Quadros perspectiva concretamente sobre o lugar da poesia no “início de uma era”, dirigindo-se especificamente aos poetas idealizando o papel que deveriam desempenhar:

> cá vamos todos, porque não todos, oficiais sempre eterno aprendizes
> todos a caminho da camarata comum para a vigília nocturna
> sintonizados, os catres unidos, pelas relés do sonho efectivo
> cada um em sua lura, até ao limite dos limites
> das águas territoriais do sistema solar
> até ao limite da nova capacidade de estar alegre
> de uma muito especial e triste maneira
> pois que cantamos o futuro ainda a sair do passado
> reivindicando o essencial direito a não esquecer…
> A caminho da noite clara e prenhe de bons presságios
> a caminho da madrugada (o Poeta nunca dorme…)
> na rota do sol prolífero e chuva idem
> a caminho de melhor ferramenta e da reciclagem do pasmo
> a caminho do ir de novo à fruta verde e aos ninhos
> a caminho dos banhos clandestinos na ribeira da velha infância
> a caminho das próteses, é claro, mas talvez tenha cura a calvície
> a caminho do caminho que é ir caminhando um pouco à toa mas de boa fé
> a caminho dos outros, a caminho de nós próprios, sempre a caminho
> cá vamos, desengrossando a avenida e cortando aos becos
> acenando, recíprocos e camaradas, tátás inimprimíveis.[14]

[12] José Medeiros Ferreira, “Da natureza do poder político revolucionário à natureza da descolonização”, in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, vol. 8, 1994, p. 49.
[13] *Idem*, *ibidem*, pp. 47-48.
[14] João Pedro Grabato Dias, *Pressaga*, 1974, p. 14.



Director: RUI KNOPFLI
PROPRIEDADE DA SOCIEDADE DE IMPRENSA DE MOCAMBIQUE S. A. R. L.
Administração, Redacção e Oficinas
Rua Joaquim Lapa, n.º 13
Caixa Postal, n.º 1822
Telefones 28036/28037
LOURENÇO MARQUES
ANO XII — N.º 2880
JORNAL DA TARDE

a tribuna

Sábado 27 JULHO 1974

ABC

3$00

Reconhecido o direito dos povos ultramarinos à autodeterminação incluindo o imediato reconhecimento do seu direito à independência

Comunicação histórica do Presidente da República

LISBOA, 27 (ANI) — «Chegou o momento de o Presidente da República reiterar solenemente o reconhecimento do direito dos povos dos territórios ultramarinos portugueses à autodeterminação, incluindo o imediato reconhecimento do seu direito à independência. Precisando melhor, para que não restem dúvidas sobre a importância histórica do momento e a clareza de quanto afirmamos, quer esta declaração significar que estamos prontos, a partir de agora, para iniciar o processo de transferência de poderes para as populações dos territórios ultramarinos reconhecidamente aptas para o efeito, nomeadamente a Guiné, Angola e Moçambique» — afirmou hoje, numa comunicação histórica ao povo português, o Presidente da República, General António de Spínola.

Falando perante a Televisão e as emissoras de Rádio, disse o Chefe do Estado:

«Se há hora grande na vida e na história de um povo — disse o Presidente Spínola — essa é, sem dúvida, a do seu reencontro com a vocação, a fisionomia e a forma de ser e de estar no mundo que lhe são próprias. Portugal vive hoje essa hora grande. E é com a mais viva emoção que dirijo ao povo português de aquém e além-mar, na mais perfeita coerência com a nossa tradição histórica e com o ideário que nos preside e nela se inspirou, a declaração formal de haver chegado o momento de reconhecer às populações dos nossos territórios ultramarinos o direito de tomarem em suas mãos os próprios destinos, concretizando-se, desse modo, o desenvolvimento da política de autenticidade que sempre defendemos.

UM POVO PACÍFICO

«Somos um povo essencialmente pacífico que através dos tempos sempre buscou na aventura o suprimento das suas carências. Ontem, como hoje, foi a procura em terra alheia de uma vida melhor que motivou os portugueses na demanda de novos mundos. E se os sucessivos modelos políticos da história no mundo permitiram uma configuração imperial da nossa superestrutura, não poderá dal, de forma alguma, concluir-se termos sido, em algum tempo, um povo de vocação imperialista. Bastaria para tanto recordar que, exactamente quando as fronteiras de África eram talhadas à mesa das conferências europeias pelos impérios coloniais recém-desaparecidos, já entre nós se levantavam as vozes dos soldados de África defendendo as teses da autêntica emancipação colonial.

«Teses que, surgidas com o liberalismo, reformuladas nos últimos anos da Monarquia e retomadas na vivência da primeira República, traduziam a essência de uma política ultramarina legitimada pelo consenso moral e tornada autêntica pela prática constante do humanismo lusíada.

«A fatalidade histórica de nos termos desviado desse curso, e a facilidade com que, sob o antigo regime, se legislava sem oposição, permitiram que a Pátria viesse a ser definida em mero estatuto legal, esquecendo-se que se não limitam nações como se limitam coutadas.

HOUVE QUE EVITAR O GENOCÍDIO

«Pagámos esses erros com o sofrimento ao longo de 13 anos de uma guerra cujas perspectivas oportuna e persistentemente denunciei. Se na altura em que a questão ultramarina se agudizou, no começo da década de sessenta, houve que evitar o genocídio e criar as condições para uma solução política, esse esforço militar acabou por perder todo o sentido, na medida em que não foi convenientemente acompanhado no plano político, em ordem a restituir o problema ao quadro dos seus verdadeiros factores. E assim se foi prolongando uma situação sem base ética, que levou os militares que naquele esforço se empenharam, com alto sentido da verdadeira dimensão da Pátria e de fidelidade à causa da justiça, a marcar desassombradamente a posição que culminou com a arrancada de 25 de Abril.

«Nesta linha de coerência, e na estrita fidelidade ao programa do Movimento das Forças Armadas, se anunciaram recentemente os princípios programáticos do nosso processo de descolonização. Processo a que nos vinculámos sem alienação da responsabilidade moral contraída para com as populações ultramarinas, responsabilidade tantas vezes incompreendida e criminosamente explorada por quantos não conhecem ou procuram ignorar toda a extensão das nossas honestas intenções, buscando apenas o fruto de uma popularidade fácil.

«Aliás, compreende-se que treze anos de guerra no clima de uma política caracterizada pela carência de autenticidade tenham conduzido a posições de irreconciliação, que estão na base do ambiente de desconfiança criado. Houve, portanto, que atentar nas características específicas do actual contexto sócio-político e que acelerar o início do processo formal de descolonização, embora sem prejuízo do seu natural processamento no plano prático das nossas responsabilidades de apoio técnico, económico, financeiro e cultural. Temos de reconhecer que, em tal clima, outra solução mais ortodoxa e formalista, poderia ser considerada atitude paternalista e contraditória dos princípios que propugnamos.

AUTODETERMINAÇÃO E INDEPENDÊNCIA

«Os povos africanos, como muitas vezes afirmei, são perfeitamente capazes de, por si sós, se institucionalizarem politicamente, de defenderem a sua própria liberdade. E, nesta linha política, impõe-se-nos, coerentemente, remover a última barreira: o enquadramento legal da descolonização.

«A Lei Constitucional n.º 7/74, decretada pelo Conselho de Estado e ontem promulgada, cria o quadro de legitimidade constitucional necessário para que se dê imediatamente início ao processo de descolonização do Ultramar Português. Assim, é na mais perfeita coerência com a linha de acção do meu Governo na Guiné, chegou o momento de o Presidente da República reiterar solenemente o reconhecimento do direito dos povos dos territórios ultramarinos nos portugueses à autodeterminação, incluindo o imediato reconhecimento do seu direito à independência».

E o Chefe do Estado sublinhou:

«Precisando melhor, para que não restem dúvidas sobre a importância histórica do momento e a clareza de quanto afirmamos, quer esta declaração significar que estamos prontos, a partir de agora, para iniciar o processo da transferência de poderes para as populações dos territórios ultramarinos reconhecidamente aptas para o efeito, nomeadamente a Guiné, Angola e Moçambique.

PERANTE O MUNDO DE CABEÇA ERGUIDA

«Estamos assim, e desde este instante, abertos a todas as iniciativas para o começo dos trabalhos de planificação, programação e execução do processo de descolonização, com a aceitação desde já do direito à independência política, a proclamar em termos e datas a acordar.

«Será uma tarefa complexa, é certo, mas será também uma tarefa que cumpriremos com a coragem de quem não foge à responsabilidade assumida e ao respeito pela justiça. Poderemos assim ficar no mundo de cabeça erguida, pois que ao praticarmos este acto de fidelidade ao reconhecimento do direito das gentes, celebramos afinal a mais difícil das vitórias: a vitória sobre nós próprios, sobre os nossos erros, sobre as nossas contradições».

CESSARAM AS RAZÕES DOS COMBATES

«É pois este o momento histórico por que o país, os territórios africanos e o mundo ansiavam: a paz na África Portuguesa, finalmente alcançada na justiça e na liberdade. Porque neste momento cessaram as razões dos com-

[CONTINUA NA PÁG. SEGUINTE]

a tribuna

O atraso da saída desta edição deve-se ao desejo de servirmos os nossos leitores, dando-lhes, na íntegra, o histórico discurso do Presidente da República, nesta página inserido.

EDITORIAL

MOÇAMBIQUE — O IMEDIATO DIREITO À INDEPENDÊNCIA

Portugal reencontrou hoje verdadeiramente a sua vocação histórica libertando-se do jugo de quase meio século de fascismo asfixiante e obscurantista ao anunciar, pela palavra do Presidente da República, a formação de novas nações através do solene reconhecimento do direito dos povos ultramarinos à sua autodeterminação incluindo o imediato direito à independência.

Temos vivido horas de amarga indecisão «ob a ameaça de uma guerra generalizada e fratricida que poderia levar Moçambique a uma situação cujas consequências e paralelos são por demais óbvios.

Somos daqueles que sempre soubemos que o 25 de Abril não era o fim mas o princípio, porque as causas profundas que o haviam engendrado, radicavam no corpo mártir dos territórios africanos e aquela nobre rebelião sagrada entre cravos só acharia o seu verdadeiro limite na restituição das liberdades aos povos colonizados.

Amámos Portugal em segredo durante meio século. Hoje temos o dever inalienável de amá-lo frontalmente e a descoberto quando, sobrepondo-se à desconfiança e aos rancores acumulados durante séculos, às linhas de clivagem e ruptura que interesses menos claros curaram sempre de manipular, se dispõe a reconhecer aos legítimos representantes do Povo moçambicano o direito às suas mais profundas e autênticas aspirações: ser tão livre que possa recusar todas as tentativas de neocolonialismo, instituindo-se ao mesmo tempo, em exemplo vivo da verdadeira sociedade humanizada, despida portanto de privilégios de classe e raça cujos gérmens — apesar de tudo — resistiram a todas as tentativas de envenenamento.

Perante a magnitude dos acontecimentos, todas as nossas opções cedem ao compromisso maior com o Povo de Moçambique e à solidariedade que todos nos devemos.

DO GOVERNO DO DISTRITO

90 contos em mobiliário desviados pelo inspector Spencer

• Coronel Costa Nunes ignorou o facto

— Carta do inspector Spencer e de Aurélio Castro e Silva

«Lourenço Marques, 27 de Julho de 1974.

Ex.mo Senhor Director do Jornal «A Tribuna»

Lourenço Marques

Ex.mo Senhor,

Tendo sido uma local publicada no jornal «A Tribuna» de 26 do mês corrente que se nos refere e a pessoas da nossa família, vimos, em resposta à mesma, e com o pedido de publicação no local e nas condições impostas pela Lei de Imprensa, esclarecer o seguinte:

São totalmente falsas e altamente ofensivas as afirmações feitas e lamentamos que um jornal de publicação diária e larga expansão no Estado de Moçambique aceite e torne públicas afirmações tão graves, sem procurar certificar-se previamente da sua veracidade — e ocultando o nome do informador.

Outrossim, lamentamos que na mesma local seja simultaneamente referida a pessoa do Sr. Secretário-Geral Castro e Silva, que desempenhou os mais elevados cargos em Moçambique e cuja idoneidade moral está acima de qualquer crítica. A família Castro e Silva associa-se veementemente a este protesto.

Pelos motivos expostos comunicamos que as famílias atingidas vão proceder judicialmente contra os responsáveis pelas falsas acusações publicadas.

De V. Ex.as,
Atenciosamente

Augusto Vaz Spencer
Aurélio Castro e Silva

31 OUT. 1974

Fig. 2
Capa do jornal *A Tribuna*
27 de Julho de 1974

Esta é uma das passagens mais mobilizadoras da obra[15] em que o poeta apela à causa maior, e a causa maior é, para ele, a causa da poesia – que é arma de intervenção, de vigilância, que é voz de celebração, que é plataforma de entendimentos, que é o território do sonho.

António Quadros não pactua com as querelas identitárias que alimentavam as discussões sobre o que deveria ser considerado literatura moçambicana. Não era o tempo de discussões, de dissidências, de arrogâncias; era o tempo de fraternidade; era o tempo de uniões e de propósitos comuns. E é, de facto, para a acção – para a escrita – que ele desafia os poetas, seus "camaradas", lançando-lhes um repto, que enuncia e explica:

> toca a andar prá bucha apressada, toca a girar
> para o turno nocturno, o favo pesado das horas extra
> o mais rentável e o mais desesperado. O menos produtivo o mais estável
> O turno das descobertas sem enfeite e dos erros ortográficos.
> Toca a abrir o olho e a afiar o dente e a preparar
> o grande poema comum que há-de sair em livrinho barato
> à escala dos simples que é o que nós não somos
> e ao entender das crianças que é o que ainda soubemos não esquecer
> e é no fundo, a única coisa de que temos um medo real por que é o difícil
>
> Mas não iremos deixar que nos botem os versos nas selectas.
> Vamos é fazer um bê a bá com algumas letras e sinais gráficos
> passados em três águas como um arroz de fidalgo
> com que os meninos brinquem e inventem novas palavras
> que lhes agradem e que sejam reverentes brinquedos só deles
> que agente aprenda a usar depois de carregados de sentido
> numa aljava prenhe de aceradas esperanças e plumas
> como que já aves miméticas ao encontro da palavra real.
> Pronto este é o sonho programado pra hoje. Outros virão
> Outros virão e outras necessidades. Que uma excessiva gravidade
> não anule em nós a pequena iniciativa, o gosto de também perder
> coisas como um certo teor de tempo, uma certa gama do luxo de divergir
> uma certa forma de estar quedo fazendo coisas
> e uma certa norma no fazer do quedo, sendo coisas.[16]

Recordo que à data de redacção de *Pressaga* nada se sabia de concreto sobre os destinos de Moçambique. A incerteza do que viria a acontecer com Moçambique e em Moçambique era grande, ou mesmo muito grande. O tema da descolonização dos territórios portugueses em África – embora fosse motivo de grande pressão internacional – não tinha sido alvo de um esclarecimento cabal por Portugal. Porém, e legitimamente, em Moçambique aguardava-se por um tempo novo, e António Quadros vislumbrava para a nova era a poesia como sonho mas, sobretudo, como necessidade. Sobre o papel crucial que a poesia terá dali em diante ele esclarece na passagem acima transcrita. A poesia deve ser veículo de educação e de sensibilização na construção dos indivíduos, devendo, por isso, ser compreensível e acessível a todos. A escrita

[15] Ver a continuação do excerto acima apresentado, em que o poeta descreve uma caminhada em que se vai cruzando com os poetas, saudando-os. Cumprimenta por esta ordem (p. 15): José Craveirinha, Rui Knopfli, Rui Nogar, Rui Noronha, Sebastião Alba, Lourenço de Carvalho, Luiz Bernardo Honwana, Eugénio Lisboa, Carneiro Gonçalves, Lourdes Cortez, Cipriano Justo, Duarte Galvão (heterónimo de Virgílio Lemos), Noémia de Sousa.
[16] João Pedro Grabato Dias, *Pressaga*, 1974, p. 16.

também tem um papel no futuro da construção do país. António Quadros reivindica um lugar para a poesia; e, de certa forma, em *Pressaga*, antevê-se efectivamente a importância que a escrita vai ter para ele neste período. Entre 1974 e 1983, António Quadros encontrará na poesia a sua forma primordial de expressão: de reflexão e de educação, de comemoração e de crítica.

O período entre a revolução em Portugal e a independência de Moçambique ficou marcado pela euforia na expectativa e na ânsia da soberania e da independência e na urgência da construção de um novo país e de um país novo. Mas, por outro lado, foi um período extremamente conturbado de recessão económica, pontuado por inúmeros episódios de violência, de insegurança, de manifestações, de crispação política e social. O clima de tensão política e social explica-se com o aparecimento de formações partidárias, grupos políticos, que consubstanciavam múltiplas visões e soluções quanto à questão da independência e ao futuro do país[17] – reivindicando em alguns casos uma consulta eleitoral ou referendária, recusando a transferência de poder directamente para a FRELIMO, que era o cenário que estava 'em cima da mesa'. A FRELIMO, por sua vez, agia como a legítima representante da população moçambicana – legitimidade que lhe era dada pelos dez anos de luta armada e que a conduziu a uma "posição de inflexibilidade política", como explica Amélia Neves de Souto:

> Quando se iniciam as conversações entre a FRELIMO e o Governo português, este vai encontrar um movimento de libertação sem qualquer disponibilidade para fazer cedências. Para a FRELIMO a independência não era negociável, mas um direito inalienável do povo moçambicano e por isso, para a realização de qualquer negociação com o Governo português esse direito tinha de ser primeiramente reconhecido e teria de ser unicamente para uma transferência de poderes. Recusava qualquer cessar-fogo sem um acordo político prévio; exigia o seu reconhecimento como a única e legítima representante do povo moçambicano e a única interlocutora válida para qualquer diálogo. Esta posição de intransigência assumida pela FRELIMO vai implicar uma série de cedências pela parte portuguesa também ela condicionada pelo apoio que a FRELIMO possuía dos organismos internacionais (OUA, ONU) e de numerosos países africanos que exigiam uma posição clara e firme, por parte do Governo português, sobre a independência de Moçambique.[18]

Só a 7 de Setembro de 1974 a descolonização se tornou uma realidade em Moçambique. Nesta data, é assinado um acordo entre o Estado Português e a FRELIMO, em Lusaca (Zâmbia) – acordo esse visando a transferência progressiva de poderes com vista à independência de Moçambique a acontecer no dia 25 de Junho de 1975. Nesse sentido, o acordo contemplava a constituição de um governo de transição que preparasse o caminho para a independência do território. Esse governo, que toma posse a 20 de Setembro de 1974, era dirigido por um alto-comissário português – o contra-almirante Vítor Crespo; e por um primeiro-ministro, designado pela FRELIMO – cargo que será ocupado por Joaquim Chissano[19].

---

[17] Sobre este tema, ver: Fernando Tavares Pimenta, "Causas do Êxodo das Minorias Brancas da África Portuguesa: Angola e Moçambique (1974/1975)", *Revista Portuguesa de História*, n.º 48, 2017, pp. 107-109.

[18] Amélia Neves de Souto, "Moçambique, descolonização e transição para a independência: herança e memória", in Fernando Rosas, Mário Machaqueiro, Pedro Aires Oliveira (orgs.), *O Adeus ao Império – 40 anos de Descolonização Portuguesa*, 2.ª edição, 2017, p. 147.

[19] O governo de transição era constituído por nove ministros, sendo seis indicados pela FRELIMO e três pelo governo português.

É ao longo deste período que se vai verificar em Moçambique um êxodo expressivo das minorias brancas. Esse êxodo iniciou-se em Agosto de 1974 e prolongou-se até ao final da década de 1970. Vários factores e acontecimentos contribuíram para este fenómeno. De forma genérica, pode dizer-se que o clima de tensão, de insegurança e de violência que se verificou por todo o território gerou nas minorias brancas apreensão quanto ao futuro do país:

> (…) os receios da minoria branca foram agravados pelo ambiente de crispação política e social nas principais cidades. Uma onda de greves, de manifestações e de protestos varreu o território, o que teve graves repercussões na economia e até no abastecimento de géneros de primeira necessidade às populações. O crime e a violência contra pessoas e bens cresceram de forma exponencial.[20]

A esse receio juntou-se a continuidade da guerra. É preciso não esquecer que o *25 de Abril* em Portugal não conduziu de imediato ao fim da guerra nos territórios ultramarinos. Em Moçambique o cessar-fogo só veio a acontecer em 8 de Setembro.

O mês de Setembro foi particularmente duro, sobretudo após a assinatura do *Acordo de Lusaca* – que não "salvaguardou os direitos da minoria branca, nem sequer o direito à nacionalidade moçambicana. De facto, muitas questões ficaram por resolver, entre as quais os direitos de propriedade e a segurança dos cidadãos portugueses residentes em Moçambique"[21]. Acresce a esta realidade, o que acontece em Lourenço Marques no próprio dia da assinatura do acordo – a *Revolta do 7 de Setembro*:

> (…) o Acordo de Lusaka provocou uma reação imediata das forças políticas excluídas do processo de descolonização, nomeadamente da FICO e de alguns movimentos políticos formados por negros, como por exemplo o Partido de Coligação Nacional, que resultara da fusão da Coremo e do GUMO. Dirigentes políticos brancos – Gomes dos Santos, Hugo Velez Grilo, Gonçalo Mesquitela – e negros – Joana Simião, Uria Simango, Kawandame, Gumane – juntaram-se numa única plataforma política para impedir a aplicação do Acordo, o Movimento Moçambique Livre (MML). A este se associou uma organização paramilitar denominada "Dragões da Morte". O MML desencadeou, no próprio dia da assinatura do Acordo, uma rebelião em Lourenço Marques (Maputo), ocupando a Rádio Clube de Moçambique e, momentaneamente, o aeroporto.[22]

Esta revolta será definitivamente controlada a 11 de Setembro, com a intervenção de tropas paraquedistas portuguesas, por ordem do general Costa Gomes. Porém, o balanço da rebelião foi trágico:

> De facto, durante a revolta, grupos de extremistas brancos efectuaram *raides* aos subúrbios pobres da capital, disparando de forma indiscriminada sobre a população africana, com o objetivo talvez de a amedrontar e causando feridos e mortos. Mas estes ataques tiveram precisamente o efeito oposto, pois espolotou a violenta reação de milhares de populares negros que marcharam sobre a "cidade de cimento", armados de catanas, paus, pedras e ferros, e "deixando um manto de destruição à sua passagem" (…): brancos assassinados no interior das respectivas casas ou queimados vivos, dentro de automóveis, quando tentavam fugir; mulheres esquartejadas; cadáveres abandonados nas ruas; etc.[23]

---

[20] Fernando Tavares Pimenta, "Causas do Êxodo das Minorias Brancas da África Portuguesa: Angola e Moçambique (1974/1975)", *Revista Portuguesa de História*, n.º 48, 2017, p. 110.
[21] *Idem*, *ibidem*, p. 111.
[22] *Idem*, *ibidem*, p. 111.
[23] *Idem*, *ibidem*, p. 112.

Este clima de terror e de violência racial[24] assustou, naturalmente, a população de Lourenço Marques e foi uma das principais causas do êxodo, provocando a saída apressada de milhares de pessoas.

Também os próprios discursos de Samora Machel antes da independência potenciaram o êxodo, como explica Amélia Neves de Souto:

> Já no final do período de transição, em Maio de 1975, o Presidente da FRELIMO, Samora Machel, iniciou a chamada "viagem triunfal do Rovuma ao Maputo". As suas intervenções pelos diversos locais onde passou, e apesar do apelo à participação de todos na construção do novo país, exigiam mudanças radicais que conduzissem ao fim de todos os vestígios da "herança colonial" (não só na administração, mas na divisão racial da sociedade, nos comportamentos, atitudes e hábitos individuais) o que foi sentido por grande parte da população europeia, como sendo de hostilidade à sua presença. Estes discursos vão levar ao êxodo de milhares de portugueses pois não os tranquilizavam nem lhes davam qualquer segurança em relação ao seu próprio futuro no país.[25]

Encontramos nas memórias de Eugénio Lisboa uma fonte para conhecer este período de tensão; e também ele nos fala sobre o impacto dos discursos de Samora Machel:

> À medida que se aproximava o dia da independência, Samora Machel, estacionado na Tanzânia, bombardeava Moçambique com discursos incendiários e assustadores (sobretudo para os portugueses, há muito, radicados na colónia). De cada vez que falava, uma centena ou mais de pessoas fazia as malas (20 Kg) e partia, rumo a Portugal.[26]

Foram muitos os portugueses que partiram. Foram poucos os portugueses que decidiram ficar.

O ANTÓNIO FICOU

A saída de Moçambique foi a solução encontrada por milhares de portugueses e de moçambicanos face ao medo e à insegurança em que se vivia. Ficar representava um grande risco:

> A escolha foi difícil para todos. Uns ficaram porque era difícil mudar, outros porque não tinham escolha, outros ao engano, outros para enganar. Outros partiram. Muitos, a maioria.
> O António ficou.
> Ficou nas mesmas ideias, ficou para não esvaziar de sentido o que tinha feito, o que tinha dito, o que defendia, o que tinha arriscado.
> Ficou para ir, agora, até ao fim do sonho.
> Ficou para ficarmos, todos, a construir uma nova dignidade colectiva, e para ver "explodir a semente" das ideias que há tanto tempo, tantos defendíamos.[27]

"O António ficou" é uma frase lapidar de José Forjaz que resume o comprometimento de António Quadros com a construção de um país – agora independente; um país pelo qual lutara e que desejara, durante o colonialismo português. Representa também a afeição que tinha pela terra, pelas pessoas e por uma vida que o preenchia.

---

[24] O clima de terror não foi totalmente estancado no mês de Setembro. A 21 de Outubro de 1974 voltaram a eclodir em Lourenço Marques episódios de violência brutal, essencialmente contra a população branca.
[25] Amélia Neves de Souto, "Moçambique, descolonização e transição para a independência: herança e memória", in Fernando Rosas, Mário Machaqueiro, Pedro Aires Oliveira (orgs.), *O Adeus ao Império – 40 anos de Descolonização Portuguesa*, 2.ª edição, 2017, p. 150.
[26] Eugénio Lisboa, *Acta est fabula. Lourenço Marques Revisited – 1955-1976*, 2013, p. 442.
[27] José Forjaz, "António Quadros em África 1964 a 1984", in AA.VV., *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas*, 2001, p. 225.

Mas o ficar, agora numa outra circunstância, significou também um período de dureza, porque viu partir muitos dos seus amigos próximos – amigos que optaram por não ficar. Paulatinamente foram deixando Lourenço Marques pessoas de cujo convívio António Quadros se viu privado. Jorge Mealha, Maria de Lourdes Cortez, Eugénio Lisboa, Rui Knopfli, Vasco Cabral, António Bronze – só para citar alguns. A saída de figuras de proa do panorama artístico e literário, por um lado, e, por outro, a nova realidade política e social do país, provocaram uma reconfiguração da cidade, especialmente uma reconfiguração cultural – a que António Quadros teve que se adaptar. E a mudança, por mais que ansiada, é sempre geradora de instabilidades e de fragilidades, de sentimentos dúbios e contraditórios.

Particularmente reveladora do êxtase do presente e simultaneamente do sofrimento causado pelo afastamento dos amigos próximos é a correspondência de António Quadros para Jorge Mealha – onde vai exprimindo o misto de felicidade e de tristeza que habita em si. A partida da família Mealha para Portugal é, para ele, um duro golpe – que demora a sarar. A saída da família dá-se ainda em 1974; e em Dezembro de 1976, ele ainda escreve nestes termos:

> Vocês, sempre recordados. Ainda que o não queira. Em todos os lados estão as vossas belas fronhas fotogravadas. Em todos os lados está uma ferramenta, uma tigela, um vazinho, um cinzeiro, uma bancada de ferro, que vocês me ofereceram. De modo que não passa um dia em que não venha um nome vosso à baila.[28]

Nessa correspondência percebe-se, igualmente, como este período até à independência foi um período de intenso trabalho de que António Quadros vai dando conta a Jorge Mealha, bem como também do seu extremo cansaço:

> Na UEM em Julho vamos conseguir mobilizar os 3000 bicos de profes, empregados e alunos numa acção conjunta e variada em todo o Norte e aqui no Maputo, nas tarefas mais variadas, desde fazer manuais para as escolas, como consertar os machimbombos, como propor e iniciar aproveitamentos agrícolas etc etc. Os 8 da comissão coordenadora, comigo e com o Alcântara[29] + 2 profs + 4 alunos, vamos ficando progressivamente na espinha e sem férias até Julho (mez da Acção). Morreremos na data do arranque.
> Para lhe dar uma ideia macabra desta situação: Estou na Comissão Coordenadora (1) aulas (2) Magistério Primário preparando manuais e orientações futuras (3), M.O.P. e sobretudo no gabinete de urbanização orientando uns gráficos (designers!) vindo de Israel (?) e França! (…) (4) Subcomissão de tracção animal M.C.E. (5) Orientação do T.E.U.M. para as festas da Independência (6) etc etc. Toda uma série de pequenas tarefas e contactos. Chego a ter 7 reuniões por dia o que faz mais 16 horas, e às vezes sem carro, a butes e à chuva! Basta de chorinhos. Desde há uma semana que me vou poupando o que posso com medo do break.[30]

A descrição, ela própria, leva-nos quase à exaustão. De facto, constatamos a azáfama de António Quadros – envolvido em muitos projectos e muitas frentes e solicitações, maioritariamente na universidade, mas também com o Ministério das Obras Públicas e com o Ministério da Edu-

[28] Carta de António Quadros a Jorge Mealha, Maputo, 27 de Dezembro de 1976 (espólio particular).
[29] Refere-se a Pedro Alcântara, professor universitário na Faculdade de Veterinária.
[30] Carta de António Quadros a Jorge Mealha, Machava, 16 de Maio de 1975 (espólio particular).

cação e Cultura. O primeiro projecto sobre o qual fala a Jorge Mealha ficou conhecido como *AJU – Actividades de Julho da Universidade*. Tratou-se de um projecto de mobilização de estudantes, professores e funcionários da universidade que, organizados em brigadas, se deslocaram sobretudo para o norte do país para resolver necessidades e problemas concretos das populações. Tinham como objectivo "a produção e o estudo no campo dentro do espírito da reconstrução nacional"[31]. Foi uma das actividades emblemáticas daquela que se queria constituir como uma universidade para o povo, assinalando assim "o primeiro mês da existência de um Moçambique Independente, ao serviço do Povo"[32]. Dava-se assim início à "fase revolucionária de ensino"[33] com as férias convertidas em trabalhos no campo, organizados segundo solicitações feitas à universidade por diversos ministérios e serviços do Estado[34]. No excerto da carta, acima transcrito, é notória toda a energia e disponibilidade com que se entregava às tarefas e iniciativas que se multiplicavam. José Forjaz comenta e explica todo o envolvimento pessoal e total de António Quadros neste período:

> Era o princípio e era o sonho que tudo abrangia e tudo desculpava, sempre por referência à construção de uma sociedade mais perfeita e um mítico "homem novo".
> Era, antes de mais, (re)construirmo-nos a nós próprios.
> O António embalou. Os dias passaram a ter 25 horas para todos nós, e 40 para ele.
> O sistema parecia que, pela primeira vez, acreditava em todos e de todos exigia uma disponibilidade absoluta.
> O António sempre, e mais do que nunca, disponível, ensinou, realizou, organizou e aprendeu.
> Era(mos) todos pau para toda a colher.
> O António desse mesmo pau fez colher, e garfo, e faca, e prato, e alimento.[35]

O que António Quadros não conta ao amigo Jorge Mealha nessa carta – e nunca contará – é o projecto que mais o envolvia nos últimos meses. E por um motivo não o faz: era secreto! Tratava-se de um livro de poesia intitulado *Eu, o Povo. Poemas da Revolução* que foi posto à venda a 23 de Junho de 1975.

O secretismo do projecto residia no facto de António Quadros não querer assumir a paternidade literária da obra, sob pena de não conseguir a sua validação. Assim, quem a assina é Mutimati Barnabé João, um nome fictício também com uma história fictícia: guerrilheiro-poeta com pouca instrução morto pelo colonizador português em teatro de guerra. Este pequeno opúsculo é um relato de guerra mas, simultaneamente, um sonho para o país que o autor acreditava estar prestes a ser possível. O livro aborda a violência do período duro de luta contra o colonialismo português e dos dez anos de guerra colonial, que desgastou a população e o território; mas a obra é, sobretudo, o anúncio do momento da viragem, o momento da construção de um novo

---

[31] "Universidade de Lourenço Marques foi para o campo aprender", *Tempo*, 20 de Julho de 1975, p. 36.
[32] "Trabalho no campo durante um mês. A Universidade tem que descer ao Povo", *Notícias*, 3 de Julho de 1975, p. 2.
[33] *Ibidem*, p. 1.
[34] Cf. "Universidade de Lourenço Marques foi para o campo aprender", *Tempo*, 20 de Julho de 1975, p. 36.
[35] José Forjaz, "António Quadros em África 1964 a 1984", in AA.VV., *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas*, 2001, p. 226.

país – independente e livre. E, para isso, era necessário reorganizar o território, na esfera política, económica e social – o que passava também pela construção da identidade nacional[36]. É justamente este o tema da obra. O livro "sob aparência modesta" é "um voluminho de poemas narrativo-didácticos"[37] – poemas que serão um dos maiores sucessos ideológicos e propagandísticos da FRELIMO, que dá a chancela ao livro, com uma tiragem de 30 000 exemplares. Este era "o grande poema comum", o "livrinho barato à escala dos simples"[38] que António Quadros, de certa forma, anunciara em *Pressaga*. Esta era a sua resposta ao próprio repto que aí lançara aos poetas, seus companheiros literários.

Dois dias depois da publicação do livro, a 25 de Junho de 1975, é proclamada a independência de Moçambique, após um período de transferência de poderes que durou 9 meses. Samora Machel, líder da FRELIMO, é o Presidente da República Popular de Moçambique, de acordo com o art. 47.º da Constituição que estabelecia a primazia do partido sobre o Estado. Assim, o presidente da República era o presidente da FRELIMO – partido único e dirigente do Estado que fará da unidade nacional o cerne da sua governação, procurando congregar todos em torno do seu projecto político, que colocava inúmeros e difíceis desafios:

> Internamente, os desafios consistiam em conseguir controlar um Estado e um país que emergiam dos duros tempos coloniais e necessitavam de transformações profundas. Quase tudo tinha de ser feito desde o início. Apesar da sua magnitude, a tarefa era encarada com grande confiança e otimismo. O ato de governar era visto como a continuação daquilo que tinha sido feito com tanto sucesso na luta armada. Embora transferido para a cidade, o poder era muito direto e estava aberto a uma dinâmica centrípeta com a forte influência da sua base rural. O Estado colonial tinha de ser desmantelado e substituído por um novo Estado de base popular. As soluções dos problemas encontravam-se na sabedoria popular.[39]

É precisamente nesta base popular que a FRELIMO vai fazer residir a força do país, tal como António Quadros escrevera em *Eu, o Povo*:

> Eu, o Povo Moçambicano
> Vou conhecer as minhas Grandes Forças todas.[40]

António Quadros conhecia os desafios que se colocavam, acreditava que a transformação profunda era possível e acreditava que poderia contribuir para ela – e, por isso, decidiu ficar em Moçambique.

---

[36] Essa construção já era anterior ao ano de 1975; na verdade, a partir do momento em que Samora assume a presidência da FRELIMO, após a morte do fundador Eduardo Mondlane, inicia toda uma produção ideológica, escrevendo textos sobre diversas temáticas que foram sendo divulgados por vários órgãos de comunicação do partido. Portanto, pode considerar-se que a construção da narrativa de uma nova nação, de um novo país, já estava sendo feita – paralelamente à luta armada – como uma estratégia da FRELIMO que Samora Machel intensifica entre 1970 e 1974, período que "constitui um dos momentos mais ricos na produção ideológica da Frelimo" (João de Pina Cabral, "Samora Machel", in António Barreto, Maria Filomena Mónica (coord.), *Dicionário de História de Portugal*, vol. 8 suplemento, 1999, pp. 407-409).

[37] "Eu, o Povo ou "Os Trabalhos e os Dias" de um Guerrilheiro-Poeta", *Notícias*, 1 de Agosto de 1975, p. 10.

[38] João Pedro Grabato Dias, *Pressaga*, 1974, p. 16.

[39] João Paulo Borges Coelho, "Política e história contemporânea em Moçambique: dez notas epistemológicas", *Revista de História*, n.º 178, 2019, p. 6.

[40] Mutimati Barnabé João, "Eu, o Povo", *Eu, o Povo*, 1975, sem paginação.

4.2. O empenhamento

O período de tempo entre Julho de 1975 e Fevereiro de 1979 é caracterizado pelo empenhamento de António Quadros na construção do país novo, onde escolhera ficar. Antes de abordar a sua actividade e a sua acção, importa esclarecer que este seu empenhamento não corresponde a um engajamento político com a FRELIMO. Há – isso sim! – um período de tempo em que a visão e a proposta de António Quadros para o desenvolvimento do país se identificam com a perspectiva e a ideologia veiculada pela FRELIMO. Porém, essa identificação, mesmo no curto espaço de tempo em que se verificou (1975-1979), não ficou isenta do espírito crítico, livre e acutilante de António Quadros face a situações e acontecimentos com os quais discordou. É, por isso mesmo, também, um período pontuado por conflitos, desentendimentos e divergências.

É ao serviço de uma visão de desenvolvimento que António Quadros fica em Moçambique, e não ao serviço da FRELIMO. O espírito de missão com que se imbuiu foi tão forte e determinado que passou a reger, a condicionar e a dominar o seu quotidiano, trazendo enormes impactos na sua vida pessoal e na sua 'carreira' artística – que é colocada num plano secundário. O seu envolvimento com a reflexão e a construção do novo país absorve-o de tal maneira que 'abafa' toda a sua actividade plástica. A pintura fica em pausa – porque não há tempo para ela, e porque não é ela que, naquele momento, fará a diferença perante os desafios constantes que se colocavam[41].

UMA UNIVERSIDADE AO SERVIÇO DO POVO

É na universidade que António Quadros vai estabelecer a sua base de acção[42] – uma universidade em mudança, uma universidade onde ele se sente agente de mudança. À frente desta nova universidade está um militante da FRELIMO desde a sua fundação – Fernando Ganhão, que toma posse como reitor no início de Janeiro de 1975[43], aquando do arranque do novo ano lectivo. Queria-se uma instituição oposta àquela que tinha marcado o colonialismo português e essa diferença é salientada, e até exacerbada, nos órgãos de imprensa, onde se comenta desta forma o início do ano lectivo:

> Completamente distanciados do pesado cerimonial fascista que era imposto todos os anos na abertura da U.L.M., vimos este ano o acto decorrer de uma forma simples, popular, com o Ministro, reitor, alunos e funcionários de mangas de camisa, proferindo palavras revolucionárias, incitando à produção, ao estudo intenso, à dignificação e valorização do estudo em benefício do povo moçambicano. O ano lectivo de 1975 na nossa Universidade começa pois em novos moldes.[44]

---

[41] Num espólio particular encontrei um poema de João Pedro Grabato Dias com o cabeçalho: "Epígrafe para a exposição do Pintor António Quadros, Lourenço Marques, 21/6/75". Porém, na documentação que consultei relativa a este período, não encontrei comprovativos da realização dessa exposição. As pessoas que conviveram com António Quadros neste período – e com quem eu conversei – não têm memória de tal exposição.

[42] Segundo Maria de Lourdes Cortez, António Quadros entrou para a universidade por sua indicação – ainda em 1974.

[43] Ver "Novo Reitor da Universidade de Lourenço Marques – Militante da FRELIMO desde a fundação", *Tempo*, 5 de Janeiro de 1975, p. 13.

[44] "Reabriu diferente a Universidade de Lourenço Marques", *Tempo*, 12 de Janeiro de 1975, p. 5.

A mudança passará, necessariamente, pela alteração da designação da instituição. A Universidade de Lourenço Marques (ULM) passa a chamar-se Universidade Eduardo Mondlane (UEM)[45]. Este 'baptismo' ocorre num momento emblemático – o dia 1 de Maio de 1976, que Samora Machel festejou: "Pela primeira vez comemoramos esta data na nossa Pátria libertada da dominação colonial portuguesa"[46]. A comemoração do *Dia Internacional do Trabalhador* era feita precisamente na universidade, onde o presidente faz um discurso anunciando o nome da 'nova' universidade. Esta mudança de nome consubstanciava-se num novo paradigma para a instituição, que o presidente especifica nesse discurso:

> Ao dar o nome de Eduardo Mondlane à nossa Universidade, nós queremos marcar, de forma mais decidida e consciente, uma nova fase na vida desta Instituição. Não se trata aqui de homenagear Eduardo Mondlane, o universitário. Recordamos aqui o Eduardo Mondlane que soube sempre permanecer, não somente fiel, mas sobretudo profundamente ligado à sua origem popular que assumiu plenamente. (…) Através deste acto não é pois Eduardo Mondlane que vem à Universidade, é a Universidade que vem a Eduardo Mondlane, o que vale dizer, é a Universidade que vem ao povo, não para o servir como entidade exterior mas para nele profunda e definitivamente se enraizar.[47]

Samora Machel queria uma universidade mobilizada para a "reconstrução nacional"[48], para as "necessidades concretas do progresso e do bem estar material do povo"[49] e, por isso, completamente articulada com as realidades sociais, económicas e culturais do país.

Mas esta universidade, na qual o presidente depositava forte esperança, experienciava, no entanto, um momento de crise interna: o êxodo maciço dos professores universitários portugueses (bem como de estudantes), que desfalca a estrutura académica – fragilizada agora pela falta de quadros[50]. Esta situação de "crise", da qual a imprensa não dá eco, foi-me relatada por várias pessoas com quem conversei durante a investigação, nomeadamente com Vasco Cabral e Maria de Lourdes Cortez – que eram professores universitários. Efectivamente, na correspondência com Jorge Mealha, António Quadros lamenta-se deste êxodo académico, a propósito da saída de Vasco Cabral: "(…) o Vasco fica aí. É pena. Outro elemento importante. (…) Nem tudo são rosas, mas faz-se o que se pode com a gente que há"[51]. E António Quadros fez o que pôde e o que soube.

---

[45] Designação adoptada a partir de 1 de Maio de 1976. Eduardo Chivambo Mondlane (Moçambique, 1920 – Tanzânia, 1969), figura intrinsecamente ligada à luta contra o colonialismo português em Moçambique, tendo sido um dos fundadores da FRELIMO, criada em 25 de Junho de 1962, e eleito seu presidente em Setembro do mesmo ano durante o I Congresso (cargo que desempenhou até à sua morte, que ocorre na sequência de um ataque bombista). Foi o responsável pela estruturação da FRELIMO na sua fase de arranque e pela preparação da luta armada, desencadeada a 25 de Setembro de 1964. As suas principais ideias políticas quanto a Moçambique ficaram registadas no livro *Struggle for Mozambique*, editado em Londres, pela Penguin Books, em 1969.

[46] *Discurso de Samora Machel no dia 1 de Maio de 1976* (exemplar policopiado com carimbo do Centro de Estudos de Comunicação da UEM), p. 3 (espólio particular).

[47] *Ibidem*, p. 7 (espólio particular).

[48] *Ibidem*, p. 20 (espólio particular).

[49] *Ibidem*, p. 20 (espólio particular).

[50] "Moçambique testemunha, na altura da independência, em 1975, o êxodo maciço de professores universitários portugueses, como de estudantes, criando uma situação de crise total na única instituição de ensino superior" (Carlos Fernandes, "Intelectuais orgânicos e legitimação do Estado no Moçambique pós-independência: o caso do Centro de Estudos Africanos (1975-1985)", *Afro-Ásia*, 48, 2013, pp. 12-13).

[51] Carta de António Quadros a Jorge Mealha, Machava, 16 de Maio de 1975 (espólio particular).

São duas as principais frentes de actuação na UEM. Por um lado, a sua acção enquanto docente vai estar integrada na Faculdade de Letras, no curso de História, onde é responsável pela leccionação de duas disciplinas: *História das Técnicas e das Artes* e *Técnicas e Artes da Comunicação*. No curso de Ciências da Educação terá também a seu cargo as disciplinas: *Comunicação e Ensino* e *TBARN e Ensino*. Estas quatro cadeiras nasceram da sua iniciativa e é ele o autor dos seus programas[52]. Por outro lado, está envolvido no processo de reflexão e de estruturação da nova universidade, nomeadamente na reformulação do IICM (Instituto de Investigação Científica de Moçambique). É no quadro da reformulação desse organismo de investigação (herdado do tempo colonial) que concebe e propõe o Centro de Estudos TBARN (Técnicas Básicas para o Aproveitamento Racional da Natureza) e o Centro de Estudos de Comunicação (CEC) – dois centros que vem a dirigir e a estruturar[53].

O Centro de Estudos TBARN, ou o TBARN[54] – como era comummente designado, é um projecto da autoria de António Quadros que preconizava o estudo e a investigação, e posterior divulgação, de boas práticas para o desenvolvimento rural do país – um desenvolvimento que deveria ter em conta um uso equilibrado dos recursos endógenos, isto é, um desenvolvimento que deveria fazer-se em total equilíbrio com a Natureza. O professor apresentava assim nas suas aulas o princípio norteador do TBARN:

> Podemos afirmar que as técnicas são a linguagem com que o Homem fala com a Natureza. O Homem responde com técnicas às necessidades naturais da sua existência. Estas técnicas utilizam os recursos naturais em benefício do Homem. As Técnicas não podem prejudicar a Natureza. As técnicas não devem prejudicar a Natureza. As técnicas devem responder às necessidades de equilíbrio da Natureza, que são afinal uma e a mesma coisa. Tudo na Natureza é um recurso natural. Um mesmo recurso pode exigir uma grande variedade de técnicas, até poder ser finalmente utilizado. Todas as técnicas que contribuem para satisfazer as necessidades básicas do Homem e o seu Desenvolvimento Social, são técnicas básicas. Estudar e divulgar as Técnicas Básicas de Aproveitamento Racional da Natureza é uma necessidade do nosso desenvolvimento e um objectivo da Revolução Moçambicana.[55]

Como fazia questão de especificar, nos materiais didácticos que produz sobre as técnicas básicas no aproveitamento racional da natureza, havia que compreender bem que "aproveitamento" não era sinónimo de "exploração":

> EXPLORAÇÃO e APROVEITAMENTO são duas ideias, isto é, dois conceitos, bem distintos. São pois duas atitudes bem diversas com que o Homem pode encarar suas relações com a Natureza. Na época colonial, tal como em outras épocas recuadas na história do Homem, a exploração desenfreada dos recursos naturais era a regra. (…) Temos de encarar essas relações de um ponto de vista

[52] Não detenho informação sobre os programas destas disciplinas.
[53] Informação veiculada no seu *curriculum vitae* e certificada pela própria UEM em 19 de Novembro de 1980. Este certificado pode ser consultado em: *António Augusto de Melo Lucena e Quadros – Processo de Professor* (Arquivo FBAUP).
[54] Tudo o que apresento nesta tese sobre o TBARN foi recolhido em espólios particulares. Do que pude perceber e do que me foi dado a saber, aquando da minha investigação em Maputo, os materiais produzidos por este centro de estudos não foram alvo de salvaguarda em arquivo da própria universidade. O pouco que consegui ver e analisar não permite uma abordagem consistente e profunda – à altura da magnitude deste projecto e do seu papel pioneiro.
[55] Textos avulsos sobre o TBARN escritos por António Quadros destinados à integração em materiais pedagógicos, s/d. [1976-1978] (espólio particular).

> humano NÃO SÃO INESGOTÁVEIS. Se uma geração explorar irracionalmente certos recursos pode prejudicar gravemente a vida das gerações futuras, a vida dos seus próprios filhos. Vamos APROVEITAR RACIONALMENTE A NATUREZA.[56]

É com base neste conceito que se vão estruturar as linhas de acção do TBARN, que se centravam à volta de seis temáticas nucleares: o habitat, a energia, a conservação do alimento, a produção do alimento, a saúde e a água.

O arranque do centro ter-se-á dado no segundo semestre de 1976, com a colaboração de Amélia Muge (que será directora-adjunta), mas só em Fevereiro/Março de 1977 é que ele tem condições para ser verdadeiramente dinamizado graças à contratação de monitores[57], que eram estudantes universitários. Os monitores, como João Paulo Borges Coelho refere, eram alunos do próprio António Quadros nas cadeiras de *História das Técnicas e das Artes* e *Técnicas e Artes da Comunicação*. Foi aquando da contratação de monitores que se começou a construir efectivamente o campo experimental do TBARN[58] (fig.3,4). A construção do campo, dentro do próprio recinto universitário, permitirá expandir a investigação de uma vertente teórica para uma vertente prática, isto é, experimentar, demonstrar e monitorizar processos e resultados. O pioneirismo do TBARN estava na articulação metodológica entre estas duas vertentes, com vista à posterior disseminação do conhecimento produzido.

O TBARN é a consubstanciação da visão de desenvolvimento económico que se pretendia para o país – e que Samora Machel havia formulado, no contexto académico:

> A distanciação entre Universidade e o povo torna-a um instrumento de penetração imperialista. A introdução de tecnologias de ponta na nossa economia subdesenvolvida, tecnologias cujos domínios estão fora do alcance da capacidade das forças produtivas nacionais pode aparentemente surgir como grande conquista económica, enquanto na realidade, podem constituir meios de perpetuar a nossa dependência do exterior.[59]

De acordo com o testemunho de João Paulo Borges Coelho, "as ideias do Quadros vão ao encontro do que o Samora pensava. E o Samora gostava da ideia do TBARN e ele manifestou isso, por diversas vezes"[60].

E Samora Machel gostaria particularmente do TBARN porque ele estava enquadrado funcionalmente na universidade. Há, de facto, uma correspondência entre a metodologia desenvolvida neste centro de estudos e os desígnios da FRELIMO para a instituição universitária. Uma universidade que não abria um fosso entre a teoria e a prática:

---

[56] Textos avulsos sobre o TBARN escritos por António Quadros destinados à integração em materiais pedagógicos, s/d. [1976-1978] (espólio particular).
[57] João Paulo Borges Coelho, Estela Malta, Luís Faria, Luís Sarmento, José Negrão, Dimas e Alexandrino (não consegui averiguar os apelidos destes dois últimos monitores).
[58] Informação transmitida por João Paulo Borges Coelho.
[59] *Discurso de Samora Machel no dia 1 de Maio de 1976* (exemplar policopiado com carimbo do CEC da UEM), p. 19 (espólio particular).
[60] Conversa com João Paulo Borges Coelho, Maputo, 30/05/2018.

Fig. 3
João de Azevedo (do CEC)
a pintar a tabuleta TBARN
que assinalava o campo experimental na UEM
fotografia, não datada [1977-1978]
espólio particular

Fig. 4
Trabalhos a decorrer no campo experimental do TBARN na UEM
fotografia, não datada [1977-1979]
espólio particular

> Rejeitamos por isso a divisão artificial que a filosofia burguesa e a sua teoria do conhecimento criaram entre a teoria e a prática. Essa divisão é fruto de uma concepção elitista, de uma concepção de classe que menospreza o trabalho manual, reservado às classes mais exploradas, ao mesmo tempo que sobrevaloriza o trabalho intelectual que o capitalismo reserva a uma casta considerada superior (…).[61]

O presidente define o perfil do "intelectual revolucionário" como aquele que "deve assumir a vida do povo e inspirar-se da inesgotável experiência popular e do seu conhecimento empírico para dele extrair o que há de positivo e criador elevando-o à categoria da teoria"[62]. E era exactamente este o espírito da actuação do TBARN.

Depressa o TBARN ganha dimensão e a listagem de pesquisas que se realizaram é extensa. António Quadros enumera os "projectos mais importantes do Campo Experimental" – listagem extensa, mas merecedora de transcrição:

> creche; escola; silos; poços, abertura, consolidação, utilizações; filtros, familiares e colectivos; estaleiro de blocos de solo-cimento; fumeiros de carne e peixe; olaria e forno; forno de pão; fogões a lenha e carvão vegetal; casa de habitação em adobo; pilão a vento; tratamento de lenhas; secadores solares e secadores a lenhas pobres; domesticação e tração animal; bambús/plantação, tratamentos e usos; centro médico da aldeia comunal; moinho de vento; apicultura/apiário; piscicultura/tanque de criação; horta experimental; pomar e viveiro; latrina de compostagem; cozinha da creche; tear de esteiras; carpintaria; amassador de barros; bomba de bambú; cegonhas; estrebaria com compostagem; compostos orgânicos em meda e em vala; plantação de quebra-ventos; arruamentos e jardim; fixação de dunas; colheita e compostagem de algas marinhas.[63]

Em 1979, três anos após a sua formação, o campo experimental do TBARN era já uma estrutura complexa, como nos dá conta uma grande reportagem ilustrada da revista *Tempo*. Apesar da fraca qualidade das imagens, consegue-se perceber a diversidade de projectos em curso e imaginar o impacto visual que as construções teriam na 'paisagem universitária' (fig.5,6).

Mas como é que o TBARN era visto dentro da própria universidade? De acordo com alguns testemunhos, o TBARN gerava animosidades e contestação. Maria de Lourdes Cortez afirma que "o TBARN era olhado de lado"[64]. Vasco Cabral lembra-se de ouvir comentários muito depreciativos dos seus colegas professores sobre o campo experimental[65]. Até o artigo da *Tempo* toca neste ponto: "Houve quem não gostasse… "Palhotas no meio da universidade! Mas o que é isto?"[66]. Houve, de facto, muita incompreensão face àquilo que ali estava a ser desenvolvido. Talvez como uma resposta ao mal-estar que aquela estrutura provocava na própria instituição, António Quadros escreveu:

---

[61] *Discurso de Samora Machel no dia 1 de Maio de 1976* (exemplar policopiado com carimbo do CEC da UEM), p. 6 (espólio particular).
[62] *Ibidem.*
[63] *António Quadros. Curriculum Vitae*, Porto, 22 de Dezembro de 1993, pp. 5-6 (espólio particular).
[64] Conversa com Maria de Lourdes Cortez, Lisboa, 27/12/2017.
[65] Conversa com Vasco Cabral, Costa da Caparica, 17/10/2018.
[66] "TBARN: Mobilizar a Natureza", *Tempo*, 13 de Maio de 1979, p. 19.

TBARN: MOBILIZAR A NATUREZA

Moinhos de vento, tijolos de barro e tubagens em bambu são objecto de pesquisa do TBARN — Técnicas Básicas e Aproveitamento dos Recursos Naturais.

O seu objectivo é o estudo de uma tecnologia adaptada às realidades sociais e ecológicas do nosso país, principalmente no campo das aldeias comunais. Pela sua natureza, o TBARN constitui um dos elos que ligam a Universidade ao processo de desenvolvimento rural.

Protótipo de construção para creche, no campo experimental do TBARN na Universidade Eduardo Mondlane (exterior).

Tanques de reservatórios para cereais. Os mais pequenos são modelados construindo-se primeiro um saco cheio de palha. Quando o cimento seca, basta retirar a palha e o saco.

Criado há três anos e constituído inicialmente por elementos ligados à Faculdade de História, o TBARN é um dos centros de pesquisa do Instituto de Investigação Científica da Universidade Eduardo Mondlane.

Pelo próprio carácter do seu objectivo de estudo, o TBARN só pode ser compreendido no interior de uma ampla abertura da Universidade e seus centros de estudo sobre o conjunto da sociedade moçambicana. Neste sentido, o TBARN tem procurado ultrapassar o quadro das actividades de Julho e estabelecer uma ligação operativa com o desenvolvimento rural (particularmente as Aldeias Comunais) e com os outros níveis de ensino, nomeadamente a educação de adultos bem como a congregação das actividades dos diferentes departamentos da Universidade Eduardo Mondlane em relação às Aldeias Comunais.

As necessidades de organização da investigação levaram à definição de uma série de temas de trabalho, nomeadamente: Energia, Produtos Alimentares, Conservação de Alimentos, Habitat, Saúdade e Água.

Energia — formas de aproveitamento de energia a partir do lixo, do sol, dos ventos.

Produtos alimentares — agricultura, fertilizantes naturais, criação de pequenas espécies.

Conservação de alimentos — Silos, processos de fumagem de peixe e carne.

Habitat — Organização do espaço habitado pelo homem (construção de casas e currais).

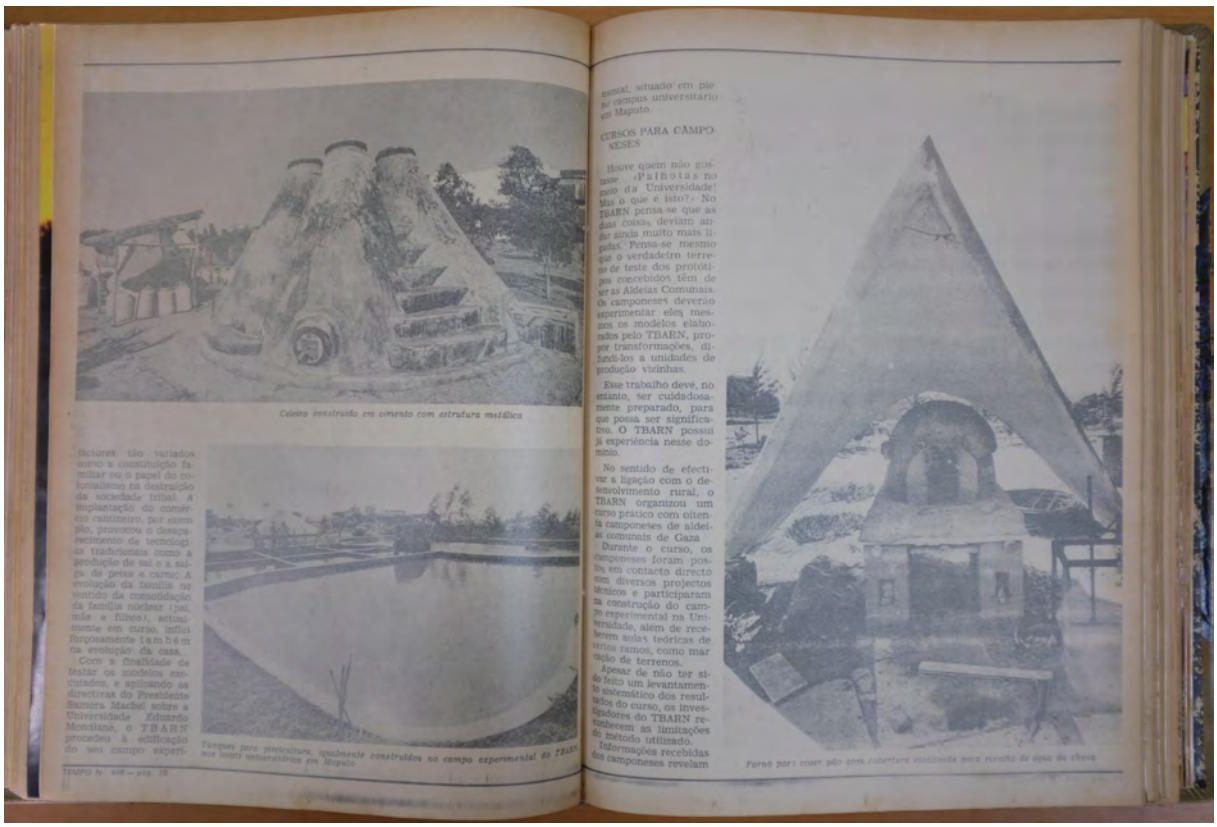
Saúdade — Latrinas, águas domésticas.

Água — Processo de captação, elevação, transporte e purificação.

No sentido de evitar o choque das técnicas sofisticadas transportadas para sociedades rurais que não se encontram preparadas para assimilar qualquer proposta de inovação tecnológica deve partir das realidades existentes, tanto sócio como ambientais.

Neste sentido, qualquer actividade do TBARN insere-se no levantamento e estudo dos processos tecnológicos tradicionais e suas interligações com a estrutura social e o habitat.

Este estudo tem de tomar em considera-



Celeiro construído em cimento com estrutura metálica.

factores tão variados como a constituição familiar ou o papel do colonialismo na destruição da sociedade tribal. A implantação do comércio camponês, por exemplo, provocou o desaparecimento de tecnologias tradicionais como a produção de sal e a saída de peixe e carne. A evolução da família no sentido da consolidação da família nuclear (pai, mãe e filhos), actualmente em curso, influi forçosamente também na evolução da casa.

Com a finalidade de testar os modelos executados, e aplicando as directivas do Presidente Samora Machel sobre a Universidade Eduardo Mondlane, o TBARN procedeu à edificação do seu campo experi-

Tanques para piscicultura, igualmente construídos no campo experimental do TBARN aos lados reservatórios em Maputo.

mental, situado em pleno campus universitário em Maputo.

CURSOS PARA CAMPONESES

Houve quem não gostasse «Palhotas no meio da Universidade! Mas o que é isto?». No TBARN pensa-se que as coisas deviam andar ainda muito mais ligadas. Pensa-se mesmo que o verdadeiro terreno de teste dos protótipos concebidos têm de ser as Aldeias Comunais. Os camponeses deverão experimentar eles mesmos os modelos elaborados pelo TBARN, promover transformações, difundi-los a unidades de produção vizinhas.

Esse trabalho deve, no entanto, ser cuidadosamente preparado, para que possa ser significativo. O TBARN possui já experiência nesse domínio.

No sentido de efectivar a ligação com o desenvolvimento rural, o TBARN organizou um curso prático com oitenta camponeses de aldeias comunais de Gaza.

Durante o curso, os camponeses foram postos em contacto directo com diversos projectos técnicos e participaram na construção do campo experimental na Universidade, além de receberem aulas teóricas de vários ramos, como marcação de terrenos.

Apesar de não ter sido feito um levantamento sistemático dos resultados do curso, os investigadores do TBARN reconhecem as limitações do método utilizado.

Informações recebidas dos camponeses revelam

Forno para cozer pão com cobertura construída para recolha de água da chuva.

Fig. 5, 6
Reportagem "TBARN: Mobilizar a Natureza"
Tempo, 13 de Maio de 1979, páginas 16, 17, 18, 19

> (…) o perigo mais grave permanece: o de pensar que o Tbarn é o que mostra no seu Campo Experimental. O Campo, a Aula Aberta, é a ponta visível do iceberg. O que está escondido em informação compilada, em pessoal de algum modo preparado, em Comunicação embrionária mas já testada em dezenas e dezenas de lições e trabalhos com outras estruturas nacionais de formação de quadros, é que é a verdadeira natureza do TBARN e que o insere no eixo da problemática do Desenvolvimento.[67]

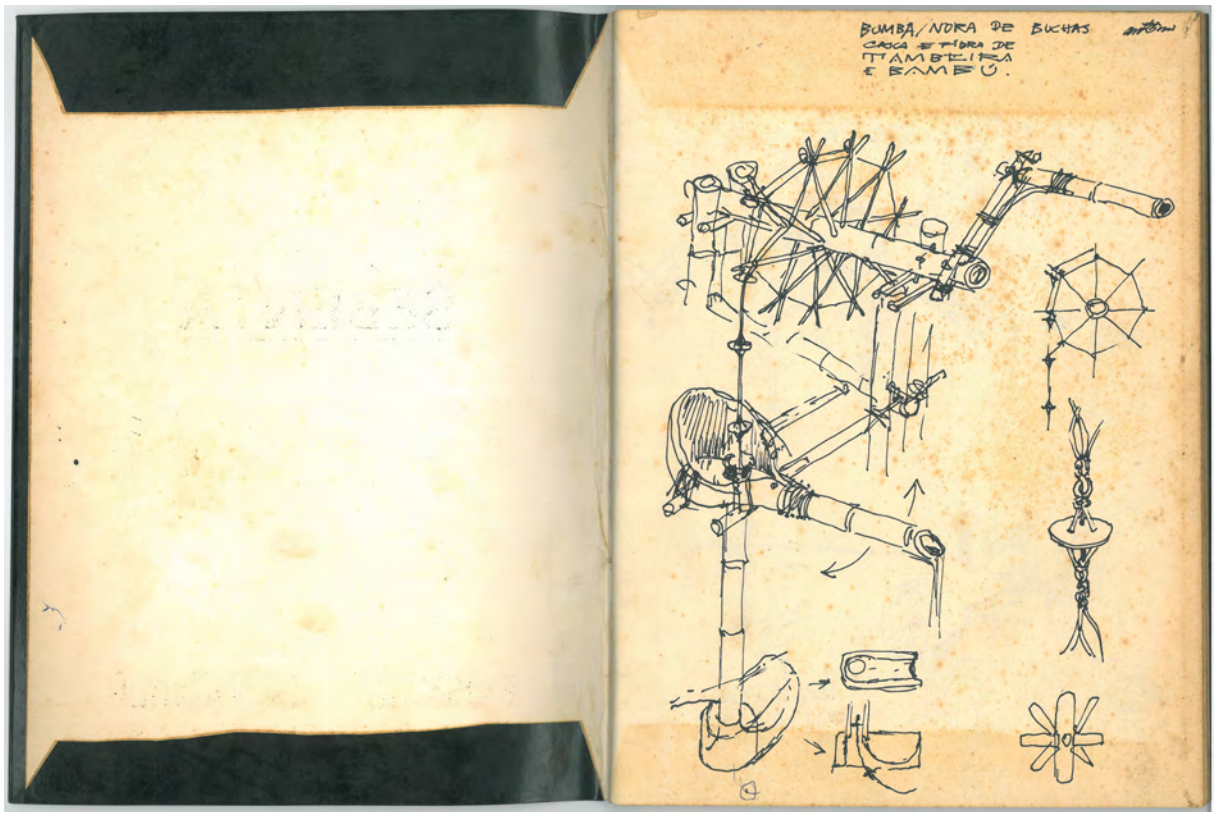
A relação entre António Quadros e o TBARN é uma relação de identificação plena; aliás, a partir do momento em que deixa de o ser, ele sai. E a identificação faz-se a três níveis. Em primeiro lugar, é a identificação de António Quadros com a via que acreditava ser a única e a correcta para o desenvolvimento do país – esse desenvolvimento em estrita relação de respeito para com a Natureza. Em segundo lugar, é também – e não posso deixar de anotar este aspecto – uma identificação entre ele próprio e uma vida em harmonia com a Natureza. A sua pintura disso nos dá conta logo na década de 50, como espelho das suas próprias vivências durante a infância e adolescência. Em terceiro lugar, o TBARN promovia, no espaço do ensino superior, uma articulação entre o saber e o fazer – e era dessa associação que António Quadros era um apologista, já desde os tempos da ESBAP. Por tudo isto, é preciso olhar para o próprio TBARN – para o seu conceito e a sua dinamização – como uma realização pessoal de António Quadros, como um espelho da sua mundividência.

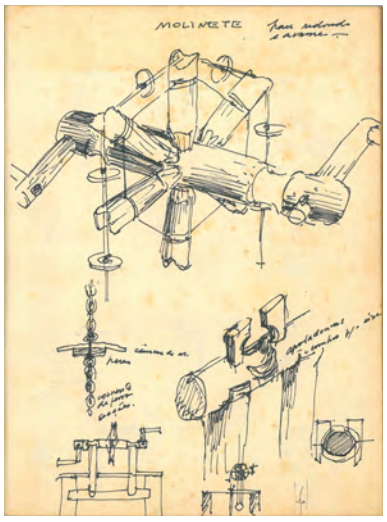
Neste projecto, agradava-lhe a componente da pesquisa e da exploração, onde a sua ferramenta principal era agora o desenho. O desenho, outrora expressão artística, ganhava agora um outro propósito. António Quadros estuda intensamente e desenha intensivamente (fig.7-16). Um conjunto de materiais relativos ao TBARN a que tive acesso mostra uma actividade projectual incessante e imparável, nos vários domínios em que o centro actuava, e por conseguinte, uma dedicação total. Um procurar constante de melhoramentos, de soluções… Ao ver e analisar todo esse material compreendemos porque escreveu que o campo experimental do TBARN era só a "ponta visível do iceberg".

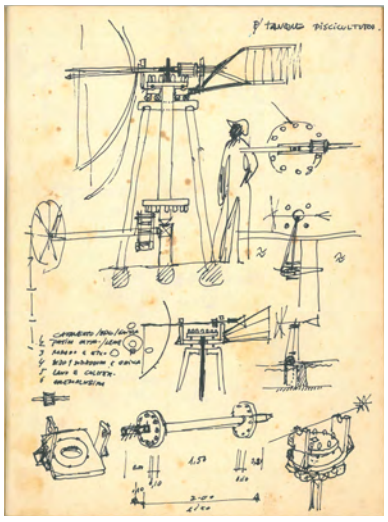
Ao mesmo tempo que o Centro de Estudos TBARN nasce também, como já mencionei, o CEC – como projecto de António Quadros, mas que depois sairá da sua alçada. No seu entendimento, havia uma complementaridade intrínseca entre estes dois centros: o TBARN pesquisava, investigava, experimentava e ensaiava; o CEC actuava na comunicação e difusão do conhecimento produzido. João Paulo Borges Coelho salienta a articulação entre os dois centros: "era preciso arranjar soluções técnicas para problemas de desenvolvimento e, depois, divulgar essas soluções". Exemplifica esta articulação referindo-se à campanha para controlar as queimadas, para resolver um problema grave do país: as queimadas indiscriminadas[68] (fig.17).

---

[67] *Investigação sobre as bases metodológicas para articulação dos recursos da U.E.M. com vista ao seu avanço global em função das prioridades da reconstrução nacional*, caderno 3, edição UEM, s/d. [1977-1980] (espólio particular).
[68] Conversa com João Paulo Borges Coelho, Maputo, 30/05/2018.







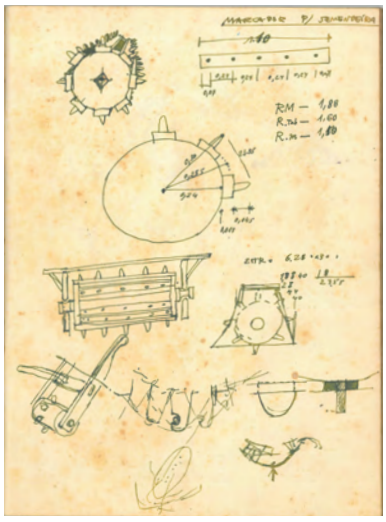
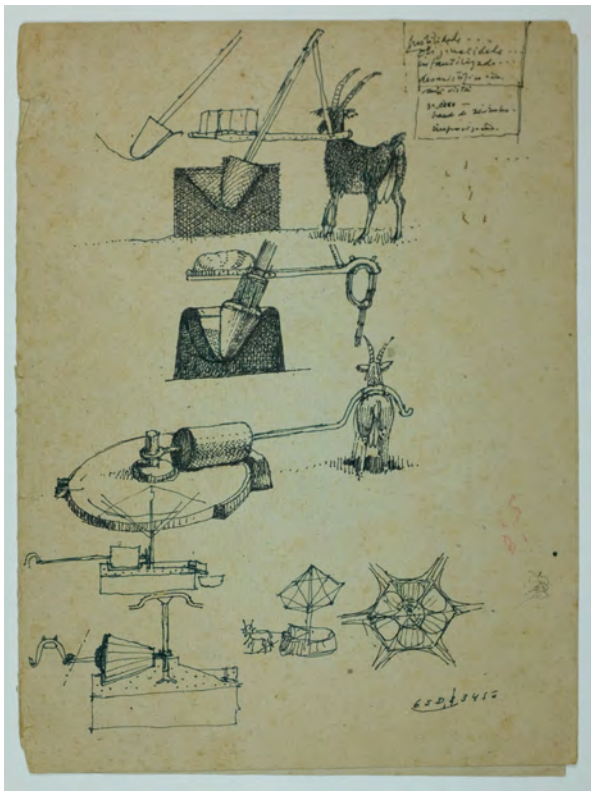


Fig. 7, 8, 9, 10
Caderno de António Quadros
com estudos/projectos para desenvolver no TBARN
não datado [1976-1979]
espólio particular



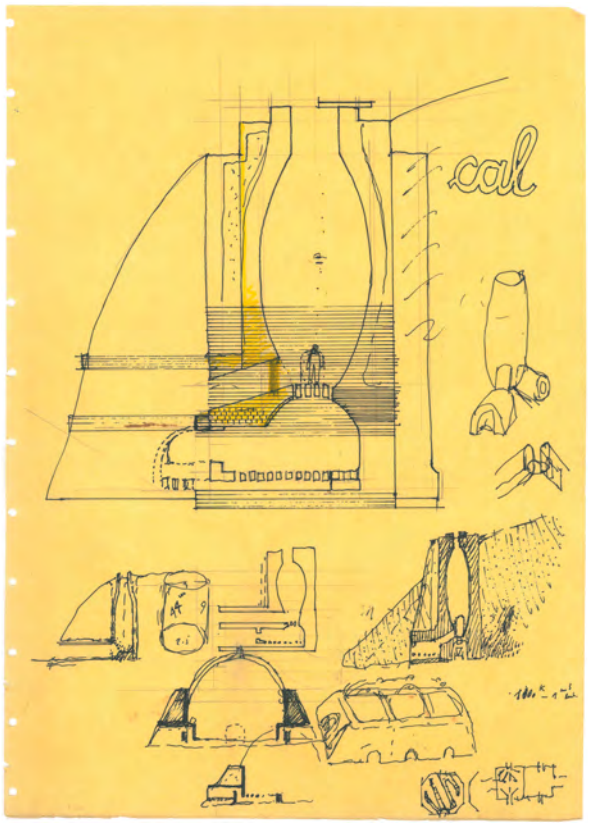
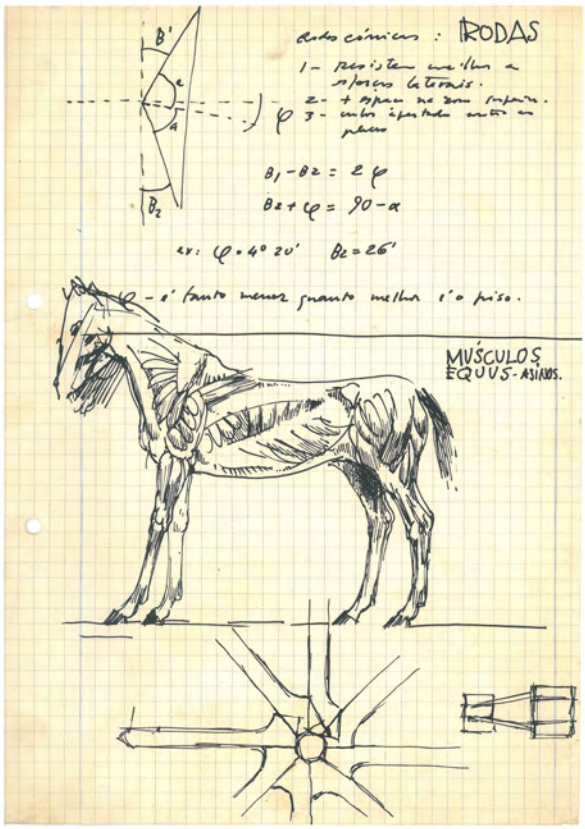


Fig. 11, 12, 13, 14
Desenhos de António Quadros
no âmbito de estudos/projectos para desenvolver no TBARN
não datados [1976-1979]
espólio particular



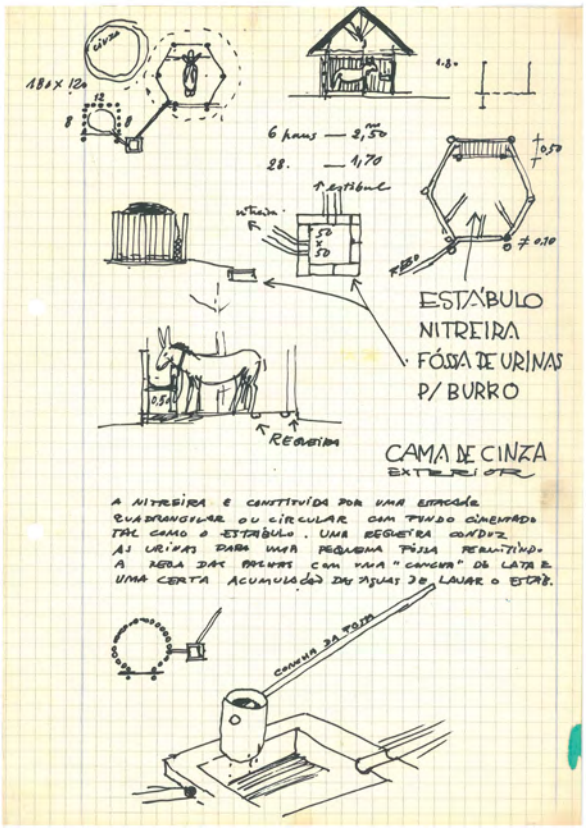


Fig. 15, 16
Desenhos de António Quadros
no âmbito de estudos/projectos para desenvolver no TBARN
não datados [1976-1979]
espólio particular

Fig. 17
Manual *Queimadas*
edição do CEC/UEM
e Ministério da Agricultura, 1977
espólio particular

Com tantas frentes de acção, o trabalho de António Quadros na universidade vai desgastando-o. O seu empenhamento leva-o, efectivamente, à exaustão. No final de 1976, fazendo o balanço do ano, narra a sua entrega total, descrevendo um dia do seu quotidiano e acusando uma dedicação extrema:

> Não sei como vos fazer o ponto deste ano. Trabalho, trabalho e mais trabalho. Um índice: Desde Dezembro 75 fui passar 9 domingos a casa. às sete horas vou levar o João e a antónia à matola. Às 7,30/8h, entro para o instituto de investigação. Tenho o tbarn e o cec às costas. Técnicas básicas e comunicação. São aparentadas com as aulas que dou: história das técnicas e técnicas e artes da comunicação. Como entre a 1 hora e a 1,30. Vou para casa às 7, às 8, ás 11, conforme. Um ano de reuniões, discussões, e trabalho de alguns poucos. Forjaz, alcantara, constante[69], e este vosso. Alguma coisa se fez mas mil outras ficaram por fazer. Fazem cá muita falta seus cabritos. Resolvi que se não parava arrebentava. Demiti-me dos cargos. Não ganhava nada com isso. Darei as aulas e farei o que entender que deva ser feito. Por exemplo: tratar do fisico. Vida de estar sentado dá isto: coisas na coluna. Dói-me. (…) Por casa tudo bem, galinhas e coelhos cumprimentam vexas, willy, leão, tirana, idem. (…) o quintal este ano quási não levou cultivo afóra as árvores e as abelhas que eu tratava de noite. Aqui no tbarn fizemos umas coisas, forno de pão, fumeiros, fogões, tear de esteiras, etc, um viveiro, enfim. Raramente vejo um cinema.[70]

Era o país acima de tudo, acima do artista, acima do homem, acima da família porque "No princípio tudo parecia possível: a integridade da luta por uma via, por um caminho justo, por soluções coerentes com a dimensão dos problemas, mesmo contra, tantas vezes, os preconceitos dos dirigentes ou a ignorância dos subordinados"[71].

Embora na carta a Jorge Mealha, António Quadros só fale da actividade na UEM, a sua entrega foi, no entanto, muito mais abrangente e estendeu-se muito para além do espectro universitário.

MONUMENTO AOS HERÓIS MOÇAMBICANOS

O dia 3 de Fevereiro de 1979 é uma data a reter na história de Moçambique. Tinha sido o dia escolhido pelo governo para inaugurar o Monumento aos Heróis Moçambicanos[72], para onde iriam ser trasladados os restos mortais de Eduardo Mondlane, Filipe Samuel Magaia, Paulo Samuel Kankhomba, Mateus Sansão Mutemba, Josina Machel e Francisco Manyanga – proclamados como heróis nacionais. A data não havia sido apontada ao acaso. A data era profundamente simbólica: comemorava-se o 10.º aniversário da morte do fundador e primeiro presidente da FRELIMO, Eduardo Mondlane. Eis o monumento:

> Tem a forma de uma estrela e isso não foi nem é por acaso, pois ela simboliza o socialismo via que o Povo moçambicano decidiu seguir. O material que foi mais utilizado naquele monumento é o mármore – produzido em Moçambique – o betão e o aço. O primeiro tem a característica de deixar penetrar e de reflectir a luz. Por isso, à noite, o monumento tem um aspecto deveras atraente devido à iluminação que vem do interior do jazigo. Sobre a enorme estrela estão os jazigos, onde descansarão os restos mortais de alguns dos Heróis Moçambicanos, (…). No centro da cave está o lugar onde será colocada uma chama que será mantida viva em estado permanente.[73]

---

[69] Refere-se a José Forjaz, Pedro Alcântara e Jorge Constante Pereira.
[70] Carta de António Quadros a Jorge Mealha, Maputo, 24 de Dezembro de 1976 (espólio particular).
[71] José Forjaz, *Pensar a Arquitectura*, 2018, p. 29.
[72] A obra, embora sendo apresentada como provisória ("Monumento Provisório aos Heróis Moçambicanos"), ainda existe: de provisória passou a definitiva.
[73] "Um Monumento aos Heróis", *Tempo*, 4 de Fevereiro de 1979, p. 30.

A FRELIMO transformou o acontecimento num cerimonial propagandístico do partido, encenando toda a celebração, que começara dias antes com o resgate dos corpos, que se encontravam sepultados em Dar-es-Salaam (na Tanzania). Naquela manhã de 3 de Fevereiro, a cidade de Maputo parou para participar e assistir a uma cerimónia apoteótica, planeada e programada 'ao milímetro':

> O povo aguardava, ansioso. Enquadrados pelas estruturas do Partido e organizações democráticas de massas, milhares de homens, mulheres e crianças, provenientes dos bairros da capital, concentraram-se desde as primeiras horas do dia, em redor da Praça dos Heróis Moçambicanos e ao longo das avenidas dos Acordos de Lusaka e das FPLM.
> Bandeiras da FRELIMO e da RPM, ao lado de dísticos empunhados por dezenas de braços, davam um ambiente de festa e de solenidade.
> Naquela manhã de sábado, 3 de Fevereiro de 1979, celebrava-se um acto inesquecível (…).[74]

A cobertura mediática do acontecimento é extensa – nomeadamente a que é feita pela revista *Tempo* (fig.18-19). Começa com uma reportagem ainda no decorrer da construção, dando conta da azáfama dos trabalhos e do empenho dos operários graças ao qual tinha sido possível construir o monumento em tempo recorde:

> "Os trabalhos aqui começaram no dia 2 de Janeiro, e aos fins de semana não houve paragens. É duro, mas só assim foi possível conseguir estes resultados. Se não fôssemos nós a sacrificarmo-nos para fazer o monumento aos nossos Heróis, quem mais o poderia fazer?" – Disse-nos um operário numa pausa para o almoço.[75]

Efectivamente, o monumento foi construído num mês: as obras iniciaram-se a 2 de Janeiro e ficaram concluídas a 2 de Fevereiro, na véspera da sua inauguração[76]. As reportagens enaltecem aqueles que trabalharam para a grande obra, porém, em nenhum momento nos dão conta da autoria do projecto e de quem supervisionou a construção: "Não se tratou de trabalhar para fazer um monumento daqueles pomposos. Tudo se fez para construir um monumento simultaneamente com valor simbólico e arquitectónico, como nos opinou um dos responsáveis pelo projecto[77]".

Essa ausência de autoria não é de estranhar: o regime não dava primazia ao individual, mas sim ao colectivo. Mas este individual importa-nos, importa-me: o monumento é um projecto de José Forjaz e António Quadros. A paternidade de José Forjaz parece ser hoje um dado assumido; já a paternidade de António Quadros ter-se-á diluído no tempo e já quase só consta[78] do seu próprio *curriculum* onde detalha: "Monumento aos Heróis. Projecto, cálculos e direcção de 3 frentes de Obra"[79].

Se esta obra tem um simbolismo inquestionável para Moçambique, para os Moçambicanos e, muito em particular, para a FRELIMO, também tem uma leitura importante no percurso de António Quadros. De certa forma, ela simboliza o seu empenhamento neste período que se seguiu

---

[74] "Trasladação", *Tempo*, 11 de Fevereiro de 1979, p. 34.
[75] "Um Monumento aos Heróis", *Tempo*, 4 de Fevereiro de 1979, p. 30.
[76] Cf. "Um Monumento aos Heróis", *Tempo*, 4 de Fevereiro de 1979, pp. 28-30.
[77] *Ibidem*, p. 30.
[78] José Forjaz assume a co-autoria no seu livro de 2018 *Pensar a Arquitectura*, na legenda de uma fotografia do interior do monumento: "Monumento aos Heróis Moçambicanos, Projecto com António Quadros" (p. 47).
[79] *António Quadros. Curriculum Vitae*, Porto, 22 de Dezembro de 1993, p. 6 (espólio particular).

Aspecto da Praça dos Heróis Moçambicanos na manhã do dia 3 de Fevereiro de 1979

O clima de emoção aumentava gradualmente em todos, tendo atingido o auge quando a urna contendo os restos mortais do Presidente Mondlane chegou à passadeira que conduz ao Monumento, em frente ao mural. Esta coberta com as bandeiras do Partido e da RPM, encimada por uma coroa de flores. Diante da urna, estava colocada a fotografia do primeiro Presidente da FRELIMO, cobardemente assassinado por agentes do colonialismo e do imperialismo.

Partido e Estado. Uma a seguir à outra, também foram transportadas para a cripta as urnas com os restos mortais dos heróis Filipe Samuel Magaia, Paulo Samuel Kankhomba, Mateus Sansão Mutemba, Josina Machel e Francisco Manyanga.

Enquanto decorria a cerimónia de colocação das urnas nas galerias e a respectiva selagem, a população manteve-se em silêncio, seguindo atentamente o desenrolar dos actos. Na cripta, era em seguida acesa uma chama

de flores na pedra lançada no local em 25 de Junho de 1975. Findo este acto, a banda executou os hinos da FRELIMO e da República Popular de Moçambique, enquanto 33 tiros de canhão eram disparados sucessivamente.

A cerimónia durara pouco mais de 90 minutos. Imediatamente a seguir, a banda militar irrompeu em hinos festivos, enquanto grupos de continuadores corriam a depositar ramos de flores nos braços da estrela que forma o tecto da cripta. Antes de abandonar o local, o Presidente Samora Machel cumprimentou os familiares dos heróis cujos restos mortais foram trasladados, e ainda, os convidados nacionais e estrangeiros ali presentes.

Em todo o país, o povo prestou homenagem aos heróis nacionais, com diversos actos comemorativos. As cerimónias da trasladação dos restos mortais do Presidente Eduardo Mondlane e outros Heróis Moçambicanos foram seguidas atentamente através das reportagens em directo, feitas pela Rádio Moçambique. Acto central das comemorações do 3 de Fevereiro deste ano, a trasladação foi uma homenagem de profundo significado patriótico e revolucionário, que ficará para sempre gravada na nossa História.

A CERIMÓNIA

O Presidente da FRELIMO e da RPM, Samora Moisés Machel, transportou a urna para a galeria subterrânea, juntamente com outros altos dirigentes do nosso

permanente, antes de o Presidente Samora Machel e os membros do Comité Político Permanente, que o acompanhavam abandonarem o lugar.

No exterior do monumento procedeu-se enfim à deposição

TEMPO N.º 438 — pág. 35

Fig. 18
Reportagem "Um Monumento aos Heróis"
Tempo, 4 de Fevereiro de 1979, páginas 32 e 33

Fig. 19
Reportagem "Trasladação"
Tempo, 11 de Fevereiro de 1979, página 35

à Independência – provando que a relação afectiva com o lugar pode ser mais forte que um atestado de nacionalidade, que uma cor de pele ou que um passado familiar. Não deixa de ser irónico ser um não-moçambicano, um branco, um português a emprestar o seu rasgo, a oferecer o seu suor, a ser um dos rostos do projecto e da construção do panteão dos heróis moçambicanos – aqueles que lutaram contra a opressão do colonialismo português.

A FORJA DO HOMEM NOVO

É da lavra de António Quadros o documento *CIAC: O Centro Infantil da Aldeia Comunal*, datado de Maio de 1979 (fig.20). Trata-se de uma proposta, no quadro do planeamento físico das aldeias comunais, para aquele que seria um dos seus elementos estruturais – o Centro Infantil / Creche e Jardim de Infância.

Esta proposta é, na verdade, um documento precioso porque testemunha a investigação que foi realizada no âmbito da planificação das aldeias comunais, que constituíram, durante os primeiros anos pós-independência, a estratégia da FRELIMO para o desenvolvimento rural de Moçambique, advogando que o povoamento disperso não era favorável ao desenvolvimento e à reconstrução do país:

> Devemos estar conscientes das desvantagens de continuarmos a viver dispersos, separados por quilómetros e quilómetros de zonas desabitadas. O colonialismo, conhecedor desta realidade, utilizou-a e acentuou-a, de modo a agravar as condições de isolamento do campesinato moçambicano, a impedir a troca de experiências, a coordenação e a unidade entre os camponeses mais explorados.
> De facto, se as massas camponesas exploradas se organizarem para viverem em conjunto nas Aldeias Comunais poderão coordenar e conjugar os seus esforços, criando bases sólidas para o seu desenvolvimento político, cultural, económico e social, em suma, para a melhoria global das suas condições de vida.
> É fácil reconhecer, por exemplo, como a melhoria das condições materiais de vida é beneficiada com a organização das populações em núcleos de produção e habitação bem estruturados: uma bomba de água montada num rio ou num poço facilmente servirá todos os membros da Aldeia Comunal, em vez de servir só um núcleo reduzido de familiares; se as zonas de produção estiverem organizadas em locais próprios e as casas estiverem próximas e alinhadas, será mais fácil e barato montar, no futuro, um sistema de regadio ou uma rede de abastecimento de água e electricidade para Aldeia Comunal.[80]

O excerto apresentado – que sintetiza o âmago deste projecto estatal – foi retirado do documento que lança as bases programáticas para a implementação das aldeias comunais, redigidas em 1976. Coube, sobretudo, ao Ministério das Obras Públicas e Habitação (MOPH), a definição da planificação destes núcleos populacionais – tarefa na qual António Quadros é envolvido desde o início, produzindo elementos contributivos para a reflexão que estava em marcha. É precisamente no âmbito da sua colaboração no MOPH, e concretamente no processo de reflexão e discussão sobre as aldeias comunais, que deve ser enquadrado o documento que pretendo destacar.

[80] "Resolução sobre Aldeias Comunais", 27 de Fevereiro de 1976, *Investigação sobre as bases metodológicas para articulação dos recursos da U.E.M. com vista ao seu avanço global em função das prioridades da reconstrução nacional*, caderno 1, edição UEM, s/d. [1977-1980] (espólio particular).

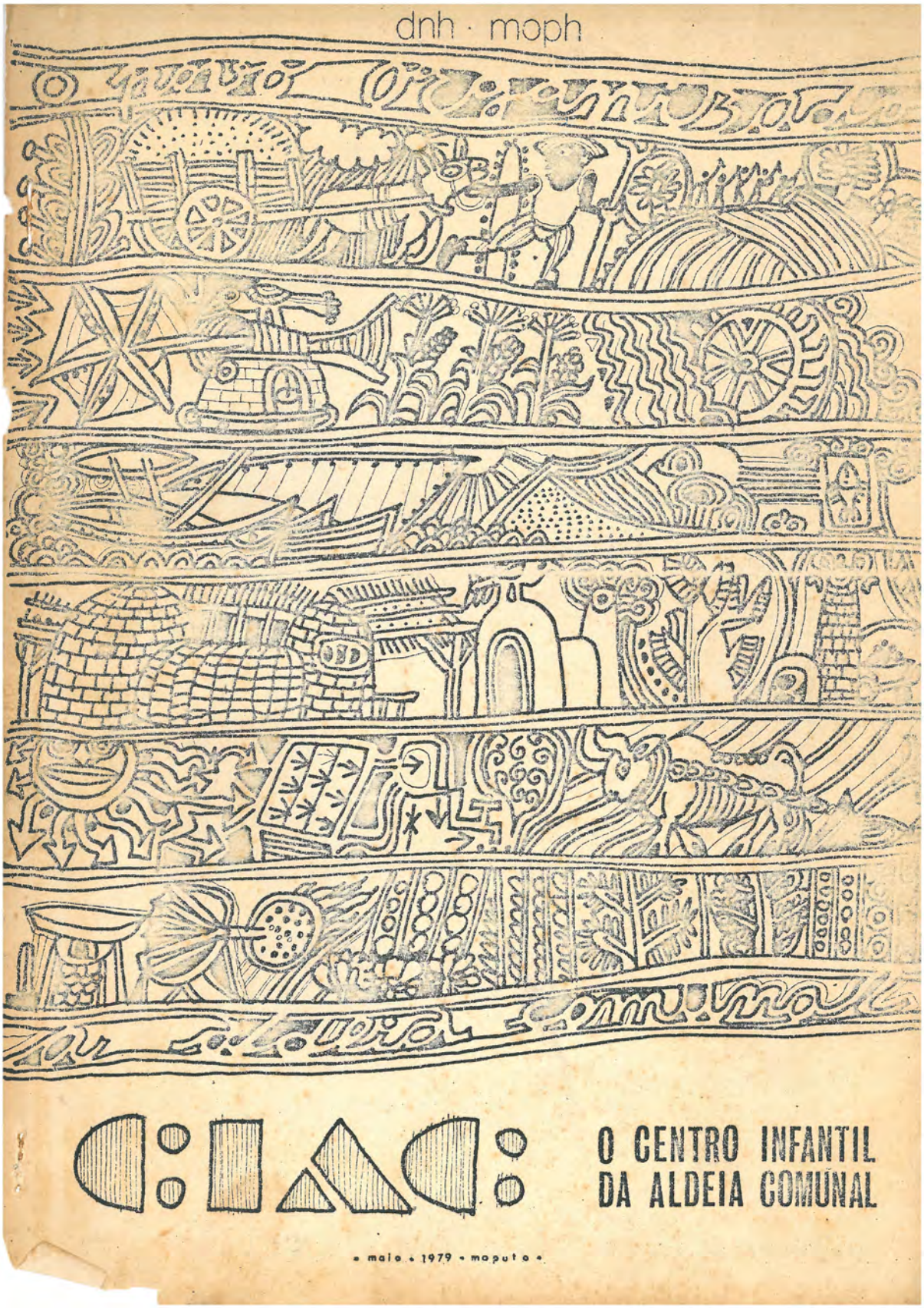


Fig. 20
Capa do documento *CIAC: O Centro Infantil da Aldeia Comunal*
1979
espólio particular

A razão de destaque do *CIAC: O Centro Infantil da Aldeia Comunal* prende-se com o facto de ser um documento impregnado de 'autoria'. É meu propósito assinalar o cunho pessoal de António Quadros neste contributo que é visível na forma como o estrutura e organiza e nos conteúdos que apresenta. É, por isso, imperativo analisar esta proposta e perceber como a sua mundividência enriquece o projecto.

A sua assinatura é visível no sistema de organização que concebe para a estruturação dos conteúdos. É um documento extenso, de 38 páginas, que se encontra organizado em fichas. Ao todo, apresenta nesta proposta 16 fichas, sendo que muitas delas se desdobram em várias partes, constituindo-se como uma espécie de sub-fichas. Este sistema permitia a estruturação dos assuntos, mas também o crescimento do projecto com ajustes, adendas e valorizações. Este é, aliás, um dos aspectos mais interessantes a assinalar: a previsão da necessidade de ampliação. O documento contém um índice geral das fichas, bem como uma listagem das "fichas em estudo para a segunda fase do projecto", que já previa fichas de construção de equipamentos (banheiras, fogões, poço, etc…), bem como fichas informativas quanto a temas como dietas alimentares, primeiros socorros, higiene e contabilidade (fig.21).

António Quadros não apresenta um documento fechado, ele prepara-o estruturalmente para acolher as contribuições de quem o vai pôr em prática. O autor faz menção a este aspecto logo na introdução, deixando bem claro que o projecto não deve ser uma receita a aplicar cegamente em todo o país:

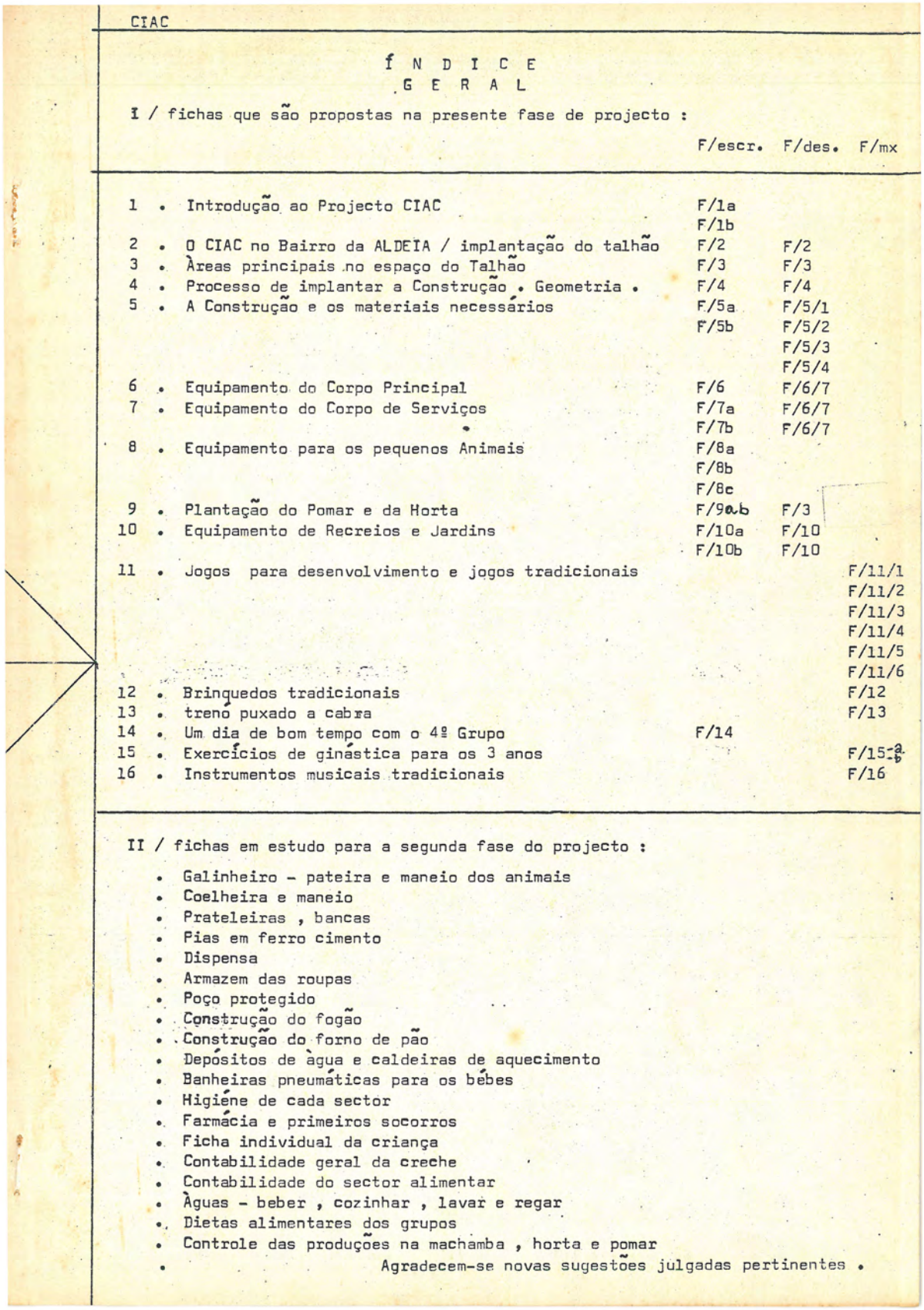
> O presente projecto não pretende ver-se repetido como um carimbo por todo o espaço nacional. Pretende, sim, ser mais uma das ferramentas propostas à Criatividade Popular para atalhar ao cumprimento dos seus objectivos essenciais e imediatos. Pretende que seja interpretado e enriquecido por todas as diversas zonas nacionais o esquema primário que aqui se propõe. Do amplo debate que surgirá é que se tornará possível chegar a posições verdadeiramente correctas, porque eminentemente colectivas.[81]

Para o autor, ao Centro Infantil deve ser atribuído um lugar central e crucial no planeamento e no funcionamento da aldeia comunal, porquanto ele tem uma "missão insubstituível"[82] devendo ser considerado um "sector prioritário"[83]. O documento prova uma primazia dada à educação das crianças porque "O Centro Infantil da Aldeia Comunal é a forja do Homem novo"[84] – e, por isso, nele deve ser investida uma grande atenção, porque é ali que reside o sucesso do futuro do país. Entendemos, assim, depois de ter perspectivado esta visão, a atenção que António Quadros entrega a este projecto.

Mas o que de extraordinário António Quadros preconiza para este equipamento (fig.22)?

---

[81] *CIAC: O Centro Infantil da Aldeia Comunal*, Maputo, DNH/MOPH, Maio 1979, ficha 1a (espólio particular).
[82] *Ibidem*, ficha 1b.
[83] *Ibidem*, ficha 1a.
[84] *Ibidem*, ficha 1b.



CIAC

Í N D I C E
G E R A L

I / fichas que são propostas na presente fase de projecto :

		F/escr.	F/des.	F/mx
1 .	Introdução ao Projecto CIAC	F/1a F/1b		
2 .	O CIAC no Bairro da ALDEIA / implantação do talhão	F/2	F/2	
3 .	Àreas principais no espaço do Talhão	F/3	F/3	
4 .	Processo de implantar a Construção . Geometria .	F/4	F/4	
5 .	A Construção e os materiais necessários	F/5a F/5b	F/5/1 F/5/2 F/5/3 F/5/4	
6 .	Equipamento do Corpo Principal	F/6	F/6/7	
7 .	Equipamento do Corpo de Serviços	F/7a F/7b	F/6/7 F/6/7	
8 .	Equipamento para os pequenos Animais	F/8a F/8b F/8c		
9 .	Plantação do Pomar e da Horta	F/9a.b	F/3	
10 .	Equipamento de Recreios e Jardins	F/10a F/10b	F/10 F/10	
11 .	Jogos para desenvolvimento e jogos tradicionais			F/11/1 F/11/2 F/11/3 F/11/4 F/11/5 F/11/6
12 .	Brinquedos tradicionais			F/12
13 .	treno puxado a cabra			F/13
14 .	Um dia de bom tempo com o 4º Grupo	F/14		
15 .	Exercícios de ginástica para os 3 anos			F/15-a-b
16 .	Instrumentos musicais tradicionais			F/16

II / fichas em estudo para a segunda fase do projecto :

- Galinheiro - pateira e maneio dos animais
- Coelheira e maneio
- Prateleiras , bancas
- Pias em ferro cimento
- Dispensa
- Armazem das roupas
- Poço protegido
- Construção do fogão
- Construção do forno de pão
- Depósitos de àgua e caldeiras de aquecimento
- Banheiras pneumáticas para os bébes
- Higiéne de cada sector
- Farmácia e primeiros socorros
- Ficha individual da criança
- Contabilidade geral da creche
- Contabilidade do sector alimentar
- Àguas - beber , cozinhar , lavar e regar
- Dietas alimentares dos grupos
- Controle das produções na machamba , horta e pomar

Agradecem-se novas sugestões julgadas pertinentes .

Fig. 21
Índice geral do documento *CIAC: O Centro Infantil da Aldeia Comunal*
1979
espólio particular

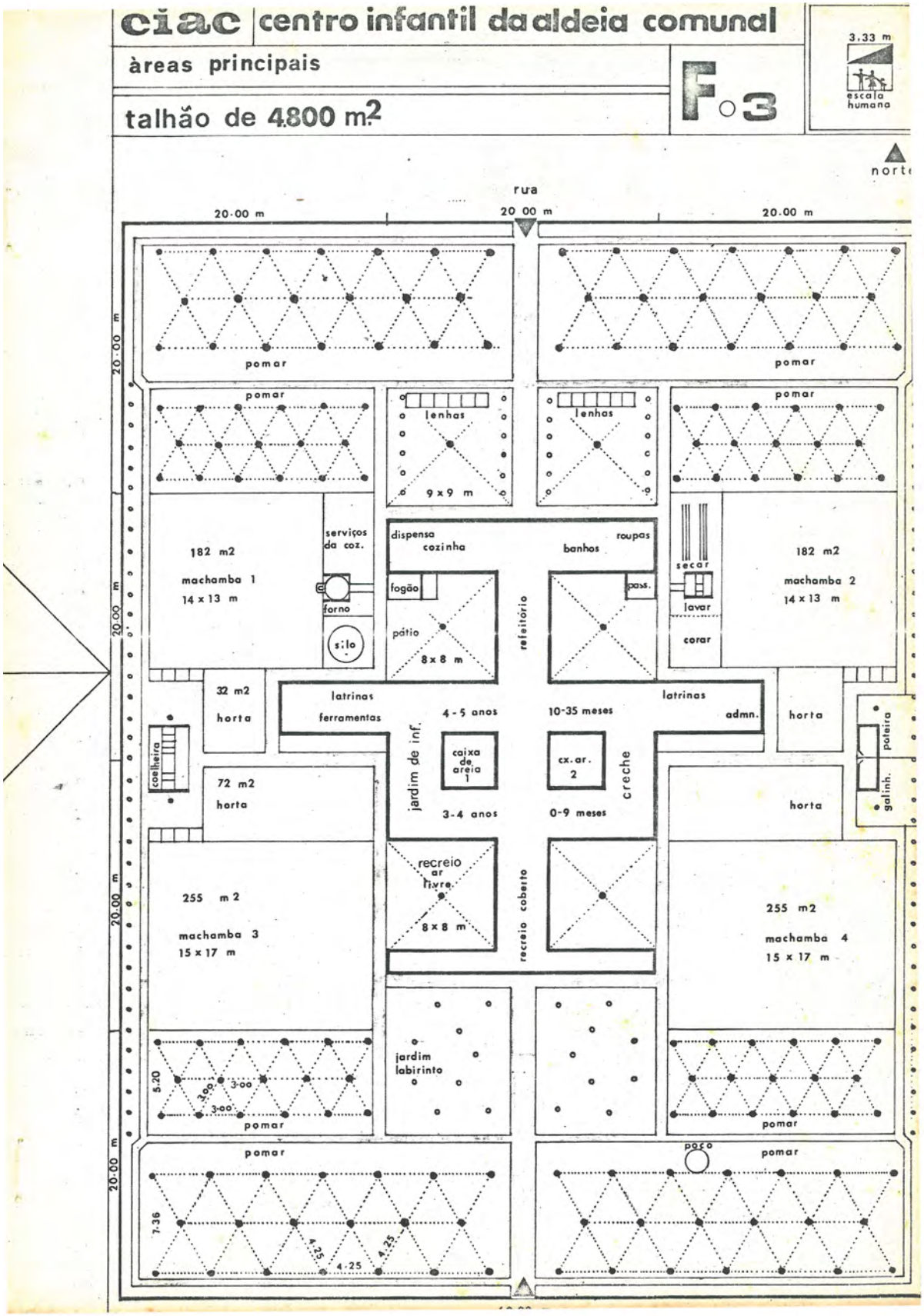


Fig. 22
Áreas principais do *Centro Infantil da Aldeia Comunal*
CIAC: O Centro Infantil da Aldeia Comunal, 1979, ficha 3
espólio particular

A primeira grande novidade é que António Quadros contempla para o Centro Infantil uma área de 3286 m^2 (mais de 2/3 da área total) dedicada à produção de géneros alimentares, com pomar, zonas de hortas e machambas, cuja existência é justificada da seguinte forma:

> Se fôr correcta e científicamente aproveitado pode abastecer o Centro em fruta, legumes e proteína animal. As machambas, plantadas a feijão, podem fornecer parte da base protéica vegetal. Ficam por resolver as necessidades de cereal. Para se atingir uma produção significativa em fruta, tem de esperar-se de 5 a 6 anos. Mas as papaeiras propostas podem começar a produzir no segundo ano. Não parece demais sublinhar a necessidade de integral aproveitamento destas áreas produtivas. Elas são uma maravilhosa ferramenta didáctica, a 2 níveis:
> Para dentro do Centro, habituando as crianças a encarar todos os aspectos da produção agrícola e fornecendo-lhes uma base profissional em baixa idade.
> Para fora do Centro, como laboratório de tecnologias e hábitos alimentares a introduzir ao nível da Comunidade.[85]

António Quadros projecta um pomar de citrinos, um pomar de fruteiras variadas (com abacateiras, pessegueiros, ateiras, anoneiras, licheiras e figueiras) e depois linhas de papaeiras, de bananeiras e de trepadeiras forrageiras e de frutos comestíveis (marrémias, maracujás, videiras, xuxús) ao longo das vedações ou para separação de zonas. Contempla ainda árvores fruteiras de grande porte (mafurreiras, mangueiras, cajueiros, maçaniqueiras, nogueiras, nespereiras) espalhadas nos recreios, pátios e junto de zonas de criação de animais.

O nível de pormenorização do projecto é notável. O autor indica o número de cada espécie a plantar, como devem ser distribuídas e os espaçamentos específicos entre espécies, bem como recomendações quanto à utilização de certas espécies. Para as hortas e as machambas prevê a plantação de mais de 40 espécies para a alimentação, mas também inclui plantas para o melhoramento do chão dos pomares e plantas medicinais e de utilidade doméstica.

Defende a existência de uma cabra leiteira e a criação de pequenos animais, com equipamentos para o efeito, como coelheiras, galinheiros e pateiras. E, para espanto do leitor, defende também a existência de colmeias. Colmeias junto de crianças? Sim, colmeias junto de crianças e para as crianças. A sua convincente argumentação, embora extensa, é de imprescindível transcrição:

1. A apicultura racional não está difundida no nosso paíz. A apicultura tradicional não oferece garantias de maneio satisfatório de modo a ser introduzida numa escola de crianças tão pequenas sem perigos grandes. Mas existe em todo o paíz uma espécie de abelhas que vivem em ninhos subterrâneos, sem ferrão, mansíssimas, boas produtoras de mel com alto teor vitamínico e usado na medicina tradicional desde sempre. A abelha comum é do género Apis. A abelha de que falamos é um Meliponídeo. Salvo no tamanho (um sexto do volume da abelha comum) é, em muitos aspectos visíveis, semelhante. Em experiências já desenvolvidas em Moçambique provou-se a sua domesticidade e facilidade de maneio.
2. É óbvio que a presença no Jardim de Infância de uma colónia destas abelhas constitue por si só uma maravilhosa ferramenta didáctica, proporcionando um instrumento exemplar, produtivo, divertido, educativo.
3. Uma colmeia especialmente estudada e ensaiada permite a recolha do enxame completo, seu ninho e seus potes de mel e de pólen.

[85] *CIAC: O Centro Infantil da Aldeia Comunal*, Maputo, DNH/MOPH, Maio 1979, ficha 3 (espólio particular).

4. (…)
5. Uma colmeia em estudo permitirá observar a todo o momento o trabalho no interior da colmeia. Foi especialmente concebida para o Jardim de Infância e para as escolas primárias. Num caso e noutro servirá de instrumento de aprendizagem da língua e da matemática.[86]

António Quadros reporta-se às abelhas *mbonga*, embora também considere a utilização nestes espaços de uma outra espécie: as *xinhoqui*. Eram espécies que ele próprio bem conhecia e sobre as quais desenvolvia investigação. Saliento que, à semelhança do que faz quanto a outros assuntos deste projecto, António Quadros remete para outras fichas o desenvolvimento de indicações específicas sobre técnicas de recolha e de maneio. O apicultor encerra assim a sua argumentação: "Sem abelhas não há agricultura. Êste é o valor real da abelha. Mel e cêra são meros acessórios da sua real utilidade. A criança deve desde a infância conhecer este facto científico[87]".

O segundo aspecto deste projecto que quero destacar é a existência daquilo a que o autor designa por "jardins-labirinto" (fig.23). Esta é, de facto, uma marca muito pessoal de António Quadros neste equipamento, como se irá entender. Merece ser transcrita a passagem onde ele explica o conceito de jardim que verteu para este equipamento, desfazendo possíveis equívocos que o termo poderia convocar:

> A palavra jardim evoca perigosas conotações. O jardim burguêz, falso preito à beleza, devorador de energias em àgua, estrume, sementes, insecticídas e cuidados, o chamado "regalo dos olhos" dos falsos adoradores da Natureza, o "turbilhão de néctares e odores" dos que se repugnam com o bom cheiro da terra estrumada de fresco, não é o nosso. O jardim do Centro Infantil está integrado tanto no espaço físico como no espaço mental da escola onde se forja o Homem novo.
> O pomar e a machamba ladeiam-no. O espaço da escola e o espaço da rua integram-no, bordando-o. O nosso jardim Produz. O nosso jardim Diverte. O nosso jardim Educa. Depois do esforço inicial deve ser fácil de manter. Não terá flores caprichosas. A rosa é mais bela que a flor da abóbora? Com que critério? O do poeta? O do botânico? O da abelha? Não. O do burguêz "amante da beleza". Amante mas não amoroso. Êste é o EQUIPAMENTO IDEOLÓGICO DO JARDIM DO CENTRO DE INFÂNCIA DA ALDEIA COMUNAL.[88]

Um jardim ideológico, que produz, diverte e educa – é esta a proposta que António Quadros desenvolve. Na verdade, são dois os jardins-labirinto que propõe, distinguindo-se pelo traçado do labirinto: um com espaços rectos, outro com espaços curvos – como podemos ver nos seus desenhos. Este traçado é construído com sebes – assim descritas:

> As sebes que marcam o traçado do labirinto serão baixas, aparadas periodicamente e constituídas por plantas arbustivas de pequeno porte que vivam sem grandes exigências de água. Existem por todo o paíz plantas deste tipo conhecidas pelas populações (…). As sebes devem atingir não mais de 0.40 ms, de modo a uma criança com os olhos a 0.75 ms de altura poder ver a totalidade do jardim. Isto contribuirá para o desenvolvimento das suas faculdades espaciais.[89]

Cada labirinto tem um percurso correcto que inclui a passagem por dez pracetas e um percurso incorrecto que desemboca em quatro pracetas sem saída. O autor dá instruções precisas sobre a

---

[86] *CIAC: O Centro Infantil da Aldeia Comunal*, Maputo, DNH/MOPH, Maio 1979, ficha 8c (espólio particular).
[87] *Ibidem,* ficha 8c.
[88] *Ibidem,* ficha 10a.
[89] *Ibidem*, ficha 10b.

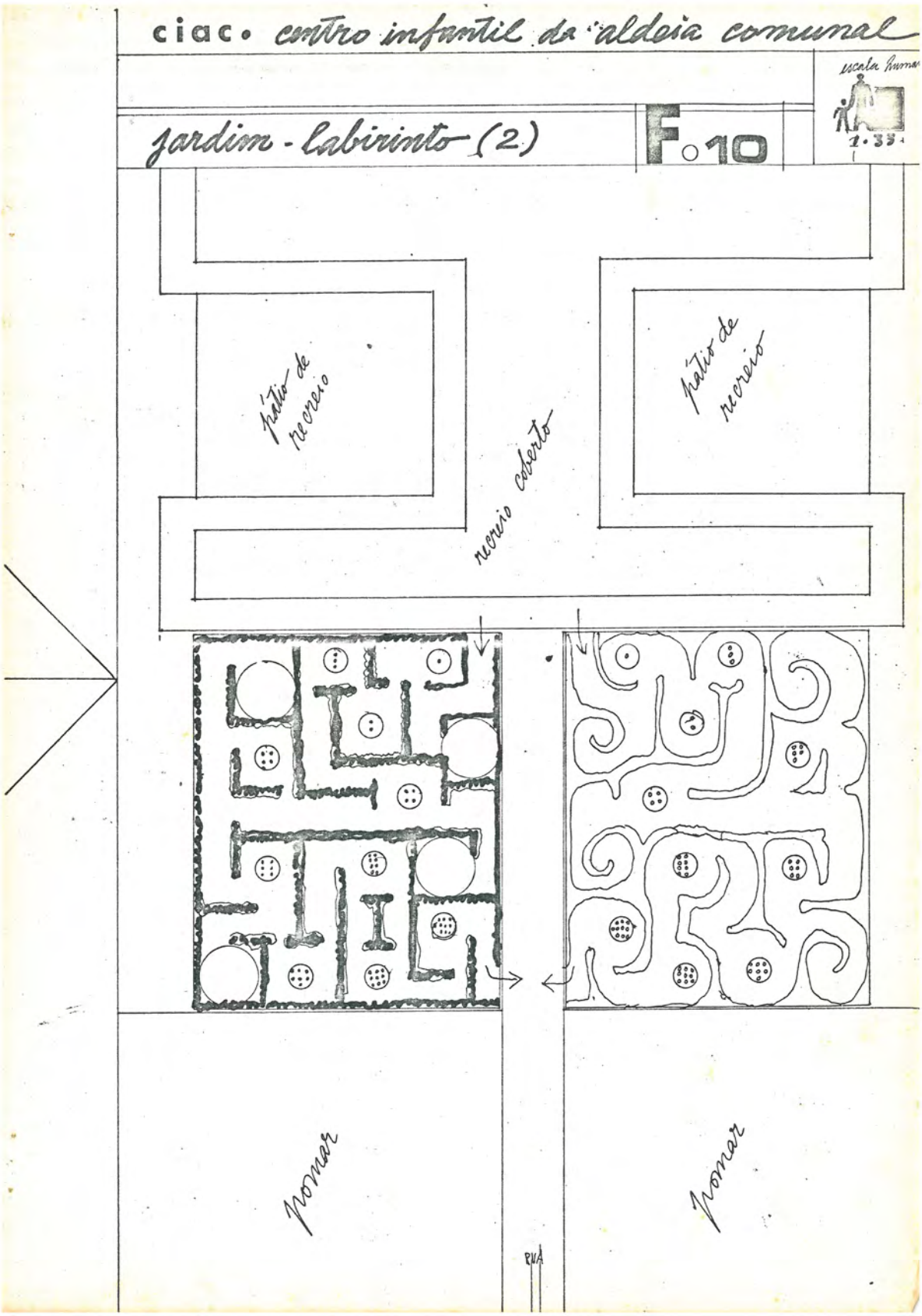


Fig. 23
Jardins-labirinto para o *Centro Infantil da Aldeia Comunal*
CIAC: O Centro Infantil da Aldeia Comunal, 1979, ficha 10
espólio particular

construção do jardim, as espécies vegetais a plantar e o modo como o labirinto deve ser experienciado, jogado e explorado do ponto de vista pedagógico.

Sendo uma proposta e não ainda a versão final do projecto, é de sublinhar a exaustividade e a profundidade com que António Quadros concretiza a sua visão, apresentando desenhos, cálculos, especificidades quanto aos materiais e às técnicas de construção, mas também, paralelamente, a atenção que dá à componente pedagógica, propondo esquemas de jogos, construção de brinquedos e de instrumentos musicais, exercícios de ginástica (fig.24), ou exemplificando como estruturar "Um dia de bom tempo" com um grupo de crianças dos 4 aos 5 anos, com sugestão de actividades a desenvolver ao longo de um dia, criando "situações criativas apoiadas num espaço próprio"[90].

O que é mais comovedor neste documento é que ele, tal como uma pintura ou um poema, é um retrato de António Quadros, do António Quadros inteiro – o visionário, o estudioso, o pedagogo, o desenhador, o construtor, o arquitecto, o apicultor…, o pintor, o poeta.

O RETRATO POÉTICO DO QUOTIDIANO

Entre 1976 e 1979, no meio do seu atarefado quotidiano e da sua entrega aos compromissos profissionais, António Quadros vai escrevendo poesia – que reunirá mais tarde para ser publicada em 1992. O livro intitular-se-á *Sagapress. Poesia com datas* e a sua data de produção consta na capa: Moçambique 76/79. Este compêndio de poemas é um retrato intimista do seu quotidiano: os poemas não têm títulos, ou melhor, os poemas em vez de títulos têm datas – marcando essa ideia de registo diarístico, abordando temas variados. É o poeta no seu dia-a-dia que mistura a reflexão sobre a escrita, a poesia, o tempo e as pessoas com as suas observações sobre o que se ia passando em Moçambique. Encontramos assim retratos do país, e nesses retratos há já indícios da sua discordância quanto ao rumo político que se desenhava. Não se coíbe de expor algumas das suas críticas, nomeadamente em temáticas que lhe eram sobejamente próximas, como a visão quanto ao tipo de desenvolvimento a almejar para Moçambique:

> A agricultura interessa-me. A lógica idem.
> Mas da lógica da batata à batata lógica
> vai um enormíssimo passo criativo a dar
> pela Razão, chã, sem pretensões a ter sempre razão
> que pode ser manuseada ao nível do iletrado
> e, com alguma dificuldade, do ecónomo.
> O que me chateia é a aliança pecaminosa
> entre a lei económica e a química fabril
> rebolando-se na mesma cama lúbrica do resultado
> tornado visível e universal pelo numeral abstracto
> cheio de outras indicações mas de que tiram só umas.
>
> Há ervas daninhas? Bote-se-lhe herbicida.
> Há pulgão predador? Bote-se-lhe insecticida.

[90] *CIAC: O Centro Infantil da Aldeia Comunal*, Maputo, DNH/MOPH, Maio 1979, ficha 14 (espólio particular).

Há fraca produção? Bote-se-lhe química.
Mas o que é a Produção? São números crescentes?
E as mãos e as cabeças das pessoas o que são?
Lá porque um dia as contas estiveram mais certas
na relação: mais técnica = mais produção = menos gente
estabelecida num campo de trigo com cavalos entrando
disciplinadamente para dentro de uma caixa de ferro
bebendo petróleo e expelindo fumo por ventas traseiras
estaria descoberta a fórmula permanente de crescimento…

Portanto chegará um dia o dia tão almejado
pelos sacerdotes de bata branca e microscópio portátil
em que: técnica total = produção máxima = gente nenhuma!
… Pela lei da lógica da batata, naturalmente.
Enquanto isto toda a gente fora da classe sacerdotal
exercerá a sua criatividade aprendendo a morrer sem mãos…[91]

Este excerto de poema é datado de 10 de Fevereiro de 1977 e não posso de deixar de o relacionar com um momento marcante da história de Moçambique e do partido: o III Congresso da FRELIMO, que acontece de 3 a 7 de Fevereiro de 1977.

O III Congresso, em que a frente se transforma num partido marxista-leninista, representa uma mudança de paradigma na visão para o país:

> [O III Congresso] Disciplinou uma transição que, embora entusiástica, era pouco organizada, como se depois da festa de celebração fosse necessário regressar de forma ordenada à vida de todos os dias. A economia e a política foram ferreamente centralizadas no partido. Se com a independência o rural invadira o urbano, agora estava em vias de acontecer o contrário, com a nova ordem a irradiar da cidade capital Maputo para as províncias e zonas rurais. (…) Se anteriormente o conhecimento se encontrava espalhado pelas zonas rurais, agora ele concentra-se na cidade e, especialmente, no Partido de Vanguarda. (…) O tempo foi também severamente disciplinado com planos quinquenais, um plano prospectivo indicativo concebido para trazer o desenvolvimento em dez anos, ou mesmo um plano para reassentar em aldeias comunais toda a população rural do país num prazo de dez anos. Mais, uma vez, isto serve de metáfora clara da vitória do urbano sobre o rural.[92]

O Congresso emanou novas linhas políticas para o país e, no que concerne à economia, reforçou o papel do Estado na planificação e no controlo de todos os sectores económicos. É imprescindível ter presente este acontecimento para entender os novos contextos do país e compreender como as visões e convicções de António Quadros se vão distanciando do que se passa politicamente em Moçambique.

[91] João Pedro Grabato Dias, *Sagapress*, 1992, 10/2/77.
[92] João Paulo Borges Coelho, "Política e história contemporânea em Moçambique: dez notas epistemológicas", *Revista de História*, n.º 178, 2019, p. 8.

Esquemas de jogos

f.11.4

1. Jogo da Sitcatcha (Praticado entre os Chirimas)

Jogador de olhos tapados que se procura orientar pelo som do instrumento.

Um objecto qualquer(p.ex. uma vassoura)que o jogador tem que encontrar.

Tocador de sitcatcha que vai indicando ao jogador a pista certa,acelerando ou retardando o ritmo.A aceleração é cada vez maior,quanto mais perto estiver o jogador do objecto.

Obs.-Ver nas fichas de instrumentos musicais a descrição da sitcatcha

2. Jogo da tesoura (Praticado na Libéria)

Os jogadores,em círculo,batem as palmas e cantam:tesoura corta.Corta,corta, corta.Depressa.Depressa. Tesoura corta.Corta.Corta.Devagar.Devagar.
À medida que cantam,vão variando o ritmo,mais depressa ou mais devagar,alternando.

Jogador que de mãos nos quadris se desloca aos saltos,com as pernas esticadas ,assim como os dedos dos pés,imitando o cortar da tesoura.
Deve obedecer às mudanças de ritmo efectuadas pelos companheiros e é substituído logo que se atrapalhe ou se desiquilibre.

3. A cabra e o leão (Praticado na Nigéria)/Semelhante ao gato e ao rato

Os jogadores,em roda,cantam:A cabra e o leão!Foge cabra.Corre leão!

A cabra não pode ser apanhada enquanto estiver dentro do círculo.
Ao sair dele,o leão tenta agarrá-la.A cabra vai assim entrando e saindo do círculo .Se o leão consegue agarrá-la numa das saídas,vai substituir na roda,um jogador que vem representar a cabra.O que fazia este papel,passa a fazer o de leão.

Fig. 24
Esquemas de jogos para desenvolver no *Centro Infantil da Aldeia Comunal*
CIAC: O Centro Infantil da Aldeia Comunal, 1979, ficha 11.4
espólio particular

4.3. A desilusão

A partir de 1979 é notório e crescente em António Quadros o sentimento de desilusão e desencantamento face ao rumo que o país tomara – e onde começa a ter dificuldade de encontrar um lugar. Paulatinamente, a identificação entre a visão de António Quadros e a visão da FRELIMO vai-se dissolvendo. Nele nasce um sentimento de desadequação e desalento – que estará no cerne da sua decisão de sair de Moçambique e regressar a Portugal. Neste período, o trabalho que desenvolve é movido cada vez mais por uma questão de sobrevivência e cada vez menos por entusiasmo ou crença – como no período anterior.

O POVO É NÓS

Em 1979, António Quadros escreve *O Povo é Nós. Poemas*, com a assinatura de João Pedro Grabato Dias. É de referir que esta obra só será publicada em 1991, mas é aqui, na moldura deste capítulo, que me parece relevante falar sobre ela. E esta relevância deve-se ao facto de querer abordá-la enquanto fonte que ela é: quer para documentar este período, quer para compreender António Quadros neste período.

O Povo é Nós é uma obra datada, é poesia datada – que, fora do seu tempo, precisa de uma contextualização que enquadre a sua leitura e a torne compreensível. Neste sentido, a distância entre a sua escrita e a sua publicação explica que tenha ficado na sombra no conjunto da produção literária de António Quadros.

Para além da contextualização, esta obra tem outra exigência: uma leitura precedente. *O Povo é Nós* tem uma relação umbilical com *Eu, o Povo*. Os tempos já não eram os mesmos de "quando todo o grupo era só um desejo com muitas pernas"[93] e essa é a *nuance* que está plasmada no título *O Povo é Nós*. Nos quatro anos que medeiam as duas obras, *Povo* era já uma outra entidade – como o poeta explica:

> Venho de ouvir
> Cinquenta e sete vezes, salvo o erro do sono ou de aritmética
> A palavra Povo como se o Povo fosse o outros
> Os que não estavam ali a aprender atentamente
> E o Povo fosse muitas crianças grandes, sujas, nuas, ignorantes
> Que têm nós daqui de balalaica a pensar por elas
> Porque a cabeça delas está vazia de séculos
> e edicétira e edicétira.[94]

O poeta é um observador, que comenta a situação do país, adivinhando a fragmentação do tão desejado e proclamado desígnio de unidade nacional. Aponta vícios e práticas que deturpam o ideal revolucionário e põem em causa os *slogans* com que a FRELIMO havia mobilizado a

[93] João Pedro Grabato Dias, *O Povo é Nós*, 1991, p. 33.
[94] *Idem*, *ibidem*, p. 29.

população: a luta contra "a exploração do homem pelo homem", a ideia de que o país para se construir "tinha que contar com as próprias forças".

A leitura dos 29 poemas é uma viagem por aquilo que se passava no país pelos olhos de um homem que continuava a advogar que o futuro para Moçambique é a aposta nos pequenos projectos e não nos grandes empreendimentos – que descuram os problemas concretos das pessoas. Ele acusa o progresso que se constrói com o desrespeito pela natureza, com a secundarização dos saberes tradicionais, com a desvalorização dos recursos endógenos, com o tecnocratismo, com a corrupção, com a excessiva burocratização de procedimentos, com a adopção de receitas e modelos importados, desajustados às condições do país.

Insiste, pois – e tinha de insistir porque nisso acreditava – num país que podia contar com as suas próprias forças e, por isso, ser menos dependente:

> A nossa economia e o desenvolvimento
> Precisam de contar as nossas próprias forças.
> E o desenvolvimento começa pela cabeça
> Pensando, repensando, comparando e agindo.[95]

Nesta obra, António Quadros critica uma investigação desarticulada, desfasada da realidade social, cultural e económica do país, denunciando uma "ciência afastada"[96] que desiludia quem mais precisava dela, não lhe respondendo às suas necessidades reais:

> É. Fui na casa da Ciência.
> (…)
> Afinal só fiz preguntas simples e poucas.
> Quis conhecer o sábio dos ventos simples. Não há.
> Quis conhecer o sábio das àguas pequenas. Não há.
> Quis conhecer o sábio das utilidades possíveis. Não há.
> Quis conhecer o sábio da realidade. Não há. Tem e não há.[97]

Não tem medo de escrever sobre as incongruências e arrogâncias do regime e aponta a perpetuação de caminhos e valores do tempo que se queria abolir – o tempo colonial. António Quadros denuncia relações e práticas baseadas na agressão, no medo, na intimação, na força, na ideia de superioridade de uns face a outros. O terceiro poema *Ensinar é Aprender* contém uma mensagem fortíssima:

> Ensinar é Aprender.
> Ensinar bem é aprender melhor.
> Quem dirige uma acção aprenda a ensinar aprendendo
> E deixe para o inimigo os gritos e olhos de fogo
> E deixe para acção de combate a técnica de intimidação
> E deixe de sentir mêdo fazendo mêdo
> Como gato defendendo do cão agressor.

---

[95] João Pedro Grabato Dias, *O Povo é Nós*, 1991, p. 39.
[96] *Idem*, *ibidem*, p. 34.
[97] *Idem*, *ibidem*, p. 34.

Ensinar com grito e porrada
É desensinar a aprender a viver como Homem
É pensar que é estupidez
Aquilo que é só atrazo e humildade diante da vida nova
É abusar do fraco e enfraquecer as reservas da sua vontade
É esconder a sua ignorância detraz da força da brutidão
Com bastão, com grito, com olho de fogo
Com técnica ordinária de intimidação.[98]

Esse não era o caminho para a construção de um "homem novo". E daí percebemos a importância que António Quadros atribui à educação e, claro, à importância da poesia na educação do Povo. O poema *CANÇÃO DA QUEIMADA COM REGRAS DOS 3 Sem E DOS 3 Em*, focando o tema das queimadas sobre o qual António Quadros trabalhava bastante (fig.25-27), é a prova desse papel que confere à poesia e da necessidade de fazer da poesia ferramenta de educação:

A chama domina
Na prática agrária
Sem regra é crime
Em regra é queimada

Nunca nunca nunca
Sem fazer quebra-fogo
Queima tudo logo!

Nunca nunca nunca
Sem vigia da chama
Já a morte chama!

Nunca nunca nunca
Sem vigia do vento
Muda num momento!

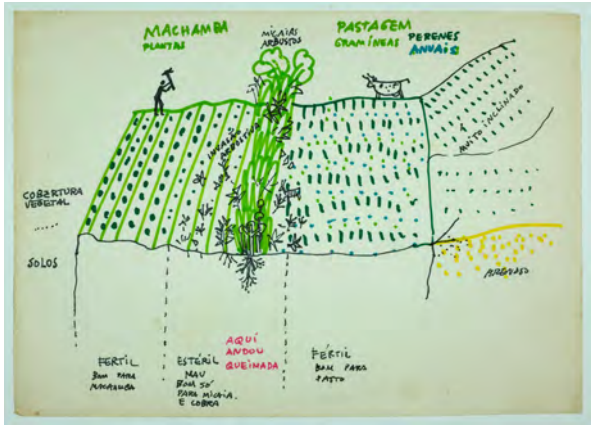
Nunca nunca nunca
Em estação seca
Fica o chão careca!

Nunca nunca nunca
Em anos seguidos
Como em tempos idos!

Nunca nunca nunca
Em encostas e areias
São colheitas meias![99]

Com este poema exemplifica como a palavra poderia ser usada para transmitir informação concreta e preciosa para o desenvolvimento do país, como a palavra poderia ser usada para ser compreendida, repetida e interiorizada por todos. Mais do que nunca, havia a necessidade de usar estrategicamente a palavra. Sempre – a necessidade da palavra:

[98] João Pedro Grabato Dias, *O Povo é Nós*, 1991, p. 13.
[99] *Idem*, *ibidem*, p. 53.



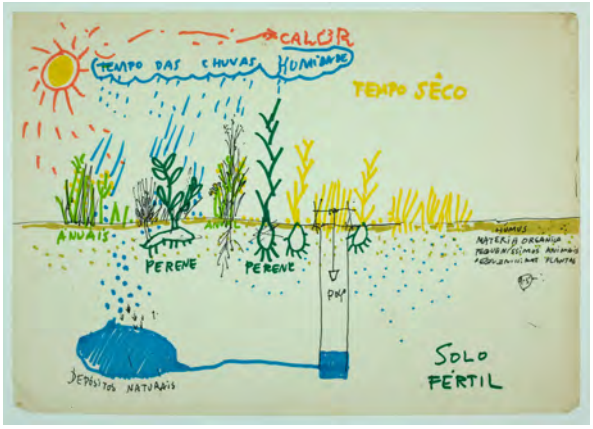


Fig. 25, 26, 27
Estudo de António Quadros para publicação didáctica sobre as queimadas
não datado [1976-1977]
espólio particular

A palavra acentua, atenua, igualiza ou anula
Conforme o sentimento, desejo ou perversão.
Torna-nos mais irmãos que aqueles nascidos gémeos
Pois pode ser um ventre onde se nasce outra vez.
(…)
A palavra tem de estar conhecida e tratada
Designando esta coisa e não essa ou aquela
Dizendo do seu estado e da sua inteira medida
Sublinhando a parte especial onde enriquece o humano.[100]

O livro é pois um compêndio de recados, de mensagens e de conhecimento – e o autor faz questão de expressar esse propósito:

Poema sem lição é leão sem dente: não come.
Lição sem poesia é casa sem telhado: não dura.[101]

É assim o início daquele que é, provavelmente, o poema com um significado mais profundo desta obra, intitulado *LIÇÃO DO INSECTO AGRÁRIO EM QUATRO PARTES*. O insecto é a abelha. O poema é um tratado de apicultura, enquanto "técnica básica de aproveitamento racional da Abelha insecto"[102]. É um texto sobre a importância das abelhas para a agricultura, para a economia. Em oito páginas[103], o poeta introduz-nos ao seu mundo maravilhoso das abelhas, explicando-nos como vivem, como trabalham, como se reproduzem, como se protegem, como se cuidam,… – e como elas nos dão exemplos justos para a nossa vida em sociedade.

Este livro é tão ou mais didáctico do que o *Eu, o Povo*, escrito numa linguagem simples e clara que pudesse chegar ao Povo. Mas este livro não chegou ao Povo. Não teve uma edição de 30000 exemplares. Não teve a chancela da FRELIMO. Não teve destaque na imprensa e não foi transposto para os manuais escolares. Ficou na gaveta até 1991 e quando saiu ficou refém da narrativa de uma luta que ficara no passado, num tempo que já tinha passado à história.

RACIONAL TEM DUAS CARAS

O grande momento de corte, e de crise, dá-se com a saída de António Quadros da UEM que, oficialmente, acontece a 25 de Junho de 1979[104]. Em Agosto desse ano, escreve a Jorge Mealha informando-o da sua saída, no seguinte tom:

(…) cá todos bem. Ou todos mais ou menos. Ou, todos na mesma. Eu, como sempre (…) bastante mal de tudo.
Por agora, sem trabalho há meses. Demiti-me da Universidade. Não falta trabalho. De resto vou trabalhando e fabricando manuais vários, dando bocas, etc. vão-se criando as condições para fazer, fora da universidade aquilo que ela se recusa a fazer. Coisas.[105]

---

[100] João Pedro Grabato Dias, *O Povo é Nós*, 1991, p. 44.
[101] *Idem*, *ibidem*, p. 45.
[102] *Idem*, *ibidem*, p. 51.
[103] Ver: João Pedro Grabato Dias, *O Povo é Nós*, 1991, pp. 45-52.
[104] Certidão n.º 72/80 – UEM, 19 de Novembro de 1980 – *António Augusto de Melo Lucena e Quadros – Processo de Professor* (Arquivo FBAUP).
[105] Carta de António Quadros a Jorge Mealha, Machava, 21 de Agosto de 1979 (espólio particular).

António Quadros não explicita o motivo da ruptura, mas deixa transparecer uma crítica à inoperância/inacção da universidade. Maria de Lourdes Cortez e João Paulo Borges Coelho falaram-me de "desentendimentos" com o reitor Fernando Ganhão, contudo não consegui apurar o teor desses desentendimentos. Poderão ter sido episódios pontuais, mas havia questões de fundo latentes e estariam certamente relacionadas com o caminho que a universidade levava e com o qual não concordava em absoluto. António Quadros não estava preso aos cargos e às funções, mas sim a causas e, nesse sentido, o seu afastamento parecia inevitável. Algumas incompreensões sobre o TBARN estariam entre os motivos da sua saída – até porque o TBARN, como atrás referi, era gerador de polémicas e 'fricções' dentro do próprio meio académico. Vejamos o que a sua poesia nos diz sobre estas fricções:

> Vejo uma confusão menina e perigosa
> Na ideia racional das Técnicas Básicas do Aproveitamento.
> Ouço dizer na minha esquerda:
> Aproveitamento Racional da Natureza.
> Ouço dizer na minha direita:
> Aproveitamento do Recurso Natural.
>
> Quero dizer do meu lado que vou para a esquerda
> Pela razão das palavras não estarem indiferentes.
> Quando digo Natureza é um total que estou dizendo
> E quando assim digo não admito subtileza contra o total.
>
> Quem diz Recurso Natural
> Está dizendo das partes desligadas do todo
> E diria o mesmo interesse interesseiro se dissesse só:
> Exploração Racional da parte contra o todo.
>
> O que é racional com uma parte
> Pode ser desracional com outra parte
> E sendo assim está despresando a razão
> Que preside ao aproveitamento correcto do Natural
> Que é tanto nosso quanto pertence às gerações e ao mundo.
>
> Quero dizer do meu lado que estou na esquerda da opinião
> E ólho um pouco sinistro e muito pouco ingénuo
> Certo emprego indiferente de certas palavras
> Por certos padrinhos enganentos da realidade.[106]

O poema *Racional tem duas caras*, escrito em 1979, é uma tomada de posição perante o afastamento da FRELIMO face aos seus princípios e orientações iniciais quanto ao tipo de desenvolvimento desejado para o país – afastamento que ele explica esclarecendo que *Aproveitamento Racional da Natureza* não significava o mesmo que *Aproveitamento dos Recursos Naturais*. Na sigla TBARN encaixavam, na verdade, as duas designações; porém, o criador do conceito e do centro de estudos reivindica a terminologia fundadora – as *Técnicas Básicas para o Aproveitamento Racional da Natureza*. Essa era a sua causa, a razão da sua luta.

[106] João Pedro Grabato Dias, *O Povo é Nós*, 1991, p. 37.

Apesar do TBARN não se ter extinguido com a saída de António Quadros[107], é importante referir que à medida que o tempo ia passando se foi abrindo um fosso entre os propósitos do TBARN e as orientações do partido – que acabaram por levar o TBARN à dissolução. José Forjaz explicou essa dissolução:

> Dois factores principais minaram e destruíram a credibilidade da ideia, da atitude e da organização: por um lado a profunda divisão que já nessa altura existia na direcção política do país, embora escondida; por outro lado o cinismo dos nossos aliados, naturais ou não, para quem a visão de um Moçambique a contar com as suas próprias forças, e portanto menos dependente, era repugnante, senão mesmo perigosa.[108]

A saída da universidade abriu na vida de António Quadros uma fase muito difícil, a nível pessoal e a nível financeiro. A nível pessoal, sente-se defraudado. A nível financeiro, a situação é grave: o desemprego e a crise económica que o país atravessava tornaram o seu quotidiano particularmente penoso. Neste período mais turbulento, socorre-se da sua pintura com o fito de a conseguir vender em Portugal, com a ajuda do seu amigo Jorge Mealha, e de vários intermediários[109] que levavam as obras para Portugal. A esse propósito o artista escreve a Mealha: "Sou um mercenário da Arte. Ou chulo. E sinto-me bem no papel"[110], mas, na verdade, esse era um papel que lhe era incómodo, sobretudo quando a necessidade era extrema. Uns meses mais tarde, faz Jorge Mealha saber da sua situação de penúria, pedindo-lhe que venda os trabalhos "ao metro com desconto": "Como são já muitos bonecos faça uma venda mesmo com preços baixos. Se puder, em tempo e em espírito e físico"[111].

Este período de aflição – bem documentado na correspondência com Jorge Mealha e no testemunho de Antónia Quadros[112] – dura até a 1 de Junho de 1981, data em que consegue um enquadramento formal na Direcção Nacional de Habitação (DNH), à época dirigida por José Forjaz. Convém explicitar que no *intermezzo* António Quadros colabora com o organismo, mas de forma voluntária e a título gratuito, aguardando um formato oficial e remunerado para a sua colaboração – que tardou em chegar. No seu *curriculum* apresenta uma "listagem de algumas tarefas a que esteve ligado depois de saída da UEM e tendo como base a DNH" e esclarece:

> Até Junho de 1981 não auferiu vencimentos. A falta de um documento comprovativo da sua experiência como Técnico obstou, por critérios de consciência, a que aceitasse o que lhe era oferecido. Em resposta a insistências oficiais, apenas em final de 1980 a UEM passou o certificado requerido.[113]

---

[107] Após a saída de António Quadros da UEM, o TBARN continua, ficando Bento Sitói como director e João Paulo Borges Coelho como director-adjunto. Este centro de estudos durará até 1981 – segundo informação transmitida por João Paulo Borges Coelho.
[108] José Forjaz, *Pensar a Arquitectura*, 2018, p. 209.
[109] Um dos principais intermediários era o seu grande amigo, o arquitecto João José Tinoco.
[110] Carta de António Quadros a Jorge Mealha, Maputo, 6 de Março de 1981 (espólio particular).
[111] Carta de António Quadros a Jorge Mealha, Maputo, 11 de Julho de 1981 (espólio particular).
[112] Conversa com Antónia Quadros, Lisboa, 21/04/2016.
[113] António Quadros, "Trabalho da DNH, no Projecto MOZ/79/002 UNDP. HABITAT" (declaração), Maputo, 26 de Junho de 1983, p. 1; *António Augusto de Melo Lucena e Quadros – Processo de Professor* (Arquivo FBAUP).

Há, de facto, um hiato entre o fim do contrato de António Quadros na universidade e o certificado que atesta o seu serviço, que é de 19 de Novembro de 1980[114]. António Quadros insurge-se com o teor do documento, considerando-o "demagógico" e explica porquê: "(…) atribuindo ao trabalhador a qualidade que lhe negou durante o tempo de serviço) e omisso (não especificando o tipo de tarefas pioneiras em tecnologia rural e comunicação/formação (…)"[115]. Efectivamente, a declaração fica-se por uma consideração genérica:

> O balanço da colaboração prestada ao Instituto de Investigação Científica de Moçambique é francamente positivo. Criou o Centro de Estudo de Comunicação e o T.B.A.R.N. sendo as suas qualidades de criatividade e inteligência e a sua total dedicação às tarefas daqueles Centros essenciais para o desenvolvimento das suas actividades num plano de qualidade e relevância para as necessidades nacionais.[116]

António Quadros faz um 'finca-pé' (pelo menos é essa narrativa que consta na documentação oficial) e recusa utilizar o certificado emitido pela UEM declarando: "e, portanto, não satisfeitas as condições mínimas exigidas pela sua dignidade de trabalhador, abandona a base de trabalho na DNH, continuando os seus trabalhos de investigação em sua casa e á sua custa"[117]. Porém, esse 'finca-pé' tem fim, como ele próprio reconhece: "Sem mais recursos, aceita em Junho de 81 a proposta do Chefe do Projecto MOZ-75-121 sobre Habitat Moçambicano, com a condição de escrever o seu próprio curriculum e enviá-lo à UEM com a denúncia das arbitrariedades e prejuízos suportados, de ordem moral e material"[118]. É neste contexto que António Quadros passa para a DNH – com a qual, no fundo, já colaborava desde 1975.

A SEGUNDA VIDA DO TBARN

A entrada oficial na DNH simbolizava, de certa forma, uma segunda vida do TBARN. António Quadros leva consigo para a DNH o conceito de TBARN, no qual continuava a acreditar. Isto provocou uma situação caricata: durante um curto período de tempo, existiram dois TBARN: o TBARN que continuava a ter lugar na UEM e o TBARN dentro da DNH – que era o próprio António Quadros. Inevitavelmente, transporta consigo a sua visão de desenvolvimento para o país, sabendo, apesar de tudo, que essa já não era uma visão consensual nem mesmo já a visão dominante. Não obstante esse facto, e sabendo que vai trabalhar para o cumprimento de orientações estatais, António Quadros, como demonstrarei, não deixa morrer o conceito TBARN. O conceito TBARN sobrevivia com ele próprio.

---

[114] Certidão n.º 72/80 – UEM, 19 de Novembro de 1980; *António Augusto de Melo Lucena e Quadros – Processo de Professor* (Arquivo FBAUP).
[115] António Quadros, "Trabalho da DNH, no Projecto MOZ/79/002 UNDP. HABITAT" (declaração), Maputo, 26 de Junho de 1983, p. 1; *António Augusto de Melo Lucena e Quadros – Processo de Professor* (Arquivo FBAUP).
[116] Certidão n.º 72/80 – UEM, 19 de Novembro de 1980; *António Augusto de Melo Lucena e Quadros – Processo de Professor* (Arquivo FBAUP).
[117] António Quadros, "Trabalho da DNH, no Projecto MOZ/79/002 UNDP. HABITAT" (declaração), Maputo, 26 de Junho de 1983, p. 1; *António Augusto de Melo Lucena e Quadros – Processo de Professor* (Arquivo FBAUP).
[118] *Idem*, *ibidem*.

A sua actividade na DNH e, posteriormente, no Instituto Nacional de Planeamento Físico – INPF (que a substituiu) centra-se, sobretudo, nos domínios da formação e da comunicação, tal como certificou José Forjaz: "O seu contributo foi particularmente significativo no campo da formação profissional e no da elaboração de materiais de ensino e manuais práticos dos quais destaco o do "Bambu", "Biogas", "Adobo", como mais significativos"[119]. Que manuais eram estes?

O manual *O que é o Biodigestor?* (fig.28) tinha como objectivo "incentivar a construção de modelos [de biodigestores] produzidos com meios artesanais e o maior número de materiais locais"[120], com vista à transformação de lixos orgânicos para produzir energia – o biogás – e obter fertilizantes para a actividade agrícola.

O que é o Adobo? destinava-se a promover as técnicas de construção em adobo, pelo seu baixo custo, pela sua duração e facilidade de produção: "As técnicas de adobo, são um aproveitamento racional de um recurso natural – o solo – e não consomem outra energia (por exemplo, lenha) a não ser esforço humano"[121]. Assim, o manual centra-se nos métodos, operações e técnicas de fabrico, abordando com igual profundidade os assuntos relacionados com a organização do estaleiro de produção.

O manual sobre o bambú é mais abrangente do que os outros compêndios. O autor apresenta a versatilidade do material que permite a construção de: mobiliário, brinquedos, torneiras, canalizações, pontes, tectos e paredes, estruturas auxiliares (andaimes, tripés, cavaletes), etc. Assim, e dado o potencial construtivo deste material, *O que é o Bambú?* opta por transmitir os conhecimentos necessários para que os utilizadores construam de acordo com as suas necessidades específicas. Deste modo, os conteúdos práticos detêm-se sobre: o cultivo, o corte e o tratamento do bambú; as ferramentas e o seu tipo de utilização; as soluções de ligação em bambú e seus procedimentos.

Estes três manuais que José Forjaz destaca são, na verdade, um ex-líbris do trabalho de António Quadros enquanto pedagogo e grande comunicador. O que torna estes manuais inconfundíveis? Saliento aqueles que são, quanto a mim, as três principais características desta sua produção.

Em primeiro lugar, um domínio aprofundado e sistemático dos temas tratados, assente no estudo e na experimentação. É preciso salientar que, concretamente nestes manuais, as tecnologias e as técnicas sobre as quais explana foram alvo de várias experiências no campo experimental do TBARN na UEM (fig.29-32); ou seja, foram matéria de tentativa e erro, de melhoramentos e de rectificações. Esta componente 'laboratorial' do TBARN é, aliás, referenciada, por exemplo, no manual sobre o biodigestor, onde António Quadros remete as suas primeiras pesquisas e experiências para o TBARN da UEM: "Desde o ano de 1975, em que o TBARN ensaiou os pri-

[119] José Forjaz, *Declaração da Secretaria de Estado de Planeamento Físico*, Maputo, 25 de Fevereiro de 1984, p. 2; *António Augusto de Melo Lucena e Quadros – Processo de Professor* (Arquivo FBAUP).
[120] António Quadros, *O que é o Biodigestor?,* 1984, ficha 8 (espólio particular).
[121] António Quadros, *O que é o Adobo?*, s/d. [1982-1983], ficha 3 (espólio particular).

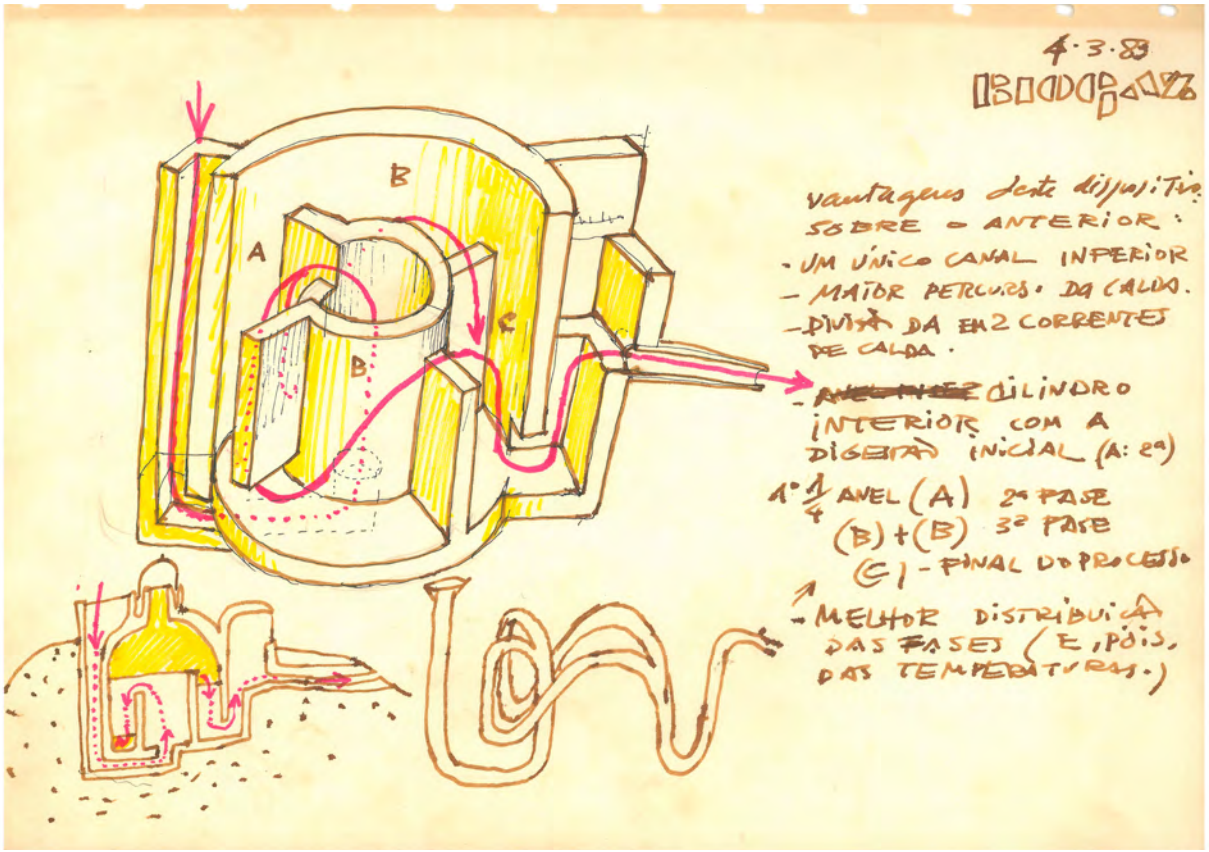
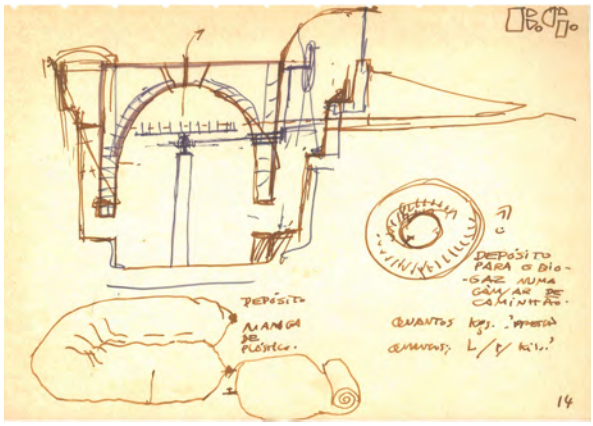
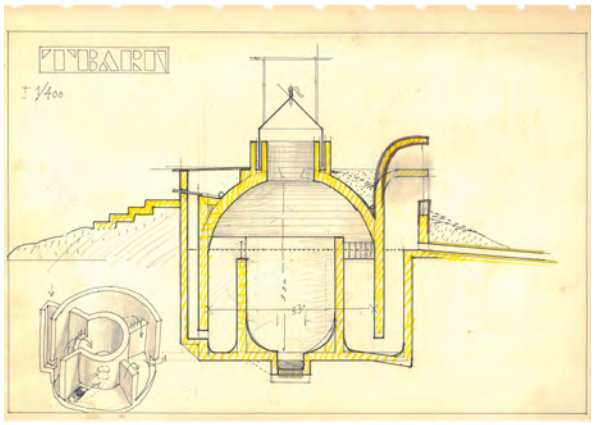


Fig. 28
Capa do manual *O que é o Biodigestor?*
1984
espólio particular

Fig. 29
Estudos de António Quadros sobre biogás e biodigestores
desenvolvidos no TBARN
não datados [1977-1979]
espólio particular





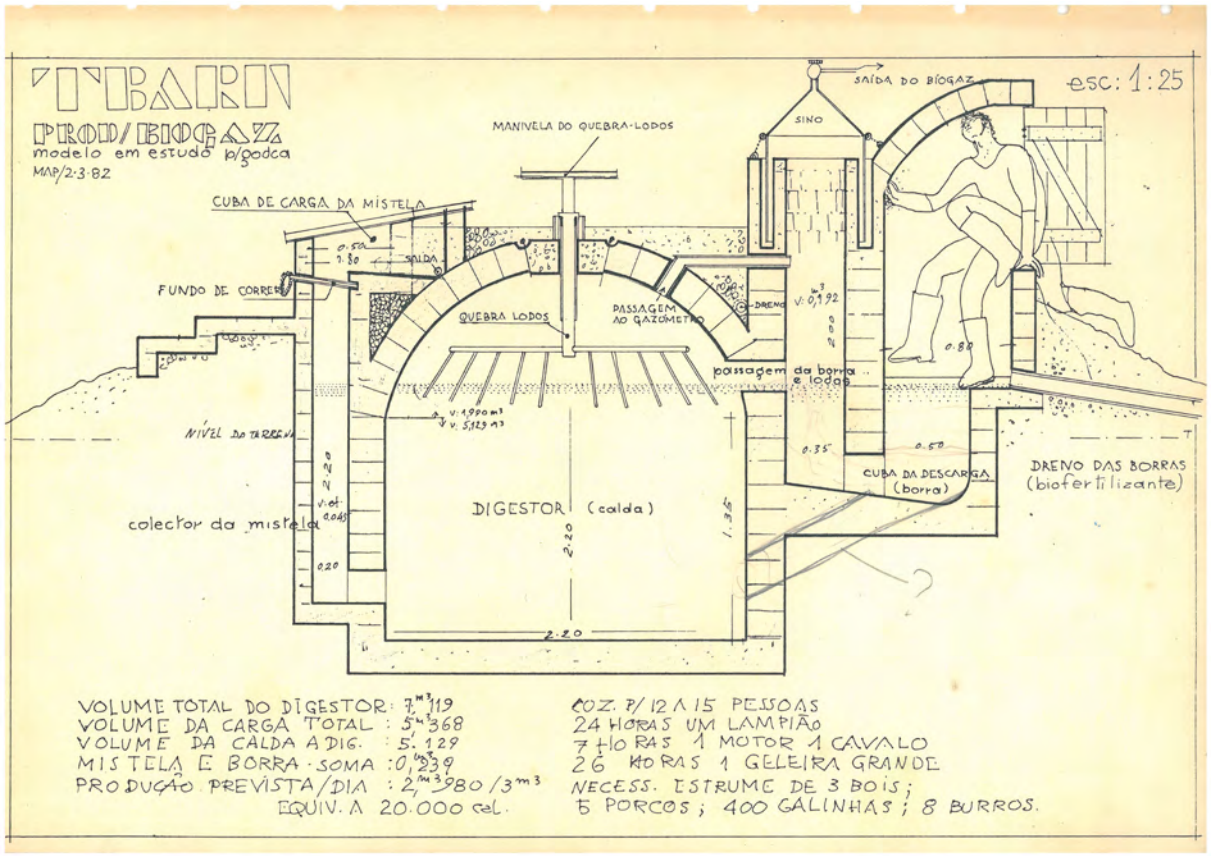


Fig. 30, 31, 32
Estudos de António Quadros sobre biogás e biodigestores
desenvolvidos no TBARN
não datados [1977-1979]
espólio particular

meiros e bem modestos passos, que os problemas do Aproveitamento racional das energias renováveis foram nossa preocupação"[122]. Assim, os conhecimentos transmitidos são sustentados numa prática efectiva do próprio autor, que dá respaldo a uma escrita assertiva e que transmite ao leitor uma real sensação de que cumprindo os ensinamentos será capaz de fazer, de executar – e, por conseguinte, de ser um agente do desenvolvimento do país.

Em segundo lugar, a convicção da importância de tornar acessível – a todos – o conhecimento para que ele seja operacionalizável em prol do desenvolvimento nacional, para que ele seja disponibilizado de forma adequada e dirigido à realidade do país. É esta convicção que o autor torna pública, por exemplo, na primeira página do manual *O que é o Biodigestor?*:

> Se a grande massa de informação de que dispomos responde directamente às necessidades e preocupações gerais do País, a verdade é que ela é completamente bloqueada na prática da divulgação, por carência de quadros capazes de a ordenar, relacionar, experimentar, ajustar e Comunicar. Enquanto não forem postos em acção os dispositivos necessários à intervenção tecnológica exigida pela Linha Política, toda esta massa informativa ficará detida numa meta irrisória e alheada da realidade nacional. A edificação de uma sociedade sem classes passa pelo acesso do Povo ao Conhecimento Científico do qual, a parte imediatamente operacional e eficaz é convencionalmente chamada conhecimento técnico.[123]

A operacionalização do conhecimento técnico, nas circunstâncias e nas condições do país, era um desafio complexo, mas fazível – e até com poucos recursos, como demonstra António Quadros nestes manuais.

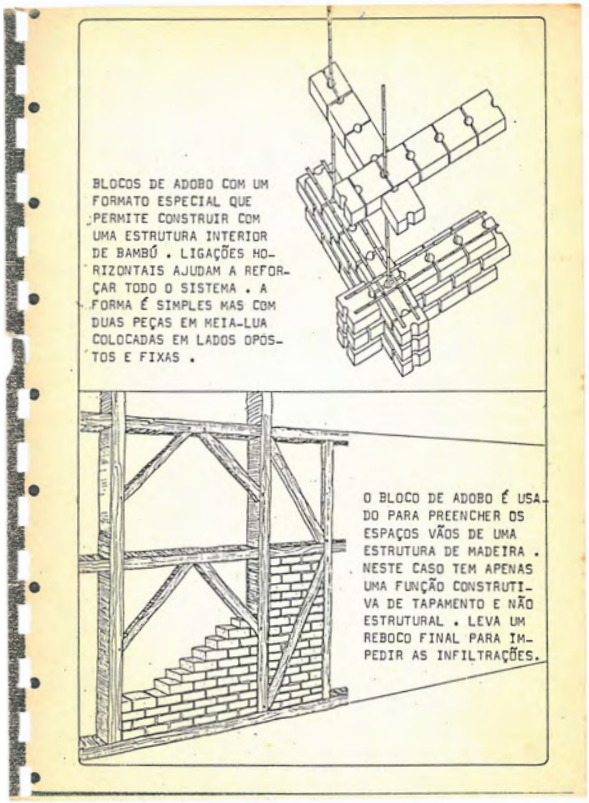
Em terceiro lugar, a certeza que a compreensão dos conteúdos, e a sua aplicabilidade, é potenciada pela componente de ilustração. Em todos os materiais produzidos por António Quadros essa é, compreensivelmente, uma componente fortíssima; e estes manuais não são excepção. O desenho aqui é tão ou mais importante que a escrita, mormente nas partes em que explica fases e procedimentos de construção (fig.33-36).

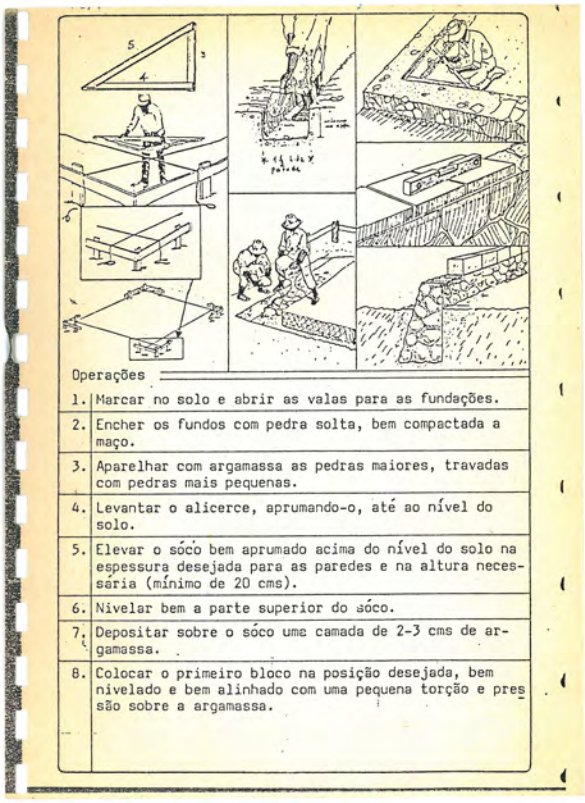
Os manuais são "profusamente ilustrados" – expressão que consta, aliás, das especificações técnicas dos mesmos. Sem desenhos não haveria comunicação! A este propósito, conto uma história passada com António Quadros precisamente neste período de intensa produção manualística. Em Setembro de 1981, Jorge Mealha envia-lhe um livro português sobre apicultura. António Quadros agradece a oferta ao amigo, escrevendo:

> O tratado físico da Abelha é realmente assombroso! Que intuição e que poder de observação! (…) E nas bibliografias portuguesas nem se fala do homem. A descrição da colmeia dele (faltam os desenhos) é praticamente a descrição de uma das minhas "invenções": o sistema de avos estreitos, permutáveis. Não calcula a alegria que me deu com o demónio do livro.[124]

---

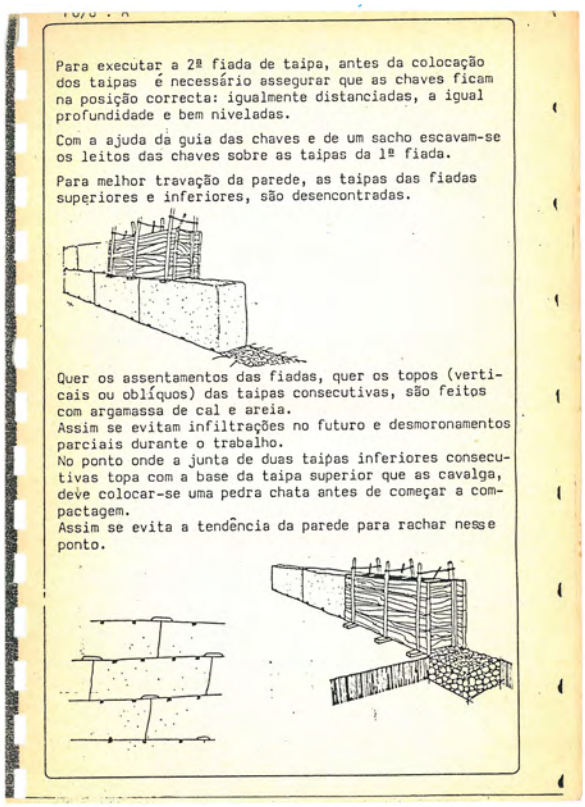
[122] António Quadros, *O que é o Biodigestor?*, 1984, ficha 10 (espólio particular).
[123] António Quadros, *O que é o Biodigestor?*, 1984, ficha 0 (espólio particular).
[124] Carta de António Quadros a Jorge Mealha, Maputo, 20 de Setembro de 1981 (espólio particular).





Operações

1.	Marcar no solo e abrir as valas para as fundações.
2.	Encher os fundos com pedra solta, bem compactada a maço.
3.	Aparelhar com argamassa as pedras maiores, travadas com pedras mais pequenas.
4.	Levantar o alicerce, aprumando-o, até ao nível do solo.
5.	Elevar o sóco bem aprumado acima do nível do solo na espessura desejada para as paredes e na altura necessária (mínimo de 20 cms).
6.	Nivelar bem a parte superior do sóco.
7.	Depositar sobre o sóco uma camada de 2-3 cms de argamassa.
8.	Colocar o primeiro bloco na posição desejada, bem nivelado e bem alinhado com uma pequena torção e pressão sobre a argamassa.

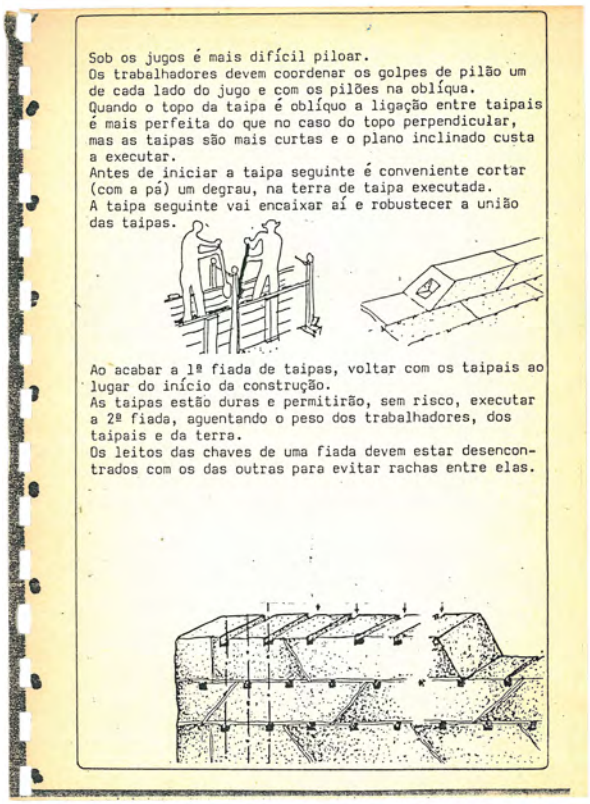


Para executar a 2ª fiada de taipa, antes da colocação dos taipas é necessário assegurar que as chaves ficam na posição correcta: igualmente distanciadas, a igual profundidade e bem niveladas.

Com a ajuda da guia das chaves e de um sacho escavam-se os leitos das chaves sobre as taipas da 1ª fiada.

Para melhor travação da parede, as taipas das fiadas superiores e inferiores, são desencontradas.

Quer os assentamentos das fiadas, quer os topos (verticais ou oblíquos) das taipas consecutivas, são feitos com argamassa de cal e areia.
Assim se evitam infiltrações no futuro e desmoronamentos parciais durante o trabalho.
No ponto onde a junta de duas taipas inferiores consecutivas topa com a base da taipa superior que as cavalga, deve colocar-se uma pedra chata antes de começar a compactagem.
Assim se evita a tendência da parede para rachar nesse ponto.



Sob os jugos é mais difícil piloar.
Os trabalhadores devem coordenar os golpes de pilão um de cada lado do jugo e com os pilões na oblíqua.
Quando o topo da taipa é oblíquo a ligação entre taipais é mais perfeita do que no caso do topo perpendicular, mas as taipas são mais curtas e o plano inclinado custa a executar.
Antes de iniciar a taipa seguinte é conveniente cortar (com a pá) um degrau, na terra de taipa executada.
A taipa seguinte vai encaixar aí e robustecer a união das taipas.

Ao acabar a 1ª fiada de taipas, voltar com os taipais ao lugar do início da construção.
As taipas estão duras e permitirão, sem risco, executar a 2ª fiada, aguentando o peso dos trabalhadores, dos taipais e da terra.
Os leitos das chaves de uma fiada devem estar desencontrados com os das outras para evitar rachas entre elas.

Fig. 33, 34, 35, 36
Pormenores de construção em adobo
páginas do manual *O que é o Adobo?*
não datado [1982-1983]
espólio particular

O "demónio do livro", que tanto encantou o apicultor, tinha um único senão: faltavam os desenhos, ou seja, estava incompleto. Compreende-se esta necessidade do desenho para a apreensão de conteúdos – sobretudo por parte de António Quadros que se treinara a pensar desenhando e a comunicar desenhando.

Os três manuais são reveladores de um trabalho intenso e muito maturado de António Quadros, que me importou analisar. Cada manual apresenta-se como uma compilação de fichas – as fichas TBARN, que se dividem em seis tipos distintos, que são enunciados nas primeiras páginas dos três manuais:

> FP Fichas de Planeamento Temático
> FAC Fichas de Acções e Conceitos
> FIT Fichas de Informação Tecnológica
> FO Fichas de Operações Técnicas
> FAIT Fichas Avulsas de Informação Tecnológica
> FN Fichas Notícia

O conceito de cada ficha é explicado, e é fornecido um plano onde é mostrada a sequência das fichas a ser usada num curso de formação. Apesar do alinhamento proposto, a individualização de assuntos permitia flexibilidade no uso das fichas:

> A disposição das fichas indica-nos, da esquerda para a direita, que existe uma sequência a respeitar no seu estudo prévio. O conteúdo das primeiras prepara o terreno para a compreensão das seguintes. Isto não quer dizer que, em fases posteriores de estudo ou de simples consulta, se não possa isolar uma ficha ou um grupo de fichas. Quando já conhecemos suficientemente a informação tecnológica necessária, é natural que se isolem as fichas de operação para um estudo mais particularizado das fases de produção ou aplicação do material.[125]

Tornar acessível o conhecimento técnico não significava simplificá-lo, implicava – sim – uma exímia estruturação. A fórmula que António Quadros encontrou para a transmissão do conhecimento técnico está espelhada, precisamente, no modo como os manuais foram concebidos e estruturados. O conhecimento técnico e a sua operacionalização exigia a transmissão de diferentes tipos de conteúdos: teóricos, de aplicação prática e de carácter organizativo. Nenhum conteúdo é considerado mais ou menos pertinente. Tendo em conta que estes manuais se destinam a apoiar projectos de formação "com particular e imediata insistência no mundo rural em transformação" poderíamos esperar que os manuais dessem primazia à vertente prática; contudo, não é isso que acontece, como o autor faz questão de explicar a leitores/utilizadores:

> O melhor método de ensinar uma criança a nadar não é, seguramente, atirá-la às ondas. Uma simples bóia, diminui os riscos e aumenta a confiança. Cada ficha é essa bóia. Consideramos tempo perdido, ou mal utilizado, sempre que se mergulha numa prática definitiva sem a contrapartida de um estudo teórico prévio, ainda que breve. Mesmo quando observamos alguém a executar uma tarefa, estamos apenas a receber uma informação teórica, visto que não somos nós quem a está praticando. (…) para uma compreensão integral da arte-de-bem-fazer-o-quer-que-seja na prática, é indispensável uma boa formação teórica inicial.[126]

---

[125] António Quadros, *O que é o Biodigestor?*, 1984, ficha 0 (espólio particular).
[126] *Idem*, *ibidem*, ficha 0.

Na senda de tornar o conhecimento acessível, é ainda de referir a preocupação que António Quadros tem em utilizar uma linguagem simples, sem recurso a vocabulário complexo. Ainda assim, e tendo em conta os baixos níveis de escolaridade dos potenciais utilizadores, o autor acrescenta uma ficha intitulada *Terminologia* e explica a sua existência:

> Esta ficha não pretende ser exaustiva, isto é, não pretende ser um dicionário com todos os termos que podem criar dificuldades na compreensão dos textos presentes. Na verdade, houve uma permanente preocupação em escrever num português simples e correcto mas esse esforço não foi levado às suas extremas consequências. Por tal razão achámos necessário dar o significado de algumas palavras e expressões, embora algumas delas tenham o seu significado dentro do próprio texto onde estão incluídas.[127]

Escrutinados os manuais quanto às suas preocupações pedagógicas, uma pergunta me ocupou: ideológicos – os manuais? Sim, sem dúvida. Eles veiculam a narrativa da FRELIMO sobre a reconstrução nacional. E não poderia ser de outra forma – afinal, eles visavam ser ferramentas de apoio à edificação de aldeias comunais que, como já referi, foram uma estratégia estatal de concentração do povoamento e da produção nas zonas rurais do país. Encontra-se essa narrativa, por exemplo, num pequeno texto intitulado *As novas necessidades*:

> Até à Independência Nacional, uma aldeia era um conjunto de simples palhotas, precáriamente organizadas à roda da palhota maior do régulo ou da administração colonial ou, ainda, um aldeamento-prisão com as populações vivendo sem condições dignas, sem organização concreta.
> Hoje, Aldeia Comunal significa uma aspiração a uma vida organisada em novas bases de dignidade humana.
> Hoje, construímos para homens livres em busca de uma vida melhor, mais feliz, de acordo com o nosso ideal revolucionário.
> Temos de construir muito, porque é necessário levar à Aldeia, ao Bairro, tudo o que nunca lá existiu ou tudo aquilo que é necessário existir para modificar o que é errado ou precário.
> CONSTRUINDO, RECONSTRUIMO-NOS, PARA MELHOR PARTICIPAR NAS TAREFAS INADIÁVEIS DA RECONSTRUÇÃO NACIONAL. CONSTRUINDO, ESTAMOS A PARTICIPAR NA REVOLUÇÃO MUNDIAL. ESTAMOS A PREPARAR O APARECIMENTO DO HOMEM NOVO.[128]

Apesar de servirem um objectivo político, António Quadros não se coíbe de introduzir nestes manuais alguns alertas para moderar 'a cartilha ideológica'. É particularmente interessante, por exemplo, a crítica que faz à aplicabilidade cega de uma fórmula governamental a todo o território – que não era um território homogéneo. Ao longo dos textos, tem uma preocupação extrema em salvaguardar que o uso dos recursos deve obedecer a critérios e que os critérios devem ter em conta as características das diferentes zonas geográficas do país e os seus problemas específicos:

> As soluções achadas para o Niassa não são (talvez) aplicáveis para Gaza, e, mesmo no Niassa, as comunidades da margem do Lago esperam soluções diversas das comunidades da montanha. Os seus problemas de base podem ser os mesmos. Mas o seu Habitat é diferente. Logo, as soluções técnicas são diversas porque devem operar com os diversos factores e os diversos recursos onde cada aldeia está implantada.[129]

---

[127] António Quadros, *O que é o Bambú?*, s/d. [1982-1983], ficha 38 (espólio particular).
[128] *Idem*, *ibidem*, ficha 2.
[129] *Idem*, *ibidem*, ficha 2.

Se hoje olhamos para estes manuais e sentimos a sua intrínseca relação com o que se passava em Moçambique, à época da sua execução, e a sua articulação com a dimensão política, também encontramos uma actualidade impressionante nos princípios norteadores que sustentam toda a explanação de conteúdos: a harmonia entre o Homem e o seu Habitat; o equilíbrio entre recursos e necessidades; a importância do conhecimento e da informação para conseguir fazer uma utilização adequada dos recursos. As mensagens de António Quadros – que hoje diremos serem de sustentabilidade e de decrescimento – continuam a fazer todo o sentido nos nossos dias. Se efectivamente há mensagens mais dirigidas para a realidade que vive em Moçambique, há outras que extravasam o local e o momento e que chegam até hoje com pertinência e actualidade. Destaco em particular toda a sua luta, toda a sua pedagogia para um uso sustentável da madeira. No manual *O que é o Bambú?*, António Quadros escreve:

> Temos que saber escolher a árvore que deve ser cortada pela raiz para madeira de construção e aquela que deve ser podada para fornecer lenha. Devemos poupar as árvores preciosas que levam séculos a crescer. Devemos plantar árvores de fácil crescimento para lenha, carvão e para a nossa permanente necessidade de construção.[130]

Na verdade, o uso sustentável da madeira é um dos temas mais fortes da sua intervenção. A insistência nesta pedagogia e nestas mensagens corresponde à genuína preocupação de António Quadros com a exploração desenfreada, desproporcionada e irracional dos recursos – que ele testemunhava em escalas preocupantes. A prova disso é que a difusão destas mensagens não se circunscreve aos manuais e aos materiais estritamente pedagógicos; ela estende-se a todas as suas esferas de acção. E, por isso, também na sua poesia está a crítica ao uso irracional da madeira. O poema *Corrente de Alta Tensão* é inequívoco:

> Fui na serração procurar madeira de caixote
> E trouxe a serradura da confusão na cabeça.
> Vi coisas curiosas tais como, homens eléctricos
> Tais como, máquinas a trabalhar sem fazer nada
> Tais como, um tronco de jambirre grosso como boi
> Ser talhado em palitinhos como bolo para muitas bocas.
>
> Fui na serração mecânica e vi produzir muito bem:
> Vi uma bela serradura e umas excelentes fitinhas
> Maravilhosas para acender o lume no húmido;
> Vi uma tábua de vinte ser tirada de um pranchão de cinquenta
> E acabar com dezoito inúteis na desengrossadeira;
> Vi um único metro especial com setenta centímetros.
>
> Fui lá na serração e fiquei feliz por ter ido:
> Tinha mesmo só madeira para caixote pequeno.
> Tal como eu queria: grosseira, se bem preferisse
> Com esquadria recta, claro, mas é pedir muito
> Pois chegou a simpatia toda que fui vendo
> Com os camaradas todos alegres com os dentes todos para mim.

[130] António Quadros, *O que é o Bambú?*, s/d. [1982-1983], ficha 2 (espólio particular).

Fui na casa do serrar e serrava-se sem piedade
Nos intervalos de fazer outra coisa qualquer por ali
Nos intervalos do discutir a política de quem pode mandar
(você não manda em mim, não senhor, eu sou da célula)
Nos intervalos do ir na latrina ou na direcção dali
Nos intervalos, sim, sem piedade e sem metro, serrava-se.

Fui lá pela madeira de caixote para fazer coelheira barata
E vi esta coisa maravilhosa e socialista sem emulação:
Vi uma plaina trabalhar meia hora sempre sózinha
E sem estragar madeira nenhuma, só trabalhando;
Vi um homem preocupado e belo de vontade operária
Transformando boi de jambirre em ripado para telhar.

Fui só pela madeira e enchi os olhos de serradura
E imagens inesquecíveis para toda a vida a viver.
Vi a coisa alta e impressionante de cinquenta homens eléctricos
Que vou escrever aqui para acreditar melhor e sempre:
Súbitamente a energia faltou e as máquinas foram abaixo.
E varredores, empilhadores, carpinteiros, mecânicos e escriturários tudo parou.

… Até que
Cinco minutos passados
Voltou a preciosa energia de trezentos e oitenta vóltios.[131]

António Quadros vai persistindo, em diversas direcções, na divulgação do conceito TBARN – e, para ele, essa divulgação não deveria ser circunscrita apenas à formação de quadros técnicos do planeamento físico, que estava a ser desenvolvida na DNH. É assim que enquadro os artigos que escreve no jornal *Domingo*[132] – que semanalmente apresentava a secção *TBARN. O que é? Técnicas Básicas no (para o) Aproveitamento Racional da Natureza*. Embora escritos por António Quadros, este nunca assina as rubricas em nome próprio; a autoria era do "Grupo TBARN/DNH". Os textos vão apresentando os temas TBARN (fig.37), alguns deles tratados com uma nova roupagem: as fábulas. No período em que trabalha na DNH, António Quadros aposta e refina-se na escrita de fábulas, trabalhadas com o propósito de serem ferramentas pedagógicas. É nesse sentido que as introduz em muitos dos manuais que vai produzindo e nos materiais pedagógicos de apoio aos vários módulos que lecciona nos cursos de formação. Mas António Quadros não as quer ver presas ao contexto formativo e por isso divulga-as nas páginas do jornal destinadas ao público em geral. São sete as fábulas da sua autoria publicadas na imprensa: *A história do Sapo de Areia*; *A machamba ideal*; *A história da verdade histórica das 10 maçarocas*; *História Misteriosa dos Té-Kin-Fins*; *Uma história de leões sem caçadores*; *Gosma de Osga, Asma de Lesma e Cisma de Rela*; *O Cego, o Surdo, o Mudo e os Morsianos*. No final de cada fábula, António Quadros deixa pistas para que os leitores façam a sua reflexão sobre a história ou avança mesmo com a conclusão, como no caso de *A história da verdade histórica das 10 maçarocas*:

[131] João Pedro Grabato Dias, *O Povo é Nós*, 1991, pp. 31-32.
[132] A sua colaboração com este periódico começa em Outubro de 1981.

A série temática acabou. Começamos uma nova etapa. De vários lados nos pressionam: — «Quando é que vocês começam a ensinar coisas? Já chega de Teoria!...» Parece-nos, pelo contrário, que ela não é bastante. E a melhor prova é esse insistente pedido de ensinar a fazer coisas ... práticas! Fez sempre parte do trajecto TBARN esta maldição. Os teóricos acusam-nos de iniciarmos práticas sem bastante teoria. Os operativos pragmáticos acusam-nos de execráveis teóricos. A discussão, posta assim, é lá a discussão deles. Estamos de fora, procurando (desesperadamente, pasme-se!) um circuito de sanidade, em que prática e teoria são páginas da mesma folha. Adiante. Por onde começar? Que tema preferir para arrancar, e, dentro dele, qual assunto particular, qual técnica, qual «receita»? Vamos recorrer à moeda ao ar? Como escolher, entre tantos igualmente importantes, uma tecnologia mais necessária, mais básica, para divulgar? Controlo das queimadas? Construção da habitação? Abrir poços? Ninguém negará que comer é básico. Produzir o alimento que se come, ainda mais. As técnicas agrícolas estão à cabeça. Por ordem alfabética: A, B, Já chega! Abelha! Nada de mais essencial na Agricultura: a APICULTURA.

Técnicas Básicas no (para o) Aproveitamento Racional da Natureza.

TBARN
O que é
APICULTURA

Chamamos Apicultura ao conjunto de factos científicos, procedimentos técnicos e conhecimentos empíricos racionalmente organizados que orientam o cultivo da Abelha.

Os objectivos, directa ou indirectamente produtivos da Apicultura, são vários e diversamente escalonados. Podemos dividi-los em 6 grandes grupos:

1 — **Polinização das flores no que respeita a plantas úteis ao homem.**
2 — **Aproveitamento dos produtos da colheita da abelha: o pólen, o propólis e o néctar. Este último origina o mel, por evaporação e adição de secreções glandulares.**
3 — **Aproveitamento dos produtos elaborados: a cêra, a geleia de Mãe, o veneno.**
4 — **Aproveitamento das capacidades de reprodução: Mães e Enxames.**
5 — **Investigação: Biologia da Abelha e do Enxame, métodos de manelo, etc.**
6 — **Satisfação intelectual e estéctica dada pela observação da vida da colmeia e pela prática apícola.**

A Abelha tal como a conhecemos hoje, insecto social e produtor de mel, cera, etc, existe há 40 000 000 de anos sobre a Terra. O homem aparece em cena há 1 000 000 de anos. É natural que tenha utilizado o mel como alimento desde os seus primeiros estabelecimentos. Tal como o fazem, de resto, muitos outros animais.

A representação mais antiga desse encontro Homem/Abelha data de 12.000 anos e encontra-se na gruta de Arãna, ao sul da península Ibérica. É do período Paleolítico.

GRUTA DE ARAÑA

Desde as primeiras grandes Civilizações que a Abelha é referida e o seu valor na economia dos grupos humanos, sublinhado. A domesticução da Abelhas, isto é, a fixação dos enxames em recipientes próprios e mais ou menos elaborados, data possivelmente de então.

Baseadas sobretudo na produção agrícola, essas Civilizações atribuiam à Abelha, por observação do seu comportamento social e produtividade, uma enorme importância, a ponto de a terem adoptado como símbolo da Fertilidade, da Abundância, da vida pacífica e da industriosidade.

Os conhecimentos empíricos dessas épocas começaram a ser sistematizados a partir das civilizações grega, latina e árabe. Mas só posteriormente, por volta de 1800, na Europa, a investigação científica começa a interessar-se pelos problemas específicos da biologia da abelha, do seu espaço próprio e por todos os problemas ligados ao conjunto de factores que intervêm na sua produtividade.

Com a descoberta do «espaço da abelha» e as invenções do favo amovível, da cera moldada e do centrifugador, nasce a Apicultura Racional no último quarto do século passado.

Aperfeiçoadas as colmeias e as técnicas de maneio, compreendidas a mais importantes leis biológicas que regem o comportamento da Abelha e divulgado universalmente esse conhecimento, só então a cultura da abelha se torna uma prática acessível a um grande número de pessoas, o que se traduz por elevadas produções impensáveis há um século.

Vamos tentar resumir em 4 números sucessivos os aspectos mais essenciais da Apicultura. Hoje abordaremos resumidamente a biologia da Abelha.

O género Apis compreende 4 espécieis produtoras de mel e cêra e colhedoras de pólen. Duas delas, são selvagens e têm resistido à domesticação.

APIS DORSATA, ou abelha gigante da Índia, vivem a céu aberto e constroem um único favo pendurado da árvores. Muito agressivas.

APIS FLOREA, pequena como uma mosca, constroe um só favo, pequeno e a céu aberto. Não são agressivas. Também vive na Índia.

APIS CERANA, muito mansa mas enxameadora, originária da Índia mas espalhada por todo o Oriente. Constroi vários favos ferticais. Tem cor negro-parda. Refugia-se em buracos de rochas ou de árvores. Aceita viver em colmeias.

APIS MELLIFERA, originária do Ocidente. Compreende muitas sub-espécies, ou raças, segundo certos autores. A abelha comum que todos conhecemos em Moçambique, é uma destas raças: a APIS MELLIFERA ADANSONI, ou abelha africana como costuma ser chamada, embora em África haja outras raças bem diferenciadas, como a abelha do Cabo, a de Madagáscar, a Sahariana, etc.

A mais espalhada de todas as APIS Mellifera é a LIGÚSTICA ou Italiana, semelhante à nossa abelha pelas faixas amarelas, mas maior e mais adaptada a climas frios e tempestados. A Apis Mellifera CÁRNICA é cultivada da Ioguslávia à Bulgária. A Apis Mellifera CAUCÁSICA cultiva-se nas regiões do Cáucaso. A A. M. IBÉRICA, na península Ibérica, Etc. Etc.

As questões postas pela Bilogia da Apis Mellifera, no que respeita à Anatomia e Fisiologia de cada uma das raças ou variedades apresentadas, têm respostas muito semelhantes. Outro tanto se não pode dizer quanto aos comportamentos, que diferem de uma para outra, acentuadamente por vezes.

Quase todos os estudos importantes e práticas co-relacionadas foram achadas no maneio das ligústicas, cárnicas, Caucasianas e Ibéricas, em regiões de climas frios ou moderadamente temperados.

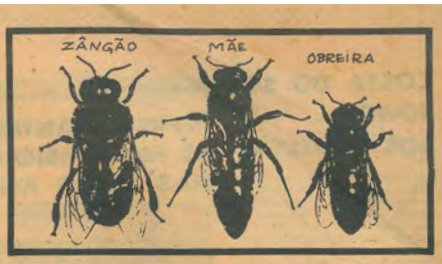
Não é de estranhar, pois, que a aplicação das mesmas de maneio e de material ao caso da Apis M. Adansoni, não tenha resultado tão bem e que tenhamos ainda à nossa frente um longo caminho de pesquiza a fazer.

MORFOLOGIA DA APIS MELÍFERA

O Enxame de abelhas é visto por muitos biologistas como um super-organismo. Cada enxame é na verdade uma só família composta de 3 tipos de membros: A Mãe, também chamada Rainha ou Mestra; os Zângãos, ou machos; as Obreiras que são fêmeas com os orgãos sexuais e reprodutores atrofiados.

Num enxame razoavelmente desenvolvido, há cerca de 50 000 indivíduos, dos quais só um é Mãe, 500 a 1000 são Zângãos e os restantes obreiras.

Na Apis M. Adansoni, várias Mães podem co-habitar na mesma colmeia ou apiarca.



Deste pormenor nos serviremos para preconizar um novo tipo de material e maneio só possível com as Adansoni.

O corpo da abelha divide-se em cabeça, tórax e abdómen. A cabeça possue duas antenas articulares, dois olhos fixos laterais, compostos de 3000 a 5000 elementos justapostos — os omatídeos — três olhos simples ou ocelos na parte anterior da cabeça, uma boca ladeada por 2 mandímbulas e uma trompa. Esta é composta por 5 peças: um lábio inferior, 2 palpos labiais e 2 maxilas.

O Tórax é formado por 3 anéis soldados, cada um com um par de patas. Ao 2º e 3º anéis estão ligadas as asas (2 pares) por articulações e fortes músculos internos. As patas dividem-se em: anca, trocanter, fémur ou coxa, tíbia ou perna e tarso. Este último é composto por um grande artículo e 4 pequenos, o último dos quais termina por 2 garras e uma ventosa.

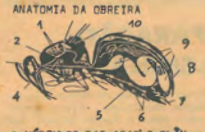
CABEÇA DA OBREIRA

O-OCELOS E-OLHO COMPOSTO Ant-ANTENA Ft-FRONTE Lm-LABRUM Mth-BOCA Md-MANDÍBULA Mx-ARRANQUE DA MAXILA Lb-LABIUM Prb-PROBÓSCIS .

OBREIRA
VISTAS INTERNA E EXTERNA DA PATA TRAZEIRA

1-ANCA 2-TROCANTER 3-FÉMUR 4-TÍBIA 5-PENTE 6-PINÇA 7-ESCOVA 8-TARSO 9-UNHA 10-VENTOSA 11-CLISTA A/VISTA INTERNA B/VISTA EXTERNA .

ANATOMIA DA OBREIRA



1-MÚSCULOS DAS ASAS 2-GLÂNDULAS TORÁCICAS 3-GL.CERVICAIS 4-GL.FARÍNGICAS 5-SISTEMA NERVOSO 6-GL.CERÍGENAS 7-AGUILHÃO 8-GL.DE NASANOFF 9-APARELHO DIGESTIVO 10-AP. CIRCULATÓRIO

O primeiro par de patas serve para limpar as antenas, levar as placas de cerca à boca, etc. A perna do segundo par tem, lateralmente um espinho com que a abelha desprende as pelotas de pólen. O terceiro par é muito especializado. Na face externa da perna tem uma depressão brilhante — a cesta — onde transporta o pólen. Na parte inferior tem uma série de pêlos duros — o pente — .

No tarso, 10 bandas de pêlos formam a escova de pólen. A perna e o tarso nó espaço que os une, formam a pinça. Apenas as obreiras possuem estes instrumentos. As asas são membranas transparentes, tensas sobre uma armação de nervuras rígidas e ocas. As asas anteriores são maiores que as posteriores. Cada par é ligado em vôo por uma série de ganchos existentes na parte da frente das asas posteriores que se engatam numa espécie de goteira situada na parte de trás das asas anteriores. As asas podem bater 200 vezes por segundo.

O Abdómen compõe-se de 7 aneis visíveis, dos quais o primeiro, reduzido, faz a união com o tórax. Na extremidade do último anel situa-se o aguilhão ligado à bolsa do veneno. Cada anel é composto por duas placas, inferior e superior, e, lateralmente, abrem-se os orifícios das tranqueias. Na parte inferior, 4 pares de superfícies polidas — os espelhos — escondem as glândulas cerígenas. Desta morfologia geral participam Mãe, Obreira e Zângão.

(continua no próximo número)

1,2,3-SEGMENTOS DO TÓRAX / I a VII-SEGMENTOS ABDOMINAIS / Gls-GLOSA / Prb-PROBÓSCIS / Mx-MAXILA / Md-MANDÍBULA / Lm-LABRUM / Lb-LABIUM / Ant-ANTENA / E-OLHO COMPOSTO / M-CABEÇA / O-OCELOS / Tp-TÍBSILA / Th-TÓRAX / Ws-ASAS / Ab-ABDÓMEN / Sp-ESPIRÁCULA / Stn- AGUILHÃO / L1-L2-L3- PERNAS

APARELHO RESPIRATÓRIO

AS TRAQUEIAS COMUNICAM ENTRE SI

Fig. 37
Secção *TBARN. O que é?* no jornal *Domingo*
29 de Novembro de 1981, página 6

> No longo caminho a percorrer na direcção do Desenvolvimento, há que restaurar o conhecimento popular, há que devolver credibilidade às técnicas tradicionais, melhorá-las, introduzir novas técnicas afins, inventar, criar, outras ainda. (…) Quanto mais não fosse por amor e respeito à herança cultural de todo um Povo.[133]

Estas sete fábulas serão publicadas muito mais tarde, em 1992, no livro intitulado *Sete Contos para um Carnaval* (fig.38,39). Sobre o livro: o silêncio. Também neste caso, o silêncio se poderá explicar pelo desfasamento entre a data de produção dos textos – 1981 – e a data da publicação do livro. Não obstante esta questão que distanciou o livro do contexto em que foi criado, entendo que há outro factor a ter em conta: o género fábula. *Sete Contos para um Carnaval* não é uma obra de poesia. No cômputo geral da obra literária este livro parece ser uma espécie de 'parente pobre', porque sai fora da 'produção grabatiana', sendo no entanto assinado por João Pedro Grabato Dias. Mas a esta produção António Quadros deu importância, e as suas "fábulas pedagógicas" – como ele próprio as designou – são reveladoras do seu esforço por se reinventar continuamente como pedagogo[134], procurando sempre novas estratégias para facilitar a compreensão dos assuntos – os assuntos em que ele acreditava.

Regressando ao jornal *Domingo*, a rúbrica TBARN teria os dias contados: no total foram 18 os artigos publicados. De acordo com informação dada por António Quadros no seu *curriculum vitae*, a rúbrica acabou "por decisão do jornal"[135]. As *Técnicas Básicas para o Aproveitamento Racional da Natureza* colhiam cada vez menos adeptos. Os projectos de António Quadros pareciam estar condenados à extinção.

A RETIRADA

"A retirada"[136] é a expressão que António Quadros utiliza para designar a sua saída definitiva de Moçambique. A saída de Moçambique não terá sido uma decisão tomada de ânimo leve: eram muitas as 'coisas' que teria de deixar para trás e, sobretudo, eram muitas as 'coisas' a conquistar em Portugal, para garantir a sua sobrevivência. António Quadros tinha consciência que seria um processo difícil – mas isso não o demoveu. Porque era maior a sua revolta, a sua mágoa e a sua desadequação aos contextos. O sentimento de incompreensão, de ingratidão e, sobretudo, o desalento face ao país que se construía vão-se acentuando e vão fazendo crescer a sua vontade de sair.

Sobre a saída de António Quadros, João Paulo Borges Coelho refere: "Quando ele sai em 1984 o país estava devorado pela guerra! E não há qualquer perspectiva em que ele faça a diferença.

---

[133] "Conservação do Alimento", *Domingo*, 25 de Outubro de 1981, p. 5.
[134] António Quadros escreve outras fábulas que não constam do livro; circularam nos cadernos de apoio das suas aulas da disciplina *TBARN e Ensino*, do Curso de Ciências da Educação na UEM: "A Casa Ideal", "O Califa, os dez arquitectos e o filósofo", "O escultor e o gigante da floresta e os 3 lenhadores". Encontrei esses textos em: *Investigação sobre as bases metodológicas para articulação dos recursos da U.E.M. com vista ao seu avanço global em função das prioridades da reconstrução nacional*, caderno 3, edição UEM, s/d. [1977-1980] (espólio particular).
[135] *António Quadros. Curriculum Vitae*, Maputo, 1983, p. 2 (espólio particular).
[136] Carta de António Quadros a Jorge Mealha, Maputo, 16 de Junho de 1982 (espólio particular).

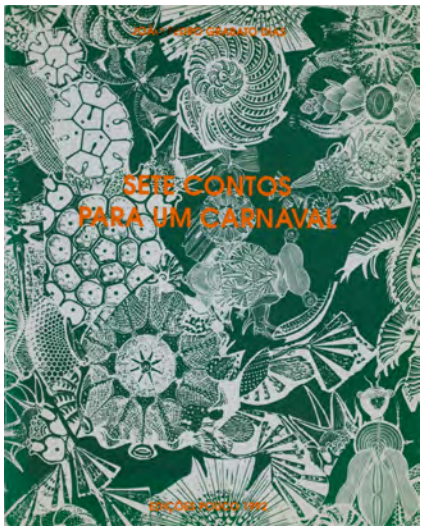


Fig. 38
Capa do livro *Sete contos para um Carnaval* (1992)

Fig. 39
Ilustração de António Quadros
em *Sete contos para um Carnaval*
página 9

Nem a literatura, nem a pintura… Não existe nada disso. O país é uma zona cinzenta comida pela guerra civil"[137].

O que motiva a retirada é uma confluência de acontecimentos e de sentimentos, que contemplam, naturalmente, a situação do país: a escalada da guerra civil[138]; um regime de partido único que caminhava para o autoritarismo; uma visão para o país com a qual António Quadros não se identificava.

Há, no entanto, outras questões que são favoráveis à sua saída. José Forjaz fala de uma "perseguição pessoal":

> Finalmente foi-se-lhe tornando impossível aguentar mais a promoção da mediocridade e da inferioridade à sua volta e a, quase perseguição pessoal que lhe era movida pela incompreensão da sua generosidade e pelo medo à sua intransigência perante a falsidade e a desonestidade.[139]

Forjaz refere-se, ainda que superficialmente, a um ambiente político, intelectual, social, onde figuras como António Quadros tinham dificuldade de vingar por incompatibilidades de formas de estar na vida e de modos de resolução de problemas. O ambiente em Moçambique tinha-se tornado agressivo para António Quadros e António Quadros incompatibiliza-se com Moçambique.

Sobre a prestação de António Quadros em Moçambique pode-se ler em documento oficial:

> Consideramos no entanto que a República Popular de Moçambique fica a dever a António Quadros, mais do que tudo o apontado já, um exemplo de integridade intelectual, que nem sempre foi compreendida, mas que deixou uma marca indelével e positiva em muitos que com ele trabalharam e que com ele, mais do que conceitos e técnicas aprenderam o valor da intransigência intelectual e o valor do aprofundamento da cultura como base indispensável a uma posição política esclarecida e uma capacidade técnica segura e em constante aprofundamento.
> Não é possível num documento desta índole sumarizar todo o contributo de António Quadros ao processo de desenvolvimento nestes primeiros anos de Independência da República Popular de Moçambique. Quero no entanto afirmar que com a sua saída fica aberto um vazio que não vejo possível preencher.
> Considero portanto como um privilégio ter tido a colaboração de António Quadros e é com profundo pesar que o vejo partir numa fase que mais do que nunca necessitaria do seu contributo.[140]

Este texto foi extraído de uma declaração da Secretaria de Estado do Planeamento Físico, que atesta a colaboração de António Quadros com esta estrutura da República Popular de Moçambique. Importa mencionar que o relator é José Forjaz que embora escreva enquanto secretário de Estado é, acima de tudo, o amigo próximo de António Quadros que se sente abalado com a partida do seu "grande companheiro das lutas duríssimas"[141]. Poder-se-á acusar esta declaração de não ser isenta e imparcial, mas efectivamente ela não é exagerada. Como demonstrei ao lon-

---

[137] Conversa com João Paulo Borges Coelho, Maputo, 30/05/2018.
[138] A guerra civil em Moçambique começara em 1977, por mão da RENAMO (Resistência Nacional de Moçambique) – uma força de oposição à FRELIMO. A guerra durará até 1992.
[139] José Forjaz, "António Quadros em África 1964 a 1984", in AA.VV., *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas*, 2001, p. 227.
[140] José Forjaz, *Declaração da Secretaria de Estado de Planeamento Físico*, Maputo, 25 de Fevereiro de 1984, p. 2; *António Augusto de Melo Lucena e Quadros – Processo de Professor* (Arquivo FBAUP).
[141] José Forjaz, "António Quadros em África 1964 a 1984", in AA.VV., *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas*, 2001, p. 226.

go deste capítulo, foi grande o contributo deste homem em Moçambique nos primeiros anos da independência. Porém, António Quadros não sentiu que esse contributo tenha sido compreendido e reconhecido.

Na correspondência com Jorge Mealha demonstra-se profundamente magoado perante o desprezo que se manifestara relativamente ao seu trabalho:

> Volto, como já sabe em Dezembro, com dois pontapés no rabo e etcs vários. É pena, pois podia voltar nas calmas e menos ferido. Paciência. Acabou, para mim, o tempo de sacrifício seja por quem for. Queria arranjar um cantinho = + quente para ficar a pintar sem ver ninguém, nem chatear ninguém, nem ser chateado.[142]

Encontramos, neste desabafo, vários indícios da existência de uma 'conjuntura interna' altamente convidativa à mudança: um cansaço físico e psicológico da batalha do pós-independência – que interiorizara como sua; uma sensação de frustração; uma convicção que 'a luta' o desviara do essencial, de si próprio. Diria que há uma espécie de necessidade de recuperar tempo, de se reencontrar e de voltar-se para si; e esse reencontro só tinha uma direcção – o regresso à pintura:

> Não sei ainda nada do que se vai passar aqui, (…). Desculpe este ar aéreo, mas sinto que se, de agora em diante, levo alguma destas coisas a sério, dou o esperado tirito nos cornos. Sei que não aguento nada. Que se calhar espalho sofrimento à volta de mim, embora não o deseje. Mas cheguei ao ponto em que sei que não aguento mais. Tenho que pintar umas borracheiras por aí fora, desapegar-me das pessoas, paciência… mas tentar ganhar a corrida contra o tempo… que já perdi, claro.[143]

O regresso a Portugal era a única saída possível para António Quadros. A decisão de voltar para Portugal terá sido ponderada durante muito tempo, mas no início de 1982 ela era já uma realidade na sua 'cabeça' que se reflectia no seu comportamento. A partir dessa data começa a preparar o regresso. Em Agosto de 1982 comunica a Jorge Mealha que regressará a Portugal em Dezembro de 1983:

> (…) em dezembro de 83 irei eu de vez. Acaba a mama das nações unidas[144], para mim. Roubado em muitas centenas, velho e descrente de algumas coisas importantes, que resta? O mano zé vai vender a quinta. Não posso comprar a minha parte. Ficarei sem quintal para as couves e sem tecto para cobrir o reumático. Que fazer? Reiniciar o caminho, claro. Se souber que há concursos para prof das esbartes, diga logo, sim? é a única safa que vejo diante de mim. (…) Terei de mudar radicalmente a vida (…).[145]

A retirada para Portugal iria ser dura e difícil e obrigaria António Quadros a uma mudança de vida, como ele próprio escreve. A primeira dificuldade, como revelará em muitas cartas, é a perspectiva do seu irmão querer vender a propriedade de Santiago de Besteiros, isto é, o seu reduto familiar, a sua ligação visceral à natureza e às raízes – de que culturalmente jamais

---

[142] Carta de António Quadros a Jorge Mealha, Maputo, 17 de Julho de 1983 (espólio particular).
[143] Carta de António Quadros a Jorge Mealha, Maputo, 7 de Fevereiro de 1983 (espólio particular).
[144] Quando diz "acaba a mama das Nações Unidas" refere-se ao seu trabalho na DNH, enquadrado desde 1 de Junho de 1981 no projecto MOZ-75-002 do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento – projecto que findaria em data fixa.
[145] Carta de António Quadros a Jorge Mealha, Maputo, 8 de Agosto de 1982 (espólio particular).

se tinha afastado. A *Casa da Seara* era o único porto de abrigo que vislumbrava para viver e onde contava envelhecer. A outra grande questão prende-se com a sua sobrevivência. António Quadros tinha consciência que as possibilidades laborais num país de onde saíra há vinte anos seriam reduzidas. Mas a perspectiva do regresso a Portugal não o desanimou porque ela trazia a utopia de uma paz, de uma acalmia e de um encontro com ele próprio.

Em 1982[146], António Quadros escreve a obra *Facto/Fado* com o subtítulo *piqueno tratado de morfologia parte VII*. Neste livro pensa-se e pensa a própria escrita, num registo autobiográfico que marca, precisamente, um regresso a si próprio. Acima dele já não está Moçambique, já não estão os *slogans* da FRELIMO, já não estão as urgências e os imperativos da reconstrução nacional nem as lutas pelo desenvolvimento equilibrado. É uma reflexão em contínuo sobre o seu lugar regressando, para isso, aos lugares e às pessoas da sua infância. É um regresso à escrita, à poesia que vasculha os dias e os sentimentos. É o preâmbulo do seu regresso a casa, a Portugal, e ao seu reduto sagrado – do qual nunca saíra:

> Estou outra vez em casa e busco-me. Tantas vezes me pensei de fóra
> Que espero repentemente ver-me correndo ao meu encontro
> Saíndo do pinhal do Mudo e sem mais ruído que ver os pés na caruma
> Numa auréola de rolas estrepitosas, folhas de palma de atar
> E canas da Índia… E, no entretudo dos sons audíveis
> Uma flauta de água timbila entre pedras macias e crépitos de cigarra.[147]

"A sua saída, o seu retorno a Portugal, foi um corte com um sonho, quase uma derrota que, para outro menos homem, teria sido, talvez, destruidora. Para o António foi recomeçar, como o era cada dia que passava"[148]. Foi, efectivamente, um recomeçar, mas um recomeçar muito difícil. Seria mais uma prova de resistência: "Existir. Re-existir. Rirsistir. Resistir é preciso"[149].

---

[146] António Quadros data a escrita da obra no interior do livro: "Moçambique, Dezembro, 1982". No entanto, o livro só será publicado em 1986.
[147] João Pedro Grabato Dias, *Facto/Fado*, 1986, p. 231.
[148] José Forjaz, "António Quadros em África 1964 a 1984", in AA.VV., *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas*, 2001, p. 233.
[149] João Pedro Grabato Dias, *Facto/Fado*, 1986, p. 233.

5. Portugal: 1984-1994

O regresso de António Quadros a Portugal é, simultaneamente, um regresso a casa e uma chegada ao desconhecido. Portugal era o lugar sagrado da sua infância e da sua adolescência, mas o país de 1984 era um outro país. De facto, o 'cenário' de onde saíra há vinte anos já não era o mesmo, tinha mudado muito.

O país operara uma transição, de uma ditadura longa para um regime democrático – agora em consolidação. O antigo isolamento do país deu lugar a uma abertura ao espaço europeu. À chegada de António Quadros, Portugal estava em vésperas de adesão à Comunidade Económica Europeia[1] – o que viria a acontecer a 1 de Janeiro de 1986. Viviam-se tempos de euforia: a integração europeia trazia esperança de uma melhoria do nível de vida, de crescimento e de prosperidade.

Mas não era apenas política, económica e socialmente que Portugal se transformara. Emocionalmente, o país era também, para António Quadros, uma 'nova paisagem afectiva'. A "mamã" – esteio, referência, colo e devoção – morrera em 1979. Haviam também falecido grandes amigos do peito, como Rosa Ramalho (em 1977), Arnaldo Araújo (em 1982) e João José Tinoco (em 1983). Os amigos de outrora tinham seguido as suas vidas e, naturalmente, havia entre eles e António Quadros um 'fosso' – de tempo, de distância, habitado por vivências não partilhadas, marcado por diferentes rumos, opções de vida, causas e motivações. Os vinte anos de ausência representavam muito tempo e tempos intensos. António Quadros tinha desaparecido do radar.

Penso que é importante ter em conta que António Quadros não tinha estado 'aqui ao lado', em Paris ou em Londres. Ele tinha estado em África. E a diferença não era uma diferença de quilometragem; eram, sobretudo, diferenças culturais e civilizacionais – que despertavam e alimentavam, e não poucas vezes, estigmas e preconceitos.

Para a percepção, ou a avaliação, do percurso de um artista, ter residido em Paris ou em Londres ou ter estado em África não representava a mesma coisa. Ir para Paris ou Londres, duas capitais culturais nevrálgicas, dois centros artísticos historicamente reputados, significava a possibilidade de uma evolução profissional e a procura de uma maturidade artística num contexto cosmopolita, actualizado e efervescente. Ao contrário, em meados dos anos 60, não se ia para África em busca de aprofundamento artístico ou para se ter acesso a circuitos internacionais. Ia-se para África, e falando concretamente dos territórios portugueses ultramarinos, ou porque se era mobilizado para a guerra, ou por uma sede de aventura ou para 'tentar a sorte' e talvez enriquecer. Embora terra de oportunidades, essa África, culturalmente, simbolizava o desconhecido, o

[1] O pedido de adesão de Portugal à C.E.E. é formalizado em 28 de Março de 1977. O processo negocial será longo e só ficará concluído em 29 de Março de 1985.

atraso e a violência. António Quadros não tinha estado no centro; tinha passado vinte anos "lá em África"[2].

Mas à estadia de António Quadros nessa África acrescia outro peso: o peso do 'retorno'. É certo que a sua saída de Moçambique não foi feita nas condições duras e dramáticas em que decorreu a saída massiva de milhares de portugueses durante o ano de 1975, no decorrer do período de transição, ou seja, no momento directamente associado ao 'desmantelamento' do império. De certa forma, a sua saída enquadra um êxodo mais tardio – daqueles que optaram por ficar no país nos primeiros anos após a independência e que depois acabaram por regressar pelo facto de essa permanência se ter tornado, por inúmeras razões, incomportável. Quero com isto dizer que António Quadros, embora configure uma situação particular de "retornado" (até pelas ligações que, como veremos, continuará a ter com Moçambique), parece também não ter escapado a uma certa indiferença, e até hostilidade, com que na ex-metrópole foram olhados aqueles que retornaram das ex-colónias.

Em dezenas de conversas, retive inúmeras expressões que denunciavam a sensação de estranheza com que amigos falaram de António Quadros a propósito do seu regresso de Moçambique: "o António vinha diferente quando regressou de África, vinha estranho, dorido, amargurado. O olhar dele já não era o mesmo"[3]. Idênticas observações foram expressas por Paulo Mendo[4] ou por José Aurélio[5] – amigos que lamentam que António Quadros não tenha procurado reatar relações. Segundo eles, não terá havido da sua parte um esforço de aproximação. Na verdade, não seria só ele que estaria diferente: todos estariam diferentes. Estranho seria se todos estivessem na mesma. O que é facto é que estas questões explicam também, e à sua escala, a dureza do regresso.

Os últimos dez anos de vida de António Quadros em Portugal são vividos entre o Algarve, o Porto, Viseu e Santiago de Besteiros. Serão anos marcados por muita instabilidade pessoal e profissional, mas ainda assim com uma actividade profícua em vários domínios.

[2] "Lá em África" – expressão usada recorrentemente por um grande número de pessoas com quem conversei, para se referirem ao período de tempo em que António Quadros esteve ausente porque estava "lá em África!".
[3] Conversa com Aurora Costa, Matosinhos, 22/01/2018.
[4] Conversa com Paulo Mendo, Porto, 26/04/2019.
[5] Conversa com José Aurélio, Alcobaça, 02/09/2016.

5.1. O calor do Algarve

Entre 1984 e 1985 António Quadros reside no Algarve. A instalação no Algarve resulta de uma confluência de circunstâncias e factores, a que não é alheia a questão climática – como, aliás, o próprio expressou em carta a Jorge Mealha: "Não estou interessado no frio, a não ser que paguem as viagens e vá dar aulas pelo paiz, tipo pintor voador, com base nos algarves enquanto ainda são nossos"[6]. É claro que para essa decisão muito terá contribuído certamente a proximidade com Jorge Mealha – com quem conta para lhe dar apoio. Esse assunto também é tratado na correspondência: "Obrigadíssimo pela oferta de *atelier* e espaço e ajuda. In loco verei se de facto não o atrapalharei muito. Mas sempre o terei que maçar, de algum modo"[7].

Contudo, a escolha do Algarve explica-se essencialmente pelo contrato celebrado com o Instituto Politécnico de Faro/Escola Superior de Educação[8]. O concurso ter-se-á realizado durante o período em que António Quadros estava ainda a residir em Moçambique. Numa carta a Jorge Mealha, de Fevereiro de 1983, ele dá como certa a sua colocação:

> Desde a sua última carta escrevi apenas uma vez, dando contas, entre outras, do concurso a Faro, ESE, Escola Superior de Educação, onde parece que me acho colocado, sector de artes visuais, e onde me esperam desde já para fazer programações, etc. Recebeu?[9]

Embora a sua presença fosse esperada em Março de 1983, ele só regressa definitivamente a Portugal em Dezembro desse ano, e o seu contrato só será efectivado a 2 de Maio de 1984[10]. Alguns procedimentos administrativos poderão ter estado na origem deste atraso na contratação, face ao que estava previsto. Mas é também plausível que impedimentos da parte de António Quadros possam ter contribuído para esse atraso, como ele deixa a entender numa carta a Mealha: "Entretanto aqui a paródia continua: pedem-me pelas alminhas para ficar mais 2 meses"[11].

Pelo que consegui apurar, esse concurso ter-se-á realizado na sequência de um convite endereçado pelo então presidente da Comissão Instaladora do Instituto Politécnico de Faro – Carlos

---

[6] Carta de António Quadros a Jorge Mealha, Maputo, 7 de Fevereiro de 1983 (espólio particular).
[7] Carta de António Quadros a Jorge Mealha, Maputo, 7 de Fevereiro de 1983 (espólio particular).
[8] A documentação administrativa que poderia elucidar sobre este contrato e sobre a actividade que aqui António Quadros desenvolveu encontra-se guardada no Arquivo Central da Universidade do Algarve. O processo de António Quadros está inacessível aos investigadores em virtude do regulamento, pois não estão cumpridos os requisitos legais para o acesso a informação nominativa, que determinam que isso só seja possível decorridos 30 anos do falecimento do indivíduo ao qual se refere a documentação.
[9] Carta de António Quadros a Jorge Mealha, Maputo, 7 de Fevereiro de 1983 (espólio particular).
[10] Folha intercalar do registo biográfico, Instituto Politécnico de Faro, 31 de Maio de 1985, *António Augusto de Melo Lucena e Quadros – Processo de Professor* (Arquivo FBAUP).
[11] Carta de António Quadros a Jorge Mealha, Maputo, 7 de Fevereiro de 1983 (espólio particular).

Lloyd Braga[12], que conheceria António Quadros, a sua experiência e as suas qualidades e, eventualmente, a sua vontade de voltar para Portugal.

Sobre a passagem de António Quadros pelo Instituto Politécnico de Faro não possuo documentação que permita conhecer em concreto o trabalho que desenvolveu. Sei, pelas vozes de Alberto Melo, Luís Aguilar e Teresa Muge, que elaborou um trabalho preparatório importante para o arranque da Escola Superior de Educação – relevante, sobretudo, por toda a sua reflexão pedagógica vertida na estruturação de programas. Através desses testemunhos percebi, também, que a passagem pelo Instituto Politécnico de Faro não terá sido uma passagem inócua – e isso não se deveu somente ao arrojo das suas posições e pensamentos, quase sempre incompreendidos ou mal compreendidos. Só a sua presença – pela sua postura atípica e nada convencional – gerava comentários, polémicas, quando não chocava. Luís Aguilar, colega de António Quadros, traçou-lhe um retrato onde foca precisamente esta questão:

> Eu e o Quadros partilhávamos o mesmo gabinete na Escola Superior de Educação, na altura em fase de instalação. Quando eu chegava já ele lá estava geralmente à porta do edifício, vestido atipicamente, a trunfa enorme e desgrenhada, um ou dois alfinetes a segurarem a braguilha por falta de botões, sandálias e calças coçadas de velhas e ia dizendo: – Apareceu por aí uma senhora bem arreada com ar de professora universitária a perguntar-me pelo doutor António Quadros, olhando-me de alto a baixo (teria pensado que eu era o porteiro ou o varredor da casa e eu não estava para desiludi-la). Disse-lhe que o doutor António Quadros ainda não tinha chegado, ao que ela retorquiu que sim que lhe haviam dito que ele estava. Indiquei-lhe a porta de entrada do edifício principal e disse-lhe que o procurasse por essas bandas. Olhou-me com sobranceria e bateu sola.[13]

Também Alberto Melo e José Maria Oliveira[14] frisaram, como uma característica peculiar de António Quadros, a sua despreocupação – ou quase mesmo um descuido – com a forma como se vestia e se apresentava; e, sobretudo, a sua indiferença perante os juízos dos que cultivavam o *status*. Seriam poucos os colegas que o viam 'com bons olhos' e que entendiam que a sua dimensão era outra e estava acima de títulos e de indumentárias. António Quadros não se deixa constranger por um ambiente que lhe era adverso e onde ele era uma 'ave rara'. Enfrentando muitas resistências, vai conseguindo fazer o seu trabalho, e a vontade de encontrar sentidos novos para a sua vida leva-o, na verdade, a uma actividade frenética, em várias direcções – que excedem o âmbito académico.

O PROJECTO RADIAL

O primeiro envolvimento que é obrigatório destacar tem o nome de RADIAL (Rede de Apoio

[12] Informação que me foi transmitida por Alberto Melo, que também na mesma altura havia sido convidado por Carlos Lloyd Braga – no seu caso, para presidir à Comissão Instaladora da Escola Superior de Educação. Sondando a biografia de Carlos Lloyd Braga (1928-1997), deduzo que efectivamente ele deveria conhecer António Quadros dos seus tempos de Lourenço Marques, pois esteve ligado à ULM. Em 1965, Lloyd Braga, recém-doutorado pela Universidade de Manchester, vai integrar a ULM, a convite do reitor Veiga Simão, tendo ali ficado até 1972.
[13] Texto de Luís Aguilar sobre o seu convívio com António Quadros na Escola Superior de Educação, escrito em 25 de Maio de 2017 (texto publicado em redes sociais, que me foi facultado por Teresa Muge).
[14] Conversa com Alberto Melo e José Maria Oliveira, Faro, 16/02/2017.

ao Desenvolvimento Integrado do Algarve)[15] – um projecto que se destinava a promover o desenvolvimento da serra algarvia. Este projecto partiu da realidade a que se assistia no Algarve, na década de 1980: um grande desequilíbrio "com proporções dramáticas"[16] entre o litoral e o interior. Uma manifesta litoralização do Algarve – como consequência do crescimento exponencial do turismo – contrastava profundamente com a desertificação, o empobrecimento e o isolamento do interior, nomeadamente na serra. A necessidade de intervir neste interior pobre, esquecido, marginalizado e despovoado com vista a alcançar uma melhoria das condições materiais do dia-a-dia das suas populações esteve então na origem do projecto, pensado com "três linhas de acção prioritárias":

> (a) formação de agentes capazes de compreender e promover o desenvolvimento e a educação a vários níveis; (b) os cuidados com as crianças mais pequenas e o apoio às crianças e aos jovens em idade escolar; (c) a dinamização económica que abra perspectivas de trabalho, em particular para os mais jovens, a fim de evitar a sua debandada.[17]

O projecto RADIAL iniciou-se a 1 de Outubro de 1985, com o financiamento da Fundação Bernard van Leer (sediada em Haia, na Holanda). Alberto Melo, que liderou o projecto, sintetiza assim o fulcro da sua acção – um desenvolvimento sustentado na participação activa das populações locais:

> Era intenção manifestada desde o início a de provocar alterações no dia-a-dia das populações do interior algarvio, através das nossas acções de intervenção socioeducativa. Procuramos retirá-las de uma atitude passiva e sem perspectivas, afirmando o valor da sua experiência, da sua terra, a necessidade do seu esforço, a possibilidade de mudar o estado das coisas, de passar a existir em cada pessoa uma atitude de confiança.[18]

A ligação de António Quadros ao RADIAL advém do seu enquadramento na Escola Superior de Educação – a entidade que acolhia o projecto e concretizava a sua dinamização. Segundo o próprio Alberto Melo, o RADIAL não foi uma causa que conseguisse mobilizar a academia e daí a dificuldade que houve em encontrar uma equipa:

> Era então possível começar a construir uma equipa a tempo inteiro. No entanto, os meus colegas do Instituto Politécnico de Faro estavam na altura demasiado embrenhados nos seus projectos e carreiras académicas, onde a "acção comunitária" não é validada nem valorizada.[19]

---

[15] A documentação referente a este projecto encontra-se à guarda da Associação In Loco, sediada em São Brás do Alportel. Acredito que através dessa documentação se possa conhecer o papel que António Quadros desempenhou no RADIAL e perceber concretamente o diálogo que se estabeleceu entre a sua experiência em Moçambique e o contexto da serra algarvia. No entanto, trata-se de um material que não está catalogado nem teve qualquer tipo de processamento e organização. Essa circunstância bem como a dimensão e as próprias condições de armazenamento do espólio foram factores que me demoveram de encetar essa 'frente' de pesquisa.

[16] Alberto Melo, "O que é o Projecto Radial", *Passagens Revoltas 1970-2012. 40 anos de intervenção por ditos e escritos*, 2012, p. 157.

[17] *Idem*, *ibidem*, p. 158.

[18] Alberto Melo, "E agora, Radial? Ano e Meio de Projecto", *Passagens Revoltas 1970-2012. 40 anos de intervenção por ditos e escritos*, 2012, p. 161.

[19] Alberto Melo, "A acção local dos cidadãos como meio de resistência à nova vaga de colonização global: O caso da Associação In Loco no Sul de Portugal", in Boaventura de Sousa Santos (org.), *Produzir para viver: os caminhos da produção não capitalista*, 2004, p. 378.

Mas António Quadros, ao contrário, era um homem para quem a acção comunitária dizia muito e não estava propriamente preocupado com uma carreira académica. A atracção por este projecto e pelos seus objectivos é fácil de explicar: era um projecto que tinha muitas pontes com toda a actividade que havia desenvolvido em Moçambique. As *Técnicas Básicas para o Aproveitamento Racional da Natureza* naquele contexto – o da serra algarvia – parecia fazerem sentido. O RADIAL constituía uma nova oportunidade para aplicar o seu conceito de *Técnicas Básicas para o Aproveitamento Racional da Natureza*. Assim, colaborou intensamente na fase de arranque, colocando o seu conhecimento e a sua investigação ao serviço deste novo propósito. A sua colaboração terá sido determinante em todo o processo de estruturação do projecto para a candidatura ao apoio da Fundação Bernard van Leer.

As reminiscências da actividade que António Quadros tinha desenvolvido em Moçambique eram materialmente visíveis. Miguel Velez[20], que colaborou também com o projecto, recorda-se que circulavam muitos materiais com a chancela TBARN. Foi no contexto do RADIAL que inclusivamente contactou com os famosos manuais técnicos que António Quadros produzira em Moçambique.

O contacto com as gentes, os ambientes e os problemas da serra algarvia levou António Quadros a intervenções paralelas ao projecto RADIAL, por mote próprio, mas sempre com o propósito de contribuir para o desenvolvimento equilibrado do interior. Creio que é nesta perspectiva que se devem enquadrar algumas acções que enumera no seu *curriculum vitae*: colaboração no Iº Encontro dos Apicultores do Algarve; colaboração com cooperativas de artesãos algarvios; trabalho com cooperativas do Nordeste Algarvio; projectos de biodigestores para suinicultores da Serra de Monchique[21]. Era, desta forma, um regressar aos seus temas de eleição, mas agora num contexto completamente diferente. A adequação da sua experiência e do seu conhecimento à nova realidade seria, com toda a certeza, um desafio que António Quadros quis genuinamente abraçar.

LORCA AO SUL

E quando se pensa que já se conhecem todas as facetas e todos os campos de acção de António Quadros, ele surpreende-nos atrevendo-se a invadir o domínio da tradução. E dá um passo gigante traduzindo Federico García Lorca (1898-1936). Esse 'atrevimento' não é um aspecto curricular de somenos, porquanto é um manifesto da sua vitalidade, da sua permanente vontade de se ultrapassar e de enfrentar novos reptos.

A tarefa era de grande envergadura, uma prova de fundo, e ele abraçou-a com a convicção com que se entregava a todos os projectos em que acreditava. A história desta 'aventura' literária – e teatral – está intimamente ligada ao contexto profissional e pessoal de António Quadros neste

[20] Conversa com Miguel Velez, Alportel, 12/12/2017.
[21] *António Quadros. Curriculum Vitae*, Porto, 22 de Dezembro de 1993, p. 9 (espólio particular).

período. Luís Aguilar, seu colega na Escola Superior de Educação, era também, nessa altura, encenador no Teatro Laboratório de Faro[22] e tinha a intenção de levar a cena uma peça do poeta e dramaturgo Federico García Lorca: *Amor de Don Perlímplin com Belisa en su jardin*. Na sequência de algumas conversas entre os dois, António Quadros abalançou-se à tradução e fê-la[23].

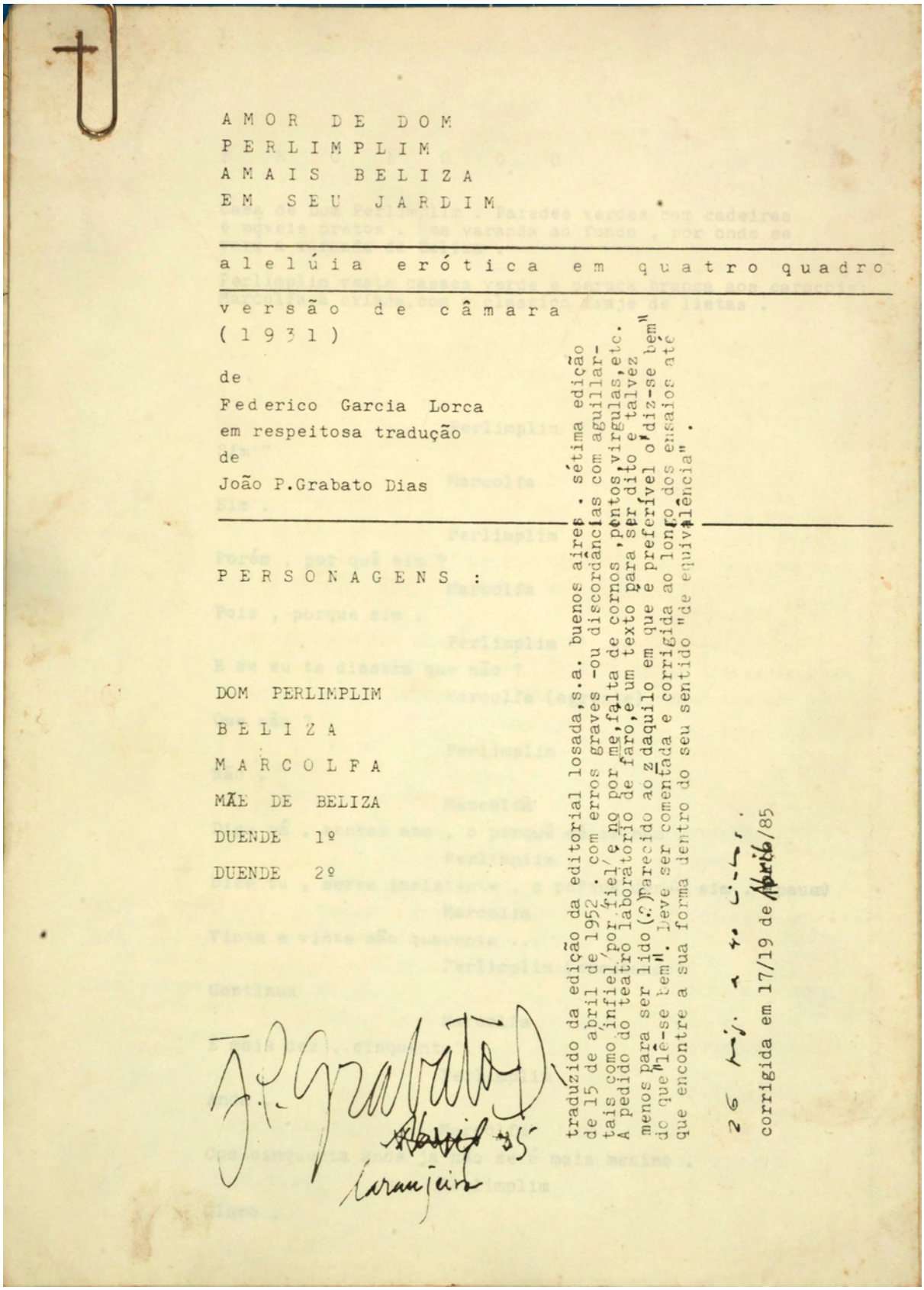
O manuscrito original da tradução (fig.1), datado (Abril de 1985) e assinado por João Pedro Grabato Dias, é um documento muito interessante, que permite não só atestar o trabalho da tradução, mas conhecer outros aspectos relevantes dessa ousada tarefa. Nesse sentido, a primeira página merece toda a atenção, em particular a nota do tradutor:

> traduzido da edição da editorial losada, s.a. buenos aires. sétima edição de 15 de Abril de 1952. com erros graves – ou discordâncias com aguillar – tais como 'infiel' por 'fiel' e no por me, falta de cornos, pontos, vírgulas, etc. A pedido do teatro laboratório de faro, é um texto para ser dito e menos para ser lido (?) Parecido ao z daquilo que é preferível o "diz-se bem" do que "lê-se bem". Deve ser comentada e corrigida ao longo dos ensaios até que encontre a sua forma dentro do seu sentido "de equivalência".
> 26 págs. a 40 linhas
> corrigida em 17/19 de Abril 85[24]

Esta nota do tradutor é preciosa, porque nos dá informações importantes sobre a recepção da tradução e sobre a postura com que fez este trabalho. Quanto à recepção da tradução, percebe-se que junto do encenador – Luís Aguilar – ela não mereceu um aval imediato… e António Quadros quis deixar isso registado. Hoje, Aguilar diz tratar-se de "um trabalho notável" e de uma "excelente tradução"[25]; porém, assume que, de facto, naquela altura, houve discordâncias e até algumas discussões. Reparemos, ainda, na salvaguarda que António Quadros deixa registada: o seu desejo de 'afinar' a tradução durante o processo dos ensaios – o que veio, efectivamente, a acontecer, como corroborou o próprio encenador. Graças a esta tradução, António Quadros regressava ao Teatro, mas desta vez ocupando uma função onde nunca estivera. A sua presença nos ensaios – como me contou Luís Aguilar[26] – era positiva, pela possibilidade de adequar o texto traduzido à interpretação, mas, simultaneamente, perturbadora: a tentação de António Quadros intervir no trabalho de direcção de actores era grande. Porque era grande o seu entusiasmo e, acrescento eu, o peso da responsabilidade. O desafio de colaboração com o Teatro Laboratório de Faro representou para António Quadros uma grande responsabilidade: a tradução de um nome maior da poesia e da dramaturgia, Lorca. Mas o desafio não era só esse: é que

---

[22] O *Teatro Laboratório de Faro* esteve em actividade de 1978 a 1990 e foi a primeira companhia de teatro profissional no Algarve.
[23] A tradução de João Pedro Grabato Dias foi publicada em livro por Luís Aguilar, numa edição de autor, no Québec, em 2014. A peça é antecedida por uma pequena introdução de Luís Aguilar, que inclui notas sobre García Lorca e o contexto da sua obra, um pequeno enquadramento sobre a natureza do Teatro Laboratório de Faro, sobre o tradutor e sobre a encenação propriamente dita. Neste livro, a peça é intercalada com fotografias dos actores em cena e com um esquema do cenário.
[24] Documento pertencente a espólio particular.
[25] Conversa com Luís Aguilar, Lisboa, 30/08/2017.
[26] Conversa com Luís Aguilar, Lisboa, 30/08/2017.



A M O R D E D O M
P E R L I M P L I M
A M A I S B E L I Z A
E M S E U J A R D I M

a l e l ú i a e r ó t i c a e m q u a t r o q u a d r o

v e r s ã o d e c â m a r a
(1 9 3 1)

de
Federico Garcia Lorca
em respeitosa tradução
de
João P.Grabato Dias

P E R S O N A G E N S :

DOM PERLIMPLIM
B E L I Z A
M A R C O L F A
MÃE DE BELIZA
DUENDE 1º
DUENDE 2º

traduzido da edição da editorial losada,s.a. buenos aires . sétima edição de 15 de abril de 1952 . com erros graves -ou discordâncias com aguillar- tais como "infiel" por "fiel" e no por me,falta de cornos ,pontos virgulas,etc. A pedido do teatro laboratório de faro,e um texto para ser dito e talvez menos para ser lido(?)Parecido ao z daquilo em que e preferível o "diz-se bem" do que "lê-se bem". Deve ser comentada e corrigida ao longo dos ensaios até que encontre a sua forma dentro do seu sentido "de equivalência" .

corrigida em 17/19 de Abril/85

Fig. 1
Amor de Dom Perlimplim Amais Belisa em seu jardim
primeira página do manuscrito da tradução de João Pedro Grabato Dias
Abril 1985
espólio particular

existia já uma tradução desta peça de teatro para língua portuguesa, feita pelo poeta Eugénio de Andrade. Portanto, a tradução assinada por João Pedro Grabato Dias iria ser naturalmente confrontada – como realmente foi.

O confronto era inevitável, até porque a peça de teatro tinha sido duas vezes levada a cena, nesse mesmo ano, por duas companhias: em Março, havia estreado no Teatro Experimental do Porto[27], e em Maio, subiu ao palco na Chamusca pelo Teatro Borda d'Água[28]. Nestas duas apresentações, foi usada a tradução de Eugénio de Andrade que Carlos Porto, crítico de teatro, apelida de "admirável tradução"[29]. O mesmo já não considerou este crítico relativamente à tradução de João Pedro Grabato Dias:

> O grupo de Faro utilizou para este espectáculo não a tradução de Eugénio de Andrade, habitualmente usada, mas uma outra de João Grabato Dias, aliás grande poeta e grande artista plástico. Esta tradução não me pareceu tão musical, tão lorqueana como a de Eugénio de Andrade, a começar pelo título, com coisas feias como "o corpo grandioso", que se ouve a certa altura. Talvez esta tradução esteja mais próxima do original mas isso não me parece uma virtude.[30]

Embora reconhecendo a craveira de João Pedro Grabato Dias, o crítico, como percebemos, não ficou adepto da sua tradução.

A peça *Amor de Dom Perlimplim Amais Belisa em seu jardim* estreou no dia 22 de Junho de 1985[31], em Faro. O espectáculo não passou despercebido e teve a atenção da imprensa local[32], mas igualmente em periódicos de âmbito mais nacional, como o *Diário de Lisboa*. Apesar da tradução não ter gerado consenso, a peça foi amplamente elogiada na imprensa escrita. E Luís Aguilar não tem dúvidas ao afirmar que ela foi "uma das produções mais conseguidas e inovadoras do Teatro Laboratório de Faro"[33].

A incursão na tradução, e no mundo de Lorca, não se ficou por aqui – a julgar por um outro documento inédito encontrado. Também em Abril do mesmo ano, António Quadros lança-se numa outra tradução, desta feita da peça *Retablillo de Don Cristóbal. Farsa para guiñol*[34]. Trata-se de uma "avontadada tradução", como o próprio qualifica na primeira página desse trabalho, que reproduzo (fig.2), fazendo notar a sua intervenção plástica e, claro, o seu cunho humorístico presente na inclusão de uma 'legenda' manuscrita: "Diamante autêntico di'autêntico amante!".

A "avontadada tradução" resultou em português no seguinte título: *A Pequenina (mas dolorosa) via-sacra de Don Cristóbal. Farsa para fantoches*. Deduzo que a tradução teria como propósito

---

[27] Cf. Carlos Porto, "Lorca no TEP", *Diário de Lisboa*, 9 de Julho de 1985, p. 23.
[28] Cf. Carlos Porto, "Lorca à borda d'água", *Diário de Lisboa*, 15 de Maio de 1985, p. 19.
[29] Carlos Porto, "Lorca no TEP", *Diário de Lisboa*, 9 de Julho de 1985, p. 23.
[30] Carlos Porto, "Lorca ao Sul", *Diário de Lisboa*, 24 de Julho de 1985, p. 24.
[31] Cf. "Roteiro Cultural", *Diário de Lisboa*, 22 de Junho de 1985, p. 20.
[32] Encontrei referências em: *O Algarve*, de 26 de Junho a 2 de Julho de 1985, p. 12; *Jornal do Algarve*, 16 de Maio de 1985, p. 9.
[33] Conversa com Luís Aguilar, Lisboa, 30/08/2017.
[34] Documento pertencente a espólio particular.

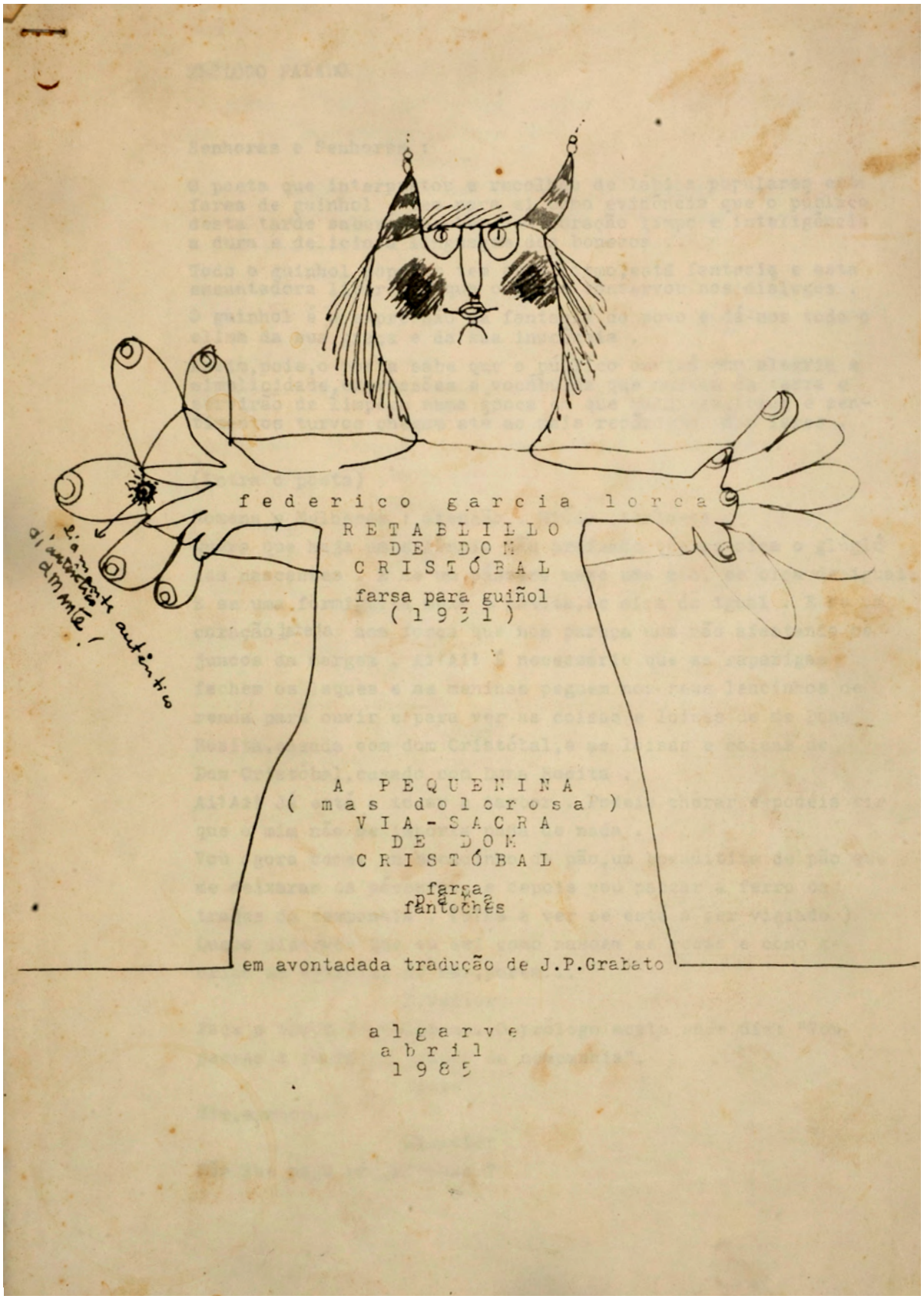


Fig. 2
A Pequenina (mas dolorosa) via-sacra de Don Cristóbal. Farsa para fantoches
primeira página do manuscrito da tradução de João Pedro Grabato Dias
Abril 1985
espólio particular

levar a peça a cena, porém não encontrei evidências de que tal tivesse acontecido. E a sua não concretização, à semelhança de tantos outros projectos de António Quadros, votou este trabalho para a sombra e para o esquecimento.

PINTANDO PINTANDO PINTANDO

Uma das grandes motivações de António Quadros para regressar a Portugal relaciona-se com a necessidade de se entregar à sua actividade artística, nomeadamente à pintura. A escassas semanas de regressar a Portugal, ele volta a expressar essa vontade de modo claro ao amigo Jorge Mealha:

> Eu queria parar um ano, sozinho sem família outra que os amigos do peito, pintando pintando pintando. Será que ainda não mereço? Cada vez que me resolvo, vem alguém dizer-me que o meu trabalho é importante etc e tal e desvia-me das pinturas. Estou farto. Quero ter paz. Mas pintar, para mim é isolar-me de tudo.[35]

Essa paz para pintar que tanto almejava (e que sentia que Moçambique lhe estava a roubar) não a conseguirá de imediato – o que aliás é compreensível se tivermos em consideração que os seus primeiros meses no Algarve foram de alguma instabilidade e confusão, inerentes à grande mudança que ele estava a atravessar. Para além disso, nesse período de tempo dedicou-se com total entrega ao projecto de instalação da Escola Superior de Educação, na fase de arranque que decorria.

Segundo Alberto Melo, o regresso de António Quadros à pintura só se dá no ano de 1985, quando ele sai do quarto onde vivia, em Faro, para uma casa que conseguiu arrendar numa zona rural do concelho de Olhão[36]. Terá sido aí que conseguiu o tempo e o isolamento necessário para criar, para pintar. E terá sido aí que produziu as obras que viriam a integrar a exposição que marcou o seu regresso artístico a Portugal.

A exposição que marca este regresso de António Quadros acontece no Espaço A/Clube 50, uma galeria em Lisboa. A mostra teve duas inaugurações, nos dias 11 e 12 de Maio, e encerrou no dia 30 de Maio de 1985.

Após um interregno de 13 anos, o artista voltava a apresentar-se individualmente. A última vez tinha sido em Lourenço Marques, no ano de 1972. Porém, a realização desta exposição trazia consigo uma carga simbólica maior: era simultaneamente o regresso do artista António Quadros a Portugal. E de Portugal, ele estava ausente desde 1964. Tinham passado 21 anos desde a sua saída. Era muito tempo, e o tempo agora era outro.

A exposição, mesmo que António Quadros não lhe quisesse atribuir esse significado, serviria para aferir o peso do seu nome e da sua obra – que, outrora, no final da década de 50/início da década de 60, adquirira uma notoriedade inquestionável. Mas, passados 21 anos, seria essa

---

[35] Carta de António Quadros a Jorge Mealha, Maputo, 1 de Novembro de 1983 (espólio particular).

[36] Nos primeiros tempos do Algarve, António Quadros viveu em Faro num quarto de um apartamento que o Instituto Politécnico disponibilizava para aqueles que estavam 'deslocados'. Esta informação foi-me transmitida por Alberto Melo, que aí residiu nas mesmas condições.

notoriedade lembrada? Teria o seu nome ressonância no mercado? Como é que agora António Quadros estaria posicionado no panorama artístico português? Como é que a sua obra iria ser acolhida pelo público e pela crítica?

O fraco eco que a exposição teve na imprensa responde parcialmente a estas perguntas que enunciei. De facto, o regresso de António Quadros parece ter passado despercebido nos meios culturais da capital. A exposição aparece listada nas secções culturais de alguns periódicos generalistas, como o *Diário de Lisboa*[37] e *A Capital*[38], e em periódicos mais especializados, aparece no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*[39], elencada na oferta expositiva da área de Lisboa. Não obstante esta divulgação, ela não é alvo de atenção por parte da crítica. Há, no entanto, uma excepção no suplemento cultural do jornal *O Expresso – A Revista*, onde na secção *Exposições*, aparecem duas menções que apesar de não assinadas, penso serem da autoria de Alexandre Pomar. São duas pequenas notas, que transcrevo integralmente de seguida. A primeira, de 18 de Maio:

> Desenhos que vêm resgatar o contacto, depois de uma longa ausência em Moçambique, com um original pintor e poeta. A sua figuração é um inventário fantástico, um jogo de ficções e memórias que livremente se associam como gozo do traço e exercício sarcástico.[40]

A segunda referência, de 25 de Maio: "Aqui o desenho é minucioso inventário sarcástico, é gesto de humor ou provocação, é registo de memórias e exercício de um gosto gráfico ou de um imaginário pessoal. É também o regresso de um artista de obra pouco assídua"[41].

Embora telegráficas, e sem informação de substância sobre o artista e o seu passado artístico, as notas são indicativas do que significava a exposição: a reaparição pública de António Quadros após "uma longa ausência em Moçambique".

Era uma reaparição difícil para o artista. Primeiro, porque acontecia em Lisboa; e é importante sublinhar que, não obstante o facto de ter exposto em Lisboa nos seus tempos áureos, António Quadros era um pintor do Porto. E o seu nome em Lisboa não simbolizava aquilo que simbolizava no Porto. Segundo, é preciso ter presente que o ambiente artístico mudara muito em Portugal – particularmente em Lisboa, onde a oferta expositiva era fervilhante e alucinante e onde "o discurso do mercado sobrepunha-se ao discurso estético"[42]. Este era um contexto que lhe era adverso e com lógicas com as quais não se identificava. Pelo contrário: eram lógicas contra as quais se insurgia. A exposição de António Quadros não parecia ter condições para o sucesso. De acordo com o testemunho de Alberto Melo, a exposição terá sido mesmo "um fracasso", "com

---

[37] "Exposições", *Diário de Lisboa*, suplemento *Cartaz*, 17 de Maio de 1985, p. 7; "Exposições", *Diário de Lisboa*, suplemento *Cartaz*, 24 de Maio de 1985, p. 7.
[38] "Cartaz de espectáculos", *A Capital*, 13 de Maio de 1985, p. 20.
[39] *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 28 de Maio a 3 de Junho de 1985, p. 3; *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 11 a 17 de Junho de 1985, p. 7.
[40] "Cartaz", *A Revista* – suplemento de *Expresso*, 18 de Maio de 1985, p. 5-R.
[41] "Cartaz", *A Revista* – suplemento de *Expresso*, 25 de Maio de 1985, p. 4-R.
[42] Rui-Mário Gonçalves, *Vontade de Mudança. Cinco décadas de artes plásticas*, 2004, p. 179.

poucas vendas e poucos visitantes", em grande parte pelo facto "de ter acontecido numa galeria periférica que não era um sítio badalado"[43].

Sobre a exposição, o único documento que possuo é o convite (fig.3,4). O convite é bastante 'artesanal': uma fotografia colada sobre um papel com um pequeno texto convidando para a inauguração. Faço notar que no texto há uma intervenção manuscrita de António Quadros – que risca a palavra desenho, escrevendo a palavra pintura. Um erro no convite e uma correcção – que espelha o diferente entendimento da obra de António Quadros que seria apresentada a público. Para quem concebeu o convite (presumo que tenha ficado a cargo da galeria) tratava-se de desenho. Para o artista tratava-se de pintura.

Do conteúdo da exposição só conheço a obra que aparece reproduzida no convite. As pequenas dimensões da fotografia (8,8 x 12,6 cm) e o seu amarelecimento provocado pelo tempo não ajudam a uma percepção fina sobre a pintura, mas de qualquer das formas ela é indicativa do que o artista estava a produzir.

A pintura[44] transporta-nos para um caos, um universo em perpétuo movimento. O imaginário pictórico de António Quadros está lá, mas agora envolvido num turbilhão. O espectador demora a decifrar os desenhos que se misturam: os animais e os seres humanos em interacções improváveis, os bichos inventados em múltiplas sobreposições, seres híbridos desfigurados e reconfigurados em cena. A dimensão narrativa é infindável: são dezenas de histórias que estão ali compiladas e concentradas. A leitura da obra é simultaneamente extenuante e estimulante na descoberta de um desenho minucioso, de pretensão exaustiva, que trabalha o pormenor quase obsessivamente. Rodando a fotografia, percebemos que a obra se lê na horizontal, mas também na vertical. E nesse exercício vamos descobrindo pormenores em zonas que já considerávamos desvendadas. O uso da cor e as diferentes saturações das manchas são intencionais, acentuam densidade, acrescentando ao caos a sensação de incompletude e de imperfeição, um quê de trabalho inacabado.

Esta é a única pintura que conheço desta produção específica do Algarve – importante por marcar o reinício da sua actividade artística em Portugal. Esse reinício também passará pela cerâmica. A cerâmica era uma paixão antiga – que agora, também, encontrava tempo e lugar. A proximidade com Jorge Mealha era, sem dúvida, propiciadora ao seu regresso à cerâmica. No entanto, penso também ser importante referir que a existência de um centro produtor de cerâ-

[43] Conversa com Alberto Melo e José Maria Oliveira, Faro, 16/02/2017.
[44] Do convite não consta informação sobre a obra. Desconheço por isso o título, medidas, técnicas e suporte.

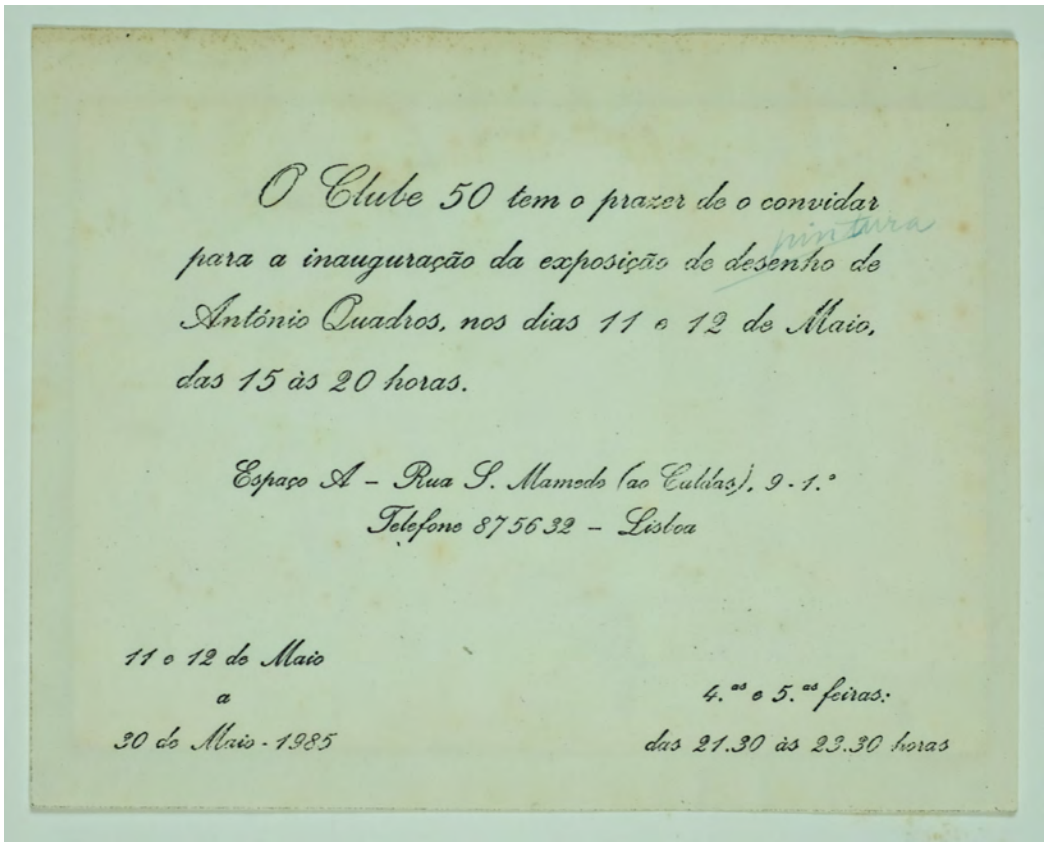


Fig. 3, 4
Convite para inauguração da exposição de António Quadros
no Espaço A/Clube 50 (Lisboa) – frente e verso
espólio particular

mica no Algarve, em Porches[45], e o contacto com a produção que dali saía terá funcionado para António Quadros também como um estímulo.

Apesar de ter relatos de algumas pessoas[46] sobre a importância da cerâmica neste período algarvio, não possuo evidências para discorrer sobre a sua produção. Encontrei apenas uma peça que, quanto a mim, é claramente deste período – um prato que António Quadros oferece à sua afilhada Joana Afonso (fig.5). É certo que a partir de uma única peça é perigoso extrapolar para uma produção; mas pode dizer-se que, em termos decorativos, este prato anuncia um trabalho muito diferente daquilo que o artista desenvolvera na SECLA.

A SAÍDA

A estadia no Algarve terminará em 1985, e o epílogo não é, de forma alguma, pacífico. António Quadros sai em ruptura com o Instituto Politécnico de Faro, em moldes que explicita numa passagem do seu *curriculum vitae*:

> Concorre ao tempo a um lugar de Professor de Expressão Visual na Escola Superior de Educação de Faro, Instituto Politécnico, onde lhe é prometido o ingresso no lugar de professor Adjunto para o qual tem qualificação suficiente. O que nunca acontece a não ser no próprio dia em que abandona o lugar (…) para leccionar a cadeira de Desenho II.[47]

Baseados nesta descrição, percebemos que ele abandona o lugar com algum ressentimento face à injustiça que a instituição cometera com ele. Efectivamente, a situação clarificada por António Quadros encontra correspondência na documentação oficial. Na verdade, a cessação do contrato com o Instituto Politécnico de Faro dá-se a 30 de Novembro de 1985, entrando logo de seguida na ESBAP como assistente eventual além do quadro, por conveniência urgente de serviço[48]. António Quadros despede-se do Algarve, regressando assim ao Porto e à 'sua' escola – que era já uma escola muito diferente. Se, de alguma forma, este regresso à 'sua' escola consubstancia uma imagem 'romântica', o percurso que fará não será livre de conflitos, polémicas e fricções.

---

[45] Porches é uma aldeia do concelho de Lagoa com uma actividade oleira ancestral. A partir dos anos 60 do século XX a produção cerâmica local, em declínio e decadência, conheceu um novo impulso. Esse novo impulso é atribuído à acção de um pintor irlandês que se radicou no Algarve, Patrick Swift, que conjuntamente com Lima de Freitas se empenham em salvar uma tradição que estava prestes a desaparecer. Essa revitalização materializou-se através da criação da *Olaria do Algarve* em 1968, que funcionou como um pequeno estúdio de produção artesanal, onde a formação com o contributo de um oleiro local que ainda trabalhava – Gregório Rodrigues. O trabalho dos dois artistas passou por um estudo da temática decorativa e das técnicas de pintura mais antigas praticadas na região, com vista a criar um repertório a ser aplicado na produção contemporânea.

[46] Jorge Mealha, Luís Aguilar, Maria de Lourdes Cortez, Teresa Muge, Teresa Roza d'Oliveira, Zélia Afonso.

[47] *António Quadros. Curriculum Vitae*, Porto, 22 de Dezembro de 1993, p. 8 (espólio particular).

[48] Cf. *António Augusto de Melo Lucena e Quadros – Processo de Professor* (Arquivo FBAUP).

Fig. 5
António Quadros, prato *bom dia Joana*
assinado, não datado [1984-1985]
espólio particular

5.2. O Clube dos Poetas Mortos

A 1 de Dezembro de 1985 António Quadros entra, por conveniência urgente de serviço, na ESBAP, como Assistente Eventual além do quadro[49], na sequência de um concurso ao qual se tinha candidatado em Outubro[50]. Antes de percorrer o trajecto que fará na escola como docente, importa enquadrar este seu regresso.

Esta mudança profissional implicou uma mudança física e geográfica. António Quadros sai definitivamente do Algarve e passa a movimentar-se entre dois territórios aos quais estava emocionalmente ligado: Porto e Santiago de Besteiros. No Porto dará aulas e em Santiago estabelece a sua residência fixa, num regresso muito desejado às origens. Santiago de Besteiros terá uma importância fulcral nesta sua última fase, onde o seu vínculo à terra e às gentes é o aconchego e o conforto que o ajudará em momentos mais duros, mas também o ambiente propício à criação, particularmente à pintura.

O reencontro com a *Casa da Seara* é carregado de emoção, por que profundamente desejado. A propriedade, que estivera na eminência de ser vendida – por vontade de seu irmão, há muito a residir em Lisboa –, mantinha-se ainda na família, e será habitada por António, que regressa acompanhado por uma ânsia enorme de tornar a casa (e a quinta) um espaço à sua medida. Ele vai, de facto, apropriar-se da casa de família, tentando exorcizar o passado que o incomodava: o estatuto aristocrático que o pai 'usara e abusara' – e com o qual não se identificava e do qual, aliás, nunca quisera usufruir. Havia, declaradamente, uma parte do passado que António Quadros não queria que se convertesse em futuro. É neste enquadramento que interpreto algumas descrições que me foram sendo feitas sobre o uso *sui generis* que fazia do casarão familiar[51]. Consta que não usaria certas divisões da casa, onde se exibiam os brasões da família. Terá, inclusivamente, deixado de utilizar o mobiliário, onde os brasões estavam entalhados. Este seu desejo de apagar, de certa forma, esta ostentação, levou-o ao ponto de fazer intervenções em algumas divisões. Consegui reconstituir uma delas, na chamada Sala das Armas, onde o seu pai guardava e expunha as armas de caça. Essa divisão tinha, de acordo com as descrições, cenas de caça pintadas nas próprias paredes. "O António dizia que aquela sala lhe provocava medo", contou-me Antónia Quadros[52].

A poesia ajuda-me a explicar este "medo" e a hipotética aversão que António Quadros teria às armas e ao universo da caça, como prática legitimadora de um estrato social abastado. No livro

[49] Ficha biográfica, *Processo individual de António Quadros*, pasta 2 (Arquivo FAUP).
[50] Requerimento de António Quadros ao director do curso de Arquitectura da ESBAP (Fernando Távora), pedindo admissão ao concurso para recrutamento para o lugar de assistente eventual para leccionar a disciplina de Desenho, 16 de Outubro de 1985, *Processo individual de António Quadros*, pasta 1 (Arquivo FAUP).
[51] Descrições de Antónia Quadros, Carlota Monjardino, Joana Afonso e Teresa Roza d'Oliveira.
[52] Conversa com Antónia Quadros, Lisboa, 21/04/2016.

Pressaga, relata a sua felicidade por se ter livrado do serviço militar e por não ter que usar armas, e pelo meio revela:

> que delícia ter mãos que nunca seguraram uma arma
> que não sabem puxar cavilhas de granada (nem meu pai josé
> que aos treze anos me deu a flaubert da praxe do aristocrata serrano
> conseguiu que eu disparasse mais do que uma vez
> e matei uma pinha de pinheiro, e levei na pinha com o punho
> pela recusa em não seguir as grandes tradições de família)
> que delícia, que delícia, tanta deliciosa desobediência![53]

'Deliciosa' é a intervenção plástica que António Quadros fez nas paredes da Sala das Armas[54]. Apesar de não ser possível vê-las no seu registo inicial, é ainda bem reconhecível o imaginário de António Quadros (fig.6-9). Os novos animais que aparecem representados, numa festa de cor e de movimento – lembrando a sua África –, apagaram a 'má memória' das armas e da caça, que assim deixava de o perseguir e atemorizar. Nesta composição, um elemento humano destoa dos animais que desfilam felizes pelas paredes – quiçá a representação de quem os imaginou e pintou; quiçá uma auto-representação de António Quadros (fig.10)… E assim, com arte e humor, foi criando as condições para "cobrir o reumático"[55] – expressão que usa ao falar do seu desejo de regressar à quinta, lugar onde queria envelhecer. Como o próprio escreveu: "Entre todos os seres vivos, o homem é o principal agente de transformação do espaço, moldando-o em função das suas necessidades, recursos, ideias e a aspirações"[56]. António Quadros, ele mesmo, era um agente de transformação por excelência – por todos os lugares por onde passava.

A ESBAP, à qual António Quadros regressa, era uma escola também ela em processo de transformação. E a grande mudança – face à escola que conhecera – era uma mudança estrutural que passava pela autonomização da Arquitectura, conseguida com a criação da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP). A nível legislativo, isso acontece em 1979[57]; contudo, a existência concreta da faculdade implicará um processo de transição administrativa e pedagógica que se prolongará no tempo. António Quadros ingressa durante essa transição, sendo recrutado para leccionar a disciplina de *Desenho II* do segundo ano do curso de Arquitectura.

É portanto no ano lectivo 1985/86 que António Quadros começa um novo capítulo da sua vida. Desse capítulo, gostaria de assinalar alguns factos, acontecimentos e momentos – que servirão de contexto a um posterior entendimento das suas propostas e práticas pedagógicas, do papel do ensino no seu quotidiano e, em particular, nesta fase final da sua vida.

---

[53] João Pedro Grabato Dias, *Pressaga*, 1974, p. 114.
[54] Os actuais proprietários conservaram as pinturas, apesar do estado de deterioração em que se encontravam – na sequência dos muitos anos em que a Casa da Seara esteve 'ao abandono'.
[55] Carta de António Quadros a Jorge Mealha, Maputo, 8 de Agosto de 1982 (espólio particular).
[56] António Quadros, *Sociologia do Habitar*, material produzido para *Curso de formação de Técnicos Básicos de Planificação Física*, Maputo, 1982, sem paginação (espólio particular).
[57] Decreto-Lei n.º 498 – F/79, de 21 de Dezembro.

Fig. 6, 7, 8, 9
Vestígios da pintura de António Quadros nas paredes da *Sala das Armas*
na *Casa da Seara*, em Santiago de Besteiros
intervenção realizada entre 1985 e 1987
fotografias de 2021

Fig. 10
Pormenor da pintura de António Quadros nas paredes da *Sala das Armas*
na *Casa da Seara*, em Santiago de Besteiros
intervenção realizada entre 1985 e 1987
fotografia de 2021

NOVE ANOS LECTIVOS

Será no decurso desse ano lectivo inicial que António Quadros se propõe realizar as provas de habilitação ao título de Professor Agregado do 7.º grupo da ESBAP. Assim, inicia o processo a 3 de Janeiro de 1986[58], pedindo admissão às provas, cuja autorização lhe é dada a 14 de Maio de 1986[59]. O processo é demorado, só se desenrolando no ano lectivo seguinte: 1986/87. A 17 de Março de 1987 sai em *Diário da República* a constituição do júri das provas[60]. Júri que, após reunião de 18 de Maio para análise da documentação, entende que o candidato se encontra em condições para a prestação das mesmas.

As diversas provas decorrerão num calendário intensivo entre 6 e 28 de Julho de 1987[61]. De 6 a 13 de Julho decorreram as sessões da prova de desenho (cópia de modelo vivo). Do dia 14 ao dia 16 tiveram lugar as provas de estudos anatómicos. No dia 27 realizou-se a aula com o tema que havia sido tirado à sorte no dia 25[62]. E no dia 28 teve lugar a aula com o tema escolhido pelo candidato e uma sessão para discussão das provas práticas.

Encontrei poucas evidências destas provas. Das provas práticas, apenas um dos desenhos que produziu, que se encontra num espólio particular (fig.11). No arquivo da FAUP existe, unicamente, o plano da aula com o tema escolhido pelo candidato – no documento que entregou ao júri no dia 25 de Julho:

> Súmula da lição proposta pelo Candidato
> António A. M. L. Quadros
> Porto, 25 de Julho de 1987
>
> - Morfologia e Comunicação
> As seis funções simultâneas
>
> Esboço da história desta investigação iniciada em 1952 na ESBAP, continuada nas Universidades de ULM e UEM, IPF/ESSE, projecto MOZ/DNH, com várias equipas de trabalho.
> Propõe-se um complexo de funções como modelo de análise, investigação projectual, instrumento criativo (?) e de comunicação…
> Aborda-se a Metodologia do Projecto, simultaneamente para o conceito, para o actor / para a acção

[58] Cópia de requerimento de António Quadros ao ministro da Educação e da Cultura pedindo admissão a prestação de provas de habilitação ao título de professor agregado do 7.º grupo da ESBAP, 3 de Janeiro de 1986, *Processo individual de António Quadros*, pasta 1 (Arquivo FAUP).
[59] Ofício da Direcção-Geral do Ensino Superior autorizando a admissão às provas de habilitação ao título de Professor Agregado, 14 de Maio de 1986, *Processo individual de António Quadros*, pasta 1 (Arquivo FAUP).
[60] O júri era constituído pelos seguintes elementos: presidente – Pintor Dario Augusto Alves; vogais – Escultor Gustavo Teles de Faria Correia Bastos, Escultor António Augusto Lagoa Henriques, Pintor Júlio Resende da Silva Dias, Arquitecto Fernando Luís Cardoso Menezes de Tavares e Távora, Escultor Alberto Almeida Carneiro, Pintor Joaquim Pereira Pinto Vieira, Pintor Amândio José da Silva, Escultor Carlos Augusto Lopes Amado dos Santos, Escultor Armando Matos Simões, Pintor Manuel Antunes Casal Aguiar, Doutor José Coelho dos Santos (*Diário da República*, II série, n.º 63, 17-3-1987, p. 3344).
[61] A calendarização das provas é decidida em reunião de júri; Acta de reunião de júri, 18 de Maio de 1987, *Concursos de Agregação 1.º, 2.º, 5.º, 6.º, 7.º e 11.º grupos 1961-1988* (Arquivo FBAUP). O calendário das provas é enviado a António Quadros a 25 de Maio de 1987, *Concursos de Agregação 1.º, 2.º, 5.º, 6.º, 7.º e 11.º grupos 1961-1988* (Arquivo FBAUP).
[62] No dia 13 de Julho foram afixados pelo júri 15 pontos escolhidos para a designada *lição do tema à sorte*. No dia 25 foi tirado à sorte um desses pontos para ser o tema da aula a apresentar pelo candidato.

e para o Objecto…
Abordagem a outros conceitos de modo a conformar o esboço de um todo conceptual julgado necessário à formação do estudante de Desenho Projectual.[63]

O tema da lição proposta pelo candidato não foi, de todo, uma surpresa, nomeadamente para quem acompanhara a prática pedagógica de António Quadros, sobretudo em Moçambique. A ideia do *esquema das seis funções* não era, tal como o próprio faz questão de referir na súmula, um conceito novo. Efectivamente, esse esquema, a sua explicação e a sua aplicação a diversos contextos, está patente em muitos dos materiais pedagógicos que produziu, concretamente em Moçambique, entre 1976 e 1984, num período onde a formação e a docência assumiram um papel preponderante na sua vida. Assim, apesar de não possuir o texto que terá servido de base à apresentação, é possível, recorrendo a outra documentação produzida pelo autor, explicitar, de forma sucinta e simplificada, o conceito *complexo das seis funções simultâneas* – que ele foi maturando e enriquecendo ao longo da sua vida.

Este esquema tem por base seis grupos de perguntas que sintetizam e exprimem o comportamento humano na procura do Conhecimento. É assim que António Quadros as sintetizou:

PORQUÊ? O QUE É?	… exprime a necessidade da acção. … exprime o objectivo da acção.
PARA QUÊ? PARA QUEM?	… exprime o valor do uso da acção. … exprime ainda o valor do uso. Quem vai utilizar?
COMO?	… exprime o método, a metodologia da acção. Qual é a melhor maneira de realizar uma acção?
COM QUÊ?	… exprime os meios a empregar na acção. Quais as coisas necessárias à execução da acção?
QUANDO? ONDE?	… exprime a articulação interna da acção. É o lugar e o tempo em que a acção se desenvolve. É o calendário e os prazos necessários à execução.
É SÓ? E DEPOIS?	… exprime a articulação externa da acção. Uma acção está sempre relacionada com outras e não se pode isolar do seu conjunto. Tudo tem a ver com tudo.[64]

A esses grupos de perguntas faz corresponder seis conceitos:

1. AS NECESSIDADES (que determinam os OBJECTIVOS)
2. O USO (que determina a UTILIDADE e a UTILIZAÇÃO)
3. A METODOLOGIA (que determina os PROCESSOS DE REALIZAR)
4. OS MEIOS (Humanos, Técnicos e Financeiros)
5. ARTICULAÇÃO INTERNA (Tempo, Lugar, Prazos, Tarefas, etc.)
6. ARTICULAÇÃO EXTERNA (Relações de Acção com as outras Acções Paralelas. Relações entre as Estruturas intervenientes, etc.)[65]

[63] *Súmula de lição proposta pelo candidato*, 25 de Julho de 1987, *Processo individual de António Quadros*, pasta 1 (Arquivo FAUP).
[64] António Quadros, "Esquema das 6 Funções Simultâneas", material produzido para o *Curso Probatório/81*, Centro de Formação/DNH/INPFH, Maputo, 1981 (espólio particular).
[65] *Idem*, *ibidem*.

Fig. 11
Estudo efectuado no âmbito das provas práticas
para habilitação ao título de professor agregado na ESBAP
António Quadros, 1987
técnica mista sobre papel, 79 x 96 cm
assinado, datado
espólio particular

Estes seis conceitos são definidos por António Quadros como:

> (…) partes (elementos) do conjunto (ou estrutura) da acção, qualquer que ela seja. Estas 6 partes, trabalhando em conjunto, permitem o correcto funcionamento dos mecanismos da acção. Estão dependentes umas das outras: estão em função umas das outras. Podemos chamar-lhes funções da acção. Todas juntas formam um sistema, que é a própria estrutura da acção.[66]

António Quadros trabalha a representação gráfica deste esquema, de modo a facilitar a sua compreensão e mobilização (fig.12,13). E é quando a apresenta que se torna explícita e perceptível a relação de dependência entre as funções:

> Desenhamos uma figura geométrica de 6 lados – um hexágono regular – e em cada vértice colocamos uma função. (…) e cada Função está ligada a todas as outras por meio de cinco linhas rectas. Cada recta representa uma relação entre duas das Funções e mostra que elas estão directamente dependentes. A verdadeira dificuldade em planificar uma Acção está em relacionar ao mesmo tempo todos os elementos de que dispomos, de um modo claro. O desenho do esquema facilita-nos essa relação e obriga-nos a não esquecer nada de importante. Podemos, em qualquer altura, consultar o esquema e refundi-lo ou ampliá-lo, conforme o avanço do nosso estudo. É uma ferramenta dialéctica. Quando temos de alterar uma das Funções, temos de voltar atrás e rever todo o Esquema, verificando as mudanças que essa alteração provocou.[67]

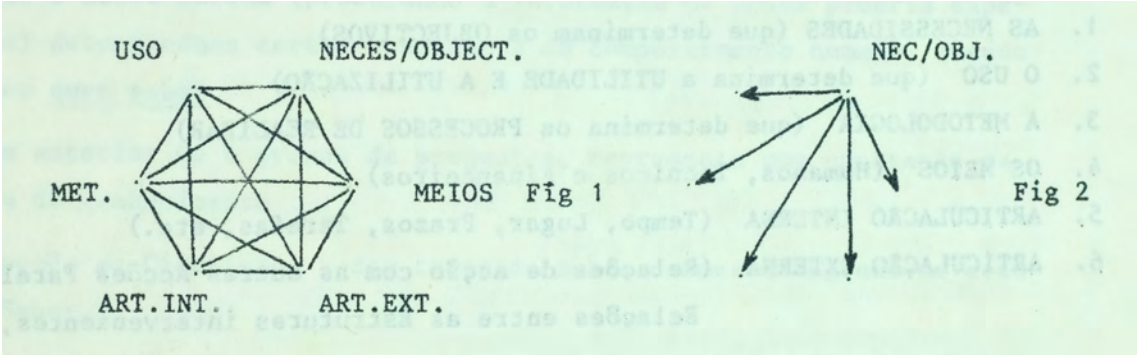
É sobre esta ferramenta dialéctica que António Quadros teoriza na lição que proferiu, querendo demonstrar "a sua validade como disciplina de pensamento", logo, a sua pertinência enquanto metodologia para ser ensinada e aplicada nas aulas. De facto, ela consta como conteúdo nos programas de desenho que elabora e lecciona na FAUP, consta dos sumários das suas aulas e, ainda hoje, é tema de conversa das pessoas que com ele privaram neste período.

O tema da lição a proferir pelo candidato, tirado à sorte, foi *Desenho e Imaginação: Imaginação, Irreal, Abstrato…*[68]. Sobre essa prelecção também não possuo evidências, embora não tenha dúvidas em afirmar que terá sido o desafio certeiro para o candidato. E não nos será difícil 'imaginar' a complexidade e a criatividade que terá trazido ao tema, não tendo faltado, porventura, uma dose generosa de provocação.

A 30 de Julho, publica-se o edital[69] com o resultado das provas: o candidato é aprovado por unanimidade nas provas de habilitação ao título de Professor Agregado. Na sequência da aprovação, António Quadros entrará ao serviço[70] no novo ano lectivo, 1987/88, já na categoria de primeiro assistente, começando assim a progredir na carreira universitária. Porém, mais relevante que a progressão na carreira foi, certamente, o grande desafio que o novo ano lectivo que lhe trouxe: Viseu.

---

[66] António Quadros, "Esquema das 6 Funções Simultâneas", material produzido para o *Curso Probatório/81*, Centro de Formação/DNH/INPFH, Maputo, 1981 (espólio particular).
[67] *Idem*, *ibidem*.
[68] Acta de 25 de Julho de 1987, assinada pelo candidato e por dois membros do júri: Gustavo Bastos e Dario Alves, *Concursos de agregação 1.º, 2.º, 5.º, 6.º, 7.º e 11.º grupos 1961 – 1988* (Arquivo FBAUP).
[69] Edital da ESBAP, Porto, 30 de Julho de 1987 (Arquivo FBAUP).
[70] Isso acontece a 13 de Agosto de 1987.



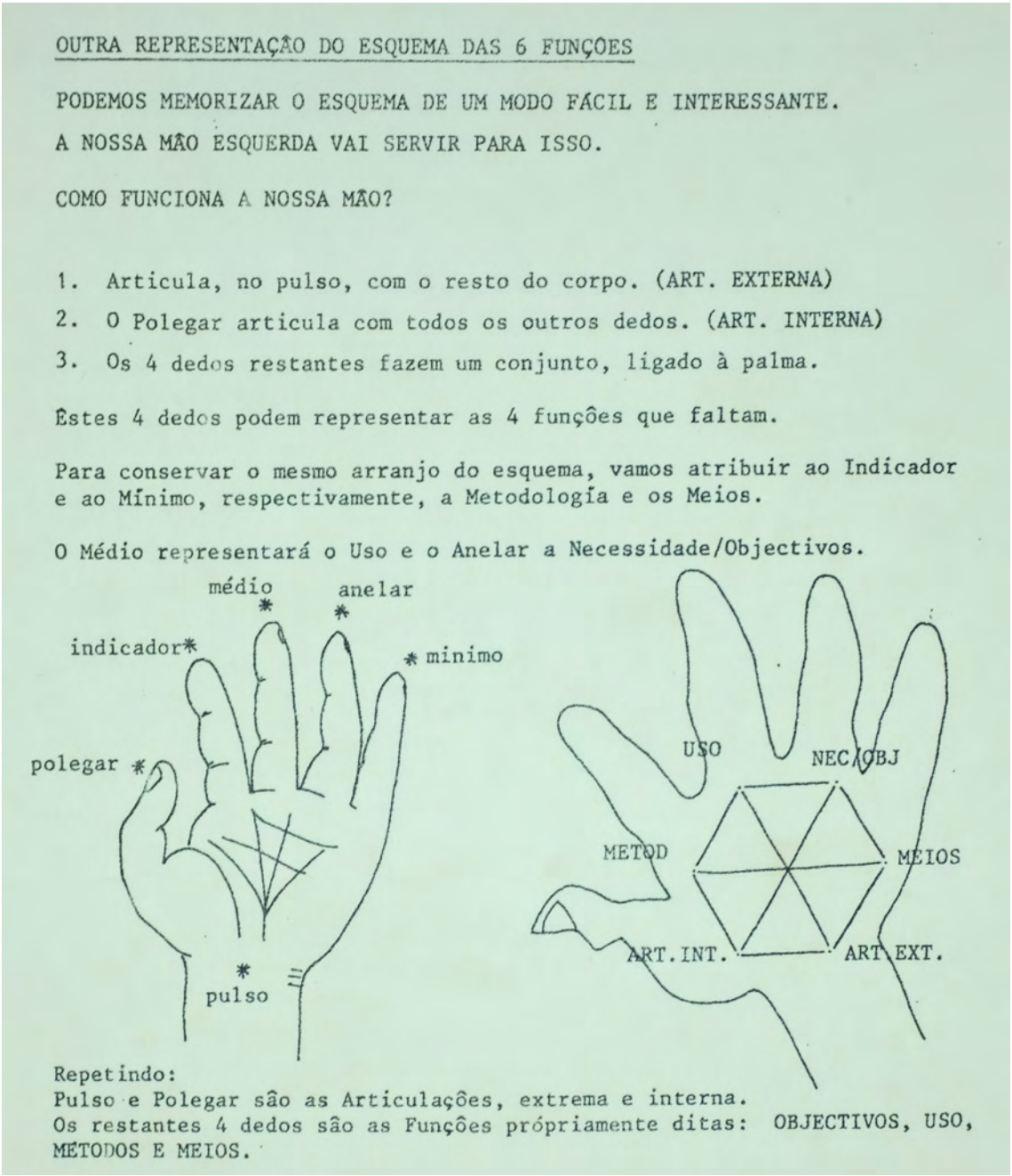


Fig. 12, 13
Representação do esquema das seis funções
desenhos de 1981
espólio particular

No ano lectivo 1987/88 entra em funcionamento a Unidade Pedagógica de Viseu (UPV) da FAUP[71] – para onde António Quadros irá leccionar. Esta extensão da FAUP surge na sequência de uma proposta da comissão instaladora da faculdade apresentada à reitoria da universidade, com o suporte, e o interesse, da autarquia de Viseu – com a qual a faculdade encetara contactos durante o ano lectivo precedente[72].

A ideia da constituição deste pólo da faculdade é sustentada por vários argumentos, tais como: a concentração da oferta formativa em arquitectura, no sector público, em Lisboa e no Porto; a crescente procura e interesse pelo curso de Arquitectura nos últimos anos – a que as duas escolas não conseguiam responder; a importância de estabelecer cursos de Arquitectura em centros urbanos afastados de Lisboa e do Porto. Por sua vez, a escolha da cidade de Viseu para acolher o pólo é apresentada assim na proposta oficial:

> (…) foi decisivo, para a escolha da cidade de Viseu, o carácter da própria cidade como centro de irradiação cultural muito vivo, possuidora de um acervo histórico de inegável dimensão e interesse e, ainda, como meio em pleno desenvolvimento arquitectónico e urbanístico. Por outro lado, a sua localização geográfica permite-lhe perspectivar-se como polo importante no interior da zona norte do país com uma extensa área de influência que se alarga aos distritos de Coimbra, Guarda e Vila Real.[73]

Esta aposta em Viseu também se concretizou porque a autarquia se havia comprometido a "contribuir com o máximo do seu esforço e disponibilidade de meios para que o projecto pudesse vir a tornar-se realidade a curto prazo"[74]. Efectivamente, a Câmara Municipal de Viseu assegurou o funcionamento do pólo, cedendo e garantindo a manutenção das instalações, fornecendo equipamentos e mobiliário, providenciando o alojamento dos docentes do Porto e assegurando a deslocação mensal do colectivo da unidade à faculdade, no Porto. Por sua vez, a faculdade suportaria, fundamentalmente: os encargos com a contratação de docentes (assistentes), preferencialmente residentes em Viseu; os encargos com as deslocações e ajudas de custo aos docentes do Porto, a quem caberia a regência e a coordenação das disciplinas; e a contratação de um funcionário para apoio técnico/administrativo.

Embora estivesse previsto ser ministrada a totalidade do *curriculum* da licenciatura em Arquitectura (seis anos) em Viseu[75], a fase de arranque foi pensada e programada para um horizonte de três anos. Assim, em Outubro de 1987 inicia-se o primeiro ano do curso na UPV da FAUP, com uma turma de 20 alunos, que terá as disciplinas de *Iniciação ao Projecto*, *Desenho*, *Geometria* e *Teoria Geral da Organização do Espaço*.

---

[71] O curso foi autorizado pela Direcção-Geral do Ensino Superior, em 21 de Julho de 1987, pasta 0123 (Arquivo FAUP).
[72] Cf. documentos arquivados nas pastas 0123 e 0690 no Arquivo da FAUP.
[73] *Proposta de criação da Unidade Pedagógica da Faculdade da Universidade do Porto em Viseu*, s/d. [1986], pasta 0690 (Arquivo FAUP).
[74] *Ibidem*.
[75] Apesar de constar do projecto a intenção de leccionar em Viseu a integralidade do curso, tal nunca aconteceu. Durante o seu curto tempo de vida só se ministraram no pólo os dois primeiros anos da licenciatura.

É neste enquadramento que se dá uma nova mudança na vida de António Quadros, que estará, desde o início, ligado ao arranque deste projecto da FAUP. Será o responsável pela disciplina de *Desenho I* e também, como abordarei, uma figura central no funcionamento diário da UPV. Esta mudança é extremamente favorável a António Quadros que, assim, não tem de se deslocar ao Porto semanalmente, fortalecendo ainda mais os seus laços com o seu território de origem e de eleição. Estavam criadas as condições para que a sua residência fixa em Santiago de Besteiros fosse efectivamente a sua casa, agora numa vivência em permanência.

Mais estável e confortável, e depois de uma experiência positiva de um ano em Viseu, António Quadros lança-se, no ano lectivo seguinte, numa nova etapa. A 5 de Outubro de 1988, submete à Reitoria da Universidade do Porto a sua candidatura a doutoramento. A ficha de candidatura – único documento que possuo sobre a sua investigação – contém apenas informação elementar: os nomes do orientador e do co-orientador e o título da tese[76].

Graphofilia / Desejo Desígnio Sistemas de Comunicação e Projecto / Morfologias é o título provisório do seu projecto. O título – bem ao jeito de António Quadros – não esclarece cabalmente quanto à matéria da investigação. Contudo, julgo[77] que o seu estudo teria como propósito fundamentar e justificar a necessidade de novas práticas de ensino e de aprendizagem do desenho, concretamente no percurso de formação do estudante de Arquitectura. O seu orientador era Alexandre Quintanilha, à data a trabalhar na área da Física no *Lawrence Berkeley Laboratory*, da Universidade da Califórnia. O seu co-orientador era Bairrão Ruivo[78], docente na área da Psicologia na Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto. Motivo de estranheza é, sem dúvida, a escolha dos orientadores, ou melhor dizendo, a afiliação disciplinar dos orientadores – à partida distante, teórica e metodologicamente, da área de trabalho e de investigação do candidato.

Alexandre Quintanilha recorda-se[79], precisamente, de como o convite de António Quadros lhe pareceu desadequado, despropositado, e inesperado, confessando que, por isso, fez alguma resistência em aceitar desempenhar o papel de orientador numa área que lhe era completamente estranha. Não se lembra do tema da tese, mas é peremptório na certeza de que ela não se inscrevia de todo nos seus domínios e interesses científicos.

O investigador e professor conheceu António Quadros em Moçambique, quando ali vivera. Sabia que era um pintor reconhecido que, depois da independência, se tinha dedicado a expe-

[76] Cópia da ficha de candidatura a doutoramento, *Processo individual de António Quadros*, pasta 1 (Arquivo FAUP).
[77] Sobre a investigação de doutoramento de António Quadros tenho muito pouca informação. O pouco que sei é proveniente de testemunhos orais e das indicações do próprio António Quadros em documentação oficial e em correspondência.
[78] Penso tratar-se de Joaquim Bairrão Ruivo (1935-2007). Seria certamente uma pessoa por quem António Quadros teria muita consideração. Não consegui averiguar nada que me esclarecesse quanto ao porquê desta sua escolha.
[79] Conversa com Alexandre Quintanilha, Lisboa, 03/12/2020.

riências e práticas ecológicas no seio da UEM, com vista a divulgar e a aplicar no território. Lembra-se de terem conversado longamente sobre esses projectos e de serem muito interessantes. Porém, a investigação que António Quadros propunha para o seu doutoramento não abarcava esse universo.

Mas para António Quadros tudo estava relacionado com tudo. A sua investigação, como tudo o que fazia, inscrevia-se na recusa do seccionamento de saberes e de abordagens. Nesse sentido, parece-me que a escolha dos orientadores se terá pautado por esse princípio. Ele quis contar com a riqueza de outros olhares disciplinares – que o seu trabalho, necessariamente, já contemplaria. Depois de conhecer o percurso de António Quadros já não se espera que o seu trabalho sobre o desenho, sobre a prática do desenho, sobre o desenho projectual ficasse fechado sobre si próprio, sobre o domínio tradicional da abordagem ao desenho. O seu entendimento era outro.

A 25 de Janeiro de 1989, o Conselho Científico da FAUP aceita a candidatura de António Quadros a doutoramento[80] – decisão da qual é informado a 17 de Fevereiro[81]. Começa, oficialmente, nessa data, a desenvolver a sua investigação – que não chegou a terminar[82].

Alexandre Quintanilha lembra-se de ter lido dois capítulos – textos que, com pena sua, já não possui[83]. Recorda-se de se terem encontrado no Porto e de ele ter desempenhado a função que lhe prometera: fazer perguntas. Faz notar, contudo, que esses momentos em que estiveram juntos eram particularmente "duros": António Quadros era uma pessoa intensa na conversa, na discussão, na argumentação e "Às vezes era difícil acompanhá-lo!".

Embora a sua investigação tivesse por base o seu terreno experimental na sala de aula e na sua prática como docente de *Desenho*, percebe-se que foi difícil para António Quadros conciliar a tarefa da docência com o desenvolvimento da sua tese. Em virtude dessa dificuldade em ir avançando com a sua investigação no quotidiano intenso e exigente das aulas, solicita, por várias vezes, que lhe seja concedida uma *equiparação a bolseiro*, de modo a que pudesse num regime de exclusividade dedicar-se ao seu projecto de doutoramento. Pedido que demorará a ser-lhe deferido.

O primeiro requerimento de António Quadros é de 17 de Julho de 1991, onde solicita "a equiparação a bolseiro fora do país, por um ano, a partir de 1 de Outubro de 1991, a fim de prosse-

---

[80] Acta da 15.ª reunião do Conselho Científico, 25 de Janeiro de 1989, pasta 4068, *Conselho Científico. Actas 1989-1990* (Arquivo FAUP).
[81] Cópia de ofício enviado pela FAUP a António Quadros, 17 de Fevereiro de 1989, *Processo individual de António Quadros*, pasta 1 (Arquivo FAUP). É importante referir que no ano de 1990 ficou estipulada "Concessão de equivalência a doutoramento do título de professor agregado, obtido em provas públicas pelos docentes da Faculdade de Arquitectura na Escola Superior de Belas Artes do Porto" – Acta da 25.ª reunião do Conselho Científico, 20 de Fevereiro de 1990, pasta 4068, *Conselho Científico. Actas 1989-1990* (Arquivo FAUP).
[82] Segundo o testemunho de Isabel Raposo, o trabalho de doutoramento, no final da sua vida, estava já bastante avançado.
[83] Alexandre Quintanilha lembra-se que emprestou esse trabalho a um grupo de estudantes de Arquitectura, que não lhe terá devolvido a documentação da qual não ficou com cópias.

guir os trabalhos conducentes à elaboração da tese de doutoramento"[84]. O Conselho Científico escusa-se a dar um parecer definitivo, pois estava pendente o futuro da UPV[85] – onde o docente era uma peça determinante.

A renitência de deferir a solicitação de António Quadros relacionava-se efectivamente com o futuro da UPV. Na verdade, em 1991 começam a surgir alguns problemas que comprometem o funcionamento da UPV, pondo em causa a continuidade desta extensão orgânica da FAUP. Em primeiro lugar, começa a tornar-se evidente um certo 'mal-estar' entre a FAUP e a Câmara Municipal de Viseu[86]. Em segundo lugar, há uma grave dificuldade quanto à contratação de recursos humanos – a que o Ministério da Educação não dá autorização. Internamente, pondera-se sobre a viabilidade do ano lectivo 1991/92, e a 9 de Outubro de 1991, em reunião de Conselho Científico delibera-se o seguinte:

> (…) não tendo havido resposta às solicitações desta Faculdade para a contratação de cinco docentes, especificamente para a Unidade de Viseu, o Conselho considera, por razões que se prendem com a data de início das aulas e a colocação de alunos na referida Unidade, e consequentes compromissos por eles e perante eles assumidos, ser de abrir, em condições precárias afectando os dois cursos, as aulas no Porto e em Viseu. Declara desde já que, se não for atendida a pretensão de contratar os cinco novos Assistentes, por quota de descongelamento, especificamente para Viseu, em trinta de Abril de mil novecentos e noventa e dois proporá ao Senado da Universidade a extinção da Unidade Pedagógica de Viseu, sem que isso implique o aumento de numerus clausus para o curso do Porto.[87]

O fim já estava mesmo no horizonte[88]. E, no ano lectivo 1992/93, a UPV já está desactivada. Para António Quadros, esse desfecho representa uma nova mudança – de que dá conta a José Forjaz em Setembro de 1992: "Já fui ao Porto a ver se arranjava um quarto para ficar lá durante os dias da semana em que tenho aula e nos deles intervais"[89].

"Nos intervais", entre pedidos de equiparação a bolseiro para conseguir realizar o doutoramento e os inúmeros problemas de funcionamento da UPV, António Quadros propõe-se para concurso documental para o provimento de lugar de Professor Associado do 1.º grupo da FAUP, entregando para o efeito o seu *curriculum vitae*, a 19 de Março de 1991. Em Abril é autorizada

---

[84] Cópia de requerimento de António Quadros dirigido ao reitor da Universidade do Porto, 17 de Julho de 1991, *Processo individual de António Quadros*, pasta 2 (Arquivo FAUP).
[85] Cópia do parecer do presidente do Conselho Científico, Fernando Távora, para o reitor, 22 de Julho de 1991, *Processo individual de António Quadros*, pasta 2 (Arquivo FAUP).
[86] Consultar a este propósito, no arquivo da FAUP, as pastas 0314 e 0424, que contêm correspondência e ofícios para e do Conselho Directivo da FAUP onde esse mal-estar é evidente.
[87] Acta da 22.ª reunião do Conselho Científico, 9 de Outubro de 1991, pasta 4069, *Conselho Científico. Actas 1990-1991* (Arquivo FAUP).
[88] Em Janeiro de 1992, a Câmara Municipal de Viseu cancelou o apoio que até aí tinha garantido para o funcionamento da Unidade alegando que a FAUP não tinha cumprido o que estava estabelecido no protocolo, no que se refere à leccionação da licenciatura completa em Viseu (Cf. "Autarquia cessa apoio à Faculdade de Arquitectura", *Jornal de Notícias*, 11 de Fevereiro de 1992, p. 18). O fim culminará com um incêndio, a 9 de Junho de 1992, no edifício da Igreja da Misericórdia de Viseu, onde funcionava a UPV. O incêndio terá sido provocado por "o resto de um cigarro, mal apagado, numa das salas onde funcionava o Pólo de Arquitectura da Universidade do Porto, na ala direita da Igreja" ("Prejuízos rondam os cem mil contos. Fogo consumiu a ala direita da Igreja da Misericórdia", *O Comércio do Porto*, 10 de Junho de 1992, p. 12).
[89] Carta de António Quadros a José Forjaz, Santiago de Besteiros, 11 de Setembro de 1992 (espólio particular).

a admissão do candidato a concurso, e em Junho é designado o júri das provas. O resultado do concurso sai a 17 de Novembro de 1992, tendo António Quadros ficado em primeiro lugar. A preparação para este concurso foi demorada e exigiu-lhe tempo e muita dedicação. Como referiu Nicolau Brandão foi surpreendente: "Foi uma compilação de toda a sua vida! O material que reuniu era extraordinário, documentava a riqueza toda do seu percurso tão particular"[90]. É a única informação que tenho sobre o teor do concurso, já que todo o manancial documental a que Nicolau Brandão se referiu não está na posse da FAUP[91].

No início de Julho de 1993, António Quadros volta a solicitar "a equiparação de bolseiro no estrangeiro no ano lectivo de 1993/94, para retoma dos seus trabalhos de doutoramento interrompidos, ano passado, por conveniência urgente de serviço"[92]. A 27 desse mês, Fernando Távora, presidente do Conselho Científico, informa que foi aceite o pedido de equiparação, pelo período de um ano, a partir de 1 de Outubro de 1993[93].

A licença retirou-lhe a actividade da docência, porém, não representou um ano lectivo de dedicação à tese por inteiro. Foi um período que conheceu muitas interrupções – umas de seu agrado, outras por obrigação. Duas, particularmente, são de destacar.

A primeira, do seu agrado: uma visita a Moçambique. Apesar de ter sido uma visita de trabalho, foi uma visita de prazer, realizada na sequência de um convite que lhe fora endereçado pela *Associação dos Amigos da Ilha de Moçambique*[94] para que participasse na elaboração de um *Plano de Recuperação Urbana e Planeamento da Ilha de Moçambique*. O convite foi formalizado ao reitor da Universidade do Porto pelo director da Faculdade de Arquitectura e Planeamento Físico da UEM – José Forjaz[95]. O reitor concede autorização, nos termos em que ela fora solicitada: durante o período de um mês, a partir da segunda semana de Janeiro de 1994[96].

---

[90] Conversa com Nicolau Brandão, Porto, 06/04/2016.

[91] O material documental que António Quadros submeteu a concurso não é pertença da FAUP. Após a morte de António Quadros, o seu filho solicitou à faculdade que lhe fosse "restituída a documentação entregue para se habilitar ao concurso de Professor Associado" (Carta de João Quadros para a FAUP, 20 de Junho de 1995). A 20 de Novembro de 1995, o presidente do Conselho Directivo, Manuel Correia Fernandes, responde a João Quadros: "Junto tenho a honra de devolver a V. Exª 5 caixas contendo toda a documentação entregue, pelo Sr. Professor Pintor António Quadros, para concurso de Professor Associado", *Processo individual de António Quadros*, pasta 2 (Arquivo FAUP). Eram exactamente estas as caixas de que me havia falado Nicolau Brandão e que acredito serem efectivamente uma fonte imprescindível para o aprofundamento do estudo da vida e da obra de António Quadros.

[92] Carta de António Quadros ao Conselho Científico, Santiago de Besteiros, 3 de Julho de 1993, *Processo individual de António Quadros*, pasta 2 (Arquivo FAUP).

[93] Cópia de carta do presidente do Conselho Científico a António Quadros, 27 de Julho de 1993, *Processo individual de António Quadros*, pasta 2 (Arquivo FAUP). A equiparação será publicada em *Diário da República*, II série, n.º 219, de 17-09-1993, p. 9737.

[94] Associação criada em 1982, "por iniciativa de moradores, naturais, antigos residentes e outras pessoas preocupadas com a situação de degradação" a que chegara a Ilha de Moçambique (José Capão, "Ilha de Moçambique: Sem desenvolvimento não há conservação", *Oceanos*, n.º 25, Janeiro/Março 1996, p. 69).

[95] Cópia de fax do director da Faculdade de Arquitectura e Planeamento Físico da UEM, José Forjaz, ao reitor da Universidade do Porto, 20 de Dezembro de 1993, *Processo individual de António Quadros*, pasta 2 (Arquivo FAUP).

[96] Carta do reitor da Universidade do Porto, 28 de Dezembro de 1993, *Processo individual de António Quadros*, pasta 2 (Arquivo FAUP).

Este não terá sido um convite inesperado para António Quadros, que já estava de certa forma envolvido nesse projecto. Na verdade, no mês de Junho de 1993, no âmbito de um concurso da Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica (JNICT), e enquanto investigador da FAUP, realizara uma candidatura[97] designada: *Projecto de Recuperação Imediata, Ordenação e Reconstrução Integrada do Património Construído da Ilha de Moçambique*. Esta candidatura não teve sucesso, não tendo passado da primeira fase, apenas por incumprimento das regras formais para a apresentação do concurso[98].

O convite da Associação parecia uma nova tentativa de pôr em marcha aquela que seria considerada uma intervenção urgente e prioritária. A recuperação do património da Ilha seria há algum tempo uma preocupação de António Quadros e de um conjunto de outras pessoas, que procuravam meios e recursos para salvaguardar um lugar único. A sua paixão pela Ilha de Moçambique era conhecida entre aqueles que lhe eram próximos. Maria de Lourdes Cortez e Teresa Roza d'Oliveira falaram bastante dessa paixão, e José Forjaz escreveu sobre essa "relação mítica" (fig.14). Foi, aliás, o tema que escolheu para o seu texto de homenagem ao amigo, por ocasião da sua morte:

> A Ilha é o António encarnado na praia às quatro do dia (sol cor de cueca antiga) e o primeiro afogado do vento de ontem displicentemente carregado, igualzinho ao Othelo, do Wells, com a cara para cima e os pés a abanar, uma porta velha aos ombros de quem pesca, ao longo da praia com sol e sal a conservá-lo uma hora mais.
> Mas afinal isso é Ilha ou o António?
> Não havia um sem o outro e os buracos dela descobriram-lhe novos dentro de si próprio.
> E o António no fim tentou. Passá-la a outros, aos outros. Tão pleonasmicamente generoso como sempre.
> Mas isso não conseguiu lá nas culturas alta e academias sacanas.
> Os pequeninos não se despenteiam com o vento das alturas que giram nos grandes sentimentos.[99]

A relação telúrica e sentimental, de que Forjaz dá conta, coincide com muitos desabafos de António, na sua correspondência, como este, por exemplo:

> Entretanto eu não penso senão em voltar para o sol dos meus lagartos e ir à Ilha fez-me um mal danado. Incurável. Não me vejo a consumir o resto dos dias senão por lá, a sarar casa a casa, pouco falar, pondo em ordem estas papeladas pela noite dentro, banhoca matinal no sítio de sempre ou noutro qualquer, tentando dar sentido a isto, este derramar de dias sem ordem, esta papa de tempo, este colossal desperdício. Os manos nunca me responderam à carta e às fotos. Nem mandaram o modelo de inscrição de amigos da Ilha, nem um ámen para a campanha que ia desenvolver. O jornal das letras continua à espera. Também já cá estiveste e não te dei as fotos para o pessoal da Ilha, coisa que me dá remorsos diários.[100]

---

[97] Cópia da candidatura enviada à JNICT, 30 de Junho de 1993, *Processo individual de António Quadros*, pasta 2 (Arquivo FAUP).
[98] Carta da JNICT, 2 de Dezembro de 1993 (informa que o projecto não será avaliado porque foi remetido por fax, "não contendo um original e cinco cópias conforme o previsto. Esta circunstância inviabilizou a sua avaliação e eventual transição para a fase seguinte"), *Processo individual de António Quadros*, pasta 2 (Arquivo FAUP).
[99] José Forjaz, "O António e a Ilha", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 4 a 17 de Janeiro de 1995, p. 22.
[100] Carta de António Quadros a José Forjaz, Santiago de Besteiros, 11 de Setembro de 1992 (espólio particular).

Fig. 14
António Quadros na Ilha de Moçambique
fotografia de José Forjaz, Janeiro de 1994
publicada no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*
de 4 a 17 de Janeiro de 1995
página 22

Estas palavras foram escritas em Setembro de 1992, e embora o conteúdo não seja completamente decifrável, transparece que já nessa data movimentações estariam a ser feitas no sentido da agilização de acções concretas a desenvolver em prol do património da Ilha[101]. Decifrável é a ligação de António Quadros à Ilha, a emoção com que fala e o seu desejo de regressar, de ficar – numa altura em que sentiu, de forma pesada, a sua dura e isolada estadia em Portugal.

António Quadros regressou de facto a Moçambique em Janeiro de 1994, com a autorização da universidade para colaborar com a Associação dos Amigos. Seria extremamente importante conhecer os materiais que produziu sobre a Ilha de Moçambique – quer para documentar o património desse lugar, quer para documentar a sua intervenção, que permanece desconhecida[102].

Creio que terá sido a última vez que esteve em Moçambique. Foi uma estadia do seu agrado, embora 'perturbada' por um imperativo que tinha em mãos e ao qual teve de responder.

No início de Janeiro, pouco tempo antes da sua partida para Moçambique, António Quadros recebe uma carta da reitoria com a autorização para prestar provas para o título de agregado no primeiro grupo (Desenho) da FAUP[103].

António Quadros já tinha prestado provas de agregação, e daí a estranheza que senti quando me deparei com este documento, bem como com algum material que ele chegou a produzir com esse objectivo. Na verdade, ele teve que prestar provas de novo. O motivo dessa 'repetição' relaciona-se com o processo como decorreu a transição dos docentes da ESBAP para a FAUP. Não interessa, neste contexto, abordar a questão da transição, como se processou, que implicações teve e os problemas que gerou. Importa apenas ter presente que foi uma transição complexa, nomeadamente ao nível da progressão na carreira docente. António Quadros já era professor agregado, mas era agregado ao 7.º grupo da ESBAP; por isso, agora precisava de nova agregação desta feita ao primeiro grupo (Desenho) da FAUP. Reconhecido "o grau de exigência das provas curriculares e públicas" prestadas pelos professores da ESBAP, ficou estipulado que os professores auxiliares da FAUP possuidores de título agregado da ESBAP poderiam apresentar-se a concurso para Professor Associado (concurso que António Quadros já tinha realizado), cumprindo-lhes o direito a prestarem provas para a obtenção do título de

---

[101] Cf. José Capão, "Ilha de Moçambique: Sem desenvolvimento não há conservação", *Oceanos*, n.º 25, Janeiro/Março, 1996, pp. 67-74. Neste artigo, o autor dá-nos conta de um historial sobre iniciativas de conservação do património da Ilha de Moçambique, concretamente a partir da data da independência do país. Das acções elencadas, porém, não consta qualquer referência à colaboração de António Quadros, nem mesmo ao plano que referi, submetido à JNICT.

[102] No artigo "O António e a Ilha", José Forjaz escreveu: "Levei-o lá da última vez e do que ele lá fez fiquei com o resultado. Falta-me ser capaz de o passar aos outros" (*Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 4 a 17 de Janeiro de 1995, p. 22). Talvez fosse agora o tempo certo para conhecer esse resultado.

[103] Cópia da carta da Reitoria da Universidade do Porto a António Quadros, 6 de Janeiro de 1994, *Processo individual de António Quadros*, pasta 2 (Arquivo FAUP).

agregado com dispensa de dissertação[104]. Era então essa a nova etapa que tinha pela frente – e que a morte o impediu de concluir.

A sua morte prematura impediu-o de prestar estas provas e de obter o título. Contudo, estava a preparar-se para elas, tendo produzido bastante material – parte entregue e outra parte em fase de elaboração. Ainda que incompleta e inacabada, ao todo, o que consegui reunir (disperso por alguns espólios) é uma documentação extraordinária que, cruzada com outras fontes, permite conhecer o pensamento de António Quadros sobre o ensino do desenho e sobre a forma como aplicou a sua visão às suas aulas.

Detenho-me no documento que enviou para a FAUP durante a sua estadia em Moçambique, um documento que terá terminado enquanto lá estava: a síntese da lição intitulada *O Desenho em Projecto. Levantar e Transpor. Tarefas do Imaginário*[105] (fig.15). Inicia esse documento com uma "nota prévia", onde anuncia o seu propósito:

> (…) cercar e delimitar um conjunto de conceitos, questões e propostas, no âmbito definido pelas ideias correntes de Desenho e Projecto. Parte-se com o propósito crítico de as pôr em questão, avaliando do interesse e da possibilidade de as integrar num conceito único que venha a ser expoente de devir.[106]

O seu propósito para estas provas era, na esteira do que suponho que seria a temática da sua tese de doutoramento, apresentar a fundamentação para uma alteração dos pressupostos e da prática do ensino do desenho no curso de Arquitectura. Era, afinal de contas, a luta que travava com determinação e empenho desde que ali tinha chegado em 1985. Para além do conteúdo, um outro aspecto sobressai do documento: a forma como António Quadros se propõe estruturar a sua lição – "num sistema de seis funções". Ele próprio ia usar esta 'sua' ferramenta de pensamento, que ensinava aos alunos nas suas aulas. Aos elementos do júri explica o esquema, mas agora, a eles, de uma forma mais elaborada:

> Cada função é identificada por um título e por um grupo de subfunções o mais das vezes já reduzidas a conceitos operativos, a formas activas intercalares, ou simples lembretes algemando as práticas às intuições. O esquema permite um domínio razoável das linhas conceptuais a partir dos pontos propostos, a definição de áreas limítrofes e de áreas trianguladas, o traçado de novos lugares de conceito, a fertilização de campos e o agrar das vélhas bouças por erradicação dos silvados. Marcar o espaço do prévio traz destas surpresas. O que parecia selva inculta ou árida, aparece fecunda abaixo da crosta. Onde melhor se revela propósito e proposto, proponente e justa propina. E onde lição encontra o seu étimo gerador: lectiöne, a leitura dos factos, o desenho das coisas, o desígnio nos alinhamentos dos astros.[107]

---

[104] Documento interno da FAUP elaborado a partir de directrizes formuladas pelo Conselho de Reitores das Universidades Portuguesas, de Junho de 1990, pasta 0226 (Arquivo FAUP).
[105] Um adiamento do voo de regresso de Moçambique para Portugal impossibilitou António Quadros de proceder à entrega presencial da síntese da lição na secretaria da FAUP. Envia um fax de Maputo a 16 de Fevereiro de 1994 onde explica a situação. Visto que a data limite de entrega era 20 de Fevereiro de 1994, e que só previa a sua chegada no dia 24, opta por remeter o documento por essa via, enviando igualmente os 15 exemplares exigidos por correio DHL/INTERNACIONAL. Cf. no *Processo individual de António Quadros*, pasta 2 (Arquivo FAUP).
[106] António Quadros, *A Lição/Síntese. O Desenho em Projecto. Levantar e Transpor. Tarefas do Imaginário*, Fevereiro 1994 (espólio particular).
[107] *Idem*, *ibidem*.

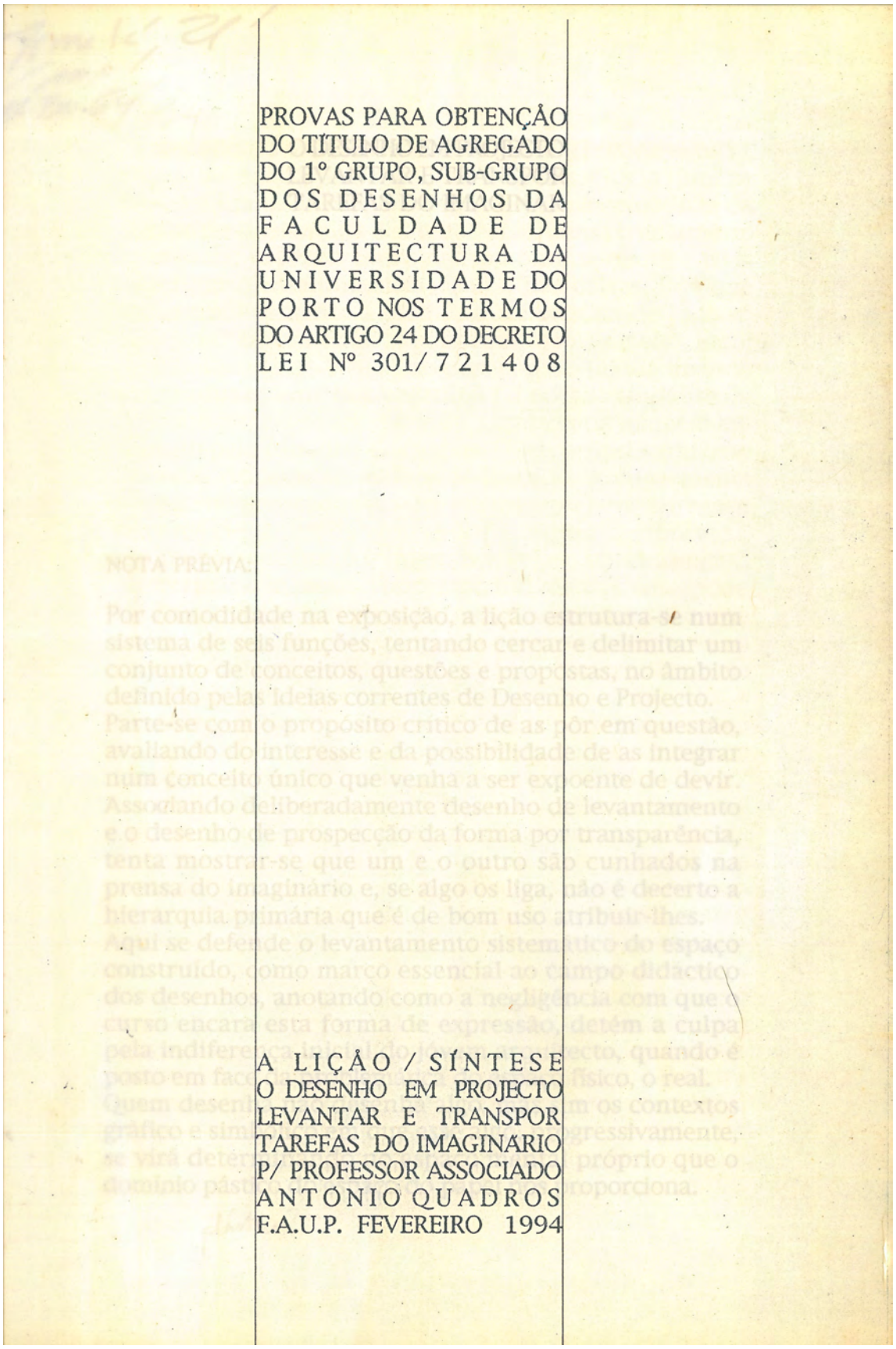


Fig. 15
Capa do documento: ***A Lição/Síntese. O Desenho em Projecto. Levantar e Transpor. Tarefas do Imaginário***
Fevereiro 1994
espólio particular

Basta ler esta "nota sobre o esquema" para nos apercebermos da abordagem articulada que pretendia fazer. A representação gráfica do esquema (fig.16), que inclui no documento, ajuda-nos a visualizar a sua forma de relacionar os assuntos e a riqueza das articulações que propõe. E "a verdadeira dificuldade", como explicava aos seus alunos, estava "em relacionar ao mesmo tempo todos os elementos de que dispomos, de um modo claro"[108]. O esquema confronta-nos com os elementos de que António Quadros dispunha e com a sua capacidade e vocação para os pôr em diálogo. Fruto da profundidade e da densidade do seu conhecimento, do carácter ecléctico e multifacetado do seu percurso, da sua longa e diversificada experiência pedagógica e da solidez da convicção da sua proposta. Adivinhava-se, por este documento, uma extraordinária lição, complexa e controversa. Uma lição memorável.

No decurso da minha investigação, percebi que 'corria' a ideia de que a posição de António Quadros como docente de desenho no curso de Arquitectura o tinha de certa forma menorizado, visto que o lugar certo para ele seria nas Belas-Artes. De algum modo, senti que estava consubstanciada a ideia de que aquele lugar inferiorizava António Quadros. Não posso de todo corroborar esta ideia. Foi uma ideia construída pelas pessoas com base nas suas próprias expectativas relativamente a ele e não uma ideia que o próprio tivesse expressado. Nuno Lacerda Lopes, que com ele trabalhou neste período, contrariou esta versão: "O António sentia-se muito bem naquele lugar. Era ali que ele queria estar e ele acreditava que era ali que poderia fazer a diferença. Aquele era o espaço natural para a sua inteligência"[109]. Eu arrisco dizer que de todo o longo e diversificado percurso de António Quadros como professor, o lugar como docente de desenho no curso de Arquitectura terá sido aquele onde mais gostou de estar e onde mais se realizou. A sua morte interrompeu um percurso que se adivinhava de continuidade. Faço notar ainda que de todas as instituições por onde passou foi na Faculdade de Arquitectura que permaneceu mais tempo: nove anos lectivos.

DOU ÀS AULAS O MELHOR DA ENERGIA

Nove anos lectivos. Percurso intenso e particularmente exigente para António Quadros, com muitos desafios e uma carreira que lhe exigiu, num relativo curto espaço de tempo, uma dedicação extrema, muitos sacrifícios, muito trabalho. Uma carreira que, necessariamente, lhe roubou tempo à sua actividade artística, lhe causou muitos problemas, confrontos e dissabores; mas que, em contrapartida, lhe possibilitou a sua realização absoluta: dar aulas.

Efectivamente, sobre esta realização absoluta confessou por escrito: "dou às aulas o melhor da energia"[110]. Mas que aulas eram estas às quais dava o melhor da energia? Esta foi a pergunta

---

[108] António Quadros, "Esquema das 6 Funções Simultâneas", material produzido para o *Curso Probatório/81*, Centro de Formação/DNH/INPFH, Maputo, 1981 (espólio particular).
[109] Conversa com Nuno Lacerda Lopes, Espinho, 03/05/2021.
[110] Carta de António Quadros a Maria de Lourdes Cortez, Santiago de Besteiros, 14 de Março de 1989 (espólio particular).

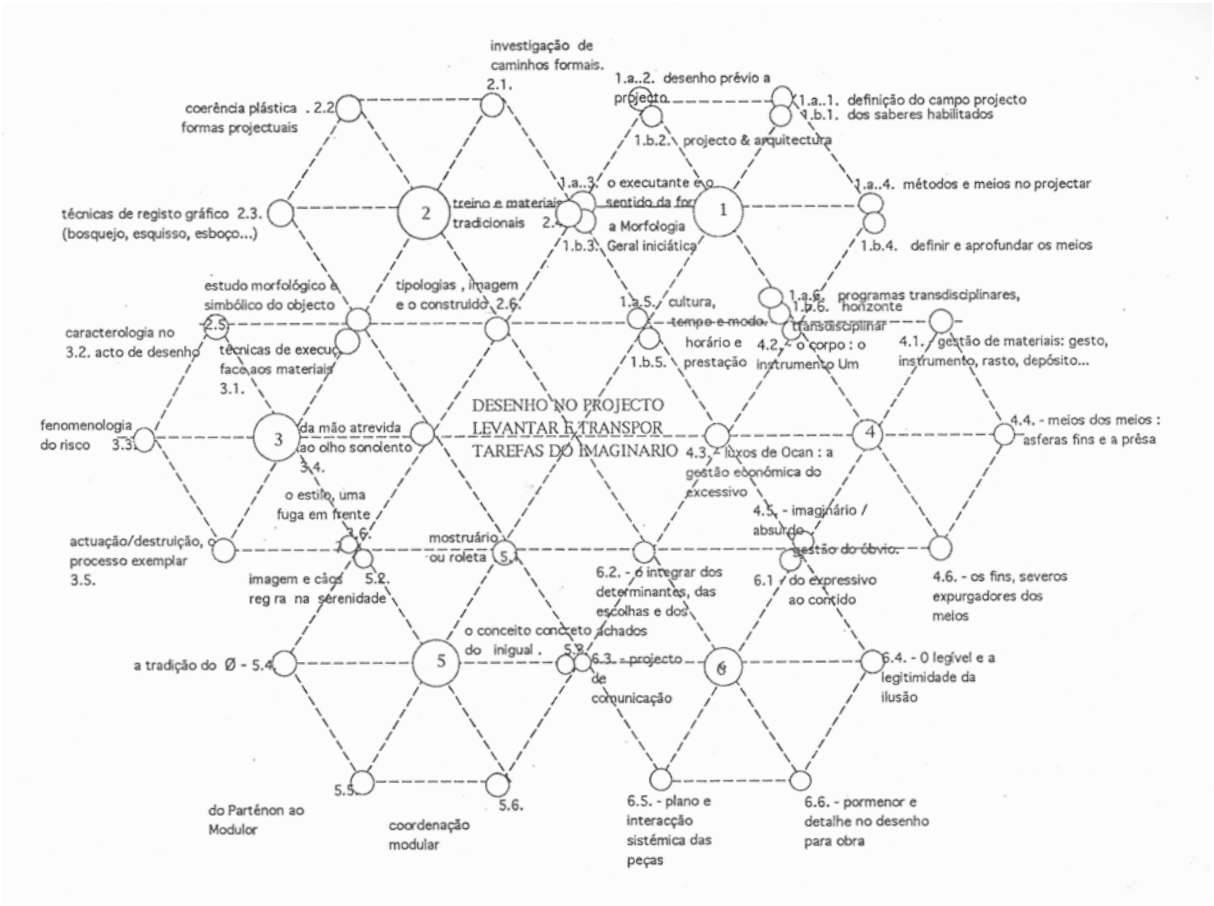


Fig. 16
Esquema das seis funções aplicado ao tema da lição:
O Desenho em Projecto. Levantar e Transpor. Tarefas do Imaginário
Fevereiro 1994
espólio particular

que norteou a minha busca do que, porventura, será o legado de António Quadros mais difícil de resgatar e de conhecer, pela dimensão imaterial que necessariamente comporta.

Ainda que consciente da dimensão profunda e complexa dessa imaterialidade e, portanto, do desafio de a apreender e registar, procurei-a através de testemunhos de alunos, de colegas e de amigos. Essas narrações, cruzadas com a correspondência, e a poesia, bem como com a documentação oficial, permitiram-me um mergulho nessas aulas. Dentro da aridez tipológica da documentação oficial, fui surpreendida pela riqueza documental dos sumários das aulas[111]. Exaustivos, pormenorizados e extensos, os sumários não são para António Quadros um procedimento formal ou um requisito administrativo. O professor faz deles um verdadeiro diário da aula, um diário completo e detalhado. São, por isso, poucas as aulas em que consegue conter o sumário no espaço a ele destinado. O espaço é, na maioria dos dias, curto para o que quer escrever – o que o obriga a estendê-lo para outras zonas da folha, como é visível nos exemplos que aqui reproduzo (fig.17,18). Através destes diários consegue-se perceber muito para além dos conteúdos leccionados: a sua concepção da disciplina e do seu lugar no curso de Arquitectura; o seu entendimento da sala de aula, de uma turma e das relações que nela acontecem; o seu papel como professor; a sua visão sobre a missão de ensinar a aprender.

António Quadros traz para as suas aulas um leque abrangente de matérias que, numa primeira análise, ultrapassam e excedem o âmbito do ensino do desenho. Na verdade, as suas aulas espelhavam, isso sim, um outro entendimento do desenho.

O desenho é instrumento de trabalho e, nessa medida, uma competência técnica. Essa aprende-se com treino, trabalho e persistência – como advoga. Porém, para António Quadros, o desenho é muito mais que uma competência técnica, é uma forma de pensar o mundo, é um meio de reflexão, de acção, de comunicação. E é nessa dimensão que trabalha convocando uma transversalidade de matérias e abordagens.

Enquanto competência técnica que se adquire praticando, é justificável o tempo que usa para abordar noções de geometria, anatomia, teorias da comunicação, teoria da cor, e mesmo para abordar a pintura, falando de composição e entrando na análise das obras de artistas como Leonardo Da Vinci, Magritte, Dali, Bosch. Defendendo a absoluta articulação entre a disciplina de *Desenho* e de *Iniciação ao Projecto*, percebe-se as incursões que faz no domínio da Arquitectura, do Urbanismo, da Antropologia, da Sociologia e nas questões de metodologia projectual. Mas é quando apreendemos a visão abrangente que tem do desenho que compreendemos as viagens pela literatura e pela filosofia – por exemplo. São essas viagens que se encontram nos seus sumários, ao longo do ano lectivo: o *Discurso do Método* de Descartes, *Timeu* de Platão, *A*

[111] No arquivo da FAUP só consegui encontrar os sumários referentes aos anos lectivos 1988/89 e 1989/90. Contudo, a densidade deste material faz dele uma amostra muito significativa para estudar este assunto.

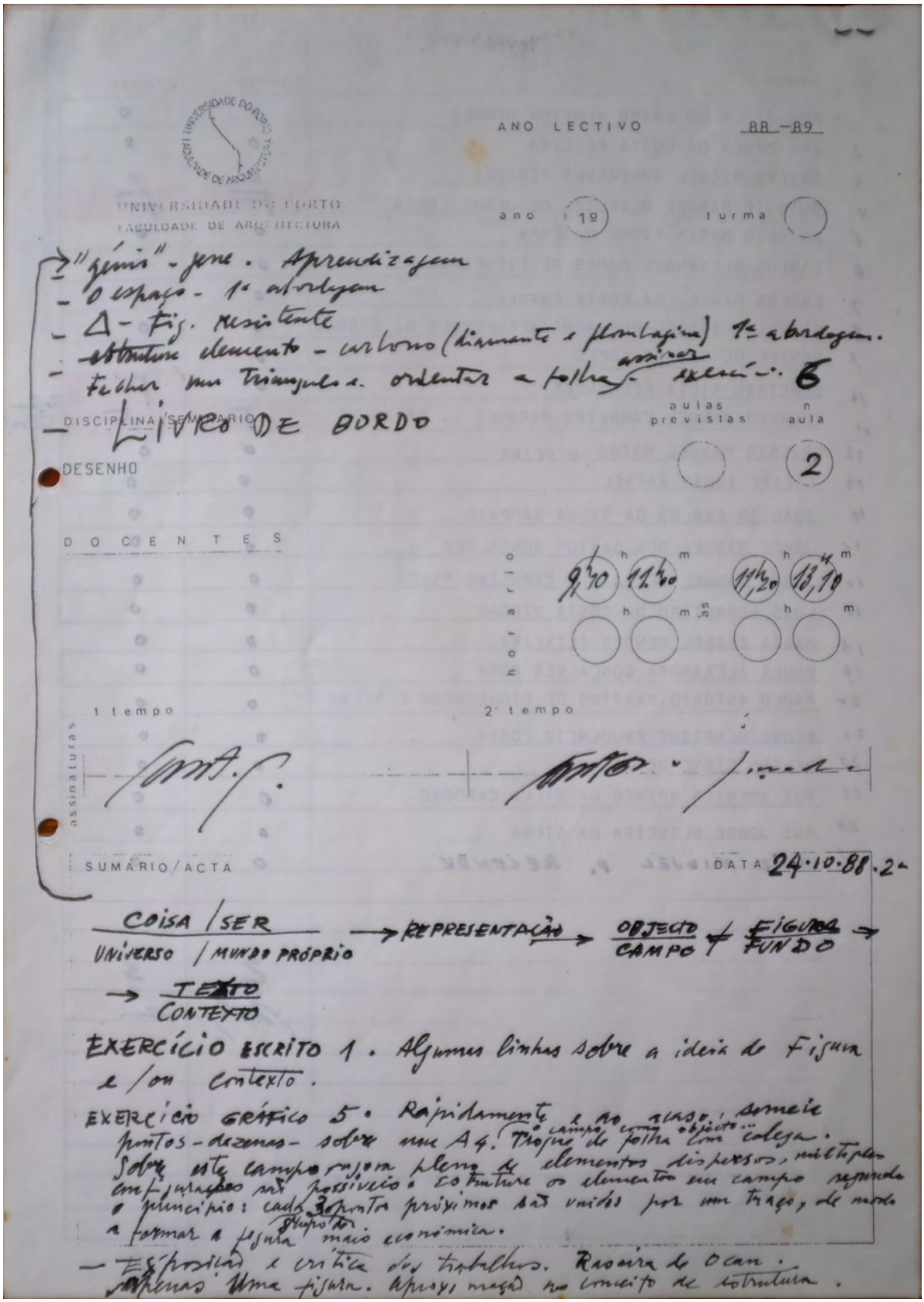


Fig. 17
Sumário da disciplina de *Desenho*
UPV/FAUP, 24 de Outubro de 1988
Arquivo FAUP

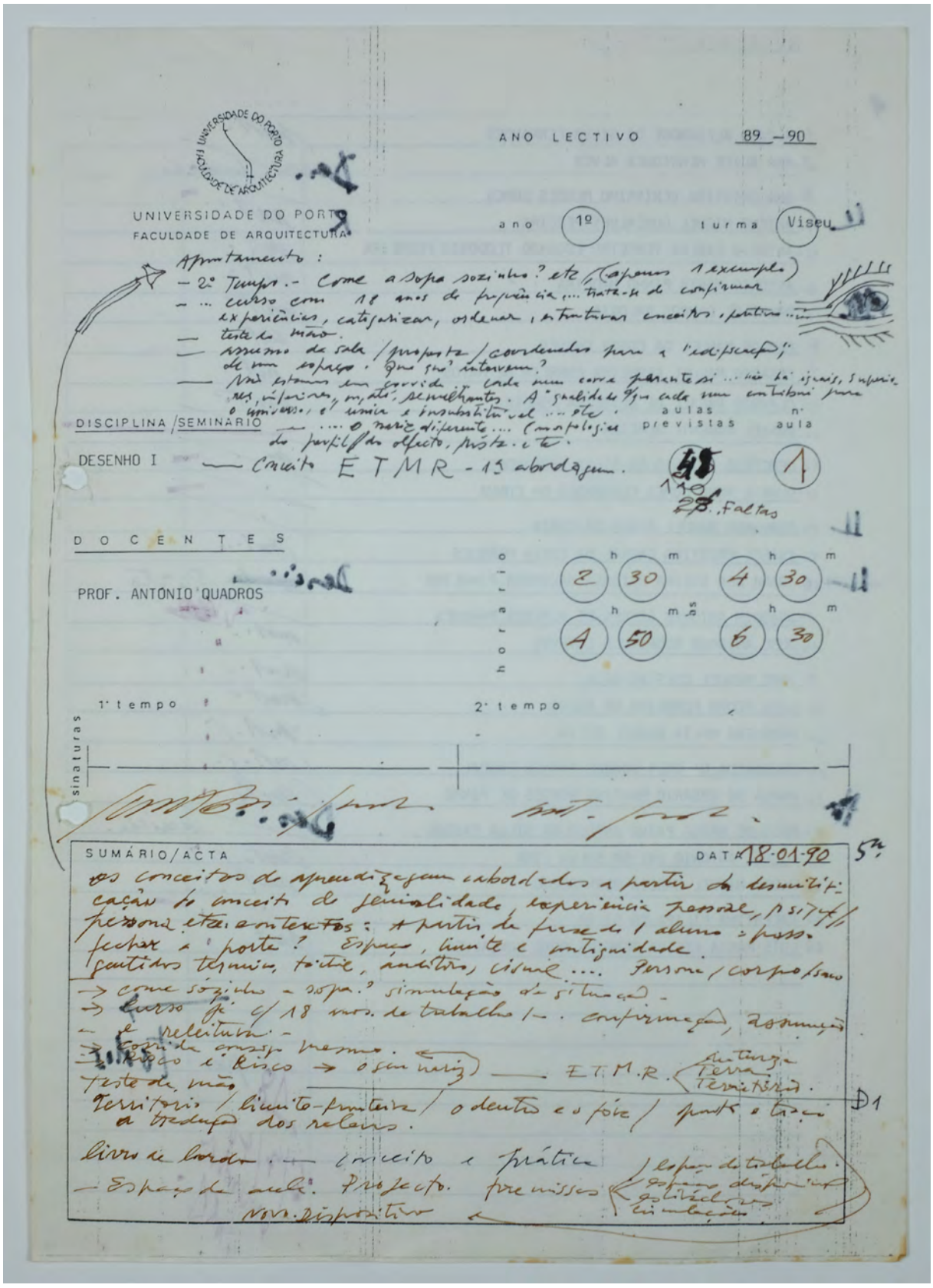


Fig. 18
Sumário da disciplina de *Desenho*
UPV/FAUP, 18 de Janeiro de 1990
Arquivo FAUP

Tabacaria de Fernando Pessoa, *Senhora, partem tão tristes*, de João Roriz de Castelo-Branco, entre muitas outras. E são recorrentes as referências a Aristóteles, Cesário Verde, Umberto Eco, e tantos outros, como esteios de uma reflexão profunda que ele estimulava os alunos a fazer.

Para quem estivesse 'de fora', esta abordagem, pouco ortodoxa, poderia mesmo chegar a ser desconcertante – por que, aparentemente, e numa leitura imediata e superficial, era desprovida de utilidade na aprendizagem do desenho, como ferramenta essencial no e para o desenvolvimento da prática projectual do aluno durante o curso. Não é, por isso, de admirar que este seu entendimento do ensino do desenho – pouco convencional – gerasse incompreensões e contestação, sobretudo entre os seus pares.

Nuno Lacerda, assistente na disciplina de *Iniciação ao Projecto*[112]*,* trabalhou directamente com António Quadros na UPV, e fala desassombradamente de como as aulas de desenho eram desconcertantes e explica o porquê:

> As aulas do António parecia serem de tudo menos de desenho! A prática do ensino do desenho na escola não era essa, logo a minha referência não era essa também! Aprendia-se a desenhar, desenhando. Eu aprendi assim e, para mim, só se aprendia a desenhar assim. As aulas 'tradicionais' de desenho tinham um registo de produção, por assim dizer. O António tinha uma visão muito diferente sobre o desenho, sobre o papel do desenho no curso e, sobretudo, para pensar o mundo. A abordagem do António não se baseava num registo de produção e de quantidade; era o registo do aprender a ver, a relacionar, a integrar, a pensar… e depois vinha o desenho. Hoje 'dou a mão à palmatória' e reconheço que ele tinha toda a razão, mas na altura não percebia isso e irritava-me com ele. Discutia imenso com ele.[113]

Regressemos à tal contestação, que terá sido formalizada num processo, de acordo com o que, com muita tristeza, António Quadros revela a Lourdes Cortez, por telefone e por carta: "Sabe que iniciaram um processo contra mim, alegando que não ensinava desenho, mas antropologias culturais e rudimentos de construção, etc? É."[114].

Sobre o referido processo, não encontrei evidências documentais que o comprovassem[115]. Nuno Lacerda, não se recordando dos pormenores desse episódio, garantiu que não se tratou formalmente de um processo, e que por isso não teve consequências administrativas ou disciplinares[116]. Mesmo que assim tenha sido, provocou-lhe uma enorme tensão e desgaste e uma profunda tristeza[117] – como referiu Lourdes Cortez.

---

[112] Nuno Lacerda Lopes deu aulas na UPV, como assistente na disciplina de *Iniciação ao Projecto* (sob regência de Sergio Fernandez) nos anos lectivos 1987/88 e 1988/89 – período de tempo em que conviveu diariamente com António Quadros.
[113] Conversa com Nuno Lacerda Lopes, Espinho, 28/09/2019.
[114] Carta de António Quadros a Maria de Lourdes Cortez, Santiago de Besteiros, 14 de Março de 1989 (espólio particular).
[115] Não descarto a possibilidade de vir a encontrar evidências desta 'contestação', dado que a consulta que efectuei no arquivo administrativo da FAUP não teve condições para ser exaustiva, pelo facto de a documentação não se encontrar catalogada e, consequentemente, preparada para consulta. O referido arquivo foi alvo apenas de um levantamento inicial e sumário no âmbito do projecto tutelado pela Reitoria da Universidade do Porto *Arquivos – Preservar a Memória e Potenciar o Uso da Informação na Gestão*, que decorreu de Setembro de 2017 a Setembro de 2018.
[116] Conversa com Nuno Lacerda Lopes, Espinho, 03/05/2021.
[117] Conversa com Maria de Lourdes Cortez, Lisboa, 28/12/2017.

Tratando-se formalmente de um processo ou não, o que importa reter é que ele faria eco da 'deriva disciplinar' de António Quadros que descuraria o ensino, *tout court*, do desenho e das ingerências do professor em matérias que não eram da sua competência e concernentes a outras disciplinas.

O que, para os seus pares, seriam interferências e intromissões noutras disciplinas, era para António Quadros o entendimento que tinha da disciplina de *Desenho* e do seu enquadramento num todo maior – o curso de Arquitectura, e num propósito maior – o percurso individual de cada aluno ao longo da sua formação.

Efectivamente, António Quadros concebe as suas aulas de *Desenho* em estreita relação com a disciplina de *Iniciação ao Projecto*. Essa estreita relação perpassa para os sumários, onde redige muitos tópicos neste âmbito, como por exemplo: "Recomendações sobre a relação das cadeiras Desenho e Projecto"[118], e onde regista muitas indicações sobre o acompanhamento que fazia aos projectos que os alunos tinham em mãos. Mas não é apenas nos sumários que vi registado esse acompanhamento. Muitas das suas preocupações foram também vertidas para materiais que fornecia aos alunos, como por exemplo, o documento que reproduzo (fig.19) – uma grelha para auxiliar os alunos a planificar e a gerir as fases finais do trabalho de *Iniciação ao Projecto*, até à data da entrega.

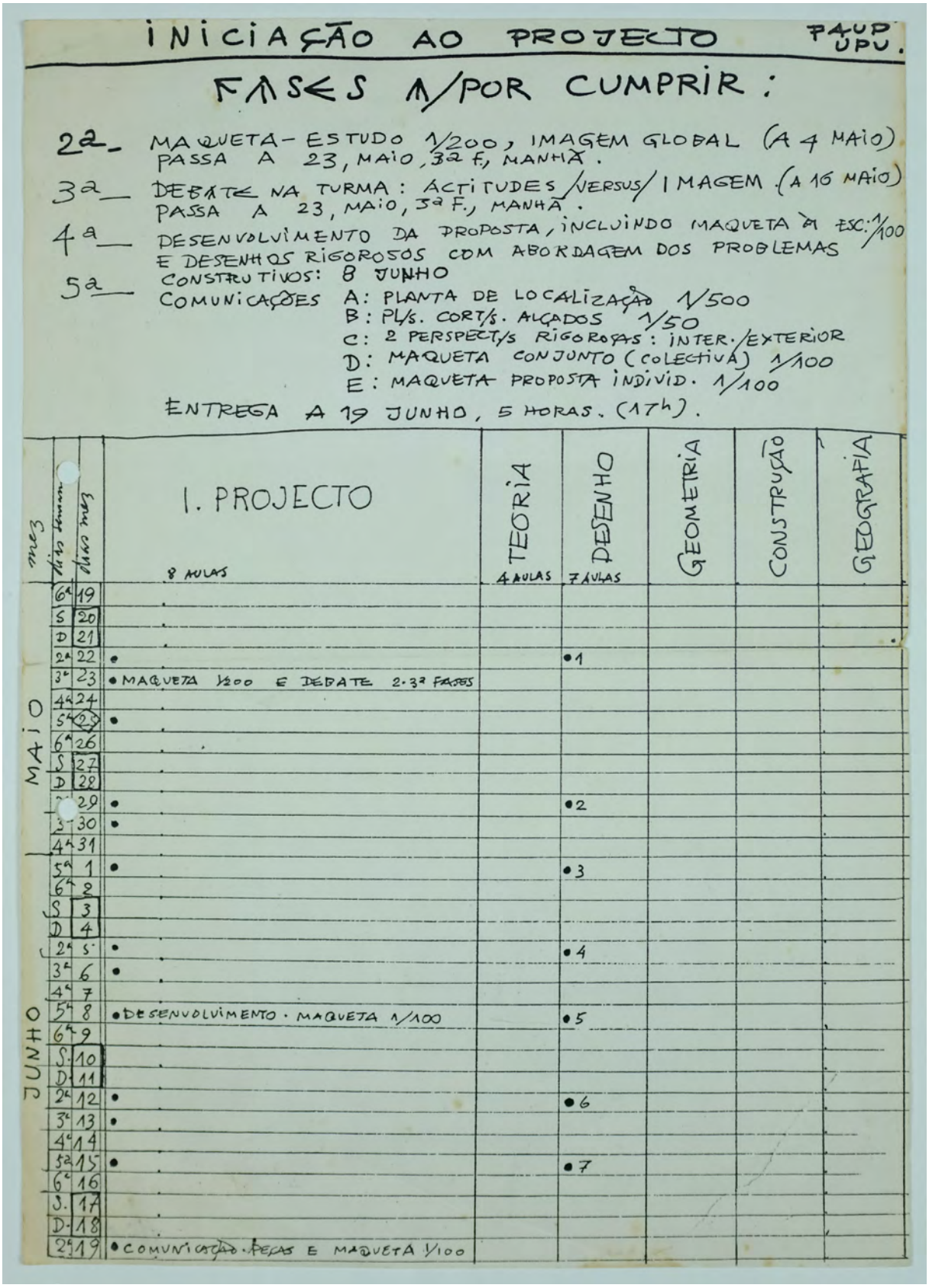
Nuno Lacerda comentou essa estreita relação preconizada por António Quadros, que resultava numa presença assídua na aula de *Projecto*: "A presença do António era interessante, era muito enriquecedora, trazia sempre outras direcções e dimensões, porque ele sabia de tudo. Ele, de facto, sabia de tudo. Ele sabia de projecto, ele sabia de construção, ele sabia de arquitectura, ele sabia de materiais, por aí fora…"[119].

A relação entre as disciplinas, que António Quadros defendia, pressupunha a relação entre os docentes. A experiência de dois anos com Nuno Lacerda resultou bem e funcionou. Nuno Lacerda expressou-se sobre essa relação entre as disciplinas e sobre a relação entre os dois:

> Estávamos lá todos os dias. Éramos os únicos docentes que estavam em Viseu em permanência. No início foi complicado para mim porque era a primeira vez que dava aulas e às vezes tinha dificuldade de aceitar essa intromissão, essa presença. Mas com o tempo fomos construindo plataformas de entendimento e identidade.[120]

António Quadros tinha uma visão de *Desenho* como uma disciplina âncora, que devia, por isso, congregar transversalidade de saberes e estabelecer pontes com as outras disciplinas do primeiro ano do curso. E é com essa visão, e convicção, sobre o papel primordial desta disciplina que

[118] Aula de 22 de Janeiro de 1990, *Sumários Desenho I/Prof. António Quadros*, ano lectivo 1989/90, pasta 0222 (Arquivo FAUP).
[119] Conversa com Nuno Lacerda Lopes, Espinho, 03/05/2021.
[120] Conversa com Nuno Lacerda Lopes, Espinho, 03/05/2021.



INICIAÇÃO AO PROJECTO FAUP UPU.

FASES A/POR CUMPRIR:

2ª MAQUETA – ESTUDO 1/200, IMAGEM GLOBAL (A 4 MAIO) PASSA A 23, MAIO, 3ª F., MANHÃ.

3ª DEBATE NA TURMA: ACTITUDES /VERSUS/ IMAGEM (A 16 MAIO) PASSA A 23, MAIO, 3ª F., MANHÃ.

4ª DESENVOLVIMENTO DA PROPOSTA, INCLUINDO MAQUETA À ESC: 1/100 E DESENHOS RIGOROSOS COM ABORDAGEM DOS PROBLEMAS CONSTRUTIVOS: 8 JUNHO

5ª COMUNICAÇÕES A: PLANTA DE LOCALIZAÇÃO 1/500
B: PL/s. CORT/s. ALÇADOS 1/50
C: 2 PERSPECT/s RIGOROSAS: INTER./EXTERIOR
D: MAQUETA CONJUNTO (COLECTIVA) 1/100
E: MAQUETA PROPOSTA INDIVID. 1/100

ENTREGA A 19 JUNHO, 5 HORAS. (17h).

mês	dia semana	dia mês	1. PROJECTO (8 AULAS)	TEORIA (4 AULAS)	DESENHO (7 AULAS)	GEOMETRIA	CONSTRUÇÃO	GEOGRAFIA
MAIO	6ª	19						
	S	20						
	D	21						
	2ª	22	•		•1			
	3ª	23	• MAQUETA 1/200 E DEBATE 2.3ª FASES					
	4ª	24						
	5ª	25	•					
	6ª	26						
	S	27						
	D	28						
	2ª	29	•		•2			
	3ª	30	•					
	4ª	31						
JUNHO	5ª	1	•		•3			
	6ª	2						
	S	3						
	D	4						
	2ª	5	•		•4			
	3ª	6	•					
	4ª	7						
	5ª	8	• DESENVOLVIMENTO · MAQUETA 1/100		•5			
	6ª	9						
	S	10						
	D	11						
	2ª	12	•		•6			
	3ª	13	•					
	4ª	14						
	5ª	15	•		•7			
	6ª	16						
	S	17						
	D	18						
	2ª	19	• COMUNICAÇÃO · PEÇAS E MAQUETA 1/100					

Fig. 19
Grelha de planificação para a disciplina de *Iniciação ao Projecto*
concebida por António Quadros para distribuir aos alunos
UPV/FAUP, ano lectivo 1988/89
espólio particular

o docente endereça aos conselhos Científico, Pedagógico e Directivo da FAUP uma proposta para o ano lectivo 1990/91, a ter lugar na UPV:

> O segundo pedido é ainda de ordem metodológica no seguimento de pedido semelhante feito no ano passado a esse conselho e tornado irrealizável pelo início tardio das aulas.
> Baseia-se sucintamente, e para não repetir a cópia de argumentos já aduzida em outro documento, na convicção partilhada por muitos outros docentes, talvez todos, de que o Desenho como instrumento de representação, análise e síntese conceptuais e morfológicas, autoformação caracteriológica e expressão criativa, antecede forçosamente toda a movimentação adentro das cadeiras como Iniciação ao Projecto e à Construção, Geometrias, para não dizer as restantes.
> A experiência fecunda da Semana probatória-preparatória de há 2 anos (junta-se à documentação, um resumo dos sumários) veio pôr de modo já irrecusável o problema da anterioridade das aprendizagens. Proponho assim, começar este ano o 1º ano com um mez (ou mais se assim o entenderem) de intensa preparação na área da disciplina. 8 a 10 horas diárias de um único horizonte de preocupação trará um calculável benefício à formação dos novos alunos e fará um melhor aproveitamento dos tempos mortos do início do ano lectivo que, temos que reconhecê-lo se repetem de ano para ano.
> Os tempos "tomados" a outras disciplinas serão recompensados de dois modos. Os professores das demais cadeiras são convidados a aparecer sempre que o desejarem, em qualquer momento e a intervir no espaço do trabalho em vias de realização, propondo mudanças e aprofundamentos segundo a sua óptica disciplinar própria. Outrossim os tempos dos horários de Desenho I reverterão em benefício de qualquer cadeira outra, sempre que se torne desejável a extensão dos seus tempos para trabalhos específicos.
> Ainda o Professor de Desenho se compromete (nisso está interessado) em acompanhar todo o trabalho desenvolvido nas demais áreas e em toda a problemática gráfica levantada em cada momento.[121]

António Quadros solicita autorização para fazer a docência de oito a dez horas por dia, durante o período de um mês, à totalidade dos alunos do primeiro ano, constituindo assim esta preparação intensiva o arranque do ano lectivo na UPV. Ficamos a saber que era a segunda vez que ele submetia à apreciação esta proposta[122], convicto dos benefícios inequívocos para as restantes disciplinas e, mais do que isso, para os próprios alunos que assim estariam melhor preparados e em condições mais robustas para responder aos requisitos e desafios do primeiro ano do curso. Este diálogo 'iniciático' e vital entre o desenho e os alunos e entre o *Desenho* e as demais disciplinas – que António Quadros preconizava, colocava nele uma grande responsabilidade, mas subliminarmente ele também convocava os restantes professores, que teriam que ser igualmente actores nesse esforço conjunto de partilha e de abertura. Era, por isso, uma iniciativa ambiciosa que nem todos estariam dispostos a abraçar.

A proposta foi recusada, tal como já havia sido no ano lectivo anterior. Em reunião do dia 24 de Outubro de 1990, o Conselho Pedagógico "conclui que não pode aceitar a proposta dado que ela não é subscrita pela totalidade dos professores do ano e conjuntamente fundamentada"[123]. Caía assim por terra o projecto de António Quadros. A proposta que redigira contemplava uma

---

[121] António Quadros, carta de 14 de Agosto de 1990, endereçada aos conselhos Pedagógico, Científico e Directivo da FAUP, *Processo individual de António Quadros*, pasta 2 (Arquivo FAUP).
[122] Nuno Lacerda confirma que esta era, de facto, uma ideia de António Quadros que já vinha de trás e que ele foi tentando que se concretizasse, sem sucesso.
[123] Ofício n.º 884, do presidente do Conselho Pedagógico (Domingos Tavares) ao presidente do Conselho Directivo (Alexandre Alves Costa), 25 de Outubro de 1990, *Processo individual de António Quadros*, pasta 2 (Arquivo FAUP).

outra solicitação: a autorização para leccionar as disciplinas de *Desenho I* e de *Desenho II*, isto é, a possibilidade de acompanhar os alunos do primeiro e segundo anos no seu percurso de aprendizagem do desenho – garantindo uma continuidade das abordagens e das metodologias. Eis a argumentação que o docente apresenta:

> 1. Vim leccionar para Viseu por necessidades da Faculdade e pela vantagem de propor na prática do Desenho I alguma das questões levantadas pela docência de Desenho II.
> 2. A docência em bloco das duas cadeiras de Desenho proporcionava um apoio importantíssimo na investigação desencadeada pela Tese de Doutoramento, entretanto iniciada.
> 3. Esta investigação na prática pedagógica com essa prática como objecto, legitimava o incómodo e custos da interioridade, económicos e culturais.
> 4. Fui confrontado no início do segundo ano da UPV, com a comunicação feita pelo colega Alberto Carneiro, segundo a qual, a contragosto iria reger a cadeira de Desenho II "para unificar o ensino entre Porto e Viseu".
> 5. Nas 2 reuniões do Conselho Pedagógico em Viseu, 87 e 88/89 ficou dito pelo seu presidente e muito justamente, que não tinha sentido manter uma unidade pedagógica que não diversificasse a investigação metodológica e outras. A razão invocada na minha substituição caía pela base e deixava de ter sentido o evidente custo económico e outros da parte da Faculdade e dos Professores que aqui se deslocavam.
> 6. O facto de não ser seu professor nunca inibiu os alunos do 2.º ano de manterem comigo as relações pedagógico-didácticas iniciadas no primeiro, com evidentes lucros para ambas as partes. Mas não as suficientes e desejáveis embora nelas invista 10 a 20 horas semanais.
> 7. Sem nunca me ter sido directamente comunicado por responsáveis é voz comum entre funcionários e alunos que a UPV está no seu último ano de vida por razões económicas entre outras. Não tendo recorrido ao ano sabático normal para trabalhos de Doutoramento, nem obtido o desejado campo de pesquiza que os mesmos envolviam no bloco de Desenhos, perdi até agora em toda a linha, sem proveito a ninguém e com sacrifício de todos ao que tem sido dito. Acresce que a distância a uma simples livraria ou acontecimento cultural tem empobrecido consideravelmente o dia a dia.
> 8. Peço que seja considerado e formalizado o seguinte pedido: Que me seja concedida a possibilidade de leccionar este ano o Desenho II, para além do Desenho I, libertando os colegas que aqui se deslocam com riscos profissionais, dando-me a possibilidade de cumprir os objectivos que a Viseu me trouxeram e farão parte dos lucros em Saber da própria FAUP e, no prosseguimento de um ano difícil e curto, possa completar a formação dos alunos que iniciei a partir de Janeiro, 18, deste mesmo ano. A partir de 15 de Setembro eles virão a Viseu e pediram-me um acompanhamento nos trabalhos de Desenho que resolveram de motu próprio reiniciar nessa data.[124]

A exposição de António Quadros não sensibiliza os órgãos competentes, que não atendem ao seu pedido e à sua argumentação, respondendo-lhe, sem qualquer justificação, afirmando apenas que se manteria a distribuição de serviço já anteriormente aprovada.

Estes dois pedidos que António Quadros formaliza, e cujo teor transcrevi na totalidade, demonstram claramente as suas preocupações pedagógicas, a sua efectiva vontade de modificar o ensino do desenho e a sua disponibilidade para experimentar e testar, o seu elevado grau de comprometimento e empenho naquela que considerava ser a sua missão no seio de uma instituição, na qual queria acreditar. Mas a instituição parecia não querer confiar nele – posição que fere António Quadros, que se terá sentido marginalizado. Fará questão de deixar escrito a sua

[124] António Quadros, carta de 14 de Agosto de 1990, endereçada aos conselhos Pedagógico, Científico e Directivo da FAUP, *Processo individual de António Quadros*, pasta 1 (Arquivo FAUP).

incompreensão, aproveitando o 'tempo de antena' no *curriculum vitae* que redige em final de 1993, para responder a críticas, para registar as suas ideias pedagógicas e denunciar decisões e procedimentos da faculdade – a seu ver incorrectos e injustificados. Assim, na secção *1987-88 até 1991: Unidade Pedagógica de Viseu*, escreve o seguinte texto:

> Proposta de uma metodologia para Desenho I e II.
>
> Acusado de não dar Desenho e invadir extemporaneamente os campos de Construção, Antropologia, Geografia, etc, matérias não existentes no 1.º ano. As provas de aproveitamento pelos alunos, globalmente e nos Desenhos de Projecto e Geometria, levam à introdução de novas cadeiras: Iniciação à Construção e Geografia Humana.
>
> Impedido até hoje, sem legítima explicação, de leccionar os Desenhos do 1.º e 2.º anos, objecto de investigação para a sua Tese de Doutoramento, e razão nuclear do seu deslocamento para Viseu, facto este ainda não reconhecido pela Faculdade, que, após 4 anos, continua a não enviar o seu correio para aquela Unidade Pedagógica, apesar dos insistentes e periódicos pedidos.
>
> Às repetidas propostas de renovação didáctica no sector de Desenho e Projecto só recentemente parece ser oferecido um campo normal de discussão. Dado o específico isolamento da UPV e as condições do Meio Viseense e, ainda, o tipo de formação do aluno dirigido aos Cursos de Arquitectura, tem pertencido à cadeira de Desenho um anormal envolvimento no desenrolar do processo de Ensino. O que parece um estorvo e uma intromissão tem contribuído para assegurar uma alta percentagem de aproveitamento e rendimento escolar. Urge uma ligação vinculadora ao Ensino Secundário no que respeita ao grupo dirigido à Arquitectura e, outrossim, uma reformulação do Ensino nas áreas de Desenho e Projecto. Estes têm sido o essencial das propostas de discussão apresentadas a partir da experiência da Unidade Pedagógica de Viseu.[125]

Como percebemos, este texto excede, em certa medida, o âmbito curricular, revelando, acima de tudo, tensões latentes entre António Quadros e a faculdade – que ele não quis esconder. É particularmente simbólico, aliás, o facto de António Quadros ter redigido este conteúdo – acentuado por um tom de protesto e incompreensão – num documento que se destinava a ser avaliado e ponderado no "concurso documental de admissão às provas para obtenção do título de agregado do 1.º grupo, sub-grupo de desenho da FAUP"[126].

Parece evidente, através da documentação que convoquei para esta abordagem, quais eram os projectos e as intenções de António Quadros: uma reformulação das práticas do ensino do desenho no contexto muito específico do curso de Arquitectura. Uma reformulação que se fazia acompanhar de uma fundamentação teórica – que constituiria o *corpus* da sua investigação de doutoramento, que evidentemente também teria como respaldo a sua já longa prática no ensino, e em concreto no ensino do desenho. Em certos momentos, formalmente, vinca essa sua experiência como forma de assegurar e atestar a sua autoridade no assunto, e por consequência, a legitimidade das suas propostas. É o que procura fazer, por exemplo, na documentação que prepara para as provas de agregação:

> O candidato teve, até hoje, em cerca de 40 anos de vida académica como professor (iniciada ainda como estudante da ESBAP) a oportunidade rara de programar e reger, para além de outras, 13 ca-

[125] *António Quadros. Curriculum Vitae*, Porto, 22 de Dezembro de 1993, pp. 9-10 (espólio particular).
[126] *António Quadros. Curriculum Vitae*, Porto, 22 de Dezembro de 1993, capa (espólio particular).

> deiras da disciplina Desenho. Por considerar pertinente para este documento, muito embora contrariando uma opinião oficiosa que o acusa de incompetente dispersão (!), e na medida em que assim demonstra a existência de um longo percurso jamais estático, enumera como segue (…).[127]

Conta Maria de Lourdes Cortez que, não obstante a sua alegria e satisfação por ensinar, era "grande o seu estar sozinho, num ambiente que de certa forma lhe era hostil, hostil à sua visão, às suas metodologias e ao seu modo diferente de estar e de ser"[128]. Idêntica interpretação, relativamente a esta sua última experiência de ensino, foi partilhada por várias pessoas com quem conversei: Isabel Raposo, Nicolau Brandão, Zélia Afonso, Teresa Roza d'Oliveira, Jorge Mealha. E é com esta interpretação que tendencialmente olho para a pintura de António Quadros que é propriedade da 'sua' faculdade – e aqui uso, propositadamente, o pronome possessivo para marcar aquilo que acredito ter sido a vontade genuína de António Quadros: pertencer à escola e contribuir para que ela cumprisse melhor a sua missão. Ele esforçou-se e quis, de facto, pertencer àquela escola.

Não consegui reconstituir o historial desta obra (fig.20), nem como ela foi parar ao acervo do Centro de Documentação da FAUP, onde está guardada[129]. Foi uma aquisição? A que propósito? Foi uma doação? Quem o faria e por que o faria? São perguntas, para já, sem resposta. Apenas sei que foi pintada no período em que António Quadros leccionava na FAUP. Ainda que a obra possa não ter sido criada com o intuito de ser uma metáfora àquilo que considerava que a faculdade estava a ser para ele, ela representa a ideia dos poderosos abocanharem os indefesos, ela representa essa imagem do "estar sozinho" de que falou Maria de Lourdes Cortez, como o pássaro indefeso, assustado e sem hipótese de sobrevivência na boca de um lobo poderoso e dominador. O lobo domina a composição – quer pelo espaço que ocupa quer pela exuberância da sua figuração. A sua agressividade é dada pelo exacerbamento das pinceladas que convocam um pelo eriçado. Claro que António Quadros poderia até ser um pássaro indefeso, no sentido, em que remava contra a maré, num contexto que lhe era adverso, mas não deixava de ser um pássaro que incomodava, talvez por prezar demasiadamente as suas asas e as suas rotas.

Nuno Lacerda explica o incómodo que António Quadros causava na faculdade e descreve por que o ambiente lhe era adverso:

> O António pôs em causa o modo como se fazia o ensino do desenho na escola. Ele queria experimentar um outro caminho e, com isso, colocava em causa o que era tido como uma prática firmada e incontestável. E isso incomodava. E incomodava também o modo como o fazia. O território dele é a provocação, o desconforto e não a diplomacia. Ele tinha fortes convicções e não cedia na discussão, tinha sempre argumentos. Não tinha margem de recuo nas suas ideias e nos seus planos, nas matérias em que acreditava.[130]

---

[127] António Quadros, *Documento Pedagógico. Programas Conteúdos e Métodos das Disciplinas Desenho Geral. UEM, Desenho I.FAUP.UPV, Desenho 2.FAUP*, Porto, 1994 – Provas para obtenção do título de Agregado do 1.º grupo, sub-grupo dos desenhos da FAUP (espólio particular).
[128] Conversa com Maria de Lourdes Cortez, Lisboa, 28/12/2017.
[129] O Centro de Documentação da FAUP não possui registos sobre a proveniência da obra.
[130] Conversa com Nuno Lacerda Lopes, Espinho, 28/09/2019.

Fig. 20
António Quadros, *sem título*, 1991/1992
técnica mista sobre papel, 61 x 86 cm
assinado, datado
Centro de Documentação da FAUP

Se é verdade que António Quadros foi vendo cortada a sua possibilidade de implementar institucionalmente mudanças estruturais no ensino do desenho, também é verdade que não deixou que isso afectasse o único lugar onde tinha 'margem de manobra' para aplicar as suas estratégias pedagógicas e as suas metodologias: a sala da aula. É aí, nesse espaço, que António Quadros se dedica ao seu maior desafio – os alunos. Nesse sentido, creio que se poderá dizer que o isolamento da UPV terá funcionado a seu favor, e com todos os inconvenientes apontados, acabou por ser um laboratório que, à distância do 'controlo' do Porto, pôde usar o espaço como seu. Nuno Lacerda partilha esta ideia e sublinha-a deste modo:

> Viseu dava-lhe liberdade, e tempo, para implementar a visão que tinha do desenho, que era antes de mais a visão do desenho para pensar o mundo. No fundo, ele utilizou o projecto de criação da UPV para experimentar e operacionalizar essa visão. E com a sua ida resolveu um problema à faculdade. Foi um casamento por conveniência![131]

Nessa 'apropriação' acabou por constituir-se como uma figura central para a dinâmica do pólo – pela sua personalidade e também por estar lá em permanência, contrariamente à maioria dos docentes que se deslocavam do Porto. Isso muito terá contribuído para conseguir ter uma ascendência enorme sobre os muitos alunos que por ali passaram e que viram nele um esteio e uma referência. E eram os alunos a sua grande causa, e por isso, motivo de regozijo e também de inquietação, até de irritação – quando as coisas corriam menos bem ou corriam mal.

António Quadros dá conta da imprevisibilidade das aulas. E em vários momentos, o docente aponta mesmo o que falha, aparecendo assim muitos registos, como o da aula de 25 de Janeiro de 1990, onde reconhece: "o exercício D3 resultou pessimamente. Análise aprofundada das razões de tal. Auto-crítica. Crítica global e parcial dos trabalhos. Expressão das dúvidas por parte dos alunos"[132].

Os conteúdos dos sumários incluem reparos e observações do que se passa nas aulas, mas também na Unidade Pedagógica e no quotidiano dos alunos. Não são raros sumários como este, do dia 13 de Março de 1989:

> 8h45 manhã.
> A aula não foi dada.
> O estado da sala é indescritível.
> Beatas por todo o lado. Vários sinais de cigarros queimados nos tampos dos estiradores e chão. Ar irrespirável, mesmo com as janelas já abertas. 3 alunos tentam ordenar as coisas, sem êxito. À proibição de fumar, por razões de saúde, lei, segurança do edifício, etc. alguns alunos responderam assim, perturbando os demais – a grande maioria. Que fazer? À atenção da Comissão Pedagógica.[133]

É claro, através desta descrição, o quanto esta atitude dos seus alunos o incomodou verdadeiramente. Compreensível esse incómodo, para quem via na sua profissão a responsabi-

---

[131] Conversa com Nuno Lacerda Lopes, Espinho, 03/05/2021.
[132] *Sumários Desenho I/Prof. António Quadros*, ano lectivo 1989/90, pasta 0222 (Arquivo FAUP).
[133] *Sumários Desenho I/Prof. António Quadros*, ano lectivo 1988/89, pasta 0211 (Arquivo FAUP).

lidade de formar seres humanos, para quem desenvolvia um trabalho permanente ao nível dos comportamentos e atitudes dos alunos. Nuno Lacerda conta, como um dos episódios que mais o marcou, "o estado em que ficou o António" quando alguns alunos vandalizaram a fachada da igreja da Misericórdia[134]. O episódio a que se refere aconteceu no início de Julho de 1989, e foi de tal forma grave e escandaloso que chegou a ser noticiado na imprensa:

> Num ignóbil atentado ao património histórico-cultural, os alunos do 2.º ano da Faculdade de Arquitectura de Viseu, a funcionar em instalações anexas à Igreja da Misericórdia de Viseu, pintaram totalmente a fachada principal daquele monumento (…). Assim, a Igreja (…) viu-se de um dia para o outro ultrajada, patenteando e ostentando frases que exprimem a posição dos citados alunos, podendo-se ver na fachada do grandioso monumento, a letras fluorescentes, vermelhas e de grandes dimensões, as seguintes palavras: "UPV que futuro? O amor pela escola não se compadece com a passividade". Tal atitude foi já reconhecida pelos alunos como um acto inconsciente e exagerado, embora pretendendo manifestar o seu desagrado pelo ensino em Portugal. Os alunos da Faculdade de Arquitectura de Viseu afirmam não terem pensado, no momento, acerca do que tal atitude envolveria, nomeadamente o ultraje ao valor histórico daquele tempo.[135]

O gesto dos alunos incomodou profundamente o professor, "que ficou possesso, fora de si", palavras de Nuno Lacerda comentando a reacção de António Quadros. Uma reacção que denota, acima de tudo, a sua preocupação com o aluno – que ultrapassava e suplantava a ideia de cumprir um programa.

Antes do programa, estava o aluno e o seu trajecto individual, concretamente ao longo do curso. E, por isso, compreende-se o empenho de António Quadros em desmontar ideias pré-concebidas, que minavam os percursos individuais. O seu grande combate enquanto professor foi o de destruir a ideia de genialidade. Não é um mero discurso com que preenche as aulas iniciais, é um combate que trava no dia-a-dia e, por isso, é uma acção que também deixa registada nos seus sumários. Por exemplo, começa a sua primeira aula do mês de Janeiro de 1990 com "os conceitos de aprendizagem abordados a partir da desmistificação do conceito de genialidade"[136].

António Quadros defende que não há dons nem talentos especiais, há trabalho e há uma atitude de busca persistente e continuada, ou como escreveu num dos seus manuais: "Todas as actividades humanas, para atingirem o virtuosismo, a excelência, necessitam de um treino intensivo"[137]. Por arrasto, vinha também o seu esforço em proibir o termo "inspiração", como explica:

> Se inspiração pretende concretizar estados de clarividência especial e esporádica, que chegam quando querem, então é porque os conhecimentos de que dispomos não se encontram organizados na nossa mente e, só às vezes, se articulam sem que os saibamos articular.[138]

---

[134] Conversa com Nuno Lacerda Lopes, Espinho, 28/09/2019.
[135] "Estudantes atentam contra a Igreja da Misericórdia", *Jornal de Notícias*, 3 de Julho de 1989, p. 15.
[136] *Sumários Desenho I/Prof. António Quadros*, ano lectivo 1989/90, pasta 0222 (Arquivo FAUP).
[137] António Quadros, *Curso de Comunicação Gráfica*, Ministério da Informação/Direcção Nacional de Propaganda e Publicidade, Maputo, s/d. [1980-1983] (espólio particular).
[138] *Idem*, *ibidem*.

Curiosamente, esta sua grande preocupação não aparece só nos sumários e nos manuais, também sobre ela nos dá conta na correspondência. Numa carta a Lourdes Cortez, a propósito do ensino, afirma: "Tenho o supremo gosto de estar demolindo os alicerces da ideia de génio e estrela na testa e de diferença em que esta sociedade meio nossa se instalou. Há é coisas que [se] ensinam: ensinar a aprender a aprender, é, necessariamente, a primeira. Disso me ocupo"[139].

Todos estes seus princípios aparecem espelhados no programa, enformando o que define ser a "base metodológica" da disciplina:

> Assentaremos no pressuposto de que, mais que um ensino, há uma aprendizagem e esta aprendizagem é um percurso único e pessoal. Quaisquer *modelos* serão apenas os faróis, as balizas, nunca o alvo ou uma meta, *ainda que transitórios*. Nunca serão encorajadas as habilidades e imitações. O modelo é só um referente de viagem, não o cais de chegada. Da pedra (natural ou talhada) ao corpo humano, um modelo é uma simulação do real e a peça desenhada *um real*. Considera-se que não há uma Teoria e uma Prática, mas dois planos da acção plástica, co-moldando-se em interacções permanentes, por vezes simultâneas. Uma prática conforma uma teoria e vice versa. Partindo de um corpo inicial de conceitos e actividades, cada Aluno é convidado a uma pesquiza personalizada onde sistematiza, a seu modo, os saberes dispersos que vai colecionando. Torna-se assim essencial o acompanhamento pessoal e constante de cada estudante e a existência de um espaço de crítica ausente de ambiguidade.[140]

Como referiu Adelino Moreira Magalhães, seu aluno no Porto, "o António Quadros fomentava um verdadeiro ensino personalizado"[141]. Dentro do espírito de um "ensino personalizado", percebemos a sua convicção em abolir da sala de aula o conceito de "competição". Em vários sumários esse tópico é abordado com esta formulação: "Não estamos em corrida. Cada um corre perante si… Não há iguais, superiores, inferiores, ou, até semelhantes. A qualidade com que cada um contribui para o universo é única e insubstituível"[142].

Eis, pelas próprias palavras de António Quadros, a questão-chave do seu legado como professor: a sua preocupação cirúrgica por cada aluno, acompanhando-o na individualidade do seu percurso, naquilo que ele tinha de particular, naquilo em que podia fazer a diferença. "Era polémico e particular na sua forma de ensinar e de potenciar o interior de cada aluno"[143], fazendo das características especiais de cada um matéria de construção num percurso de aprendizagem que só poderia ser único. É com este entendimento que deve ser lida uma carta que escreve ao seu aluno Rui Américo Cardoso, e cuja transcrição na íntegra considero imprescindível:

---

[139] Carta de António Quadros a Maria de Lourdes Cortez, Santiago de Besteiros, 14 de Março de 1989 (espólio particular).
[140] António Quadros, *Desenho I. Relatório Pedagógico. Programa/Conteúdo e Método da disciplina*, FAUP/UPV - Provas para obtenção do título de agregado 1.º grupo, sub-grupo do Desenho da FAUP, 1994 (espólio particular).
[141] Conversa com Adelino Moreira Magalhães, videochamada, 02/09/2021.
[142] *Sumários Desenho I/Prof. António Quadros*, ano lectivo 89/90, pasta 0222 (Arquivo FAUP).
[143] Conversa com Adelino Moreira Magalhães, videochamada, 02/09/2021.

Santiago
21.12.88
Rui Américo

dispendioso irmão em desígnio:
a vida é breve. suspeitamo-lo sem o admitir. e isto está certo senão onde é que iríamos arranjar coragem para arrancar da cama cada dia que passa? estamos todos a inchar para a banda de dentro do tempo, a ocupá-lo no tutâno, no cerne, na alminha e, nesta vertigem de ocupar, inseminar, preencher, rechear, percebemos de repentemente que é curto. Tempo sem projecto é isto: um trânsito, apenas um movimento por espaços circumviiziiinhos, ao ritmo de uma toupeira recheada (muito embora) de minhocas joviais e lépidas. Dará um muito grande gozo a quem está de fora, mas como possível percurso de ideias é bem pobrinho…

Pronto! Já nem somos toupeiras cegas com papo de minhocas! Já andámos num percurso comum de muitos, passámos a fase do tubo digestivo por onde passavam as grandes emoções directamente à fossa, deixámos a contentice beata, a minhoquice, a desconfiança em si mesmo que trazíamos até à porta da fac. É insuficiente mas necessário, que entremos todos por uma nova porta, a que segue ao desejo. Desejamos. Num arco de 360 graus. É legítimo. Toda a gente deseja. uns mais caóticamente que outros. Mas teremos DESÍGNIO neste desejo?

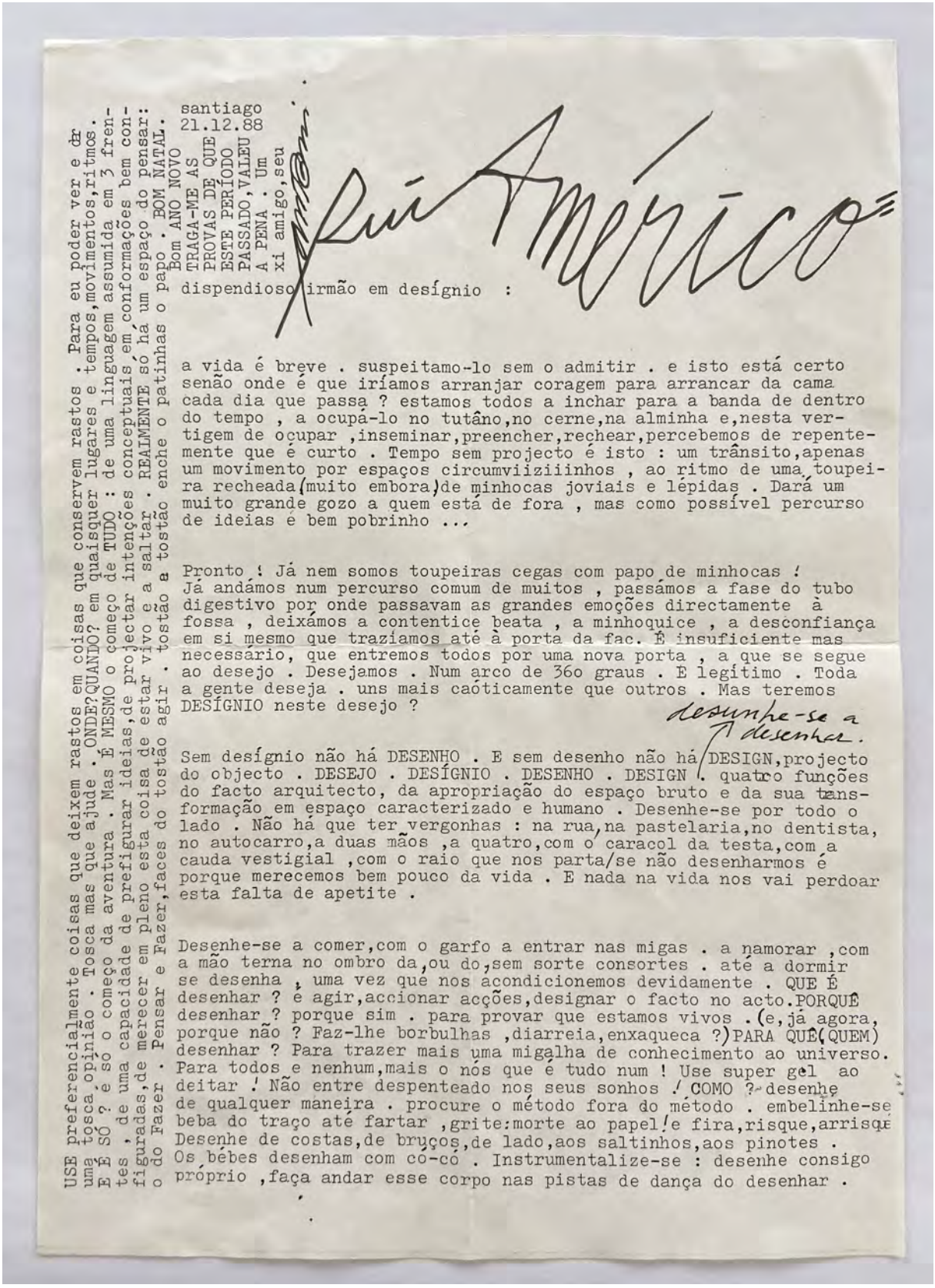
Sem desígnio não há DESENHO. E sem desenho não há DESIGN, projecto do objecto. DESEJO. DESÍGNIO. DESENHO. DESIGN. quatro funções do facto arquitecto, da apropriação do espaço bruto e da sua transformação em espaço caracterizado e humano. Desenhe-se por todo o lado. Não há que ter vergonhas: na rua, na pastelaria, no dentista, no autocarro, a duas mãos, a quatro, com o caracol da testa, com a cauda vestigial, com o raio que nos parta / se não desenharmos é porque merecemos bem pouco da vida. E nada na vida nos vai perdoar esta falta de apetite.

Desenhe-se a comer, com o garfo a entrar nas migas. a namorar, com a mão terna no ombro da, ou do, sem sorte consortes. até a dormir se desenha, uma vez que nos acondicionemos devidamente. QUE É desenhar? é agir, accionar acções, designar o facto no acto. PORQUÊ desenhar? porque sim. para provar que estamos vivos. (e, já agora, porque não? Faz-lhe borbulhas, diarreia, enxaqueca?) PARA QUÊ (QUEM) desenhar? Para trazer mais uma migalha de conhecimento ao universo. Para todos e nenhum, mais o nós que é tudo num! Use super gel ao deitar! Não entre despenteado nos seus sonhos! Como? desenhe de qualquer maneira. procure o método fora do método. embelinhe-se, beba do traço até fartar, grite: morte ao papel! e fira, risque, arrisque. Desenhe de costas, de bruços, de lado, aos saltinhos, aos pinotes. Os bebés desenham com có-có. Instrumentalize-se: desenhe consigo próprio, faça andar esse corpo nas pistas de dança do desenhar.

USE preferencialmente coisas que deixem rastos em coisas que conservem rastos. Para eu poder ver e dar uma tosca opinião. Tosca mas que ajude. ONDE? QUANDO? em quaisquer lugares e tempos, movimentos, ritmos. E É SÓ? é só o começo da aventura. MAS É MESMO o começo de TUDO: de uma linguagem assumida em 3 frentes, de uma capacidade de prefigurar ideias, de projectar intenções conceptuais em conformações bem configuradas, de merecer em pleno esta coisa de estar vivo e a saltar. REALMENTE só há um espaço do pensar: o do Fazer. Pensar e Fazer, faces do tostão agir. Tostão a tostão enche o patinhas o papo. BOM NATAL. Bom ANO NOVO. TRAGA-ME AS PROVAS DE QUE ESTE PERÍODO PASSADO, VALEU A PENA.
Um xi amigo, seu
António[144]

Documento extraordinário (fig.21), esta carta a Rui Américo, que à data frequentava o primeiro ano do curso de Arquitectura na UPV. Dias antes do Natal, período de férias escolares, António Quadros escreve-lhe um texto pujante convocando-o a 'atirar-se' ao desenho, arriscando

[144] Carta de António Quadros a Rui Américo Cardoso, Santiago de Besteiros, 21 de Dezembro de 1988 (espólio particular).



santiago
21.12.88

Rui Américo

dispendioso irmão em desígnio :

a vida é breve . suspeitamo-lo sem o admitir . e isto está certo senão onde é que iríamos arranjar coragem para arrancar da cama cada dia que passa ? estamos todos a inchar para a banda de dentro do tempo , a ocupá-lo no tutâno,no cerne,na alminha e,nesta vertigem de ocupar ,inseminar,preencher,rechear,percebemos de repente-mente que é curto . Tempo sem projecto é isto : um trânsito,apenas um movimento por espaços circumviiziiinhos , ao ritmo de uma toupeira recheada (muito embora) de minhocas joviais e lépidas . Dará um muito grande gozo a quem está de fora , mas como possível percurso de ideias é bem pobrinho ...

Pronto ! Já nem somos toupeiras cegas com papo de minhocas ! Já andámos num percurso comum de muitos , passámos a fase do tubo digestivo por onde passavam as grandes emoções directamente à fossa , deixámos a contentice beata , a minhoquice , a desconfiança em si mesmo que traziamos até à porta da fac. É insuficiente mas necessário, que entremos todos por uma nova porta , a que se segue ao desejo . Desejamos . Num arco de 360 graus . É legítimo . Toda a gente deseja . uns mais caóticamente que outros . Mas teremos DESÍGNIO neste desejo ?

desenhe-se a desenhar.

Sem desígnio não há DESENHO . E sem desenho não há DESIGN,projecto do objecto . DESEJO . DESÍGNIO . DESENHO . DESIGN . quatro funções do facto arquitecto, da apropriação do espaço bruto e da sua transformação em espaço caracterizado e humano . Desenhe-se por todo o lado . Não há que ter vergonhas : na rua,na pastelaria,no dentista, no autocarro,a duas mãos ,a quatro,com o caracol da testa,com a cauda vestigial ,com o raio que nos parta/se não desenharmos é porque merecemos bem pouco da vida . E nada na vida nos vai perdoar esta falta de apetite .

Desenhe-se a comer,com o garfo a entrar nas migas . a namorar ,com a mão terna no ombro da,ou do,sem sorte consortes . até a dormir se desenha , uma vez que nos acondicionemos devidamente . QUE É desenhar ? é agir,accionar acções,designar o facto no acto.PORQUÊ desenhar ? porque sim . para provar que estamos vivos .(e,já agora, porque não ? Faz-lhe borbulhas ,diarreia,enxaqueca ?)PARA QUÊ(QUEM) desenhar ? Para trazer mais uma migalha de conhecimento ao universo. Para todos e nenhum,mais o nós que é tudo num ! Use super gel ao deitar ! Não entre despenteado nos seus sonhos ! COMO ? desenhe de qualquer maneira . procure o método fora do método . embelinhe-se beba do traço até fartar ,grite:morte ao papel!e fira,risque,arrisque Desenhe de costas,de bruços,de lado,aos saltinhos,aos pinotes . Os bébes desenham com có-có . Instrumentalize-se : desenhe consigo próprio ,faça andar esse corpo nas pistas de dança do desenhar .

USE preferencialmente coisas que deixem rastos em coisas que conservem rastos . Para eu poder ver e dr uma tosca opiniao . Tosca mas que ajude . ONDE?QUANDO? em quaisquer lugares e tempos,movimentos,ritmos . E É SÓ ? é só o começo da aventura . Mas É MESMO o começo de TUDO : de uma linguagem assumida em 3 frentes , de uma capacidade de prefigurar ideias,de projectar intenções conceptuais em conformações bem configuradas,de merecer em pleno esta coisa de estar vivo e a saltar . REALMENTE só há um espaço do pensar: o do Fazer . Pensar e Fazer,faces do tostão agir . tostão a tostão enche o patinhas o papo . BOM NATAL.
Bom ANO NOVO
TRAGA-ME AS
PROVAS DE QUE
ESTE PERÍODO
PASSADO,VALEU
A PENA . Um
xi amigo,seu

Fig. 21
Carta de António Quadros ao aluno Rui Américo Cardoso
21 de Dezembro de 1988
espólio particular

riscando. Como outros colegas, Rui Américo confrontar-se-ia com a dureza e a frustração de quem inicia o seu percurso de aprender a desenhar. Nesse percurso árduo, António Quadros torna o domínio do desenho alcançável, levando-o para o quotidiano, remetendo-o para a necessidade de fazer dele uma prática íntima e natural – que poderia estar ao alcance de todos, havendo desejo e persistência.

Redige um magistral tratado sobre o desenho, sobre a aprendizagem do desenho, sobre o ensino do desenho, numa linguagem simples e acessível, não retirando contudo complexidade e densidade ao assunto – uma mensagem sintética, também poética, com o claro objectivo de lhe transmitir confiança, segurança e coragem para avançar, para desenhar. E, no fim, pede-lhe trabalho sem exigir, sem colocar pressão, apenas para lhe dar a sua "tosca opinião" – que de tosca, como sabemos, não teria nada.

Este posicionamento, de humildade e de humanidade, não é um recurso estilístico, é uma prática, é uma atitude que lhe vem de longe – e sobre a qual escreve na sua poesia:

> Ensina-se se não nos excluirmos da multidão
> Ou não andarmos nela com a auréola dos eleitos.
> Ensina-se se não fizermos batota com os incautos
> Falando-lhes de arte oponível à ciência
> Que é a fala actual dos debochados de frustração.
> Ensina-se se não jogarmos com cinco ases
> Para ganhar a partida perdendo as chegadas
> Que é a sofreguidão do caranguejo miudo.
> Ensina-se a aprender, como tudo se ensina
> A quem seja normal, eficiente e probo.[145]

O que mais me comove nesta carta é o lugar onde se coloca António Quadros: ao lado de Rui Américo, nesse difícil percurso do desenhar. E repare-se como marca essa igualdade até graficamente, e de modo enternecedor, fazendo cruzar a sua assinatura – António – com o nome do aluno – Rui. Cruzamento que é cumplicidade e compromisso. O modo como a ele se dirige marca também, inequivocamente, essa igualdade: "Rui Américo, dispendioso irmão em desígnio". Nunca faz com que o destinatário se sinta pequeno, menor, num nível inferior. António inclui-se com ele num grupo e, por isso, reparemos que na primeira parte da carta fala sempre na primeira pessoa do plural – um nós que envolve, que aproxima, que quebra a distância. Escreve-lhe como um par, que também desenha e que se quer encontrar através do desenho e no desenho, buscando nele um sentido para as coisas, para a vida – essa vida breve e de cuja brevidade todos nós suspeitamos.

A carta resulta um texto profundo, escrito com grande mestria, conhecimento e sensibilidade. Mais do que sobre o desenho, é um texto sobre o sentido do existir, sobre a vida – a vida que

---

[145] João Pedro Grabato Dias, *Facto/Fado*, 1986, p. 51.

não pode ser desperdiçada, antes vivida num *carpe diem*. *Carpe diem* – máxima de António Quadros, cujo significado decifra numa carta que endereça à sua amiga Teresa Muge:

> (…) pois a vita brevis brevis anima e tudo o mais, como carpe diem / aproveita o dia ou, muito melhor, visto que carpo, is psi, ptum, ere. é colhêr a fruta, colhe o dia – na passagem – enquanto passa – e dito isto que eu já vinha dizendo, na sexta passada um grupo de alunos levou-me de surpreza a ver um filme – 2º em 3 anos / parece que morri para o cinema / era o club dos poetas mortos.[146]

A propósito da expressão *carpe diem*, António Quadros conta que os alunos o levaram de surpresa a ver um filme: o *Clube dos Poetas Mortos*.

O *Clube dos Poetas Mortos* é um filme americano de 1989[147], que estreou em Portugal em 1990. A acção deste drama decorre num colégio interno privado, já centenário, com tradição de praticar um ensino rígido, severo, frio e distante, mas capaz de preparar rapazes para percursos universitários de êxito. É a esta instituição, histórica e conservadora, que chega um novo professor de Inglês – John Keating (papel protagonizado pelo actor Robin Williams) – no qual se centra uma narração poderosa e comovedora sobre o ensino, sobre a aprendizagem e, sobretudo, sobre o papel importante e decisivo que um professor pode ter na vida de um aluno. John Keating é um professor diferente, que embora tendo sido estudante naquela escola, não se revê nos seus ideais e nos seus valores. Os seus métodos pedagógicos divergem completamente das práticas dos seus colegas. As suas atitudes e comportamentos sobressaem e destacam-se no cinzentismo homogéneo de um corpo docente, que o olha 'de lado', e onde ele, deliberadamente, não se enquadra.

Incitando os seus alunos a pensarem por si próprios, leva-os, através da literatura, mormente da poesia, para um percurso de autoconhecimento e de descoberta da vida – uma Vida, e só uma, que precisa ser vivida em plenitude e liberdade, que precisa ser celebrada enquanto única, com o lema *carpe diem*. O filme conta a história de um grupo de alunos, adolescentes, que aceita o desafio da autodescoberta, impulsionado pela poesia e pela cumplicidade e proximidade com um professor – que assim se torna uma figura fulcral das suas vidas.

Enquanto o professor se torna figura de referência para um conjunto de alunos, por seu turno, ele passa a ser 'um alvo a abater' por parte da instituição, que o considera inapropriado, desadequado, acabando por expulsá-lo na sequência da morte de um aluno – cuja responsabilidade lhe é injustamente atribuída, como forma de o expulsar do colégio.

Sobre o filme em si, António Quadros nada diz à sua amiga. Sobre o gesto dos seus alunos, escreveu apenas isto: "acho eu que um a um tinham ido ver a coisa e tinham percebido as aulas, nunca tive homenagem tal que eu lembre, nem outra quero. Durante anos e anos"[148]. Recordando o filme, torna-se evidente a profundidade da homenagem, sobre a qual António Quadros

---

[146] Carta de António Quadros a Teresa Muge, Santiago de Besteiros, 10 de Abril de 1990 (espólio particular).
[147] O título original do filme é *Dead Poets Society*.
[148] Carta de António Quadros a Teresa Muge, Santiago de Besteiros, 10 de Abril de 1990 (espólio particular).

não escreveu, porque não terá conseguido. Porque há coisas que não se deixam escrever, só se sentem. E ele sentiu. Terá sentido como ninguém. Mas não foram só as aulas que os alunos passaram a perceber. Os alunos compreenderam o ser humano de excepção que tinham como professor e fizeram-lhe saber, através do filme, o privilégio que era tê-lo nas suas vidas.

Questionado sobre o que tornava António Quadros um professor especial e diferente, Adelino Magalhães respondeu: "O António Quadros tinha um compromisso. Um compromisso com a sociedade… com a faculdade, com o curso. Acima de tudo isso, ele tinha um compromisso com cada um de nós"[149].

[149] Conversa com Adelino Moreira Magalhães, videochamada, 02/09/2021.

5.3. Pôr de carreirinha

Um dos factores que impulsionou António Quadros a sair de Moçambique e a regressar a Portugal foi um profundo desejo de retomar a sua actividade artística na plenitude conseguida outrora. Esse foco era, mais do que uma necessidade íntima, uma 'dívida' que tinha para com ele próprio. No seu interior, um remorso, uma culpabilização, um certo 'amargo de boca' pelas deambulações vivenciais anteriores, ditadas pelas circunstâncias e pelos contextos em que vivera em Moçambique, entre 1974 e 1983, e que o afastaram de uma prática artística continuada. Porém, essa sede de se reencontrar nesse registo artístico acabará por não ser saciada com a intensidade e o ritmo que almejara. A dedicação e o empenho que coloca na sua actividade docente, acrescidas das exigências a ela inerentes e dos problemas que tem na faculdade, dificultam uma entrega plena e despreocupada à Arte. Ainda que assim tenha sido, o artista experimenta, desafia-se, produz e expõe o resultado do trabalho.

Entre 1984 e 1994, António Quadros realiza cinco exposições individuais: duas em Lisboa, duas no Porto, uma em Maputo. A primeira exposição, que acontece em Lisboa no ano de 1985, marca, como já expressei atrás, o regresso ao palco artístico português após a sua longa estadia em Moçambique. Seis anos depois, em 1991, expõe em Maputo no Centro Cultural da Embaixada de Portugal. No ano seguinte, mostra – finalmente – o seu trabalho no Porto, na Cooperativa Árvore. E é também o Porto que será palco da sua última exposição na Galeria Degrau Arte. Algures, dentro desta cronologia, mas em data que não consegui identificar, terá decorrido uma outra exposição em Lisboa, na Galeria Moira[150].

A actividade expositiva de António Quadros, neste período em que vive em Portugal, não se reveste de brilho e de sucesso, a julgar pela cobertura da imprensa escrita e por inúmeros testemunhos que recolhi e que 'atestaram' a fraca adesão de público. A sua presença no espaço público era insipiente e marginal. Contudo, analisar o percurso expositivo de António Quadros à luz da sua visibilidade pública e da atenção mediática é redutor e compromete um efectivo conhecimento do artista e das particularidades da sua obra e da sua actuação. Isto é tão mais verdadeiro se tivermos presente que António Quadros nunca expôs por glória ou necessidade de aprovação e legitimação, por capricho ou vaidade, por necessidades financeiras. Para ele, a

[150] Tive conhecimento desta exposição por via de alguns relatos de pessoas que a visitaram ou que dela souberam pela própria voz do artista, a saber: António Forjaz, Jorge Mealha, José Forjaz e Teresa Roza d'Oliveira. Porém, sobre essa exposição não consegui reunir informação, nem sequer uma cronologia aproximada da sua realização. Sei que se realizou na Galeria Moira, em Lisboa, propriedade da fotógrafa Moira Forjaz – amiga de António Quadros, do tempo de Moçambique, que viveu em Lisboa entre 1989 e 2012. Ao que julgo saber, a galeria teve portas abertas entre 1989 e 1999, tendo sido dirigida pela proprietária durante os seus dez anos de existência. Actualmente, Moira Forjaz reside na Ilha de Moçambique. Quando estive em Moçambique contactei-a, no sentido de recolher o seu testemunho sobre António Quadros, do tempo em privavam com frequência e proximidade, bem como com o objectivo de aceder a documentação sobre a exposição. Moira Forjaz recusou encontrar-se comigo, não demonstrando também abertura para prestar informações ou responder a questões por outra via, que não a presencial.

exposição era um veículo por excelência para apresentar o seu trabalho às pessoas – e para comunicar, comunicar o seu universo e o seu modo de estar no mundo. O seu modo provocatório de estar no mundo e no meio artístico. Por isso, nada na exposição é feito ao acaso, tudo tem um propósito, tudo é intencional.

Tendo consciência do papel que as exposições tinham para António Quadros, e sabendo da sua vontade de regressar 'de corpo e alma' à pintura, conhecer estas exposições impôs-se como um imperativo desta investigação. No entanto, conhecer a história de uma exposição, procurando reconstitui-la em todas as suas dimensões, é extremamente difícil quando os materiais sobre a mesma são escassos ou mesmo inexistentes. É precisamente esta a grande dificuldade que se enfrenta quando se procura conhecer a dinâmica expositiva do artista neste período: silêncio e ausência de documentação. Factores convidativos à desistência de estudar o percurso expositivo dos últimos anos, mas não demovedores. Do material, fragmentado e incompleto, que ainda assim consegui reunir, algumas pistas suscitaram o meu interesse e puseram-me no encalço da última exposição. Foi nessa exposição que centrei a minha atenção e é ela que trago aqui para análise.

A ÚLTIMA EXPOSIÇÃO

Entre o dia 2 de Dezembro de 1993 e o dia 8 de Janeiro de 1994 António Quadros expôs individualmente, na Galeria Degrau Arte, no Porto (fig.22). Seria a sua última exposição.

Interessa-me, particularmente, analisar esta exposição, não por ter sido a última exposição de António Quadros, mas pela relevância de que se revestiu, e que procurarei demonstrar. Essa relevância prende-se com o trabalho que o artista decide apresentar a público e como o artista decide apresentar-se em público.

Sobre o conteúdo da exposição, são poucos os dados que tenho para avançar[151]. A inexistência de um catálogo 'convencional' não facilita o conhecimento das obras expostas. A Galeria Degrau Arte utilizava para as suas exposições um mesmo formato de catálogo: uma pasta em cartão, contendo folhas soltas – um texto sobre a exposição, uma nota biográfica do artista e algumas reproduções de obras. No caso da exposição de António Quadros, são seis as obras reproduzidas (fig.23,24). É arriscado extrapolar sobre a exposição a partir das seis obras; contudo, isso não me parece ser impeditivo de registar algumas 'impressões'.

As obras reproduzidas mostram que António Quadros encetara uma nova fase de trabalho, ou seja, que ele tinha efectivamente conseguido dedicar-se à pintura. Não tenho dúvidas que o que estaria exposto era material recente. Vemos, é certo, um António Quadros fiel aos seus temas de eleição, a que ciclicamente regressa – como se de obsessões se tratassem. A cabra, os bichos

[151] Infelizmente, disponho de muito poucas fontes para esta análise. A Galeria Degrau Arte no Porto já não existe – o que significa que não pude contar com um arquivo que eventualmente documentasse a exposição e as aquisições das obras.

Fig. 22
Convite para a inauguração da exposição de António Quadros
na Galeria Degrau Arte, Porto
espólio particular

Fig. 23, 24
Folhas do 'catálogo' da exposição de António Quadros
na Galeria Degrau Arte
com reproduções de obras expostas
espólio particular

imaginários e a morte, na verdade, fascinam-no desde sempre. Contudo, e ainda que tematicamente 'preso', há *nuances* nestas figurações. Os cenários de medo e mistério dão lugar a uma leveza, e quiçá a uma alegria, talvez resultantes das novas incursões cromáticas e da exploração de outras técnicas e materiais – que o afastam da aerografia, que tinha utilizado de forma intensa na segunda metade da década de 80. Estes novos registos que apresenta a público remetem-me de imediato para um universo africano. Reminiscências, memórias, marcas dos seus 20 anos em Moçambique? Talvez.

Um conjunto de outros materiais a que tive acesso permitiram-me perceber que, embora se intitulasse *António Quadros Pintura*, a exposição não se cingiu à pintura. António Quadros vem mostrar em público o seu mais recente campo de experimentação plástica: os "desenhos a computador". A forma como dá a conhecer, como materializa, e sobretudo como dignifica esse trabalho necessita de ser abordada porquanto é, em meu entender, um marco a assinalar no seu trajecto artístico.

António Quadros concebe um "pacote" (fig.25) contendo "gravuras em computador" (expressões do próprio). O pacote era composto por um conjunto de 100 gravuras que consubstanciavam duas séries intituladas *coisas* e *subits*. António Quadros fez uma edição de 111 exemplares, sendo 100 comercializáveis (penso que na própria galeria) e 11 pertencentes ao artista, isto é, não se destinavam ao mercado. O artista reclamava, assim, o seu regresso à gravura. António Quadros era um cultor da gravura desde os tempos de estudante da ESBAP. E desde essa altura que provou ser a gravura um campo privilegiado de experimentação. Para ele o pressuposto da multiplicação da obra de arte não menorizava o trabalho do artista, pelo contrário: lançava-lhe outro tipo de desafios – a que ele, particularmente, gostava de responder. Aliás, a sua atenção dada às questões técnicas da gravura foi uma das suas características mais referidas nos testemunhos orais que recolhi. Quando pedia às pessoas para me descreverem António Quadros a imagem recorrente era sobre as suas mãos e as suas unhas – "sempre sujas das impressões". Aurora Costa, Diva Barrias, Helena Cabral, Jorge Mealha, Maria Inês Hespano e Teresa Roza d'Oliveira explicaram que isso era de facto recorrente e era sinal das fases em que o artista estava profundamente embrenhado nos processos de impressão. Agora, passados muitos anos, António Quadros aposta de novo no múltiplo da obra de arte – mas a tinta era outra e já não sujava nem tingia de preto as mãos e as unhas… Mas, afinal, o que eram estas "gravuras em computador" (fig.26-29)?

São, na verdade, impressões dos desenhos que faz no computador[152] – e que o artista prova tecnicamente poderem considerar-se gravuras. Este era o mais recente campo de experimentação

[152] O computador era um Macintosh SE 1/40 – modelo que ficou disponível no mercado a partir de Outubro de 1990.

Fig. 25
António Quadros, pacote com gravuras em computador
concebido no âmbito da exposição na Galeria Degrau Arte
Dezembro 1993
espólio particular

Fig. 26
António Quadros, gravura em computador, 1993
21 x 29,7 cm
espólio particular

Fig. 27, 28, 29
António Quadros, gravuras em computador, 1993
21 x 29,7 cm
espólio particular

plástica de António Quadros – que ele quis dar a conhecer nesta exposição. Era, no entanto, um campo polémico e ele tinha a perfeita consciência disso. É por isso que prepara dois textos, que julgo que estariam disponíveis para os visitantes da exposição, em que discorre sobre o assunto, tentando demonstrar a credibilidade do processo de trabalho e do instrumento utilizado, provando não ser um produto 'menor'. Remata um dos textos assim:

> Há preconceito sobre técnicas novas, tal os desenhos a computador, na ideia de que só as técnicas antigas de sabor artesanal garantem a criatividade e uma intervenção personalisada [sic]. Um instrumento é válido quando define por si uma técnica e permite o surgir de um território próprio de fazeres e aconteceres. Divertimento vem do latim *divertere*, o que quer dizer apartar-se e fazer caminho para alguma outra parte. Boa definição para aventura… Divirtamo-nos.[153]

António Quadros descobriu esse "território próprio de fazeres e aconteceres" e explorou-o à exaustão como se de uma aventura se tratasse – com muito envolvimento e entusiasmo, como me foi descrito por Jorge Mealha, Teresa Roza d'Oliveira, António Forjaz e Nuno Lacerda Lopes. Porém, um dos episódios mais extraordinários que ouvi foi relatado por Joana Afonso. Em data que não conseguiu precisar, foi, a convite de António Quadros, seu padrinho, passar umas férias a Santiago de Besteiros. Era adolescente e ficou muito contente com o convite porque teria a possibilidade de conviver de perto com o padrinho – uma figura sobre a qual tinha grande curiosidade e que conhecia de forma muito superficial. Confessou-me que nutria uma particular curiosidade por conhecê-lo como artista e conhecer o seu *atelier*, mas o seu desaire foi tão grande que passados tantos anos ainda o recorda nestes termos:

> Eu cheguei lá… e fiquei tão desiludida! Ele passava o tempo todo à volta do computador. Estava vidrado, obcecado a fazer os tais desenhos. Chamou-me por várias vezes para me mostrar o que estava a fazer. Mas eu não achei piada nenhuma àquilo. O que eu queria realmente era vê-lo a pintar! E isso nunca chegou a acontecer.[154]

O testemunho de Joana Afonso documenta bem a entrega de António Quadros a este seu projecto artístico e a importância que ele teve nesta fase da sua vida, mas também evidencia como ele desafiava os estereótipos. Um pintor, e sobretudo "um pintor daquela envergadura" a trabalhar no computador era uma imagem estranha, e até bizarra, para ela. O computador não tinha a magia que Joana Afonso queria encontrar no *atelier* do pintor e, por isso, não podia ser sinónimo de trabalho artístico.

Mas era trabalho artístico – pelo menos foi isso que António Quadros quis provar ao levá-lo para esta exposição. E fá-lo de modo arrojado:

> No painel, os desenhos são simples ampliações sem valor comercial e têm a função de anunciar e permitir uma observação em detalhe. Durante o período da exposição, em dias e horas a combinar, estão presentes um computador apple com as matrizes e um operador. Cada um poderá, partindo

[153] António Quadros, *Papel 2/A Sobre gravuras em computador/Edição&Autor. Da Matriz à Prova de Estado, à Prova de Artista e Edição. Gravura original, conceito e preconceito*, s/d. [1993] (espólio particular).
[154] Conversa com Joana Afonso, Lisboa, 17/12/2020.

> das matrizes, montar novas figurações. Estes transformes serão assinados a meias e recolhidos pelos meus estimulantes co-autores no final da exposição, em janeiro/1994.[155]

Através das palavras de António Quadros, percebemos que havia um painel onde estavam expostas ampliações dos desenhos e descobrimos uma outra particularidade da exposição: a presença do computador e o convite aos visitantes para participarem na "aventura" e se divertirem, experimentando, criando. O mesmo computador que tinha provocado o desaire a Joana Afonso estava na exposição desafiando público e estereótipos. Não consegui saber em que medida é que António Quadros terá conseguido concretizar esta sua ideia. Mas importa-me, ainda assim, destacar esta vertente participativa da iniciativa. Se nos nossos dias é frequente existirem projectos artísticos/expositivos que envolvem as pessoas, grupos e comunidades, em 1993 não se pode dizer que fosse uma prática habitual.

Embora, ao que tudo indica, fugindo ao padrão de uma convencional exposição de pintura, esta apresentação de António Quadros não foi alvo da atenção da imprensa e passou quase despercebida. O que disseram os jornais sobre a exposição? Como foi divulgada? Que matéria crítica sobre ela foi facultada aos leitores?

No périplo efectuado pela imprensa escrita, não encontrei notícias a anunciar a realização da exposição de António Quadros, antecipando o seu conteúdo como um chamariz para a sua inauguração. Todas as notícias que localizei são, portanto, posteriores à inauguração da mesma.

A primeira referência à exposição data de 3 de Dezembro – o dia seguinte à sua abertura ao público. Tem lugar no *Jornal de Notícias* com o título *António Quadros no Degrau Arte* (fig.30). A notícia abre assim: "Aquela que é a 14.ª exposição individual de António Quadros foi inaugurada ontem à noite no Porto no espaço Degrau Arte. Os trabalhos de óleo, aguarela e técnica mista podem apreciar-se até 8 de Janeiro próximo"[156].

Curiosamente, sendo uma notícia sobre uma exposição, ela é extremamente escassa naquilo que informa sobre ela, não avançando com dados concretos que ajudem a reconstitui-la. O leitor fica apenas a saber as técnicas usadas pelo artista nos trabalhos expostos e até quando a exposição pode ser visitada. A imagem a cores que acompanha o texto sugere tratar-se de pintura figurativa, mas nada mais é dado a saber ao leitor sobre a obra exposta. E não há uma única alusão aos desenhos a computador.

O resto da notícia é focada no artista, numa apresentação biográfica – que é, no entanto, circunstancial, limitando-se a uma espécie de enumeração de cariz curricular. Nenhuma consideração sobre a sua produção artística, sobre o seu universo pictórico ou mesmo sobre a sua presença

---

[155] António Quadros, *Papel 2/B Sobre gravura em computador/Edição&Autor. Gravura original, conceito e preconceito*, s/d. [1993] (espólio particular).
[156] "António Quadros no Degrau Arte", *Jornal de Notícias*, 3 de Dezembro de 1993, p. 36.

Cultura

LEITURAS

OS PASSOS NA NEVE

Vergílio Alberto Vieira
Colaborador

Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja o modo, uma foto é sempre invisível: não é ela que nós vemos.

Roland Barthes

A menos que dentro de um século (ou de um milénio?) venha a ser outra a nova ordem do mundo, e das coisas, nenhum livro, provavelmente, tenderá a apresentar-se tão marcado pela memória da ausência como uma **fotobiografia**, quer o plano da sua elaboração se efective em vida (e com o consentimento) da personalidade visada, quer depois do seu desaparecimento físico, como de ambas as situações são exemplo: a obra recente de Hélder Godinho e Serafim Ferreira sobre o autor de **Para sempre – Vergílio Ferreira**, ou de outras fotobiografias, entretanto, vindas a público sobre Fernando Pessoa, Mário Sá Carneiro e, há cerca de um ano, sobre Teixeira de Pascoaes.

Centrada num corpo de imagens cronologicamente aberto à perscrutação do **spectator**, como em linguagem barthesiana ocorre dizer-se, a fotobiografia glosa também uma abordagem **crua** (termo aplicado à fotografia, por Roland Barthes, em "La chambre claire" "Note sur la photographie", não deixando ao sujeito que vê qualquer margem de segurança no processo de intenção que o move, apesar de lhe ser faculdado o recurso aos fragmentos da obra (romances, ensaio, diário), referentes e legendagem que os autores do projecto – **Fotobiografia de Vergílio Ferreira** (Lisboa, Bertrand, 1993) criteriosamente seleccionaram.

De qualquer modo, tratando-se da apresentação de um escritor cuja vida e obra se pautaram sempre pela discrição e complexidade das problemáticas questionadas, tanto ao nível da ensaística, como ao nível do romance, não surpreenderá afirmar quão pertubante é entrar no universo pessoal de quem tanto se aventurou pelos caminhos insondáveis do conhecimento e da conquista de si mesmo.

Com efeito, o que à partida parece reduzir-se a uma análise de significação relativa, quase familiar se o aspecto afectivo ou de reconhecimento forem bastantes para constituírem o ónus da prova deste género de iniciativa editorial, depressa se sentirá, o "spectator"/leitor, atraído para o núcleo do que "sob pressão do indizível", como acentua Barthes, se reclama do direito do que "quer ser dito".

Isto porque apesar do envolvimento que torna objecto o **eu** (a coisa) **fotografado**, desapropriando-o inapelavelmente de si próprio, obrigando-o a evidenciar o que não é evidenciável e a manifestar a sua "evidência genética", não é possível suturar o que – vendo, sentindo, pensando – não evitará dar a ver as marcas da **melancolia**, mesmo que irrevelada, isto é, o apelo distante de uma profundidade onde repousa (repousará?) um **sentido possível**.

Por isso, das longínquas paragens da pequena aldeia onde nasce (Melo, na serra da Estrela), pelo ano de 1916, até à procurada solidão do Litoral (Fontanelas, nos arredores de Sintra, que converteu numa espécie de oráculo), todos os lugares de aparição, todos os rostos instantaneamente colhidos no **spectrum** (à letra, no "espectáculo") fotográfico, não deixam de espelhar aquela branca ocultação do que significa – já aqui estive, já aqui não estou, sensação de que, para além da memória, sempre neve há-de cair sobre os campos da ausência.

Em todo o caso, eis a certeza de que **a obra aí está**, como uma espera a que Vergílio Ferreira não pôde fugir nunca, sinal de um primeiro adeus à existência perdida dessa **(im)poder** que no homem a própria vida pronuncia.

Ele é o fotobiografado.

O que aceitou submeter-se à situação incómoda de olhar-se de fora, vulnerável àquela imprecisa certeza, lida em Thomas Stern Eliot, de que: Somos só a música, enquanto dura a música".

ARTES & ARTISTAS

NATUREZA MORTA DE JOSÉ TAGARRO

César Príncipe

O quadro que ilustra o texto e pretextou o título é de José Tagarro, um desenhador e pintor que morreu demasiado jovem e, por isso, configura a fatalidade das naturezas. Esta "natureza" alegoriza a do autor, na severa poesia de um nocturno, cálido, não obstante o halo de velório e a elegia do consumível. José Tagarro (1902-1931), filho de assalariados rurais do Cartaxo, desceu do Ribatejo à foz do Tejo para cultivar outros campos. Cursou preparatórios de Desenho e Pintura na Escola-Oficina n.º 1, dando continuidade aos estudos na Escola de Belas-Artes, com Pintura e Escultura. Não passou incógnito pela fábrica de artistas, no vetusto casarão, ex-convento de S. Francisco. Não deu somente nas vistas por ser **"alto, ossudo e um pouco sardento"**, mas por ser estruturamente vertical.

Os seus trabalhos acusavam o seu toque: traço certo e multisugestivo. Medalhas e menções honrosas pontuaram a sua aplicação, a sua assiduidade e o seu garbo de lápis e pincel. Pouco inclinado a palavras, exprimia-se com uma técnica e uma candura que denunciavam a sua inteireza e a sua lhaneza. Professores e colegas de olfacto alertado perceberam que aquele moço perseverante e parcimonioso chocava um talento. Entre os mestres. Columbano e Carlos Reis. Entre os companheiros, Barata Feyo e Paulo Ferreira. O ribatejano tornou-se "promessa" pelo que fazia e não pelo que prometia.

José Tagarro sabia que Santarém não era Lisboa. Em Lisboa, descobriu que não estava em Paris. Aos 20 anos infiltrou-se na eterna capital de Cultura. Foi beber a uma fonte das luzes, universalizando a perfeição do desejo. Mais tarde, lograria respirar alguma Espanha, escorando a sua condição de peninsular. A impulsividade de viajeiro sempre esbarrou com o custo das provas da esferecidade e da relativização da Terra. Foi permanecendo meticuloso e idealista, ilustrando a **Civilização** de Ferreira de Castro; a **Voga** das coisas em voga; a **Ilustração** de todos nós; o **Magazine** da Bertrand; a **Seara Nova** de indomáveis seareiros: o **ABC** de um povo nas primeiras letras da ironia e da fantasia. E nunca tinha pressa, embora o fim corresse a grande velocidade na sua direcção.

José Tagarro fraccionou-se pelos temas de origem e de destino. Das fixações primordiais do Ribatejo retratou rapazes e raparigas, com e sem escorço, a Mulher da Bilha, o Manuel e a Maria de Gavinhos, o Zeca, o Cravo de Papel; das fixações de errância retratou Reis Santos e Diogo de Macedo, Keil do Amaral e Roque Gameiro, Madame Campos e Pinto Bastos. Episodicamente "flirtou" outros motivos: naturezas ditas falecidas e aspectos de paisagem. O Largo de S. Domingos, no Porto teve o condão de o cativar, em 1927.

O apelo do Norte pesou nas suas tentações de totalidade e contraste. O Museu Soares dos Reis possui o seu mais decisivo **auto-retrato** (1929). Uma das suas quatro exposições ocorreu no Porto. As restantes individuais centraram-se em Lisboa. Quanto a colectivas, salientam-se as regulares da SNABA, a 1.ª Retrospectiva de Arte Portuguesa (1880-1933) e a do Rio de Janeiro, em 1965. Como visceral e prezado autonomista interveio na instituição dos Salões dos Independentes. Não esteve "em todas", porque não era do seu feitio nem lho consentiu o calendário existencial. Todavia, desenhador de riquíssima contenção e pintor de austera lírica marcou os carris e as carruagens da "segunda geração modernista".

Para incentivo da futuridade, o SNI criou, em 1945, o "Prémio José Tagarro" para Desenho, justa e avisadamente atribuído, no ano inaugural, a Paulo Ferreira, outro dos notáveis caídos no purgatório dos promotores institucionais. Paulo Ferreira, além de leal e inventivo camarada de epopeias e ceias lisboetas, muito privou com Tagarro, desde o "Coq d'Or", na Rua de Serpa Pinto, até à Caparica. E para caparicar, descia-se do transporte, na Trafaria, indo-se, depois, a pé. Valia, porém, a pena: nessa altura, ainda subsistiam dunas e só meia dúzia de adoradores dos astros e areais se encantavam do local. Um local que cobrou a vida a Tagarro. Numa tarde de Julho, sentiu-se fortemente indisposto após o banho, advindo-lhe a morte.

Reavivemos Tagarro, pelo seu lado estético e pelo seu lado ético. Duas faces da sua moeda, que não trocava nem separava. E, como se agiganta o Natal, dir-vos-ei que um dos seus conflitos com o convencional, com o bonitinho, deflagrou nesta quadra, a respeito da capa de uma revista, que o responsável pretendia com o Menino Jesus **"de frente e a sorrir..."**. Tagarro muito se amofinou com o sorridentismo mecanizado do Filho de Maria. Um bambino põe-se nas posições cérveis e incríveis. E a chorar, pois os deuses têm líquido nos olhos.

E quem verteu sonhos de lágrimas foi Sarah Afonso, que, antes de conhecer Almada, por Tagarro acalentou uma prolongada e dulcíssima paixão. A Sarah não se enganava. Tinha um alto sentido de escolha sentimental e de investimento intelectual.

ROTEIRO

PETEIRO

Pela primeira vez em Portug... este artista espanhol inaugura a... nhã, a partir das 16 horas, a ... mostra de pintura. Para ver na ... leria Nazarethe, à Rua Latã... Coelho, 292, no Porto, até 30 ... Dezembro.

VÍTOR JOSÉ AZEREDO

Exposição de fotografia "Aguda... que futuro ?", no Fosto de Turis... Municipal, à Rua General Torres... 1141, em V. N. de Gaia.

MARIA ISILDA ARAÚJO E JOSÉ FERNANDO ARAÚJO

Pintura em tela e porcelanas ... Cineteatro de Lordelo (Paredes... Até 12 de Dezembro.

ALMEIDA FERNANDES

Pintura sobre estanho trabalh... do: "Encontro num tempo de ... plendor", ou a mímica da arte e... cia, com Inês e outros semideu... Na Galeria Morada, à Rua Co... de Vizela, 137, no Porto. Até ... fim do ano.

EDUARDO SOTTO MAYOR

Até dia 20, patentes no P... Clube, desenhos de pastel so... papel, de Eduardo Sotto Mayor.

ANTÓNIO FERNANDO

Pintura e desenho no espaço ... Arte Rui Alberto, no Clérigos ... Shopping, Praça de Lisboa, loja ... no Porto. Até 8 de Janeiro.

JOSÉ AFONSO

Na Galeria Armazém de Ideias ... Rua Fernando Vaz, em Lisboa, ... este artista amarantino mostra u... selecção de aguarelas intitula... "Imagens soltas". Até 12 do c... rente.

JERÓNIMO

Pintura no Hotel Vermar, ... Póvoa de Varzim. Até 12 do c... rente.

LENA LEAL

"Porto - a cidade real e abstra... ta" é o título da exposição de p... tura - cerca de 30 trabalhos a ó... e aguarela - inspirada no burg... portuense. Até 12 de Dezembro ... no Ipanema Porto Hotel.

RUI D'OLIVEIRA

Inaugura hoje, pelas 22 horas, ... Casa das Artes, à Rua António ... Cardoso, 175, uma mostra de p... tura. Patente até 20 do corrente.

ÂNGELO DE SOUSA

Inauguração da antologia de p... tura e escultura na Fundação ... Serralves. Patente das 14 às 19 h... ras.

"A SIMBÓLICA": OS 125 ANOS DO ATENEU COMERCIAL DO PORTO

O Ateneu Comercial do Porto vai lançar, em Março do próximo ano, uma revista (número único) intitulada "A Simbólica" integrada, simultaneamente nas comemorações do centenário do Infante D. Henrique e nas celebrações dos 125 anos do próprio Ateneu, em que igualmente se homenageia o poeta Camilo Pessanha que em 1894 partiu para o Oriente, deixando o seu nome e a sua obra ligados para sempre à cidade de Macau.

A propósito deste acontecimento, o Ateneu Comercial do Porto promoveu um concurso, aberto ao público, para escolha de um símbolo que deverá figurar na capa da revista. O trabalho, em folha de formato A4, deve ser remetido ao Concurso "Simbólica", Ateneu Comercial do Porto, Rua de Passos Manuel, n.º 44 - 4000 Porto, até ao dia 25 de Dezembro. As informações sobre esta iniciativa podem ser ser colhidas junto do Ateneu do Porto.

ANTÓNIO QUADROS NO DEGRAU ARTE

Aquela que é a 14.ª exposição individual de António Quadros foi inaugurada ontem à noite no Porto no espaço Degrau Arte. Os trabalhos de óleo, aguarela e técnica mista podem apreciar-se até 8 de Janeiro próximo.

Nascido em Viseu há 60 anos, cursou Pintura na ESBAP e Fresco e Gravura na ESBA, em Paris. Entre 1951 e 1963, leccionou Pintura e Escultura no Porto. De 1964 a 1984, vive em Moçambique onde também exerce funções de professor.

António Quadros continua, depois de regressar de Moçambique até à actualidade, a leccionar no Porto (ESBAP e Faculdade de Arquitectura).

A sua obra encontra-se representada nos museus de Pretória, Soares dos Reis, de Cerâmica (Geneve) e diversas colecções particulares. No tocante a prémios, destacam-se os de Armando Basto, Marques de Oliveira, Nacional de Desenho, Portinari (Brasil), Pesquisa (RFA) e da Crítica (1.ª Bienal de Paris).

"... De resto, pintores, pintores só há dois. Um, é o meu compadre. Quanto ao outro, o meu compadre é quem vai dizer." Palavras de António Quadros no catálogo da presente mostra.

FERNANDO ASSIS PACHECO: AUTÓGRAFOS NO PORTO

O jornalista e escritor Fernando Assis Pacheco vai estar amanhã no Porto, a partir das 11 horas (Casa do Livro, à Rua Galeria de Paris, 85) para uma sessão de autógrafos do seu livro, agora publicado, "Trabalhos e Paixões de Benito Prada", em edição da ASA e integrado na colecção Autores Contemporâneos de Língua Portuguesa. Como o próprio Assis Pacheco (actualmente da redacção da revista "Visão") já tem referido, o livro assenta as suas raízes em recordações familiares, concretamente, do avô do escritor, originário da Galiza. O picaresco, tão genuino nas histórias destas andanças, encontra em Assis Pacheco, também poeta de grande mérito, um cultor à altura da melhor tradição ibérica do género. Nascido em Coimbra (1937) em cuja Universidade se licenciou em Filologia Germânica, fez a sua estreia literária, em 1963, com o livro de poemas "Cuidar dos vivos" (col. Cancioneiro Vértice) e publicou, em 1978, a noveleta "Walt", além do diversos livros de poemas (belíssimos, digase de passagem), de tiragem restrita e mais ou menos sigilosa, praticamente para ofertas, que reuniria depois (1991) no volume "A musa irregular". Fernando Assis Pacheco pertenceu aos quadros redactoriais da "República", do "Diário de Lisboa" e de "O Jornal", tendo ainda chefiado a Redacção dos dois últimos.

"REGISTOS POPULARES PORTUGUESES EMOLDURADOS À MANEIRA ANTIGA"

"Registos" (ou "registros" ou ainda "resistos") são imagens votivas de santos, de Deus ou da Virgem, pintadas em papel ou pergaminho, testemunhos de graças recebidas. Conforme a riqueza do promitente, essas imagens eram depois entregues aos cuidados de ordens religiosas, onde, "com os adornos ou tecidos raros que sobejavam da paramentária que aí tinha feição, eram hábil e artisticamente emolduradas". Assim cumpriam os nossos avós promessas feitas aos santos da sua devoção, pelo filho que, com meia dúzia de tostões, embarcara para os Brasis, pelo outro filho que ambicionava um lugar de marçano na grande cidade, pela filha casadoira e pala paz a abundância do seu futuro lar, e por aí adiante.

A notícia vem no catálogo de apresentação da exposição "Registos populares portugueses, emoldurados à boa maneira antiga por Mário Dias de Castro", que a partir de amanhã estará patente ao público na Casa de Antiguidades S. Dinis, à Rua de S. Dinis, no Porto.

Na elaboração dos seus "registos", Mário Dias de Castro utiliza estampas da autoria de alguns dos melhores gravadores portugueses, em conjugação com diferentes materiais da velha paramentária religiosa.

Mário Dias de Castro dedica-se há muitos anos ao ressurgimento da arte do "registo" e o seu trabalho, com recurso a galões dourados, sedas, veludos e brocados antiquíssimos, pacientemente recolhidos, bem como molduras em madeira de ouro brunido ou aros de latão, é sempre feito com cuidados de artesão e alma de artista.

Para ver ao longo de toda a semana.

Fig. 30
Jornal de Notícias
3 de Dezembro de 1993
página 36

no panorama artístico portuense no passado. Ao invés, a notícia dá-nos conta dos estudos, dos prémios e da sua actividade profissional como professor.

O posicionamento da notícia na página de jornal, o seu conteúdo parco relativamente à exposição propriamente dita e a forma como os dados biográficos são redigidos revelam-nos a reduzida visibilidade que António Quadros tinha, mesmo no panorama artístico nortenho, onde outrora brilhara e fora nome de destaque. A restante cobertura da imprensa local/regional corrobora esta afirmação. O *Comércio do Porto* escreve, igualmente no dia seguinte ao da inauguração da exposição, *Uma festa de cor no Porto. Os quadros de António* (fig.31). O periódico segue as pisadas do *Jornal de Notícias* quanto ao tipo de conteúdos apresentados, mas numa notícia ainda mais telegráfica:

> António Quadros tem alguns dos seus trabalhos mais recentes actualmente expostos na galeria Degrau Arte, no Porto. Esta é a 14ª mostra individual deste artista, formado pela ESBAP, onde é presentemente professor. Representado em diversas colecções e premiado várias vezes, António Quadros vem agora apresentar obras que atraem o olhar desde logo, pela forma e uso da cor, numa verdadeira festa visual.
> O resultado final presente ao público portuense não mereceu ao próprio pintor mais comentários que os minimamente indispensáveis – os quadros são, antes de mais, para ver…[157]

Sobre a obra exposta, continuamos a não saber muito. O texto sublinha apenas tratar-se de uma "festa de cor". O *Primeiro de Janeiro* não noticia a exposição.

Percorrendo a imprensa de carácter nacional, o vazio é uma evidência. No suplemento do jornal *Expresso* dedicado à programação cultural – *Cartaz* – a exposição nem sequer consta das listas de exposições divididas por zonas do país. O *Público* dá conta da exposição, mas somente na edição Porto e apenas cinco dias antes do seu encerramento:

> Não seria tarefa em vão fazer-se um exercício de comparação do conjunto de obras que agora nos chegam de António Quadros com os caminhos trilhados pelo artista francês Jean Dubuffet, que forjou o termo "Art Brut" para designar as produções dos seres "incólumes de cultura artística", como as crianças ou internados em clínicas de tratamento psiquiátrico. Este último, ao sublinhar os "valores selvagens" face aos valores culturais impostos, procurou integrar, no seu processo de trabalho, materiais rudimentares. É aqui que reside uma das grandes diferenças, relativamente a Dubuffet, no projecto de Quadros: este utiliza nobres técnicas da pintura (óleo, por exemplo) na edificação do seu território pessoal, que se situa algures entre o fantástico e o "brutalismo" naïf atrás citado. Trata-se, ainda assim, de uma pintura que possui uma intensa marca expressiva, característica quase erradicada pelo "realismo mediático" da arte contemporânea; "… de resto, pintores, pintores, só há dois. Um é o meu compadre. Quanto ao outro, o meu compadre é quem vai dizer", como em tempos escreveu Quadros num catálogo de uma sua exposição anterior. Para ver na Degrau Arte até ao próximo dia 8.[158]

É uma notícia que merece atenção, pelo facto de ser a única que se concentra efectivamente sobre a exposição, sem ocupar espaço com apresentações do artista. Sobre ele, aliás, nada é referido. Sendo uma pequena notícia, é na verdade o único texto de carácter crítico sobre a ex-

[157] "Uma festa de cor no Porto. Os quadros de António", *O Comércio do Porto*, 3 de Dezembro de 1993, p. 30.
[158] "Exposição na Degrau Arte. As telas de António Quadros", *Público* (edição Porto), 3 de Janeiro de 1994, p. 40.

Depois de entregues os prémios Júlio Resende 93

Bienal de arte enche Gondomar

O presidente da Câmara Municipal de Gondomar entregou anteontem os prémios do concurso nacional Júlio Resende, aproveitando para inaugurar a II Bienal de Pintura do concelho, que ficará patente até ao fim do corrente mês.

Mário Jorge Coelho Hortas e Mena Leão foram os artistas distinguidos, este ano, com o Prémio Nacional de Pintura Júlio Resende 1993, criado há dois anos pela Câmara Municipal de Gondomar.

Os dois artistas, que participaram, respectivamente, com as obras «A Porta» e «Muitas Histórias» e «Sem Título», concorreram com mais 69 autores, apurados entre os 270 que quiseram ter as suas obras expostas na segunda edição da Bienal de Pintura de Gondomar.

Para a exposição acabaram por ser seleccionados 103 quadros, que estão expostos durante este mês no auditório municipal de Gondomar.

Foi também atribuído o Prémio Revelação, distinguindo o quadro «Falésias de Mármore», da autoria de Jorge Humberto Marques.

«Uma sociedade é tanto mais desenvolvida quanto mais elevado for o nível intelectual e cultural das suas gentes», defendeu o presidente da Câmara, Aníbal Lira, na cerimónia de inauguração da exposição.

«A cultura» – disse ainda o autarca – *«é, de facto, o verdadeiro motor da dinâmica colectiva de um povo e o insofismável suporte interior de toda a actividade humana»*.

O autarca, que manifestou o seu contentamento pela presença de mestre Júlio Resende, realçou o elevado número de autores que *«do Minho ao Algarve»*, enviaram as suas obras. Na sua opinião, *«prova inequívoca da importância e prestígio já alcançados por esta bienal de arte»*.

O prémio, criado em homenagem a mestre Júlio Resende, e a exposição ontem inaugurada foram considerados por Aníbal Lira como o corolário da política cultural da autarquia, que o edil prometeu aprofundar: *«Vamos fazer a 'Casa do Artesão'; vamos constituir o Museu Etnográfico; vamos ter o privilégio de ter o 'Lugar do Desenho' da Fundação Júlio Resende»*.

A atribuição do primeiro prémio (de 500 mil escudos para cada um dos artistas) e do Prémio Revelação (300 mil escudos), bem como a selecção dos trabalhos, foram da responsabilidade de um júri constituído por Eurico Gonçalves, em representação da Sociedade Nacional de Belas Artes; Fernando Pernes, da Fundação de Serralves; Henrique Silva, da Cooperativa Árvore; Victor Marques, da Associação Artística de Gondomar (ARGO) e António Pacheco, em representação da Câmara de Gondomar.

Na Casa da Cultura de Paranhos

Pintura feita por professores

No âmbito do seu projecto cultural, a Associação Sindical de Professores Licenciados vai levar a efeito uma exposição de pintura e desenho na Casa da Cultura de Paranhos, ao Largo do Campo Lindo, no Porto.

A mostra, que inaugura hoje para ficar patente até ao dia 12 deste mês, contará com trabalhos dos artistas José Rodrigues, Gustavo Bastos, Joaquim Machado, Henrique Pichel, Lima de Carvalho, Sousa Felgueiras, Américo Moura e Elisa Outeiro.

A abertura da exposição, aprazada para as 17,30 horas, marca assim mais uma actividade desta associação, que continua aberta à colaboração de todos os professores interessados no seu projecto cultural.

Segundo fonte desta entidade, a actuação nesta vertente cultural pode dividir-se pelas áreas da arte plástica, música, teatro, conferências, painéis e colóquios sobre os mais variados temas, bem como o lançamento de obras literárias ou de teor científico de autores-professores.

Uma festa de cor no Porto

Os quadros de António

António Quadros tem alguns dos seus trabalhos mais recentes actualmente expostos na galeria Degrau Arte, no Porto. Esta é a 14ª mostra individual deste artista, formado pela ESBAP, onde é presentemente professor.

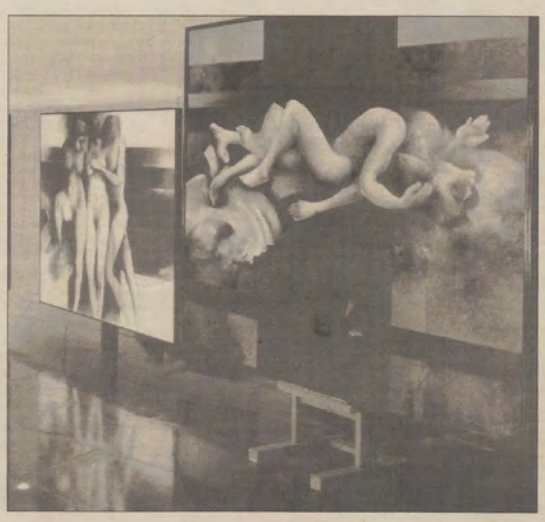
Representado em diversas colecções e premiado várias vezes, António Quadros vem agora apresentar obras que atraiem o olhar desde logo, pela forma e uso da cor, numa verdadeira festa visual.

O resultado final presente ao público portuense não mereceu ao próprio pintor mais comentários que os minimamente indispensáveis – os quadros são, antes de mais, para ver...

Dois anos da obra de António Fernando

Amor em visita

O trabalho de um pintor tem sempre algo de descoberta de si próprio e do mundo que o rodeia, numa relação que o assistente exterior só pode tentar adivinhar. É a «ressurreição do efémero» ou o «amor em visita», que António Fernando parece ter decidido explorar nos trabalhos que são visíveis na sua presente exposição, patente na galeria Rui Alberto – Espaço de Arte, no Porto.



Pintura e Desenho dos dois últimos anos da produção de António Fernando preenchem esta mostra de traços mais ou menos definidos na ocultação dos sentidos, num claro escuro de impacto visual indiscutível. Este artista é também responsável pelas ilustrações do livro «Sombras e Lugares», de Serafim Ferreira, que hoje será lançado na mesma galeria, pelas 18,00 horas.

Organizada em Lisboa pela Oikos

Exposição-venda pelo Terceiro Mundo

A Oikos Cooperação e Desenvolvimento tem patente o seu habitual salão de arte e artesanato da quadra natalícia, revertendo o produto da venda para a cooperação que mantêm com os povos mais necessitados da África, Ásia e América Latina.

A exposição-venda estará patente ao público na Galeria 2062 do Centro Comercial das Amoreiras todos os dias, das 11,00 horas às 23,00 horas, até ao fim deste mês.

A Oikos tem organizado todos os anos, no mesmo local, durante a quadra natalícia, um salão de arte e artesanato, que conta com obras de artistas e artesãos dos países com os quais coopera.

Este ano, porém, a mostra de artes plásticas está a cargo de três jovens artistas portugueses – Estevão Vidazinha, Ana Araújo e Ana Martins.

Fig. 31
O Comércio do Porto
3 de Dezembro de 1993
página 30

posição, acompanhado por uma reprodução de uma obra exposta que documenta a abordagem do autor relativamente à pintura de Quadros, inserindo-a "entre o fantástico e o "brutalismo" naïf"[159] (fig.32).

Em imprensa mais especializada, como por exemplo no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, o silêncio é total.

A notoriedade que António Quadros granjeara no final da década de 50 e primeira metade da década de 60 era um fenómeno do passado. O seu nome já não parecia mobilizar. Mas isso, por si só, não me parece explicar a reduzida receptividade da exposição – e é na imprensa que consegui encontrar outras explicações.

ANTÓNIO E ALMADA

A exposição de António Quadros inaugurou, como já referi, no dia 2 de Dezembro de 1993. Precisamente no mesmo dia, e igualmente na cidade do Porto, inaugurava a exposição *Obra gráfica de Almada Negreiros*, na Casa TAIT[160]. Esta exposição apresentava ao público 160 trabalhos, através dos quais era possível revisitar a obra gráfica de Almada, desde as suas colaborações para revistas e jornais até às suas criações publicitárias. Esta mostra integrava todo um programa comemorativo da passagem do centenário do nascimento do artista, que incluía a realização de um colóquio *Almada Negreiros – Arlequim sem Mestre* que reuniu na Fundação de Serralves figuras de proa da cultura portuguesa para uma abordagem interdisciplinar à obra de Almada. A própria exposição também contou com um programa paralelo, bastante atractivo, logo no dia da sua inauguração. A seguir à abertura da mostra, seguiu-se uma conferência proferida por José-Augusto França intitulada *Almada Negreiros, Português sem Mestre* bem como a estreia de um filme realizado por Paulo Costa com o título *Almada Negreiros*.

A imprensa, de âmbito local, regional e nacional, dá uma cobertura extensa a todo o programa comemorativo que tem lugar ao longo do mês de Dezembro e, nomeadamente à exposição, enfatizando sempre a multiplicidade artística de Almada e colocando aí o fascínio que essa "figura ímpar" despertava. Pretendia-se justamente evocar e celebrar o carácter extraordinário de uma obra difícil de catalogar: "É um dado já pacificamente adquirido que Almada Negreiros é autor de uma obra múltipla e difícil de catalogar nas gavetas da cultura portuguesa"[161]. Mais do que a exposição, era a figura do próprio Almada que captava os órgãos da imprensa escrita – que remeteram para um plano totalmente secundário, ou esqueceram, a inauguração da exposição de António Quadros. A figura de António Quadros, também ela multifacetada – muito à semelhança de Almada, não atraía atenções nem despertava curiosidade. Não é só o conteúdo das notícias que disso nos dá conta, também quem folheia estes periódicos e atenta na paginação disso se

[159] "Exposição na Degrau Arte. As telas de António Quadros", *Público* (edição Porto), 3 de Janeiro de 1994, p. 40.
[160] A exposição esteve patente até ao dia 31 de Dezembro de 1993.
[161] Sérgio C. Andrade, "Os Almadas de Negreiros", *Público*, 20 de Dezembro de 1993, p. 30.

HOJE

Em paralelo com o ciclo de Cinema Espanhol (ver destaque), o **Centro de Audiovisuais Cinema Novo** inicia também hoje a apresentação de uma **mostra de Cinema Fantástico Britânico,** uma espécie de aperitivo para próxima edição do Fantasporto (que este ano vai decorrer entre 4 e 12 de Fevereiro). O primeiro filme a exibir é **"Hardware"**, de **Richard Stanley**. No auditório, às 18h20 e 21h45, com legendas em português.

O **Cineclube de Braga** reinicia também hoje a sua actividade regular, com a apresentação de um filme britânico — já exibido numa das edições do Fantasporto. Trata-se de **"O Fantasma no Coração"**, realizado por **Anthony Minghella**, em 1990, e com **Juliet Stevenson** como protagonista. Sessão no Auditório Galécia, às 21h30.

Hoje é o último dia da presença da companhia de circo de **Roberto Cardinali** no Porto, que dará o seu último espectáculo às 21h45, no antigo **Campo do Lima,** à Rua da Alegria.

DR

"Viridiana" é hoje exibido no Centro de Audiovisuais Cinema Novo

A Última Ceia segundo Buñuel

O Centro de Audiovisuais Cinema Novo inicia a sua programação de 1994 com um ciclo de Cinema Espanhol Contemporâneo, que abre hoje com a obra-prima de Luis Buñuel, "Viridiana", a exibir na Sala A, às 17h30 e 21h15.

"Viridiana" foi realizado em 1961, na sequência do (polémico) regresso do cineasta à Espanha franquista, depois de mais de 20 anos de exílio. Conta a história de doze mendigos que, aproveitando-se da ausência dos donos de um solar, ocupam-no e aí fazem uma festa, encenada como uma espécie de paródia à Última Ceia... É um filme emblemático da obra de Buñuel, que causou tanto escândalo como "L'Age d'Or", três décadas antes. Ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cannes, mas o jornal do Vaticano "Osservatore Romano" classificou-o uma "obra sacrílega e blasfema" e, na sequência dessa posição, o filme foi proibido em Espanha, ao mesmo tempo que era celebrado nos restantes países da Europa.

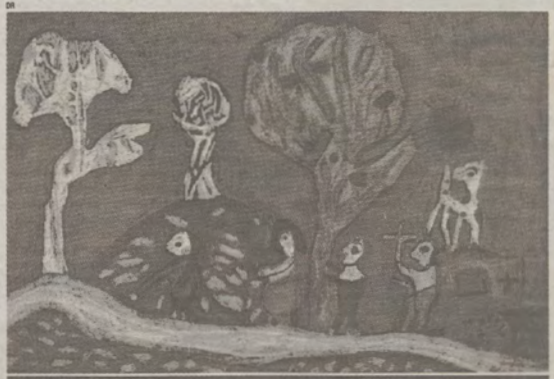
Com "Viridiana" (interpretado por Francisco Rabal, Silvia Pinal, Fernando Rey e um lote de actores secundários e um mendigo verdadeiro — o leproso), Buñuel voltou a ser um autor maldito e viu-se obrigado a trabalhar de novo no estrangeiro: no México (onde filmou, de seguida, "O Anjo Exterminador") e em França (onde rodou a parte final da sua obra). ■ **S.C.A.**

Exposição na Degrau Arte

As telas de António Quadros

NÃO SERIA TAREFA em vão fazer-se um exercício de comparação do conjunto de obras que agora nos chegam de António Quadros com os caminhos trilhados pelo artista francês Jean Dubuffet, que forjou o termo "Art Brut" para designar as produções dos seres "incólumes de cultura artística", como as crianças ou internados em clínicas de tratamento psiquiátrico. Este último, ao sublinhar os "valores selvagens" face aos valores culturais impostos, procurou integrar, no seu processo de trabalho, materiais rudimentares. É aqui que reside uma das grandes diferenças, relativamente a Dubuffet, no projecto de Quadros: este utiliza as nobres técnicas da pintura (óleo, por exemplo) na edificação do seu território pessoal, que se situa algures entre o fantástico e o "brutalismo" naïf atrás citado. Trata-se, ainda assim, de uma pintura que possui uma intensa marca expressiva, característica quase erradicada pelo "realismo mediático" da arte contemporânea; "... de resto, pintores, pintores, só há dois. Um é o meu compadre. Quanto ao outro, o meu compadre é quem vai dizer", como em tempos escreveu Quadros num catálogo de uma sua exposição anterior. Para ver na Degrau Arte até ao próximo dia 8. ■

DR



Pastel de óleo sobre papel

PÚBLICO

Fig. 32
Público
3 de Janeiro de 1994
página 40

apercebe rapidamente. À página inteira ou ao posicionamento central dos artigos sobre Almada opõem-se as minúsculas notícias relativas à inauguração da exposição de António Quadros. A página do *Jornal de Notícias* de 3 de Dezembro de 1993 é o exemplo maior do lugar menor que António Quadros ocupava no panorama artístico do início dos anos 90.

ANTÓNIO E ÂNGELO

Um outro forte motivo poderá ter contribuído para uma secundarização da exposição de António Quadros em termos de adesão de público e de aparato crítico. Simultaneamente no Porto, uma outra exposição – de grande envergadura: Ângelo 1993 Uma antológica. A exposição tinha o selo da Fundação de Serralves, com curadoria de Bernardo Pinto de Almeida, e decorreu entre 14 de Outubro de 1993 e 31 de Dezembro de 1993. Foi uma exposição que fez as delícias do público e da imprensa, que lhe dedica uma atenção avassaladora. Foi divulgada como "Uma exposição indispensável para o entendimento global da obra do autor – uma das mais significativas da nossa contemporaneidade"[162].

Naturalmente, pela tipologia (tratava-se de uma exposição necessariamente retrospectiva) e pela localização, esta exposição excede o seu âmbito local e tem uma repercussão nacional. Na verdade, Ângelo de Sousa estava 'omnipresente' no Porto. Paralelamente à retrospectiva, esteve patente na Galeria Quadrado Azul a exposição Ângelo de Sousa. Pinturas Recentes que pretendia dar a conhecer, como o próprio nome indica, o trabalho recente do artista que espelhava "uma superior capacidade de crítica e auto-ironia, rara na arte nacional"[163].

Não deixa de ser curiosa esta casualidade da simultaneidade das exposições de Ângelo de Sousa e de António Quadros. Lado a lado: dois contemporâneos da mesma escola, ligados por uma grande amizade, mas com percursos artísticos totalmente divergentes. E essa divergência não se resumia à oposição entre abstracção e figuração. Era muito maior do que isso. A divergência estava na forma como estes dois artistas geriram as suas carreiras, os seus percursos pessoais, as suas opções profissionais, as suas escolhas geográficas, as suas mundividências, as suas intervenções públicas.

Esta simultaneidade de exposições permite-nos aferir o lugar que estes dois artistas contemporâneos ocupavam na cena artística do Porto e do país. António Quadros ocupava um lugar secundário, um lugar de quem ainda precisava de apresentações. As notícias da exposição são disso evidentes: centram-se na apresentação do artista e escusam-se falar da obra. Ângelo de Sousa, ao contrário de António Quadros, dispensava apresentações. Os inúmeros artigos sobre as exposições prescindem das apresentações biográficas e focam-se na obra. A sua obra era consagrada e o seu lugar cimeiro no panorama da arte portuguesa contemporânea era inquestionável – tal como Fernando Pernes enuncia no texto de abertura do catálogo da sua exposição antológica:

---

[162] "Ângelo de Sousa Retrospectiva", *Fim de Semana* – suplemento de *Público*, 31 de Dezembro de 1993, p. 21.
[163] "Ângelo de Sousa. Pinturas Recentes.", *Fim de Semana* – suplemento de *Público*, 15 de Outubro de 1993, p. 23.

> (…) revela-se-nos algo penoso discorrer sobre um dos raros pintores portugueses que sempre tem mantido exemplar postura de coerência e clareza evolutiva, entre os seus pares quiçá só agora emparceirado idêntico rigor de exigência ética com os casos de Fernando Lanhas e Álvaro Lapa (pensados em estritos termos de comum prática pictural).[164]

António Quadros estava longe de ter um reconhecimento e uma valorização desta envergadura. E mais longe estaria de gerar o consenso, que Ângelo de Sousa parecia congregar. Em 1993, António Quadros estava num lugar à margem. O seu percurso expositivo em Portugal, após o seu regresso, é o percurso de um artista que regressa – de corpo inteiro – à pintura, mas agora sem o público de outrora, sem a aura que o perseguira associada à imagem de um pintor de excepção.

O EFEITO RR

No catálogo da exposição antológica de Ângelo de Sousa é publicada uma extensa entrevista concedida a Bernardo Pinto de Almeida, que começa a conversa questionando o artista sobre o âmbito retrospectivo da exposição em curso:

> B – Qual é a tua impressão ao fazer uma retrospectiva?
> A – Necrófila. Necrológica. Póstuma.
> B – Quer dizer que não é agradável…
> A – Não. Primeiro, não tenho curiosidade… De facto, não sinto curiosidade nenhuma em relação àquilo. Não tenho interesse especial em ver as coisas juntas ou não… Francamente não. Sinto que estou a perder um tempo do arco da velha com esta iniciativa (…).
> B – E o facto de veres a obra junta e de veres que há uma continuidade?
> A – Quero lá saber se há, se não há… Não sei se faz um conjunto, sei lá se faz. É possível. Também não me preocupa por aí além. (…)
> B – Ao contrário, por exemplo, interessa-te ver exposições antológicas de outros artistas…
> A – Sim, isso talvez possa interessar. Depende de quem for.
> B – Claro. Aí como é que te colocas?
> A – Ah, isso é uma oportunidade, rara em Portugal, de ver muita coisa junta. Alheia. Coisa que é rara. (…)
> B – Mas isso permite também re-interpretações da obra…
> A – Eventualmente, mas no meu caso pessoal, também não estou muito interessado nisso. Quer dizer, não é coisa que me preocupe.[165]

Fica bem evidente que a ideia de exposição retrospectiva não cativa Ângelo de Sousa, chegando mesmo a ser-lhe desagradável – pelo menos, é isso que faz questão que transpareça no seu discurso. O que é facto é que, apesar do seu desconforto, a realização desta grande exposição, movida por uma revisitação ao seu percurso, era a prova da sua maturidade artística e uma evidência de notoriedade e de reconhecimento, de uma carreira inquestionável.

Se esta ideia de revisitação da obra não tem qualquer eco no próprio artista a quem a mostra antológica era dedicada, em António Quadros ela surge, naquele preciso momento da sua vida, como uma necessidade. A essa necessidade de um olhar antológico sobre a sua produção chamou *O Efeito RR*, que decifra assim:

---

[164] Fernando Pernes, "Angelo. Entre a alegria e a melancolia", in *Angelo 1993 Uma antológica* [catálogo], 1993, p. 8.
[165] "B e A (em continuação)", in *Angelo 1993 Uma antológica* [catálogo], 1993, pp. 18-19.

> Rosa Ramalha, (amada, radiosa, turbulenta) a que um dia disse dos seus dela coisos, vendo pela primeira vez uma colecção de coisas suas: "ái, eu fazia, fazia, fazia… e pensava: tomara era pô-los todos de carreirinha só para ver onde é que eu ía…!" foi, e que se registe, a geniosa criadora do conceito nada inocente do *pôr de carreirinha.*[166]

É assim que António Quadros inicia um texto intitulado *O Efeito RR*, que terá sido disponibilizado aos visitantes da sua exposição em fotocópia numa folha A4 – uma fonte preciosa para o estudo desta exposição e, mais do que isso, para o conhecimento do artista. Rendido ao "conceito nada inocente do *pôr de carreirinha*" e, sobretudo, convicto da sua necessidade, António Quadros quis trazer também à sua exposição individual numa visão antológica sobre a sua produção. Fê-lo, não da maneira convencional, mas da maneira possível:

> A exposição é acompanhada por um vídeo obtido a partir de slides (centenas do Jorge Mealha, alguns de Luiz Faria) que alguns amigos disponibilizaram e que cobrem apenas parte da obra do autor. Sem registos pessoais a partir de 74, por apreensão ilegal e provável inteira destruição deles, em LM numa história de tolos[167], acha-se muito feliz por estes testemunhos, desde há tempos na sua posse, poderem ser postos de carreirinha. E que viva o vídeo maila sonny.[168]

O vídeo operacionalizava assim o conceito de Rosa Ramalho e poderia ser visionado na própria exposição. Sobre o seu conteúdo, sabe-se apenas o que António Quadros explica nesse mesmo texto:

> Os dois primeiros trabalhos são de 1948, seguidos de 3 de 49, 50, 52, antes de entrar na esbap. Sem nenhuma outra mínima importância que documentar o início público dum andar andando por 45 anos de pinturas. Aquilo que, o próprio e os seus próximos, únicos interessados, viram sempre como uma errância ou um tolo desgarro, vem hoje, pelo efeito RR configurar-se em vulto, num contorno, numa possibilidade de forma vinda da névoa do incriado. Se mais não valera, valerá pela lição em retroacção, um fideputa de fidebéque, que o autor profusamente agradece à vida. E aos mais. Mas o feito de pôr de carreirinha uma série de factos que jamais, ou assim, se confrontaram, cria um efeito perverso: o de mostrar uma linha de coerência, um limite, onde o autor dos factos se não revê. À mistura: tinturas a resina, óleo, guache, aguadas a china e vieux chêne, aguarelas, lápis de cor, marcadores, flow master, polivinil, borracha colorada, encáusticas, tapeçarias, cosimentas, colagens, frescos, cobre e latão batidos, ferros, aço e solda, madeira e esmalte, barro de torno, azulejo, espelho e asbesto, betão / molde e bojarda, litografias, linóleos, serigrafias, xilos, scrapper, monotipias, dedadas, borradas, recortes tintados, móveis, colmeias, engenhos de moer, casas de pau e palha, casas de barro e pau, casas de taipa, casas de betão e vidro, silos, poços, filtros, fornos, tanques de aquacultura, moldes para adobo, fossas, nitreiras, estrumeiras, currais, arreios… Processo das tecnologias nunca elegeu uma em favor de uma outra e nunca parou em nenhuma… Por entender que artar é mexer no sentir da cabeça com o que ela recebe das mãos e vem do que elas, mãos, recebem da matéria das coisas versus a matéria dos factos.[169]

Este testemunho de António Quadros, que transcrevi na íntegra dada a sua relevância e o seu carácter inédito, documenta o exercício a que se propôs, sendo, para além disso, um excepcional auto-retrato – do artista, do homem.

---

[166] António Quadros, *Papel 1. Sobre o Vídeo dos trabalhos de A.Q. Degrau Arte. 93*, 1993 (espólio particular).
[167] Não consegui apurar nada sobre esta perda de espólio pessoal a que o artista se refere.
[168] António Quadros, *Papel 1. Sobre o Vídeo dos trabalhos de A.Q. Degrau Arte. 93*, 1993 (espólio particular).
[169] *Idem, ibidem.*

Parece-me pertinente destacar, para começar, o facto de o artista ter iniciado "a carreirinha" com a apresentação de cinco trabalhos anteriores à sua entrada na ESBAP. No primeiro capítulo deste trabalho já tinha apontado que a propensão artística de António Quadros se manifestara em criança, ou, por outras palavras, que a sensibilidade artística tinha sido cultivada na sua infância. António Quadros agora não foi tão atrás, mas recua à adolescência para ancorar a sua consciência artística e, consequentemente, o início do seu percurso. A sequência do vídeo terá então começado no ano de 1948, tinha António Quadros os seus 15 anos. Deveras interessante, esta sua necessidade de concretizar cronologicamente o seu "andar andando por 45 anos de pinturas". E deveras simbólico o artista, maduro, com 60 anos, mostrar publicamente os seus primeiros trabalhos.

O segundo aspecto que quero sublinhar é que se os primeiros cinco trabalhos foram apresentados, detalhada e propositadamente, numa lógica cronológica, já não foi esse o critério que presidiu à escolha e à sequenciação das centenas de obras que foram contempladas no vídeo. As cinco obras pré-ESBAP constituíram uma espécie de preâmbulo, a que se seguiu a "mistura". Uma mistura 'explosiva' e surpreendente. António Quadros enumera as tecnologias, pondo lado a lado a sua obra dita artística, de âmbito plástico, com tudo aquilo que realizou no âmbito das 'suas' tão caras *Técnicas Básicas para o Aproveitamento Racional da Natureza*, declarando essa igualdade de importância quando escreve que das tecnologias elencadas "nunca elegeu uma em favor de uma outra e nunca parou em nenhuma". Fica bem patente aqui aquilo que define o percurso artístico, ou melhor, o percurso de António Quadros: uma atitude constante de experimentação, uma vontade permanente de explorar incondicionalmente o que entendia que as circunstâncias exigiam dele.

"Artar" (esse verbo que forja e que usa em vez da palavra "arte") resulta precisamente dessa vivência sentida, estimulante num uníssono da "cabeça" e das "mãos". Pensar e fazer são indissociáveis em António Quadros, como ele tão inequivocamente remata o seu texto. Nesta elencagem é nítido o entendimento abrangente que tem do que é a Arte. Aquilo que, *em carreirinha*, poderia soar como errância era, ou foi, assumidamente um querer lutar contra a autolimitação. António Quadros nunca quis limitar-se, ele é o desejo de experiência em permanência; tudo o que os seus sentidos lhe traziam foram matérias para o seu laboratório. Não posso deixar de considerar esta inclusão de obras, que não as exclusivamente de carácter artístico, também como um gesto provocatório. Afinal, ele estava a mostrar tanques, fossas, fornos, colmeias, engenhos de rega numa galeria de arte, onde se expunha pintura, desenho e gravura.

Ele revelava-se, ali, naquela exposição de pequena escala, como artista total. Não era o Almada Total a que o Porto, e o país, se rendiam. Era o António, com uma obra que tinha claramente uma sede de totalidade, com desejo de esbater e anular fronteiras e de questionar convenções. Perguntamos agora onde estava o poeta, onde estava a escrita? O poeta também estava presente

na exposição, porque o poeta estava sempre presente. Voltando à pasta onde António Quadros compilou as suas gravuras a computador, encontra-se João Pedro Grabato Dias num poema intitulado *sobre o grau d'arte para a exposição do António no degrau arte*, que termina desta forma:

> a mente mente, meu deus, se mente
> e no entanto que belo aprumo!...
> sabe que a vida é só fumo
> e que osso, carne e sangue quente
> lhe dizem: mente!... veementemente.

Tendo passado despercebida, porque na margem – na margem onde o artista se colocou e onde também o colocaram, esta foi uma exposição fulcral no seu percurso. Fulcral para entendermos o seu lugar no espaço artístico, para situá-lo em Portugal, naquele tempo específico, mas também para compreendermos como se quis posicionar nesse espaço e naquele tempo e, sobretudo, como se posicionava face a si próprio, ainda que com as 'ratoeiras' da "mente que mente". Esta exposição representava – e apropriando-me das suas palavras "um estar sozinho num frente-a-frente".

O artista que se apresenta nesta exposição não é um artista 'moribundo' em fim de carreira, que se arrasta por modelos já testados, que se agarra a fórmulas do passado, que precisa de fazer dinheiro de qualquer forma. Num meio artístico ditado por valores que não eram os seus e práticas que não eram as suas, António Quadros tinha conseguido regressar. E regressa com enorme vitalidade, arriscando, enveredando por novos caminhos, não tendo receio de experimentar e de ousar – e de se expor. O material que preparou para esta exposição em concreto denuncia a sua fúria criadora. Os desenhos/gravuras a computador, nomeadamente, são um arrojo e, como já era habitual nele, evidências de uma necessidade de provocar, de agitar arquétipos, de baralhar. Esta exposição é, por isso, um marco incontornável no percurso artístico de António Quadros. Se os tais "45 anos de pinturas" representavam o passado, os desenhos a computador atiravam-no para o futuro. Atento e fascinado pelo devir, não tinha saudades do que fizera. Mas o que fizera não era passível de desperdício, apenas de transformação. António Quadros queria, sedento, o amanhã.

Esta seria, infelizmente, para ele e para nós, a sua última exposição. E nela esteve como na primeira, a de 1958: provocador, mordaz, irónico – e sempre ciente do valor do seu trabalho, rejeitando todas as formas de intermediação entre a sua obra e as pessoas, assumindo a responsabilidade do que expor e como expor. Igual a si próprio, rejeitando modas, tendências, esquemas e ditames do mercado. Essa foi a sua coerência. Essa foi, sem dúvida, a sua coerência.

PARA UMA CARTOGRAFIA
artístico-biográfica

6. "Tudo, a partir de mim, é espectáculo"[1]

Ao longo de todo o período de investigação, ouvi muitos testemunhos contraditórios sobre António Quadros, no que concerne especificamente a traços da sua personalidade e ao seu temperamento. Essa contraditoriedade relaciona-se, naturalmente, com as perspectivas, as sensibilidades e com o carácter e percurso das pessoas, mas também, e sobretudo, decorrem da sua própria vivência com António Quadros e do tipo de experiências que com ele tiveram. Porém, amigos, inimigos, colegas, conhecidos, mais admiradores, menos admiradores, foram unânimes no recurso a um conjunto de adjectivos e de qualificações que configuram António Quadros, no seu quotidiano, como uma "pessoa teatral", um "homem dado a encenações", com "teatralidade em tudo o que fazia" (fig.1). Proliferam histórias – algumas atestadas por fotografias – que documentam a sua criatividade e imaginação, a sua propensão para a simulação, para a actuação, para o espectáculo (fig.2-9).

Com o tempo e através da documentação que fui reunindo, encontrei efectivamente essa "teatralidade" como marca autoral de tudo o que fazia, nas solicitações, nas resoluções dos problemas e nos episódios do dia-a-dia. Dos muitos episódios, corriqueiros e banais, que compilei, um merece ser sucintamente descrito neste contexto como forma de ilustrar essa marca. Um dia, em Lourenço Marques, Jorge Mealha pediu a António Quadros fotografias da colecção de peças da Rosa Ramalho que levara consigo para África. O artista respondeu à solicitação e fotografou as suas peças da Rosa Ramalho para dar a Jorge Mealha. Como podemos ver (fig.10-12), António Quadros recusa-se a fazer uma 'fotografia de inventário'. No seu pátio da Machava brinca com as peças e com o espaço, acrescenta-lhes um lado provocador e jocoso, encenando toda uma ambiência, criando um espectáculo, dando-lhes um contexto e uma vida para além daquela que elas intrinsecamente possuem. Estas fotografias são, na verdade, um documento relevante para nos aproximarmos deste temperamento, deste seu modo de ser e de estar.

Essa tal "teatralidade", tão frequentemente e sistematicamente atribuída a António Quadros, é magistralmente descrita por Jorge Pinheiro – e colocada a um nível próximo daquele em que a quero abordar:

> É que tu, para comunicares o que te vai na alma, não usas apenas a pintura ou a palavra escrita, mas recorres também – e de que modo!... – ao desenho, à cerâmica ou às diversas formas de gravura; e é então, que chegas ao "Magés" com as mãos enluvadas com tinta de impressão.
> Obviamente, também usas a fala, alternada com esses teus longos silêncios. E todo o teu corpo. Aí, meu caro, com esse médio, foste um pioneiro. Nem sei mesmo se não foste o primeiro "performer" português ou se não fizeste "body-art" "avant-la-lettre". O "camponês humilde", hirto na sua alta verticalidade, de pés unidos e mãos a rebolarem timidamente a boina preta, é um número magistral! E o artista arrebatadamente romântico, de gestos largos, longos e lentos, muito baudelairiano, com

[1] João Pedro Grabato Dias, *Sagapress*, 1992, 9/7/76.

> um pé "no contingente, no transitório e no fugitivo" e o outro no "eterno e imutável"?! Notável, António, notável![2]

Mas por que quero abordar essa tal "teatralidade", por que me interessam questões de comportamento, de temperamento, de forma de estar e de agir? Esse comportamento teatral de António Quadros passa para a sua obra – e, em certos momentos, é a própria obra. A sua vida, desde os pequenos momentos a lances de maior envergadura, é uma encenação – como o próprio afirma. Encontro e entendo essa "teatralidade" como uma característica da sua obra, da sua actuação e da sua intervenção. Usando a mesma expressão de Jorge Pinheiro, vejo António Quadros como um "performer", um permanente criador de encenações – sempre desafiadoras, provocatórias, que por vezes são levadas ao rubro, são esticadas aos limites, ou, por outras palavras, tocam no seu próprio limite e quase se desmoronam.

O presente capítulo focar-se-á em duas 'encenações' onde encontrei de forma muito peculiar o pendor performativo de António Quadros – sempre polémico, irónico e corrosivo. Abordarei duas obras poéticas com substratos distintos, que abrangem diferentes cronologias e assumem diferentes contornos – *As Quybyrycas* (1972) e *Eu, o Povo* (1975). O objectivo da análise não é trabalhar o conteúdo das obras de um ponto de vista literário, mas desmontar toda a encenação criada por António Quadros – encenação que está presente no conceito norteador da escrita e nos 'bastidores' da sua publicação e da sua divulgação. A teia de cumplicidades que convoca e a criatividade dos esquemas que concebe são tão 'geniais' como as próprias obras.

[2] Jorge Pinheiro, "Meu caro António", in *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas* [opúsculo editado para a exposição na Casa da Cerca/Centro de Arte Contemporânea], 2002, p. 3.

Fig. 1
António Quadros com máscara
fotografia não datada publicada no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*
de 4 a 17 de Janeiro de 1995
página 15

Fig. 2, 3, 4, 5
Manuel Pinto, Sousa Felgueiras, António Quadros, Carlos Amado, José Jordão Felgueiras (filho de Sousa Felgueiras), José Rodrigues
Encenação sugerida, montada e fotografada por António Quadros
atelier de artistas da ESBAP na Rua Barão de São Cosme, Porto
fotografias de António Quadros, 1959
espólio particular

Fig. 6, 7, 8, 9
António Quadros numa 'encenação' em Lourenço Marques
fotografias de Jorge Mealha, não datadas [c. 1970]
espólio particular

Fig. 10, 11, 12
Peças de Rosa Ramalho fotografadas por António Quadros
no pátio da sua casa na Machava
fotografias, início década 70
espólio particular

6.1. A 'reincarnação' de Luís Vaz de Camões

Em 1972, António Quadros publica, numa edição própria, o livro *As Quybyrycas*, com o seguinte subtítulo: *poema éthyco em outavas que corre como sendo de Luis Vaaz de Camões em suspeitíssima athribuiçon de Frey Ioannes Garabatus*.

Ainda que entenda ser possível ler e analisar *As Quybyrycas* de um ponto de vista estritamente literário, julgo – e este subcapítulo procurará justificar essa visão – que a obra tem uma dimensão extraliterária que é absolutamente necessário ter em consideração para aferir o seu valor e para reflectir sobre a mensagem que ela veicula. O lugar desta obra na cultura portuguesa enquanto obra de referência exige que dela se tenha uma visão globalizante, que contemple uma atenção particular ao contexto e à conjuntura em que foi escrita e publicada, aos propósitos e às motivações do seu autor e às estratégias que encontrou para a viabilizar. Esta dimensão extraliterária é tanto ou mais relevante se a entendermos no percurso de António Quadros e no enquadramento da sua acção e da sua produção escrita.

Tudo o que se escreveu, até hoje (e de que eu tenho conhecimento), sobre *As Quybyrycas* é manifestamente incompleto e com muitas de lacunas, precisamente porque não se trabalha a obra como um todo que excede largamente o domínio literário. Esta é, quanto a mim, a razão que explica, por um lado, o desconhecimento existente sobre ela e, por outro, o adiamento do reconhecimento do seu valor cultural.

Digamos que o desconhecimento que existe sobre a vida e o legado de António Quadros também não terá contribuído para essa abordagem integral da obra. E quando essa abordagem foi tentada, 'caiu por terra' pois o máximo que conseguiu foi elencar alguns dados biográficos do escritor (muitos deles incorrectos[3]) não fundamentando o facto de esta obra ser a resposta deste indivíduo em concreto à insustentável circunstância em que vivia, com a sua bagagem cultural, a sua atitude provocatória e a sua consciência cívica. Nenhum artigo que se escreveu sobre esta obra trouxe à tona esta questão. Nunca esta obra foi devidamente contextualizada na vida e no percurso de António Quadros.

[3] A propósito das incorrecções que circulam sobre a biografia de António Quadros, não posso deixar de referir um artigo de Murilo da Costa Ferreira intitulado *A Epopeia Pós-Moderna Portuguesa: dissimulação e simulação em As Quybyrycas*, onde faz um confronto entre esta obra, *Os Lusíadas* de Camões e *A Mensagem* de Fernando Pessoa. Quanto à questão da autoria, diz tratar-se de um texto do "poeta e pintor contemporâneo português, António Quadros (1923-1994)" (p. 93). Ora, esta é a data de nascimento de António Gabriel de Quadros Ferro (o 'outro' António Quadros), cuja obra é referenciada na bibliografia do artigo: *Portugal, Sebastianismo e Quinto Império*. Pensaria Murilo da Costa Ferreira tratar-se do mesmo António Quadros? Percebe o leitor que quem escreveu *As Quybyrycas* não é a mesma pessoa que escreveu o ensaio *Portugal, Sebastianismo e Quinto Império*? Creio que não.

Há que salvaguardar, de entre a escassa fortuna crítica existente sobre *As Quybyrycas*, um artigo de Maria-Benedita Basto[4] que, embora enraizado numa matriz literária, é o único que procura ir mais além da análise literária *tout-court*, não esquecendo, por isso, a complexa problemática da sua autoria. Dela dá conta ao leitor, contudo esse não é – de todo – o cerne do seu artigo[5]. A autora apresenta uma curta biografia de António Quadros e enuncia aquilo a que chama a "cena heteronímica d'*As Quybyrycas*" e "a comunidade de cúmplices"[6], mas não desenvolve o assunto. Faltam-lhe elementos e articulações – que aqui procurarei trazer para afirmar a genialidade deste empreendimento.

A GÉNESE DE *AS QUYBYRYCAS*

No terceiro capítulo já apontei as linhas mestras da conjuntura política que se vivia na província ultramarina de Moçambique na última década do colonialismo português, assinalando no início dos anos 70 um crescendo na contestação à guerra colonial e, em resposta, um 'aperto' das autoridades nos circuitos culturais no que se refere à vigilância das manifestações anti-regime e à punição das vozes pró-independência de Moçambique. *As Quybyrycas* nascem neste cenário e são a forma que António Quadros encontra para se expressar contra a guerra que grassava, destruía e matava e era, visivelmente, nefasta para ambos os lados. *As Quybyrycas* resultam, assim, da necessidade do artista agir em defesa do direito à autodeterminação dos povos explorados pelos Portugueses em África; resultam da vontade de fazer da poesia uma voz da condenação da ditadura portuguesa, da sua política ultramarina e da guerra colonial.

Para compreendermos a forma que António Quadros decidiu dar à sua contestação é determinante conhecer a sua relação com a poesia de Camões. A admiração que nutria pela obra camoniana foi expressa por si a muitas pessoas e em muitas ocasiões. Maria de Lourdes Cortez, professora de literatura e crítica literária, é convicta ao afirmar o conhecimento que António Quadros tinha do universo camoniano e, em particular, da lírica de Camões, sobre a qual não escondia ser um apaixonado[7]. Numa reportagem de 1991 sobre o artista, lê-se este excerto:

---

[4] Cf. Maria-Benedita Basto, "Camões" em Moçambique à procura *d'As Quybyrycas* de Frey Garabatus. Cânone, Geopolítica e Descolonização", in Ana Gabriela Macedo, Elena Brugioni, Joana Passos (eds.), *O poder das narrativas. As narrativas do poder. Prémios literários*, 2016, pp. 53-74.

[5] O artigo de Maria-Benedita Basto tem como objectivo: "confrontar o espectro simbólico e canónico que envolve o nome «Camões» com o trabalho de desconstrução de centralidades levado a cabo por um livro *As Quybyrycas* de Frey Ioannes Garabatus-Camões, publicado em Moçambique em 1972 (…)" (p. 154). Assim, a obra é analisada com o propósito de provar que "*As Quybyrycas* oferecem uma possibilidade de mudar a cartografia imperial elaborada pelo Estado Colonial Português a partir dessa leitura orientada d'*Os Lusíadas* de Luís de Camões. Uma cartografia que continua a trabalhar como um inconsciente colectivo simbólico na sociedade portuguesa contemporânea. (…) *As Quybyrycas* abrem de novo o olhar sobre as consequências catastróficas da expansão imperial, não reescrevendo *Os Lusíadas*, mas prolongando-os" (p. 72).

[6] Maria-Benedita Basto, "Camões" em Moçambique à procura *d'As Quybyrycas* de Frey Garabatus. Cânone, Geopolítica e Descolonização", in Ana Gabriela Macedo, Elena Brugioni, Joana Passos (eds.), *O poder das narrativas. As narrativas do poder. Prémios literários*, 2016, p. 62.

[7] Conversa com Maria de Lourdes Cortez, Lisboa, 27/12/2017.

> Desde criança, António Quadros sabe de cor estrofes inteiras de "Os Lusíadas", que recitava "como toda a gente em noites de bebedeira". "Camões é tudo para mim", confessa, devoto. Teve a sorte, o poeta, de nunca ter sido submetido à traumatizante experiência da divisão e classificação das orações do épico poema, deixando apenas aos sentidos o usufruto do engenho camoniano.[8]

Na sua poesia também encontramos esta devoção pelo grande poeta e o reconhecimento da grandeza da sua obra. Em 1974, no livro *Pressaga*, escreveu sobre Camões neste tom:

> ou que ainda, talvez porque era barbiruivo e saloio por nascimento
> julguem o Luiz Vaz propriedade privada inalienável
> sem que tenham lido todo alguma vez por certo o indigesto Luiz
> o indigesto embora circulante em digests barrentos
> para o povo, calculem, e para as crianças, pasmem, crianças.
> Esquecem, e nem é por mal, que o verso dele, é um perpétuo emigrante
> tostado ao sol de abaixo de gibraltar e não de abaixo de braga
> Para montar a chafarica de poeta maior foi ao banco de ceuta
> depositar o olho direito (insista-se que o outro não era torto)
> na conta corrente do ver muitíssimo bem o estertor imperial
> que começou com ele e está há quatro séculos em câmara ardente
> mas agora ou vai ou racha, isto é, já rachou e agora vai!
> Esquecem, e trouxe-lhes algum bem, que se a alma dele gentil
> tivesse ficado no corpo de escudeiro pobre a vadiar à porta
> do s. bento de então, ou a curtir humanidades na coimbra beata
> teríamos um poeta nacional, sim, mas nunca à escala do mundo
> teríamos um escudeiro versejante, benzinho claro mas só mineteiro
> teríamos um gordíssimo parnasinho de pau feito
> mas nunca, nunquíssima as vertebradas musculadas lusíadas![9]

Conhecendo este maravilhamento de António Quadros pela poesia de Luís de Camões, não nos é difícil compreender o repúdio que terá sentido pela instrumentalização da obra e do poeta no quadro das comemorações oficiais do *IV Centenário da publicação de Os Lusíadas*. São, por isso, estas comemorações oficiais, que têm lugar em 1972, que servem de pano de fundo à obra *As Quybyrycas*.

Estas comemorações tiveram expressividade em Portugal, mas também tiveram eco nos territórios ultramarinos – onde, aliás, dado o cenário de guerra e de contestação, se tornava premente um discurso de enaltecimento da grandeza imperial de Portugal. *Os Lusíadas* constituíram um instrumento de propaganda, tendo sido apropriados numa 'leitura dirigida' com vista à glorificação do passado português. Em Moçambique, estas comemorações enformaram várias iniciativas e eventos, como aliás já acontecera em 1969 no *IV Centenário da estada de Camões na Ilha de Moçambique*.

O próprio António Quadros, mais tarde, explica como as comemorações lhe serviram de mote:

> Era o ano das comemorações de Camões e senti que era preciso fazer qualquer coisa de sentido e profundo para homenagear esse homem que amparou toda a minha vida. Queria escrever qualquer

[8] Maria Leonor Nunes, "Grabato Dias. Quadros de uma vida", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 24 a 30 de Dezembro de 1991, p.8.
[9] João Pedro Grabato Dias, *Pressaga*, 1974, pp. 66-67.

> coisa para mim. No fundo, cada um faz a homenagem que pode (…). Podia ter rezado duas orações por dia ou lido os seus poemas às crianças na praia. Mas comecei a pensar o que Camões teria feito durante os oito anos que decorrem entre a Batalha de Alcácer-Quibir e a sua morte. Como teria vivido, com quem falava na taberna esse homem de enorme inteligência que descobrimos ao ler e reler os seus poemas. Posso ler um dos seus sonetos quinhentas vezes e descubro sempre novos sentidos. Depois, há todo o mistério da sua vida. Tornou-se uma obsessão para mim. Portanto, peguei na história de Barcelos, investiguei, construi uma estrutura métrica e fiz uma encenação, em que intervêm as vozes de Camões, de Frei Garabatus e do próprio António Quadros. Assim surgiu a obra.[10]

Percebemos através deste excerto, que a obra é resultante de uma motivação emocional, mas também de muito trabalho para conseguir uma narrativa historicamente sustentada. A "história de Barcelos", a que se refere o autor, é a *História de Portugal* comemorativa do 8.º Centenário da Fundação da Nacionalidade, dirigida por Damião Peres e editada pela Portucalense Editora (em Barcelos), publicada entre 1928 e 1938. Já na entrevista à revista *Tempo*, aquando da saída de *As Quybyrycas*, o poeta se refere ao seu trabalho de pesquisa assente nesta história: "Fontes: A verdade histórica que V. pode corroborar na Monumental História de Barcelos, estância por estância"[11]. E, realmente, o poeta havia feito esse estudo. José Peixoto, a propósito da importância que António Quadros teve na sua formação enquanto dava os primeiros passos no teatro, contou-me um dos episódios mais marcantes da sua vivência em Lourenço Marques naqueles anos. António Quadros aconselhava-o a ler e emprestava-lhe livros com frequência. Um dia recomendou-lhe a leitura desta *História de Portugal* e emprestou-lhe alguns volumes. José Peixoto recorda o fascínio com que desfolhou a História, que estava "toda anotada pela mão do António, cheia de comentários, observações, dúvidas, questões"[12]. Só mais tarde se apercebeu que "aquilo representava o seu esforço pessoal que deu sustento às *Quybyrycas*". Jorge Mealha, que neste período era uma pessoa muito próxima de António Quadros, recorda que "a escrita de *As Quybyrycas* levou o António à exaustão, à exaustão física, à exaustão psicológica… o seu envolvimento era diário e obsessivo"[13].

O resultado faz-nos adivinhar esse cansaço e esse empenhamento 'desmedido', extenuante, porque apaixonado: uma viagem ao século XVI em 11 cantos, 1180 estâncias, 9440 versos. E maior é a percepção da entrega de António Quadros ao seu projecto se o procurarmos situar cronologicamente e percebermos que *As Quybyrycas* terão sido escritas num ano, ou até menos[14]. Senão vejamos: *As Quybyrycas* saem em Novembro de 1972, mas manifestamente estavam prontas antes dessa data. O prefácio data de 1 de Outubro de 1972, o que significa que o poeta as terá entregue ao prefaciador (Jorge de Sena) algum tempo antes – julgo que durante o mês de Julho. Portanto, nesse mês a obra já estaria finalizada. Creio que o processo de escrita ter-se-á

[10] Maria Leonor Nunes, "Grabato Dias. Quadros de uma vida", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 24 a 30 de Dezembro de 1991, p.8.
[11] "Uma descoberta necessária. João Pedro Grabato Dias. Aqui e Agora", *Tempo*, 26 de Novembro de 1972, p. 52.
[12] Conversa com José Peixoto, conversa telefónica, 19/02/2018.
[13] Conversa com Jorge Mealha, Lagos, 23/07/2018.
[14] Jorge Mealha também aponta para esta cronologia.

iniciado nos últimos meses de 1971. Em Novembro desse ano, na revista *Caliban* aparecem três sonetos da autoria de Frei Joannes Garabatus[15] – o suposto autor de *As Quybyrycas* – que é apresentado como "confessor del Rey o Señor D. Sebastian[16]". Significa isto que em Novembro de 1971, António Quadros já teria criado todo o guião enformador da obra – da qual será publicado um fragmento em Junho de 1972 na *Caliban*[17].

Entremos agora na matéria de *As Quybyrycas*, para compreendermos por que António Quadros precisou de a inserir num guião de mistério, convocando uma encenação com algum aparato à sua volta. O desafio que estabelece para si próprio, e segundo as suas palavras, é pôr-se no tempo e na pele de Camões, tentando perceber o que ele pensava e como olhava para os acontecimentos posteriores à publicação de *Os Lusíadas*, em 1572. Usando as palavras de Maria-Benedita Basto, podemos entender *As Quybyrycas* como "a possibilidade dada a Camões, mais velho, de verificar e retomar o seu texto, escrevendo um outro que liberte o primeiro da sua utilização pela biblioteca imperial, da sua utilização como instrumento de propaganda, como exercício de dominação"[18].

O nome da obra remete de imediato para o alvo da narração: a batalha de Alcácer Quibir, considerada um dos episódios mais trágicos da história de Portugal, pois a derrota portuguesa teve como consequência política a perda da independência do país e 60 anos de domínio espanhol. A batalha, travada em 1578, no norte de África, em nome da luta contra o *infiel* e do ideal de *Império*, constitui, porventura, o maior desastre militar da história de Portugal, que culminou com a morte do rei D. Sebastião – morte que abriu uma crise sucessória, pelo facto do soberano não ter deixado descendentes directos.

António Quadros abre assim espaço para abordar uma outra perspectiva sobre a política expansionista portuguesa – totalmente contrária à visão heróica que o Estado Novo fazia passar da epopeia camoniana, exaltando a narração de Camões sobre as vitórias e as conquistas portuguesas.

Esta obra não é um poema épico, pelo contrário. Como refere Gil de Carvalho, trata-se de um "poema anti-sebástico"[19] ou, nas palavras de Jorge de Sena, uma "anti-epopeia"[20]. A figura do rei D. Sebastião é central nesta obra, porquanto ele é responsabilizado por um erro, que conde-

---

[15] Cf. *Caliban*, n.º 2, Novembro 1971, pp. 64-66. Sobre esses sonetos ver: Maria-Benedita Basto, "Camões" em Moçambique à procura *d'As Quybyrycas* de Frey Garabatus. Cânone, Geopolítica e Descolonização", in Ana Gabriela Macedo, Elena Brugioni, Joana Passos (eds.), *O poder das narrativas. As narrativas do poder. Prémios literários*, 2016, pp. 63-65.
[16] *Caliban*, n.º 2, Novembro 1971, p. 64.
[17] Cf. *Caliban*, n.os 3-4, Junho 1972, pp. 118-121.
[18] Maria-Benedita Basto, "Camões" em Moçambique à procura *d'As Quybyrycas* de Frey Garabatus. Cânone, Geopolítica e Descolonização", in Ana Gabriela Macedo, Elena Brugioni, Joana Passos (eds.), *O poder das narrativas. As narrativas do poder. Prémios literários*, 2016, p. 68.
[19] Gil de Carvalho, "As Quybyrycas", *Colóquio Letras*, n.os 129/130, Julho-Dezembro 1993, pp. 244-245.
[20] Jorge de Sena, "Um imenso inédito semi-camoneano, e o menos que adiante se verá", in Frey Ioannes Garabatus, *As Quybyrycas* (1972), 2.ª edição, 1991, p. 16.

nou o futuro de um país e de um *Império*. Ao abordar este tema, escrutinando-o e analisando, António Quadros toca numa outra matéria sensível: o sebastianismo. Efectivamente, e muitos anos mais tarde, reflectindo sobre essa incursão, dirá:

> D. Sebastião somos todos nós, com as nossas fraquezas, os nossos dramas. O sebastianismo é um mito, mas a verdade é que na Beira, algumas décadas atrás, ainda havia um prato a mais na mesa. Era o prato do rei. Tratava-se de um costume estranho, mas tinha significado. É que D. Sebastião perdeu tudo quase voluntariamente. Isso tem que ver com o nosso carácter. Estamos, na verdade, esquecidos neste canto do mundo.[21]

A obra reproduzida é um retrato de D. Sebastião da autoria de António Quadros (fig.13). A data inscrita no verso da obra (1972) permite-nos saber que foi elaborada durante o período em que escrevia *As Quybyrycas*. E não deixa de ser curioso perceber que vai trabalhando simultaneamente o tema como poeta e como artista plástico.

O retrato que faz de D. Sebastião é o mesmo que encontramos ao ler *As Quybyrycas*. D. Sebastião não é, de facto, retratado como um herói. Ele é o rosto do poder discricionário, do egoísmo, do homem que põe à frente do interesse do reino o seu capricho, o seu orgulho, a sua teimosia e a sua determinação. Ele é o retrato do soberano que não soube escutar e ponderar as muitas vozes que foram contra a participação do rei nas vésperas da expedição e, sobretudo, contra a decisão de comandar pessoalmente a armada portuguesa. Foi um monarca surdo que também não escutou os seus adversários, que ainda tentaram estratégias para o demover da guerra, para impedir a batalha. Consta também que quando a vitória portuguesa na batalha era já uma impossibilidade, vislumbrando-se portanto uma trágica derrota, e já com o próprio rei lesionado, guerreiros próximos suplicaram-lhe que se protegesse e se rendesse, para preservar a sua vida e, assim, a segurança do reino – argumentos a que D. Sebastião não foi sensível. Este é o rei que assumindo-se como soldado – e é assim que António Quadros o pinta: a cavalo, em posição de liderança e ataque – esquece-se da sua missão de rei, do seu dever de zelar pela segurança e pela soberania do reino. Essas vozes aparecem no canto superior esquerdo da composição e é para elas que D. Sebastião olha com mesquinhez e desdém, dirigindo-se, irredutível, para o vazio – que era a morte.

Mas o que pretendia António Quadros com a revisitação da batalha de Alcácer Quibir e do episódio da morte do rei D. Sebastião? O seu propósito é logo enunciado no início do poema, de modo inequívoco: "Mas hoje cantarei o error do Homem. / Que os futuros, do error a lição tomem"[22]. O poeta propõe uma incursão ao passado, para que ele sirva de matéria para pensar o presente:

---

[21] Maria Leonor Nunes, "Grabato Dias. Quadros de uma vida", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 24 a 30 de Dezembro de 1991, p.8.
[22] Frey Ioannes Garabatus, *As Quybyrycas* (1972), 2.ª edição, 1991, canto I, XXV, p. 47.

Fig. 13
António Quadros, *D. Sebastião de Portugal, a cavalo*, 1972
técnica mista sobre papel, 55 x 70 cm
assinado, datado
espólio particular

Aí estarei, bebido no passado
Com ração de biscouto e um pinto em vinho.
Dali vos trarei novas e relatos
e uma crua lição na voz dos factos.[23]

Não era difícil o leitor de *As Quybyrycas* fazer uma transposição para o presente, para os sinais claros do enfraquecimento galopante do regime português – surdo à recriminação internacional contra a guerra colonial, às evidências da insustentabilidade da guerra, às vozes de contestação, vindas de fora e de dentro, e de diversos sectores e posicionamentos políticos. Percebe-se assim por que no subtítulo da obra, António Quadros a designa como um "poema éthyco" e não como um poema épico.

Ora esta mensagem de António Quadros trazia a sua obra para o domínio do proibido. Como tornar possível a sua divulgação e a sua circulação, contendo ela uma mensagem tão directa e poderosa?

A genialidade da obra não reside apenas no seu conteúdo, mas na forma como António Quadros, num ambiente de vigilância apertada à produção cultural na então província ultramarina portuguesa, garantiu que o livro não fosse censurado nem apreendido. Para isso, criou um enredo impressionante, e para a sua operacionalização convocou vários cúmplices, entre os quais Jorge de Sena, autor do prefácio – que dá ao seu enredo uma estruturação científica e académica. Mas como aparece Jorge de Sena nesta encenação? Ao contrário dos outros cúmplices não era nem amigo nem próximo de António Quadros[24].

JORGE DE SENA EM MOÇAMBIQUE

Em Julho de 1972, Jorge de Sena esteve em Moçambique, a convite da Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra (de Lourenço Marques), isto é "pago pela oposição e pela clandestinidade moçambicana, e não pelo governo português"[25]. A viagem de Jorge de Sena é um acontecimento cultural marcante em Lourenço Marques e vai dominar as páginas dos principais órgãos de imprensa. E tanta importância lhe é dada que ela começa a ser anunciada com uma antecedência considerável. A revista *Tempo*, por exemplo, logo a 11 de Junho confirma a visita de "um dos mais conhecidos intelectuais portugueses da actualidade"[26]. A imprensa enfatiza os seus estudos aprofundados sobre a obra de Camões, apresentando-o como "um dos maiores camonistas com que conta a nossa história literária"[27] e mesmo como um "revolucionador dos estudos camonianos"[28]. É, aliás, nessa condição, que havia sido convidado para vir fazer um conjunto de conferências em Moçambique – muito à semelhança do que vinha fazendo, naquele

[23] Frey Ioannes Garabatus, *As Quybyrycas* (1972), 2.ª edição, 1991, canto I, III, p. 41.
[24] Várias pessoas com quem conversei confirmaram que António Quadros não conhecia pessoalmente Jorge de Sena: Maria de Lourdes Cortez, Jorge Mealha, José Forjaz, Teresa Roza d'Oliveira.
[25] Jorge de Sena, *O Reino da Estupidez II*, 1978, p. 58.
[26] "Jorge de Sena vem a Moçambique", *Tempo*, 11 de Junho de 1972, p. 8.
[27] "Jorge de Sena", *A Voz de Moçambique*, 23 de Julho de 1972, p. 11.
[28] "Jorge de Sena disse aquilo que disse", *Notícias*, 16 de Julho de 1972, p. 10.

ano, em vários países[29]. Como se calcula, essas participações não eram inseridas em programas oficiais portugueses de pendor comemorativo, como o próprio fez questão de reafirmar em muitas das entrevistas que deu: "Não estou aqui integrado em comemorações nenhumas. Não venho em romaria"[30]. Exilado desde 1959, primeiro no Brasil e depois, a partir de 1965, nos Estados Unidos, era bem conhecida a posição do intelectual relativamente à ditadura do Estado Novo. Maria de Lourdes Cortez, responsável por fazer a apresentação de Jorge de Sena na conferência que teve lugar na ULM, recorda a tensão que se viveu durante a visita: "Todos nós estávamos a ser vigiados, tudo o que dizíamos em público tinha de ser medido. Jorge de Sena era uma *persona non grata* do regime e a sua visita gerava, compreensivelmente, muita apreensão por entre as autoridades"[31]. A Maria de Lourdes coube uma tarefa verdadeiramente desafiante: apresentar o conferencista na universidade. Eugénio Lisboa explica por que se tratava de "uma batata quente"[32]: "O problema era que entre os docentes ninguém queria arriscar-se a apresentar publicamente aquela figura incómoda e politicamente controversa. Foram passando a bola uns para os outros, acabando por ficar nas mãos da Maria de Lourdes Cortez". A conferência de Jorge de Sena na ULM, no dia 18 de Julho às 21h00[33], foi, eventualmente, o momento de maior tensão e, por isso, o mais aguardado e o mais 'concorrido', pois afinal, como referiu Eugénio Lisboa, "a Universidade de Lourenço Marques seria a primeira universidade portuguesa onde o Sena punha os pés"[34]. O auditório "estava a abarrotar"[35], nas palavras de Maria de Lourdes Cortez. João Costa fez a cobertura fotográfica do evento, e uma das suas fotografias ilustra bem a expressão de Lourdes Cortez (fig.14). Na assistência descubro António Quadros, sentado, de óculos escuros e cachimbo na boca, atento à conferência intitulada *Situação Actual dos Estudos Camonianos* – que era de todo o seu interesse ouvir.

Não é difícil adivinhar como António Quadros chega a Jorge de Sena. Na verdade, em 1972, ele era já figura de proa na plêiade literária da capital – à qual Jorge de Sena se rende completamente e de imediato, num texto de Agosto desse mesmo ano:

> Conhecer pessoalmente em Moçambique José Craveirinha, Rui Knopfli, Eugénio Lisboa, Rui Nogar, Glória de Santana, Sebastião Alba, o pintor António Quadros, que é também o poeta João Pedro Grabato Dias, uma das mais notáveis revelações dos últimos anos, e tantos outros que não nomeio por menos estima e consideração, é coisa que não acontece todos os dias, na língua portuguesa.[36]

[29] Em 1972, como reputado estudioso da obra camoniana, Jorge de Sena é convidado a proferir conferências em várias capitais europeias e em várias universidades dos Estados Unidos da América.
[30] "Jorge de Sena disse aquilo que disse", *Notícias*, 16 de Julho de 1972, p. 10
[31] Conversa com Maria de Lourdes Cortez, Lisboa, 27/12/2017.
[32] Conversa com Eugénio Lisboa, S. Pedro Estoril, 16/05/2017.
[33] Cf. "Conferência de Jorge de Sena", *Notícias*, 18 de Julho de 1972, p. 3.
[34] Conversa com Eugénio Lisboa, S. Pedro Estoril, 16/05/2017.
[35] Conversa com Maria de Lourdes Cortez, Lisboa, 27/12/2017.
[36] Jorge de Sena, *Rever Portugal. Textos políticos e afins*, 2011, p. 209.

Fig. 14
Assistência da conferência de Jorge de Sena na Universidade de Lourenço Marques
em 18 de Julho de 1972
fotografia de João Costa (Funcho)
espólio particular

Esta admiração pelo fenómeno literário em Moçambique e o reconhecimento dos seus protagonistas é também assunto, por exemplo, na correspondência com o seu tradutor italiano, Carlo Vittorio Cattaneo, a quem Sena declara:

> Achei o ambiente de Moçambique culturalmente muito vivo e desperto, graças a uma dúzia de pessoas, e ao interesse que tudo desperta (como há livrarias, e boas, por aquela terra!). Aquela meia dúzia – Knopfli, Lisboa, António Quadros = João Grabato Dias, etc. – é de 1ª qualidade.[37]

Será, pois, numa das muitas tertúlias e jantares para que Jorge de Sena é convidado, que António Quadros lhe terá feito saber da existência do seu poema ético e indagado Sena sobre o seu interesse e disponibilidade para redigir um prefácio – de acordo com a encenação autoral que havia concebido. Jorge de Sena desvenda parte desse encontro[38]:

> O poeta Grabato Dias, altamente estimado por mim pela sua invenção linguística e a sua força e fôlego poéticos a que há que perdoar a logorreia impetuosa neste tempo de poetas que todos sofrem de prisão do ventre verbal (e não tomam laxativos, lendo os clássicos que lhes facilitariam a evacuação), e que é o não menos excelente pintor António Quadros, pediu-me um prefácio para o seu imenso poema épico-satírico-a-sério, Quybyrycas. E decidiu-se entre nós que esse prefácio seria, se possível, uma troça monumental a tudo o que era erudição, doutorice, pedantaria das últimas modas, mais uns quantos figurões mais ou menos respeitáveis (da conta dos quais eu próprio me não excluí, para que vissem da minha imparcialidade). E assim, em Outubro de 1972, regressado eu a Santa Barbara, compus o vasto prefácio que aqui se reúne (…).[39]

O "vasto prefácio" de Jorge de Sena, *Um imenso inédito semi-camoneano, e o menos que adiante se verá*, valida a encenação autoral engendrada por António Quadros – uma encenação que começa, aliás, com a própria capa de *As Quybyrycas* (fig.15). É na capa da obra que António Quadros, autor do trabalho gráfico, lança o primeiro elemento do mistério. De imediato, a capa transporta-nos para *Os Lusíadas*. Pudera! – a capa de *As Quybyrycas* é igual à capa de *Os Lusíadas* (fig.16). A relação entre as duas obras fica a cargo de Jorge de Sena que afirma *Os Lusíadas* como um prólogo de *As Quybyrycas*, evidenciando que a sua existência já tinha sido anunciada na primeira obra:

> (…) pois não prometera o próprio Camões ao rei D. Sebastião, uma continuação do poema? Pois não é com essa promessa, em aberto e em suspenso, que o poema termina, num amplo admitir de futuros cantos? E aqui – quem o diria – se encontra oculta, como tudo em Os Lusíadas, uma chave do acontecimento que, alacremente, aceitámos prefaciar.[40]

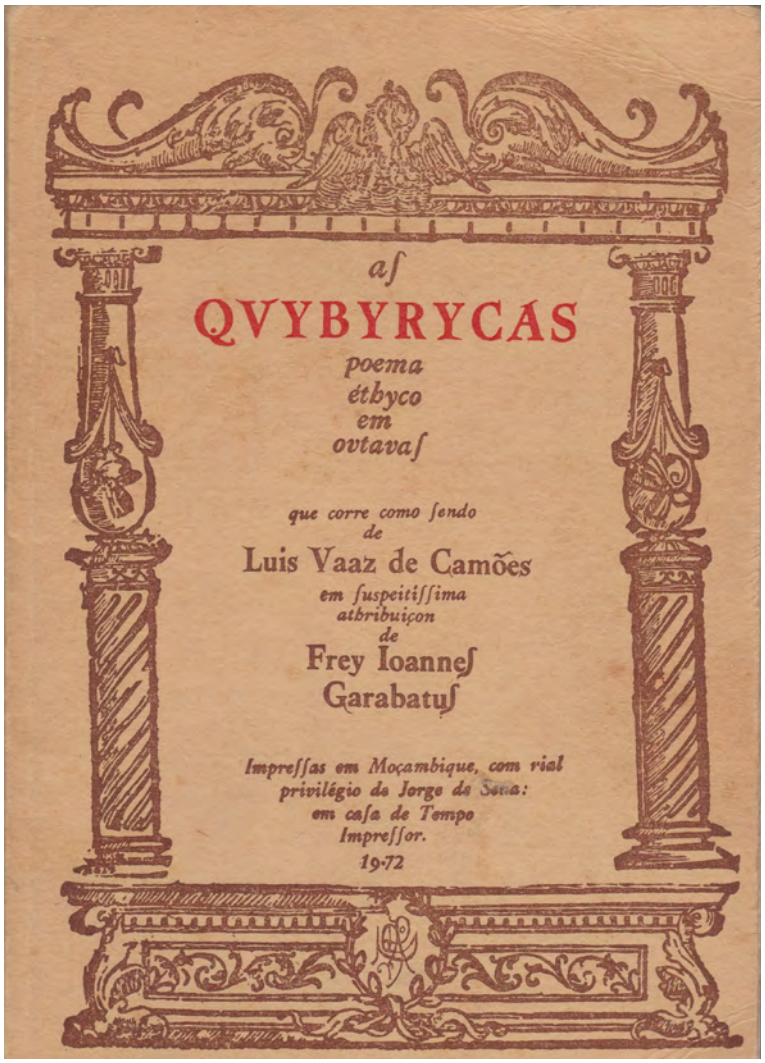
---

[37] Carta de Jorge de Sena a Carlo Vittorio Cattaneo in *Correspondência 1969-1978. Jorge de Sena e Carlo Vittorio Cattaneo*, 2013, p. 144.

[38] Creio que toda a cumplicidade entre António Quadros e Jorge de Sena só se conhecerá quando se tiver acesso à correspondência entre ambos. Em Abril de 2019 contactei Isabel de Sena, a residir em Nova Iorque, e que é a representante dos herdeiros de Jorge de Sena nos assuntos referentes ao seu espólio. Explicando-lhe a pertinência que teria para o meu trabalho, solicitei-lhe o acesso à correspondência de António Quadros – de cuja existência suspeitava. Isabel de Sena confirmou-me a existência dessa correspondência, informando-me que devido a uma deslocalização do espólio não conseguiria localizá-la e aceder a ela de imediato, tendo-se comprometido a realizar tal tarefa, assim que a sua vida permitisse.

[39] Jorge de Sena, *O Reino da Estupidez II*, 1978, pp. 58-59.

[40] Jorge de Sena, "Um imenso inédito semi-camoneano, e o menos que adiante se verá", in Frey Ioannes Garabatus, *As Quybyrycas* (1972), 2.ª edição, 1991, p. 19.


af
QVYBYRYCAS
poema
éthyco
em
ovtavaſ
que corre como ſendo
de
Luis Vaaz de Camões
em ſuspeitiſſima
atribuiçon
de
Frey Ioanneſ
Garabatuſ
Impreſſas em Moçambique, com rial
privilégio do Jorge de Sena:
em caſa de Tempo
Impreſſor.
19·72

OS
LUSIADAS
de Luís de Ca-
mões.
EDIÇÃO NACIONAL
Imprensa Nacional
de Lisboa

Fig. 15
Capa de *As Quybyrycas*
1.ª edição, 1972

Fig. 16
Capa de *Os Lusíadas*
edição de 1931

O segundo elemento do mistério é lançado no subtítulo da obra: *poema éthyco em outavas que corre como sendo de Luis Vaaz de Camões em suspeitíssima atribuiçon de Frey Ioannes Garabatus*. Jorge de Sena atesta e documenta a existência do "conhecido e estimado"[41] poeta quinhentista Frey Ioannes Garabatus que segundo o especialista "é ou deveria ser conhecido de quantos se consideram eruditos do nosso século XVI"[42]. Luís de Camões teria entregue o seu manuscrito, do qual o Frey se tinha 'apropriado' – facto que resultaria, no entanto, de uma combinação entre os dois poetas, que é devidamente detalhada no prefácio. A questão da autoria é assim sintetizada e encerrada pelo prefaciador:

> Que o poema é «camoniano» - isto é, no dizer dos mais abalizados camonistas, possui o selo e o perfume de Camões – não sofre a menor dúvida: basta lê-lo e sentir que assim é. (…) Que o frade terá, aqui e ali, posto muito de sua lavra, para melhor cumprir a promessa feita ao amigo e desvirtuar alguma camonidade excessiva e não consentânea com a intenção originária, é patente (…).[43]

O resto da argumentação reside na viagem que o manuscrito teria feito até à actualidade, até às mãos do editor da obra – João Pedro Grabato Dias. Sena propõe uma viagem geográfica e genealógica, provando que Frey Ioannes Grabatus era um antepassado do editor.

Eis a "palpitante matéria"[44] que Jorge de Sena se 'diverte' a corroborar em jeito académico, como ele próprio confessou a algumas pessoas com quem se correspondia à época. A Sophia de Mello Breyner Andresen escreveu: "A propósito: não percas a sátira à doutorice, e até a mim mesmo que fiz no prefácio totalmente inventado, e com nomes de caricatura para as Quibíricas do João [Pedro] Grabato Dias"[45]. Também com José-Augusto França comenta o seu prefácio:

> Escândalo maior vai ser, nos meios doutos, um longo prefácio que também fiz para as Quibíricas do António Quadros (…), poema quilométrico em oitavas, provando, com copiosas notas, documentos, deduções, etc., que não é dele mas do Camões… É uma obra-prima de ironia e carapuças, em que não há um nome ou um texto que sejam verdade… Julgavam que me compravam tão barato?... *Aut Caesar aut nihil.*[46]

O prefácio de Jorge de Sena merece, neste contexto, alguns comentários. Trata-se de um texto deveras particular no espectro "da sua multímoda obra"[47] que, no entanto, parece ter passado despercebido[48]. Sena escreve um texto magistral – tão magistral que se autonomiza do próprio poema ético que prefacia. É o próprio Jorge de Sena que reconhece, pouco depois de ter escrito o prefácio, que o texto ofuscara o poema:

---

[41] Jorge de Sena, "Um imenso inédito semi-camoneano, e o menos que adiante se verá", in Frey Ioannes Garabatus, *As Quybyrycas* (1972), 2.ª edição, 1991, p. 15.
[42] *Idem*, *ibidem*, p. 21.
[43] *Idem*, *ibidem*, p. 27.
[44] *Idem*, *ibidem*, p. 21.
[45] Carta de Jorge de Sena a Sophia de Mello Breyner, 22 de Dezembro de 1972, in *Sophia de Mello Breyner e Jorge de Sena. Correspondência 1959-1978*, 2.ª edição, 2006, p. 129.
[46] Carta de Jorge de Sena a José-Augusto França, 22 de Novembro de 1972, in *Correspondência. Jorge de Sena – José Augusto França*, 2007, p. 334.
[47] Jorge Fazenda Lourenço, *O essencial sobre Jorge de Sena*, 2.ª edição, 2019, p. 8.
[48] Sobre o prefácio de Jorge de Sena, ver: Frederick G. Williams, "Prosódia, paródia, prosa: o prefácio de Jorge Sena para As Quibíricas, de Frei Ioannes Garabatus", in Francisco Cota Fagundes, José N. Ornelas, *Jorge Sena. O Homem que sempre foi*, Lisboa, ICALP/Ministério da Educação, 1992, pp. 221-231.

> Ainda hoje me arrependo de que um prefácio que tanto me divertiu escrever e que Quadros tanto saboreou de antepor ao seu poema de 1180 oitavas, tenha obscurecido este aos olhos da crítica e de poetas leitores, aliás desabituados de ler poemas longos (…).[49]

Jorge de Sena faz aliás questão de fazer saber a António Quadros deste seu arrependimento quanto ao tom que usou no prefácio, através de uma "epístola em verso" que a ele dirigiu intitulada *Epístola a Grabato e Quadros*, escrita a 19 de Outubro de 1972:

> (…)
> A vós, Senhor de Quadros, vos sou grato
> – e temo apenas que as gorgonas pátrias
> se quedem no prefácio furibundas,
> e não penetrem pela poesia adentro
> que não é de piada mas daquela
> trágica farsa que em poesia agora
> é quanto em grave troça nos compete
> imaginar poesia neste mundo
> tão torpe e vil, que as rosas e os encantos
> são de deixar-se às putas rimadoras, (…).[50]

A ideia de que o prefácio ensombrou a própria obra prefaciada aparece explícita em algumas análises de *As Quybyrycas*. Frederick Williams, por exemplo, leva essa ideia mais longe afirmando: "Indeed, the preface has not only overshadowed the poem, it has unfortunately set the tone for misreading Quadros' serious intention"[51]. Se isto pode até ser verdade, é preciso ter em linha de conta que a séria intenção de António Quadros não poderia ser óbvia, clara e decifrada à partida.

UMA EDIÇÃO SECRETA

Foi essa questão que me levou a aprofundar mais o meu estudo sobre a obra, de modo a tentar perceber: como é que *As Quybyrycas* escaparam aos olhos do regime? Esta pergunta torna-se ainda mais pertinente se tivermos em conta o que meses antes se passara com a revista *Caliban*, cujo derradeiro número saiu em Junho de 1972. António Quadros, que era o co-editor da revista (juntamente com Rui Knopfli), experienciara o 'fecho obrigatório' da publicação, ou seja, a acção das autoridades do governo da província face a 'publicações suspeitas'. O risco era, com *As Quybyrycas*, maior – um risco que o autor procurou 'controlar'.

As Quybyrycas só não caíram como uma 'bomba' em Loureço Marques, e por extensão na metrópole, por três razões.

Em primeiro lugar, pela densidade literária intrínseca; entenda-se aqui a utilização erudita de um português utilizado no século XVI entroncado numa formulação poética seguindo a métrica idêntica à que Camões utilizou para escrever *Os Lusíadas*, bem como as inúmeras relações

[49] Jorge de Sena, *O Reino da Estupidez II*, 1978, p. 59.
[50] *Idem*, *ibidem*, pp. 98-99.
[51] Frederick G. Williams, "Who and What Constitutes Mozambican Poetry? The Colourful, Surprising, and Complex Case of António Quadros, Alias Mutimati Barnabé João, Alias Frey Ioannes Garabatus, etc.", *Mediterranean Studies*, vol. 12, 2003, p. 196.

textuais entre uma obra e outra – e cuja compreensão da narração pressupõe um conhecimento histórico sobre os episódios e o período histórico em questão. A obra é, portanto, de acesso exigente para o leitor.

Em segundo lugar, pela encenação autoral que ela convoca, engendrada por António Quadros – e alimentada e validada por Jorge de Sena, num prefácio também ele de leitura difícil.

Em terceiro lugar, creio que a obra, prudentemente, nunca terá sido posta à venda nos escaparates das livrarias – de modo a que não corresse o risco de ser apanhada pelas mãos das autoridades vigilantes. Se fosse descoberta seria reduzida a possibilidade de ser compreendida, devido à iliteracia e cultura estreita dos funcionários da censura e da PIDE – à data, já designadas de exame prévio e DGS (Direcção-Geral de Segurança).

Por este motivo, sobre o impacto da obra em Lourenço Marques pouco se poderá apurar. Quem a entendeu, e por ela se interessou – e falo de um universo 'oposicionista' de artistas, intelectuais, arquitectos, jornalistas, advogados, etc. –, disso não convinha fazer gáudio ou alarido público. Quem porventura a entendeu – e pertencia ao universo da política oficial portuguesa e/ou que com ela simpatizava, e viu nela uma arma de arremesso –, pouco poderia ter feito contra a obra, pois a referida encenação tornava difícil a atribuição autoral a António Quadros, ainda que nos seus círculos próximos ela fosse facilmente descortinada.

A obra conheceu alguma divulgação na imprensa local – note-se –, mas isso foi feito com os devidos cuidados e subtilezas, isto é, por pessoas cientes de que se tratava de um discurso de oposição e que a sua divulgação 'às claras' era impossível, no contexto em que se vivia.

As Quybyrycas são anunciadas na imprensa no dia 26 de Novembro de 1972, por dois órgãos de imprensa anti-regime – de certa forma, também cúmplices de António Quadros: *A Voz de Moçambique* e *Tempo,* em dois registos muito diferentes (fig.17,18). *A Voz de Moçambique* publica um pequeno texto na secção *Artes e Letras* que dá conta da publicação da obra que é assinalada como "um acontecimento notável da Poesia em português"[52]. A nota deste periódico centra-se, no entanto, na questão da autoria lançando um manto de dúvida sobre o prefácio de Jorge de Sena:

> A lógica de Sena é devastadora mas, sabido como é, que os manuscritos servem sobretudo para provar que tudo pode ser provado com eles, nós, que também possuímos uma cópia do manuscrito de Luís Franco Correia (não diremos aqui como a conseguimos!), poderíamos, com lógica igualmente férrea e apoiados no mesmo texto, demonstrar que Camões não é o autor das "Quibíricas". Ora, como Luís Vaz não pode ao mesmo tempo ser e não ser, fora de qualquer dúvida, o autor do poema, somos levados a concluir – QUE HÁ AQUI UM MISTÉRIO! Esse mistério caberá evidentemente à nossa competente erudição dilucidá-lo. Nós quisemos apenas, por agora, perturbar um pouco as demasiado dogmáticas certezas do sulfuroso autor de "As Andanças do Demónio".[53]

[52] "As Quybyrycas", *A Voz de Moçambique*, 26 de Novembro de 1972, p. 6.
[53] *Ibidem*, p. 6.

artes e letras

poetas DE MO

Poesia de Moçambique

Está — começa a estar — na ordem do dia. De toda a parte chegam, a procurá-la, a querer conhecê-la. De França, das Américas (do Norte e do Sul). Em livro, pouco temos a oferecer a essa fome de conhecer. Todavia há um mercado potencial, na expectativa, cioso de receber. Espera-se que os nossos livreiros locais se tornem também um bocadinho editores — agora, sem grande risco. Há — começa a haver — um mercado. Há que trabalhá-lo.

Recentemente, em Lisboa, o suplemento literário semanal de um grande diário dedicou, pela mão amiga de Liberto Cruz (assistente na Universidade de Rennes, em França), uma das suas edições aos poetas de Moçambique ou antes, a alguns poetas de Moçambique: Sebastião Alba, Jorge Viegas, José Craveirinha, Rui Knopfli, Rui Nogar, João Pedro Grabato Dias, Orlando Mendes, Fonseca Amaral, Glória de Sant'Anna, Lourenço de Carvalho e Fernando Couto.

Hoje damos aqui uma primeira série — sem qualquer grande pretensão de escolha criteriosa: vamos publicando consoante vamos podendo — de nomes e de poemas de Moçambique. Uns inéditos, outros não. Saudamos com prazer, o regresso à V. M. de um grande nome da poesia de hoje: Alberto de Lacerda que, dos Estados Unidos, nos enviou o belíssimo soneto escrito em Veneza e que, com gosto, publicamos.

ARTES E LETRAS

MENINO NEGRO

Venha ver menino Joãozinho.
os carreiros negros do destino.
Mas não chore!

Venha ver abrindo bem os olhos,
entrando com passinhos de veludo.
Mas não chore!...

(Os carreiros negros do destino,
só se alumiam de noite.
É a hora em que o fogo se ateia,
enquanto o pensamento se liberta!)

Venha ver menino Joãozinho,
os corpos nus destes meninos,
de dentes brancos e caras negras,
caras feias e olhos encovados,
que lembram bonecos de madeira!

Venha ver os bonecos de madeira,
que eles fazem e todos rejeitam!

Olhar os ratos todos e as aranhas
e as sombras na parede se movendo
em papões que magoam as entranhas
aos meninos, na noite, em sofrimento!

Olhar a expressão aparvalhada,
destes meninos negros, tristes,
que trazem dispersos pelo corpo,
os carreiros negros do destino!...

Venha ver menino Joãozinho!
Venha ver mas não chore!...

"MANGAS VERDES COM SAL"

Foi posto recentemente à venda, em edição da Minerva Central, a segunda edição do livro de Rui Knopfli, «**Mangas Verdes com Sal**», revista e ampliada com alguns inéditos. A 1.ª edição era de fins de 1969 o que nos diz bastante sobre o êxito editorial do livro, apesar das condições tradicionalmente precárias em que se processa a distribuição das nossas publicações. Augurámos — e desejamos — a esta segunda impressão o êxito fulgurante da primeira: trata-se de uma obra de maturidade de um dos melhores nomes da Poesia em Moçambique.

af

QVYBYRYCAS

poema
éthyco
em
ovtavaſ

«Em suspeitissima atribuiçon de Frey Joannes Garabatus» acaba de ser publicado o «poema éthyco em ovtavas» intitulado «As Quybyrycas», o qual, segundo informa o «embaraçado» editor, «corre como sendo de Luis Vaaz de Camões».

No sensacional e gostoso prefácio de Jorge de Sena, procura provar-se, «à lá de Luís Franco Correia», que Camões é, de facto, o autor deste imenso poema em 11 cantos e 1180 estâncias.

A lógica de Sena é devastadora mas, sabido como é, que os manuscritos servem sobretudo para provar que tudo pode ser provado com eles, nós, que também possuímos uma cópia do manuscrito de Luís Franco Correia (não diremos aqui como a conseguimos!), poderíamos, com lógica igualmente férrea e apoiados no mesmo texto, demonstrar que Camões não é o autor das «Quybyrycas».

Ora como Luís Vaz não pode ao mesmo tempo ser e não ser, fora de qualquer dúvida, o autor do poema, somos levados a concluir — QUE HÁ AQUI UM MISTÉRIO! Esse mistério caberá evidentemente à nossa competente erudição dilucidá-lo. Nós quisemos apenas, por agora, perturbar um pouco as demasiado dogmáticas certezas do sulfuroso autor de «As Andanças do Demónio».

Do livro, pròpriamente, falaremos noutro tempo e de outra forma, num dos próximos números de V. M. Para já, queremos apenas assinalar que se trata, sem dúvida, de um acontecimento notável da Poesia em português.

2 POEMAS

I

Podemos desligar o silêncio
que a oficina corrompe,
e seguir com a multidão,
Ou volver a nós, reencontrando
as páginas ardidas
dia a dia,
e com o mesmo ritmo colher o sol
como se fosse um fruto
que um tempo só nosso sazonou.
Nós os que em breve desistimos
nós que nos reconduzimos
pela nossa mão ao que de nós se espera.

II

Onde há casas menores com portas abertas
por sobre os espaços que a luz orna
entre as palmeiras
e vultos que amanhecem envoltos
em lençóis de que a noite suja escorreu
a manhã pousa
nos pulsos das mulheres que se elevam com ela
e meninos negros alteiam-se
nas ancas das mães
de olhos que a esperança já estria
Os comerciantes assoam-se
de varanda para varanda
retribuem devagar a amizade
Que os meninos trazem para fora
das tarefas diárias
as luas carcomidas no sítio das fogueiras
enfiadas murmuramente em seus colares.

Fig. 17
Anúncio da publicação de *As Quybyrycas*
no jornal *A Voz de Moçambique*, 26 de Novembro de 1972
página 6

PAGINA 52

af
QVYBYRYCAS
poema
épyco
em
oytaua/

Luis Vaaz de Camões
Frey Ioannes
Garabatus

os
LVSIADAS
de Luis de Camões.

CON PRIVILEGIO
REAL.

PAGINA 53

AS QUIBÍRICAS – CRENCA NA EXISTÊNCIA DE UMA FRATERNIDADE HUMANA, FUTURA, DESEJÁVEL E POSSÍVEL

Grandes mãos de ferro, capuzes de lâminas, maças de Hércules e golpes de Amadis – tudo contra o pobre Camões. – Luís de Camões (cartas)

SONETOS DE AMOR E CIRCUNSTÂNCIA

laurentinas

O MORTO ODE DIDACTICA

A ARCA

1971

cada sucessivo presente nos magoa. Será pois, e só o penso porque a sua questão no exige, uma homenagem ao que a nossa fé exige de um futuro, sem outros mitos que os de uma exausta exigência vinda de passados erros.

M. L. — **No longo prefácio que subscreve Jorge de Sena aponta algumas muito significativas coincidências entre as Quibíricas e os Lusíadas e a edição de ambas as obras. Uma, no entanto, escapou: é que, como se sabe, os Lusíadas são impressos em Lisboa, em 1572, «na casa de António Gonçalves», por sua vez as «Quibíricas» são impressas em Moçambique «em casa do Tempo» em 1972. Ora o chefe das oficinas do «Tempo» chama-se, exactamente, António Gonçalves»; foi ele, em suma + 400 anos depois, o «impressor». Será isto mais uma das «curiosidades tão assustadoras para os críticos do Inefável» que aponta e de que nos fala Jorge de Sena no seu prefácio? Será tudo isto significativo? De quê?**

G. D. — Mil anos que viva, não lhe perdoarei M. L., o facto de ter guardado para hoje esta maravilhosa coincidência, em vez de ma ter apontado há dias, quando a capa entrou na máquina!

Significa pois, desde já e só, quanto a sua maldosa abstenção sobre roubar em altura ao Inefável. Perdoa-lho, porque esta pergunta o redime agora.

M. L. — **A História nas Quibíricas: queda ou auxa fontes? Há invenção? Até que ponto se pode centrar toda a História narrada nas «Quibíricas» num só homem? O que há de fantástico nas suas 1180 estâncias?**

G. D. — Por partes. Fontes: A verdade Histórica que V. pode corroborar na Monumental História de Barcelos, por exemplo, estância por estância. Invenção: Só aquela que a Realidade e a amargura impotente do autor permitiria. Nenhuma, pois.

Um só homem: Sebastião, Rei de Portugal, não foi um homem. Nem ele nem os seus contemporâneos o viram assim. Um e outros achavam-no delegado dos interesses divinos. Incorria além disso uma multiplicidade de interesses humanos, e esta foi a sua clara tragédia. Assim se explica que seja ele o eixo exemplar de toda a obra, seu motor e seu «pivot».

O Fantástico das Quibíricas: A espantosa (de espantar) crença na existência de uma fraternidade humana futura, desejável e possível, e um orvalho (que creio são, embora um tanto inoxenol de já lhe ir perfumando, apesar de no só tanto poder pensá-la. Fantasia, só a dada por certas grelhos maratos, que, escamando à revisão, vão originar uma pequena errata.

M. L. — **Você, Grabato Dias, é o editor. Quais os seus direitos para essa edição? Terá validade a pena fazer essa edição? Quem a vai ler?**

G. D. — O preço de capa indica que terá de vender-se 15/12 da edição para que se totalize o seu custo, ainda relativamente módico dadas as suas 352 páginas onde se esplanam 9461 versos. O luxo outrora acusa o livro se esgota (o público nos ouça) nos dará para a electricidade gasta, depois de descontados duas fitas de máquina e uma resma de papel.

Se valeu a pena, está V. na posição de julgá-lo. Quem as irá ler? De certo que não serão aqueles que leram dos Lusíadas apenas o que a devoção sindáctica lhes exigiu, durante a frequência liceal. O haver neste momento alguns leitores dos 14 aos 70 lendo-os com gosto, chega para justificar muita coisa.

M. L. — **Valerá a pena ler Camões nos dias de hoje, terá ele «coisas» para nos dizer? Será ele — traze feito — «nosso contemporâneo»?**

G. D. — Atrevo-me a dizer que só Camões vale a pena, pois que só nele acharemos as chaves e ganuns com que abriremos portas para os outros, ainda os que o antecederam. Mas lastimo confessar-lhe que acho que não não somos ainda seus contemporâneos, pois tal como Pessoa, só teve contemporâneos no tempo. Eles esperam-nos na sua própria contemporaneidade, e nós sabemo-lo tão bem e cremos a nota tão custosa, que diariamente abdicamos de ir para lá, nesta teia de estradas que nos vamos tecendo.

M. L. — **E que Camões? Dir-se-ia que há muitos, qual deles o verdadeiro. Há o Camões da escola primária e o Camões da educação de adultos: há o Camões do Eusa e o Camões marialva: o Camões herói e o das universidades e Camões oficial, e quase oficial e o outro há também o Camões muito falado e pouco lido e o Camões para-para-todo-o-colher: há o Camões para as promoções e o Camões desconhecido que espera por nós: há o Camões do Jorge de Sena e o do Prof. Hernâni Barbosa ou do Prof. Carmo Soveral: há, ainda, o Camões soldado, o Camões poeta, o Camões decadente e marginal, destruído pelo seu tempo. Há por último um Camões «underground», um Camões luc'damente velho do Restelo, um Camões crítico que censura e critica. Camões-oposição. Camões que ri descantado. Qual deles é o «seu» Camões? E qual deles poderia ter sido o presumível autor das «Quibíricas»?**

G. D. — Só não concordo com o decadente e marginal. Nem a sua marginalidade foi decadente, mas sim a lição máxima de quem vê que vem «de cantar a gente surda» nem a sua decadência foi mais do que aforismo acompanhar ao fundo uma nau com que só tinha a ver por amorosa fraternidade.

O autor das «Quibíricas», sendo-se ser tudo isto, ainda mas não os dois o acabamos só um pequeno milagre de devoção gratórica.

A tese de Jorge de Sena apoiado em Luís Franco Correia, por certo que, bem lida e entendida no que tem de generoso e grave (tamanhos coisos nos tempos que correm) não desmente, antes alicerça.

M. L. — **E quem é você, Grabato Dias? Você que nunca quis «descer» até ao público que compra os fole ou cochece de vinte e seus livros, até cá, junto de nós, que o admiramos ou detestamos... Além dos breves notas biográficas que a Maria de Lourdes Cortes publicou no seu prefácio às Laurentinas, nada mais. ninguém sabe quem você é. E o Grabato Dias, sabe quem é ele próprio?**

G. D. — Não seja injusto. «Subi» cinco vezes até ao público em livro, e várias por jornais e revistas, da maneira mais leal que se deve ter nestas coisas: despindo-me, ou quase, visto que V. fala em crenças. Entendo que o público fruidor do meu trabalho, não tem que ser embarcado ou seduzido pela marca da minha roupa interior ou pelo número de vezes que lavo o pescoço. (As bostinhas, note-se!) Quanto ao mais fico uma razoável ideia do que sou, e ando à procura do resto.

M. L. — **Segundo essas notas biográficas você terá nascido em Moçambique, partiu depois para Santiago de Gafanhitas, volta a Moçambique nos anos sessenta e, única evidência, vive cá, edita cá os seus livros, é poeta cá. Porquê? Considera-se moçambicano ou europeu? Como é isso de viver pendurado entre dois mundos?**

G. D. — Se eu soubesse o que é ser europeu, soberia talvez o que é ser moçambicano. Tirando o anedotário da coca-cola, falta a soma das criações de netas duas gerações, para que se possa definir o que é ser moçambicano, para bem ou para mal. Dá a tremenda responsabilidade de um criador, hoje e aqui, ande o pouco que há feito judito pouco demuncio o muito que há por fazer. Podemos, e vamos a tempo, nesta incrível virgindade que nos acontece, merecer muito ou quase nada. De resto, não será esse o seu problema enquanto jornalista? E o de todos, enfim? No fim de contas, haverá dois mundos, ou cem? A «tese» que o meu trabalho defende, e que eu e Você o conhece já encontrou, é que existe só «um Universo e nós com ele». De à poesia de minha lavra se pode censurar a falta de tambores, lanzas africanos e queimadas, nete que o que produzi de 50 a 64 pelos sucessivos estilos em que andei e onde o mental não foi o menor, é inexibilidável ter isso mesmo. Tem tantas a dar c'um pau! Isto é: a invenção dilui-se no típico, e por ele alcançar o gratuito, que, em todos os tons, é o defeito basilar dos da minha geração de belos rapazes. Agora deixe que lhe pergunte: que é Africa? A negritude asinha, escravos de tão variados senhores ou eis, mais as civilizações passadas e presentes? Que lavamos dentro dum esquema pobre que exclui, ainda que por boas intenções, um Egipto Antigo, o rápido passar da Grécia e da Fenícia, o peso de Roma, o enquistamento Seguita através dos de Ismael para não mencionar os de Israel, os Reinos do Preste João, etc? Por aqui passeiam e passam ainda forças civilizadoras, como quer que as entendamos, de Oriente e Ocidente. Berando-las-emos? Eu, «meu culpa», não poderei. Iremos também esquecer que os negrídeos ocuparam a Ibéria antes de não outros? Conseguiremos, (em nome de quê?), Portugal com D. Afonso? E ao que veio depois e seio inclinado, que destino daremos? Isto é pior do que ser niioe. E estudar hiitória à luz dos pirilampos. Mota Lopes, estou em casa. Tanto ou tão neuro como os nesmos dos Américos estão nos Américos para não falar dos que se estolham daqui ao Oriente, e não são poucos! Diuss.

M. L. — **Você existe, portanto: tal como o Super-homem é o Clark Kent, o Bruce Wyne, o Batman e o Lord Christopher o Fantasma, você existe e está aqora a laier com.go. Destruindo assim o que se disse, que você era uma criação, um desdobramento da personalidade do pintor António Quadros. Pergunto-lhe agora eu: não será o pintor António Quadros um desdobramento do João Pedro Grabato Dias, não terá o António Quadros sido criado por si? Gostaria que explicasse ao mundo esta confusão...**

G. D. — Confusão que diverte toda a gente — inclusive eu — mas não ao António Quadros. Repare que já lhe começaram a chamar poeta da pintura, etc. O que parecia uma boa piada, (visto que ele era conhecido como letrista, fadista, afirma-o ele) resultou numa tremenda falta de ótica em relação ao seu trabalho, que pertence inteiriinha à fantasia (ou à degrença nisto enquanto realidade, se preferes) ao invés do livro que pretende ser actuante e comprometido nesta mesma realidade. De resto é esta essencial diferença que, preenchendo os espaços das nossas ráfiuas cochuelas, nos robustece pelas comuns aventuras e amizade. Gostaria de ver, de vez, reconhecida a nossa independência enquanto criadores. Vivências diferentes além das comuns, e

Em cima, à esquerda:
Capa das «Lusíadas/Quibíricas», «Uma homenagem que a nossa fé exige de um futuro sem outros mitos que os de uma exausta exigência vinda de passados erros.»

«Sonetos de Amor e Circunstância (1970), «O Morto» e «A Arca» (1972), «As Laurentinas» e «As Quibíricas (1971) — cinco livros em três anos. Uma corrida? Não, diz Grabato Dias, é antes uma reduzida capacidade de trabalho que só num país de preguiça resulta estranho. Seja como for: uma obra, a ler com atenção.

Fig. 18
Entrevista a João Pedro Grabato Dias
na revista *Tempo*, 26 de Novembro de 1972
páginas 52 e 53

É deste modo intrigante que *A Voz de Moçambique* lança a curiosidade sobre o livro, alimentando o tal "mistério" à volta da sua autoria. Diferente é a divulgação feita na revista *Tempo*, por mão do jornalista Mota Lopes que entrevista António Quadros, ou melhor dizendo, João Pedro Grabato Dias. Tem, à partida, o mérito de ser a "primeira e única entrevista concedida pelo autor até esta data"[54]. Nesta extensa entrevista – também ela uma parte da encenação –, a publicação de *As Quybyrycas* surge como mote para "ajudar a compreender um pouco melhor a poesia e a figura de Grabato Dias (…) cuja obra pretende ser actuante e comprometida com a realidade que o cerca"[55]. Respondendo à pergunta "As Quibíricas: o que são?", António Quadros divaga e enigmaticamente acaba por dizer: "Assim, e agora à sua pergunta, que são as "Quibíricas", posso responder mais limpamente: são o que delas puder vir a acontecer (…)"[56]. Mais à frente, o jornalista pergunta-lhe: "Valerá a pena ler Camões nos dias de hoje, terá ele "coisas" para nos dizer? Será ele – frase feita – "nosso contemporâneo"?"[57]. O editor da obra responde: "Atrevo-me a dizer que só Camões vale a pena, pois que só nele acharemos as chaves e as gazuas com que abriremos portas para os outros, ainda os que o antecederam (…)"[58]. É com estas respostas difusas, pouco esclarecedoras, que o entrevistado dá, que se cultiva o mistério em redor da obra: o mistério que não convinha ser resolvido, convinha ser mantido, e até ampliado.

Uma parte desse mistério só é revelado publicamente 19 anos depois, pela mão do próprio António Quadros. Tal acontece em 1991, quando *As Quybyrycas* são reeditadas pelas edições Afrontamento. Quatro diferenças são de assinalar face à primeira edição: uma outra capa (fig.19), a reprodução de esquemas da estrutura de cada canto, uma *Nota à 2ª edição* e um *Posfacto*.

Importa, primeiro, atentar na *Nota à 2ª edição*, na qual António Quadros destapou algumas informações relativamente à primeira edição de *As Quybyrycas*:

> A 1ª edição foi feita em condições especialíssimas e sob pressão do ambiente político da sociedade Lourenço-marquina de então.
> Devo ao Aventino Teixeira uma nunca pagável dívida de gratidão: protegeu e colaborou de diversas formas na edição, saída uma madrugada nas barbas de alguns alguéns. 1500 exemplares: 700 vendidos no mesmo dia pelos Amigos da Livraria Académica; 800 trazidos para Lisboa em avião militar por Areias Peixoto[59] e vendidos, quási integralmente, à oficialidade dos quartéis (…).[60]

Esta abertura dá-nos uma ideia da complexidade que foi, e usando as próprias palavras de António Quadros, fazer "uma edição secreta"[61]. Esta edição implicou muito mais do que uma encenação autoral, implicou uma verdadeira operação logística que garantisse a impressão e a

[54] "Uma descoberta necessária. João Pedro Grabato Dias. Aqui e Agora", *Tempo*, 26 de Novembro de 1972, p. 50.
[55] *Ibidem*, p. 50.
[56] *Ibidem*, p. 51.
[57] *Ibidem*, p. 52.
[58] *Ibidem*, p. 52.
[59] Penso que se está a referir ao major-general António Areias Peixoto (1920-?).
[60] Frey Ioannes Garabatus, *As Quybyrycas* (1972), 2.ª edição, 1991, p. 11.
[61] *Idem, ibidem,* p. 11.

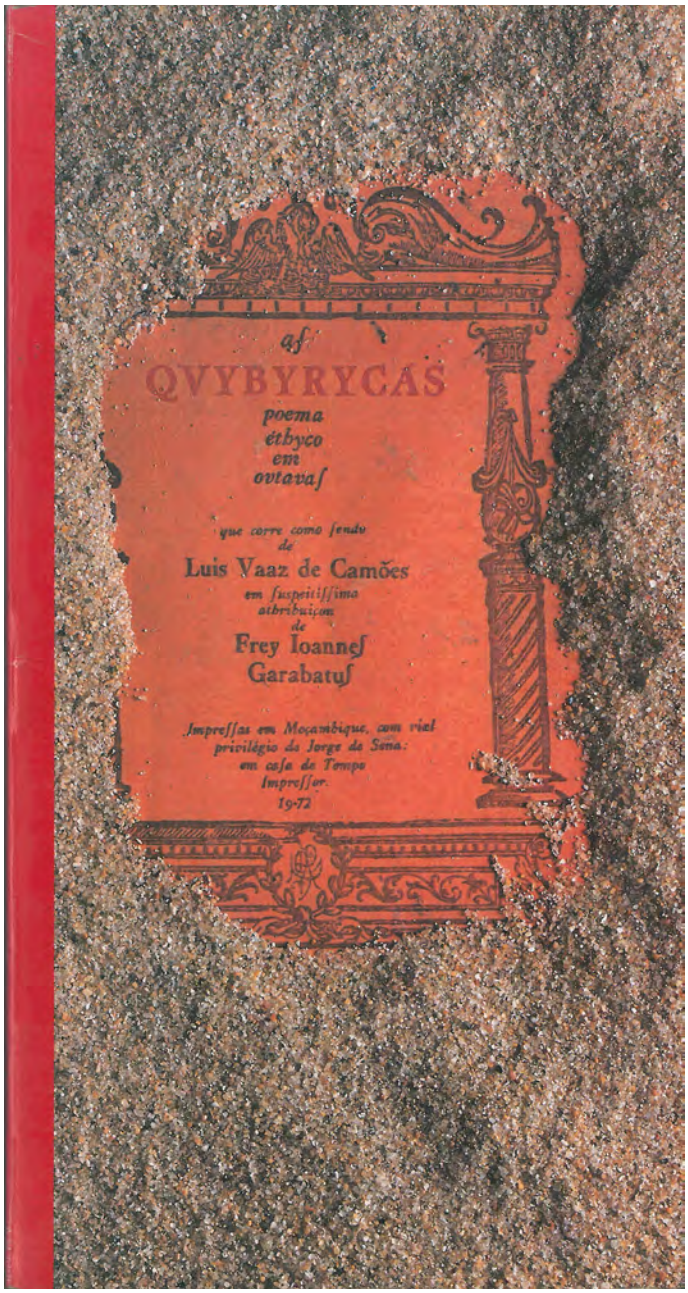


Fig. 19
Capa de *As Quybyrycas*
2.ª edição, 1991

distribuição. E, concretamente, a distribuição em Moçambique, mas também na metrópole e com um alvo específico: "a oficialidade dos quartéis". A complexidade desta operação secreta e a impagável gratidão expressa por António Quadros a Aventino Teixeira levaram-me a tentar descortinar o papel deste 'cúmplice' e a distribuição secreta da obra.

Infelizmente, as melhores fontes para documentar essa operação seriam os seus protagonistas, que já faleceram e a operação, por ser secreta, não terá deixado 'vestígios'. Há, portanto, uma dimensão não menos interessante do que o "embuste literário"[62] que fica por conhecer – e que é uma história que assenta na amizade entre estes dois homens. O coronel Aventino Teixeira (1934-2009), que sabemos ligado ao *Movimento dos Capitães* que operacionalizou o *25 de Abril*, encontrava-se nos anos 1971 e 1972 destacado numa comissão em Moçambique[63]. Conhecendo o perfil do militar, "com pensamento próprio e de difícil enquadramento institucional"[64], é fácil pressentir as afinidades entre ambos.

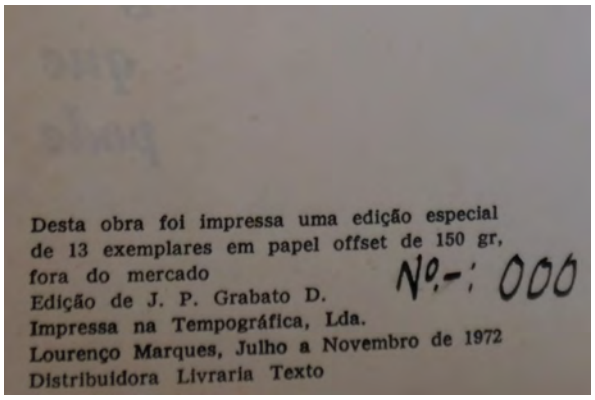
No espólio de Aventino Teixeira, há uma edição de *As Quybyrycas*, mas uma edição especial. De *As Quybyrycas* António Quadros fez uma "edição especial" de 13 exemplares, que não entrou no mercado. É um desses exemplares que ofereceu a Aventino Teixeira e que numerou, à mão, com o "N.º: 000" – como se pode verificar na imagem (fig.20). Contém a seguinte dedicatória (fig.21):

> para o Aventino
> o companheiro
> esta frase ouvida agora no rádio:
> "As Forças Armadas são, assim,
> raiz e foco do constante
> progresso e prosperidade…"
> e um abraço
> editorial
> do
> João P. Grabato D.
> lm. 16.11.72

Intrigante esta dedicatória, se pensarmos que pouco tempo depois de ter sido escrita, partiu das Forças Armadas o movimento que conduziu à queda do regime e à descolonização.

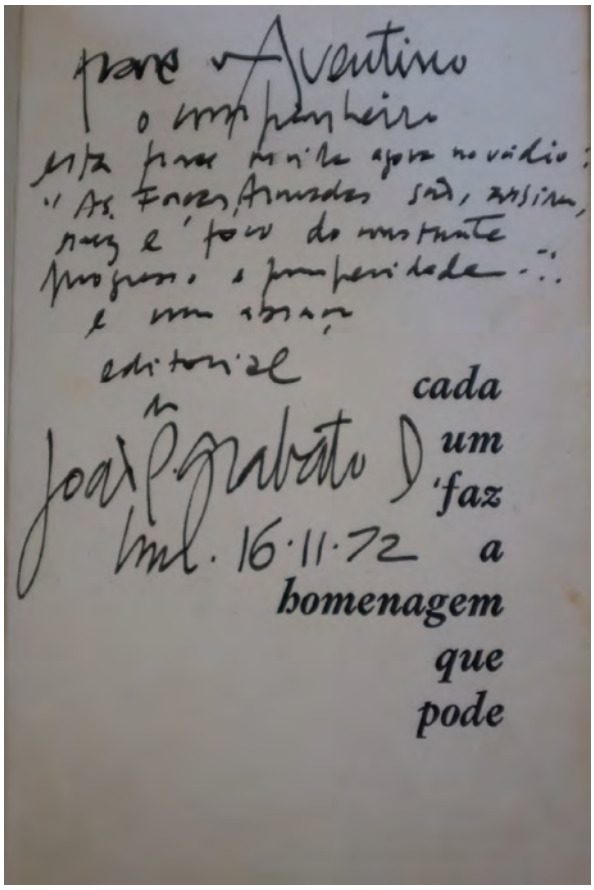
Voltemos à segunda edição de *As Quybyrycas*, em 1991, pela editora Afrontamento, e ao desconcerto que, inesperadamente, nos provoca ao encontrarmos no final do livro um *Posfacto* que começa assim: "Já se viu posfácio defender tese contra prefácio? Nem será desta. Chame-se-lhe posfacto e diga-se que serve para datar e significar"[65]. Segue-se um texto simplesmente inacredi-

[62] Expressão que Eugénio Lisboa usa para definir o prefácio de Jorge de Sena. Cf. Eugénio Lisboa, "Embustes", *Indícios de Oiro*, vol. II, 2009, p. 293.
[63] Informação que me foi transmitida por Maria Adelaide Teixeira, viúva de Aventino Teixeira.
[64] Conversa com Maria Adelaide Teixeira, Lisboa, 23/03/2019.
[65] João P. Grabato Dias, "Posfacto", in Frey Ioannes Garabatus, *As Quybyrycas* (1972), 2.ª edição, 1991, p. 365.



Desta obra foi impressa uma edição especial
de 13 exemplares em papel offset de 150 gr,
fora do mercado
Nº.-: 000
Edição de J. P. Grabato D.
Impressa na Tempográfica, Lda.
Lourenço Marques, Julho a Novembro de 1972
Distribuidora Livraria Texto

Fig. 20
Numeração do exemplar de *As Quybyrycas* oferecido a Aventino Teixeira



Para o Aventino
o companheiro
desta [illegible]
"As Forças Armadas são, assim,
para o todo do constante
progresso e prosperidade..."
e uma obra
editorial
cada
um
faz
a
homenagem
que
pode
João P. Grabato Dias
Lmd. 16.11.72

Fig. 21
Dedicatória de João Pedro Grabato Dias a Aventino Teixeira
em *As Quybyrycas*

tável, assinado por João Pedro Grabato Dias, sobre – e ainda – o manuscrito de *As Quybyrycas.* Trata-se de uma narrativa rocambolesca que dá conta das andanças do manuscrito do poema. Serve-se, para tal, de um diário de um alferes chamado José Homem Telles de Quadros, datado do último quartel do século XIX, e de uma carta que o dito escrevera à sua mãe referindo-se ao espólio documental familiar de que era detentor e que era preciso salvaguardar no caso de alguma fatalidade. Esse tesouro foi salvaguardado e recuperado em 1972 na ilha do Ibo (a norte de Moçambique) pelo neto do alferes, assim identificado em nota de rodapé: "O neto referido é o Pintor António Quadros, que tão bem colaborou na recuperação e decifração dos manuscritos e a quem devemos acesso aos diários e demais documentação. Um bem haja"[66].

Claramente o texto pretende encerrar toda a encenação criada à volta de *As Quybyrycas.* E, efectivamente, encerra comunicando o desaparecimento do manuscrito: "O manuscrito em causa – as quibíricas – desapareceu em 1975. A pretexto de ser reencadernado confiou-se a mão ávida e olho guloso"[67]. Convinha, de facto, e depois de 'tanta tinta corrida', dar um sumiço ao manuscrito da polémica obra. A data escolhida – 1975 – é bem representativa para a finalização da história: a data da independência de Moçambique – o começo de um outro tempo – o tempo que o poeta tanto desejara ao escrever *As Quybyrycas*.

Esta segunda edição revela muito de António Quadros e da sua propensão para a provocação na criação de sucessivas camadas de leitura, que, muitas vezes, indiciando um sentido de esclarecimento caminham para o lançamento de maior confusão. O que seria expectável nesta segunda edição[68], passados 19 anos da primeira, e agora com outro contexto político e cultural e noutra geografia, seria uma edição crítica da obra, com um bom texto de enquadramento do *poema éthyco*, sobre quem o escreveu e sob que circunstâncias. Admito até que essa fosse a intenção da editora, mas jamais seria a vontade de António Quadros – para quem seria 'divertido' deixar 'pontas soltas', algum mistério, apontamentos de ironia e humor misturados com muitas dúvidas para o leitor.

---

[66] João P. Grabato Dias, "Posfacto", in Frey Ioannes Garabatus, *As Quybyrycas* (1972), 2.ª edição, 1991, p. 366.
[67] *Idem, ibidem*, p. 366.
[68] Registo, a este propósito, que esta segunda edição é feita no âmbito do *Programa Nacional de Edições Comemorativas dos Descobrimentos Portugueses* (conforme indicação na contracapa do livro), e, nesse sentido, a existência de um texto de enquadramento teria toda a pertinência. Talvez a falta dessa contextualização também explique as reduzidas referências na imprensa a esta segunda edição de 400 exemplares. Talvez seja agora o tempo certo para uma terceira edição. Sobre esta segunda edição da obra, na imprensa, encontrei apenas uma recensão crítica cuja referência é: Gil de Carvalho, "As Quybyrycas. Frey Ioannes Garabatus", *Expresso*, 7 de Março de 1992, p. 26.

6.2. Mutimati Barnabé João: um herói forjado

Em 1975, ano da independência de Moçambique, a FRELIMO publica um pequeno opúsculo com a sua chancela intitulado *Eu, o Povo. Poemas da Revolução*, da autoria de Mutimati Barnabé João, com uma tiragem de 30 000 exemplares. Neste livro, não há uma única referência à biografia do seu autor – à data, totalmente desconhecido. Os 25 poemas são precedidos por uma página inicial com o seguinte texto: "Mutimati é a voz individual que corporiza a voz colectiva. Eu, o Povo é agora pertença de Moçambique. O Povo Moçambicano é o seu autor". Estava lançado assim, um dos maiores sucessos ideológicos e propagandísticos da FRELIMO, acabando Mutimati Barnabé João por se tornar depressa num dos heróis da independência de Moçambique.

O livro sai numa 'data cirúrgica': 23 de Junho de 1975 – dois dias antes da independência, no dia em que chega a Lourenço Marques Samora Machel, o futuro presidente, o rosto da FRELIMO vencedora, o símbolo da vitória contra os colonizadores portugueses, a cara de um país que iria renascer dos destroços e rumar a um futuro novo, depois do período de dominação colonial portuguesa. É importante sublinhar, no entanto, que, a essa data, o livro já não era uma surpresa, pois cerca de um mês antes ele havia sido destaque na revista *Tempo*. Assim, *Eu, o Povo* é alvo de um longo artigo de seis páginas, com o título *Poesia e Revolução*[69], em 25 de Maio de 1975 (fig.22). O anúncio do livro é enquadrado por um discurso marcadamente ideológico – como seria de esperar – sobre o papel da poesia na nova vida do país:

> É assim também a poesia da Revolução: reinventa as palavras de todos os dias, arranca-as ao peso de séculos do colonialismo, transforma a fala em armas, mais uma arma. É uma poesia escrita, dita, contada, cantada, ouvida no limiar de um mundo novo, um novo mundo em construção e a construir, poesia de reconstrução portanto. Poesia do Povo, poesia militante, poesia que participa e leva à participação, poesia de luta. Traz em si a experiência do passado, ensina o presente, indica o futuro. Não há revolução sem Poesia: não há Poesia sem Revolução. Assim é a nova Poesia de Moçambique.[70]

O livro é apresentado como "um pequeno caderno de 47 páginas" escrito por "alguém, algures em Moçambique"[71], que expressa "uma experiência pessoal vivida colectivamente"[72]. O texto jornalístico salvaguarda que "Mesmo quando nos fala na primeira pessoa do singular, do "eu", é sempre em equilíbrio e em relação com o "nós" colectivo"[73]. Sobre a autoria, o artigo explicita: "Acrescentemos que o seu autor (ou autores?) pretende manter-se anónimo. Respeitemos-lhe essa vontade, aceitemos-lhe, ela não é importante: a sua poesia ultrapassa efectivamente o indivíduo para ser verdadeiramente colectiva, popular e nacional"[74]. Como se pode perceber através destes excertos, o artigo secundariza completamente a questão da autoria; aliás, ao longo das

[69] "Poesia e Revolução", *Tempo*, 25 de Maio de 1975, pp. 18-23.
[70] *Ibidem*, p. 18.
[71] *Ibidem*, p. 18.
[72] *Ibidem*, p. 18.
[73] *Ibidem*, p. 18.
[74] *Ibidem*, p. 20.

POESIA E REVOLUÇÃO

O COLONIALISMO roubou as palavras. Gastou-as ou escondeu-as nas rugosidades dos séculos da exploração e da opressão, tornou-as ambíguas, pesadas, cheias de nós, retorcidas. O colonialismo poluiu a comunicação: utilizou a fala para esconder a realidade monstruosa dos seus crimes, julgou que cortando a seiva que alimenta as palavras as faria secar. Para o colonialismo a linguagem era máscara, divisão, confusão.

Por isso a Revolução teve que redescobrir as palavras: quebrou as máscaras, denunciou, reencontrou a limpidez e a objectividade de uma comunicação lançada forma de luta. E as palavras, com a revolução, tornaram-se teoria, arma, força material e concreta.

É assim também a poesia da Revolução: reinventa as palavras de todos os dias, arranca-as ao peso de séculos de colonialismo, transforma a fala em arma, mais uma arma. É uma poesia escrita, dita, contada, cantanda, ouvida no limiar de um mundo novo, um novo mundo em construção e a construir, poesia de reconstrução portanto. Poesia do Povo, poesia militante, poesia que participa e leva à participação, poesia de luta. Traz em si a experiência do passado, ensina o presente, indica o futuro. Não há Revolução sem Poesia: não há Poesia sem Revolução. Assim é a nova Poesia de Moçambique.

Assim é a Poesia contida num pequeno caderno de 47 páginas que em breve será publicado em Lourenço Marques, numa edição popular de vários milhares de exemplares. Trata-se, fundamentalmente, neste ano da Independência, de devolver ao Povo a poesia que alguém, algures em Moçambique, soube arrancar à sua experiência de vida para exprimir anseios, aspirações e certezas colectivas da luta de libertação. Situada numa correcta confluência, cadinho de concepções e expressão, politicamente engajada, é uma poesia que enriquece, ensina e mobiliza.

E, por isso, uma poesia popular, culturalmente moçambicana e nacional. E, por isso, uma poesia (de) militante que atinge um total comprometimento com a libertação, com a Independência e com a construção do futuro.

EU, O POVO, A NATUREZA

DE costas voltadas para o individualismo característico da poesia da decadência, que nega o combate, os poemas contidos nas 47 páginas deste pequeno caderno são invariavelmente escritos em termos de uma experiência pessoal vivida colectivamente. Mesmo quando nos fala na primeira pessoa do singular, do seu, é sempre em equilíbrio e em coincidência com os outros, com as coisas, com a natureza, com a luta que prossegue. Diz-nos:

Eu, o Povo
Conheço a força da terra que rebenta a granada do grão
Tu desata força um amigo Sol
(.)
Eu, o Povo
Vou aprender o latar do lado da Natureza
Vou ser camarada de armas dos quatro elementos
Também com esta terrível doença da impaciência nas costas
Que só nos deixa: camaradas, livros de ir para Sul
O norte, a revolução e os pés apontando.
Levo a arma atravessada no bandoleira e vou para Sul
A razão que me leva para sul camaradas

É que é a nossa arma melhor enquilhada apontando
Para todos os lados ao mesmo tempo

E, neste avanço para Sul, a constatação de uma realidade bem evidente de dez anos de luta:

Por onde passa o Exército de Libertação
Fica um rasto verde e cheiroso e o caminho aberto
Para passar a Liberdade e o Futuro.
É Fácil ver quem passou aqui.

Mas a guerra, também, os bombardeamentos de snapalm a norte:

Aquele pássaro de fogo e o seu excremento poderoso
Vieram lamber a queimada face do tempo
(...)
Logo a seguir às labaredas foi nada o que vi então
Com um grande silêncio expandindo por cima de nós
E um cheiro queimado de carne
Que vinha de dentro do peito para a boca.

Porém, na longa aprendizagem do quotidiano, nesse curso de luta latente, a forma de enganar o inimigo, poderosa, de sobreviver à sua terrível tecnologia de guerra e que, também a garantia de que se vai prosseguir até à vitória final:

Os pássaros de fogo às ordens do inimigo
Fizeram a sua excrementação, puseram os ovos estéreis
Onde quis a nossa invenção de capim e esperança.
Vão embora no gume do bico velho da serra
E já todos os camaradas estiam dos abrigos perfeitos
Guardando os corregadores nas algibeiras e hortas.
(...)
Eu, o Povo Moçambicano
Vou conhecer as minhas grandes forças todas.

E, numa outra passagem, no poema «Ar Condicionado»:

Estou inteiramente na minha pessoa muito quieto
Deitado de barriga na pedra quente debaixo do sol quente
Olho o embondeiro, o elefante, o monte de pedra:
São feitos do mesmo material cinzento muito velho.
Estão os três de acordo
Estamos de acordo os quatro
Estou finalmente de acordo.

A neste dialéctica entre o indivíduo e o colectivo, entre o homem e todo aquilo que o rodeia e é necessário transformar, na coincidência, portanto, do militante e da Revolução que esta poesia se constrói:

Não poderei fazer mais a mesma tarefa
Mas a Luta Continua pois é independente de um homem só

TESTEMUNHO E EXPERIÊNCIA

SIM: a Luta Continua, a luta continuará. Voltada ao futuro, enraizada no presente, tal como esta luta, a poesia que vimos lendo, mergulha no conhecimento de uma dura experiência de combate que testemunha.

E fala-nos nas longas caminhadas pelos trilhos da guerrilha e da guerra popular em direcção aos objectivos a at-

Sul, na travessia do Rovuma, no apoio das massas, nos bombardeamentos de snapalm e na coorte, na vitória que é certa, na certeza que já é vitória. Eis alguns excertos:

Na noite em que passámos o Rio Rovuma
O sol estava sempre teimoso na minha frente
E como uma árvore de mensagens que fosse andando
Senti o mungo e os bichos crescerem nas minhas costas
Podia vê-los crescer nas tuas costas camarada da frente

O INIMIGO E A RECONSTRUÇÃO

É DIFÍCIL, no âmbito desta referência a uma poesia que nos surpreende pela sua novidade e riqueza temática isolar alguns dos seus muitos aspectos. Aliás, embora constituído por 27 poemas distintos, o caderno que os contém forma um todo homogéneo. Entre muitos outros temas presentes encontramos ainda o testemunho da própria opressão colonialista e das instituições (cá *Escola primária colonial está onde se nada aprende nada. Estou só sempre. Não sei nadas, por exemplo*), os insultos e a exploração quotidiana do colonialismo. Falámos já na forma como ela é transmitida a grande dinâmica da luta no seu incessante avanço rumo à vitória, a maneira como se afirma a possibilidade de transformar, a cada passo, a dor em novas forças. Poderíamos ainda referir a ironia sempre presentes nas suas palavras como o amor-morte, a esperança-certeza, a renovação, o futuro. Entretanto, porém, reparemos que continuamos mesmo assim muito longe da possibilidade de dar uma ideia da qualidade e riqueza de toda esta poesia de combate e luta.

Referiremos somente mais dois aspectos: um que diz respeito à correcta maneira de definir o inimigo que as nossas palavras nos sabem transmitir e que está bem patente nos dois poemas «Camarada Inimigo» e «Deste Tranquilo, que reproduzimos na íntegra. E, aliás, referindo-se ao inimigo que nos surge esta descrição, num outro poema:

«Grandes Cabeças do Ocidente penteiam muito
Grandes cabeças sem cabelo cheias de pente de raiz e [espinho

O outro tema característico a que nos referiremos a brevemente, é o facto de se tratar de uma poesia que pretende e consegue ensinar, ser didáctica e normativa, participar directamente na reconstrução. Isto é evidente no poema «Eu o Povo», que igualmente reproduzimos. Em, também, algumas outras passagens, entre muitas, bem significativas do que se afirma:

«Com uma faca e um machado o Povo vai fazer já
Mil e mil e mil arrendilhas do vento
Vai apanhar o vento, todo e dar-lhe instrução de treino.
Vai pôr o vento na Produção
(.)
«O camarada companheiro vai aprender este ligão
Vai atrancar uma machadeira do pau e machado
Vai pôr quatro paus andando à roda
De um pau pronto destrado de lado ao vento
Com quatro velas de quatro cantos para evolver do vento.
(.)
Ehh! Camaradas. Este aldeão tem um ritmo desenvolvido
Não pode ser. Não, há falta de trabalho.
Vamos levar este rio a tomar antroffilia e a produzir.
Falta só criar as condições convenientes com o nosso braço
Vai ter Caborinha Banza neste aldeão
(.)
A colmo faz alto. Este sonho parecia parecer natural.
No fim do Guerra da Libertação
Vou voltar aqui.
E plantarei uma floresta natural de árvores de frutos.
(.)
O Povo vai utilizar com a cabeça a animal bravo
Da mesma maneira diferentes e todos bons
E nenhuma para estragar mais, todos para pôr melhor

Fig. 22
Artigo "Poesia e Revolução" sobre o livro *Eu, o Povo*
na revista *Tempo*, 25 de Maio de 1975
páginas 18 e 19

seis páginas o nome do autor – Mutimati Barnabé João – nem é referido. Sublinho, também, que o nome do autor nem figura na própria capa do livro.

O poeta, Mutimati Barnabé João, canta temas que são relatos de dez anos duros de luta – ou não fosse ele a voz de um guerrilheiro. Porém, a sua poesia não fica refém dessa memorialística; ele perspectiva as prioridades para a reconstrução de um novo país – um país com recursos naturais que era preciso potenciar, sem estragar; um país com pessoas que precisavam de ter acesso à educação para terem mais ferramentas para pensar e fazer o futuro de uma nação livre e autónoma.

Depois do artigo na revista *Tempo*, vão-se multiplicando na imprensa as notícias sobre *Eu, o Povo* nos dias e semanas seguintes ao lançamento do livro, publicitando "a sua riqueza temática e histórica" e destacando a sua importância para a "cultura nova moçambicana"[75] (fig.23).

Tendo sido um dos maiores êxitos editoriais da época – senão mesmo o maior –, há um silêncio profundo sobre este livro e sobre a sua história. Em primeiro lugar, esse silêncio foi de toda a conveniência da FRELIMO – como procurarei adiante demonstrar. Em segundo lugar, justifica-se pela existência do vazio informativo no que diz respeito ao criador do herói: António Quadros – que nunca, formalmente, reivindicou a sua autoria.

Esta obra reside num limbo, entre aqueles que a reivindicam[76] como "património intelectual do povo de moçambique"[77], como "uma contribuição importante para a literatura moçambicana"[78] e aqueles que a rejeitam, a desconsideram atacando, por exemplo, o seu carácter panfletário[79].

Na vasta bibliografia sobre a história da literatura em Moçambique – que procurei conhecer – a obra ou é amada ou é odiada. Em ambos os casos, no entanto, as referências são sempre extremamente vagas e sintéticas; a obra é 'rotulada' – de acordo com os diferentes posicionamentos dos autores – mas não é alvo de análise. A sua descrição é sempre sumária cingindo-se a apreciações genéricas. Porém, passando em revista o que se foi escrevendo sobre *Eu, o Povo*, seleccionei dois textos que aprofundam a análise e para os quais dirijo a atenção.

Em 1977, Luís de Miranda Rocha escreve um artigo na *Revista Colóquio Letras*[80]. Trata-se de uma recensão crítica, abordada de um ponto de vista literário, onde não são poupados elogios às capacidades do poeta. O autor destaca a qualidade literária da obra, escrevendo:

---

[75] "Eu, o Povo", *A Tribuna*, 9 de Julho de 1975, p. 22.
[76] Neste sector, é particularmente relevante a posição de Nelson Saúte que advoga a inclusão de *Eu, o Povo* na história da literatura moçambicana. Cf. Nelson Saúte, "Craveirinha, Knopfli, Mutimati", *Vinte Anos de Independência* – suplemento de *Público*, 23 de Junho de 1995, p. 15; Nelson Saúte, "Os escritores na terra de ninguém", *Leituras* – suplemento de *Público,* 22 de Abril de 1995, p. 4.
[77] José Forjaz, "Notas à presente edição. Recordando António Quadros", in Mutimati Barnabé João, *Eu, o Povo*, 2008, p. 15.
[78] Ebenezer Adedeji Omoteso, "Análise estilística de Eu, o Povo, Poemas da Revolução por João Barnabé Mutimati [sic]", *Estudos Portuguese e Africanos*, n.º 15, Janeiro-Junho 1990, p. 106.
[79] Cf. Orlando de Albuquerque, José Ferraz Motta, *História da Literatura em Moçambique*, 1998, p. 68; José Ferraz Motta, *Literatura Moçambicana dos séculos XIX e XX*, 2004, pp. 111-112.
[80] Ver Luís de Miranda Rocha, "Mutimati, voz do povo [crítica a 'Eu o Povo', de Mutimati Barnabé João]", *Revista Colóquio Letras*, n.º 35, Janeiro 1977, pp. 70-73.

"CONSEQUÊNCIA"
UMA NOVA REVISTA AFRICANA

A reunião em Cotonou, a 3 de Janeiro de 1973, de uma vintena de filósofos africanos, foi um acontecimento que, na altura, não prendeu a atenção das agências noticiosas nem dos «especialistas europeus» das culturas africanas. Foi, contudo, desse encontro que teve lugar no Daomé, provavelmente por causa do período de liberdade que se seguiu ao golpe de Estado de 26 de Outubro de 1972, que nasceu o Conselho Interafricano de Filosofia, cuja revista «Consequência» é agora a expressão. O primeiro número, publicado em inglês e em francês, data de Janeiro-Junho de 1974.

O que é que surge de novo e dá azo a este certo jeito de acontecimento? O artigo de apresentação da revista justifica este foro de novidade, apoiando-se sobre certas passagens do preâmbulo dos Estatutos do novo Conselho. Intitulado «De uma premissa negativa», ele constata que os filósofos africanos reunidos em Cotonou concordaram efectivamente sobre o que eles pretendem ser e fazer. De imediato, terminar com a «confusão, teoricamente ruinosa, da filosofia africana com uma vaga filosofia «africanista», condenada a perpetuar indefinidamente os temas herdados da etnologia, e unicamente preocupada em reconstituir, para uso do público ocidental, os esquemas conceptuais do pensamento tradicional africano».

Em algumas palavras são, portanto, condensados e aprovados os temas do artigo de Paulin Houtondji (secretário-geral do novo Conselho), publicado recentemente nos «Cadernos Filosóficos Africanos».

A mistificação da filosofia africana, as teses do etnofilosofia particularmente caras aos P. Tempels e Kagamé por exemplo, a religiosidade obrigatória sobre o continente africano, tudo isto foi vigorosamente denunciado ao longo dos últimos anos, quer em Cotonou, Lomé, Yaoundé ou Lubumbashi, por esta nova vaga africana. É um acto de justiça sublinhar a coragem intelectual e muitas vezes física, necessária a estes filósofos africanos de hoje, se tivermos em conta que filosofar comporta uma boa série de riscos.

O texto preliminar da revista, pondo a tónica na necessidade do debate aberto entre os filósofos em África e o pluralismo deliberado, marca também uma exigência positiva, a qual explica esses mesmos riscos. Para a revista, cada filósofo africano deve empreender «por razões, é preciso acentuá-las, POLITICAS (no sentido mais fundamental do termo) o exercício e a prática, na sua própria sociedade, de uma tradição teórica de carácter verdadeiramente universal, mas que seja ao mesmo tempo autónoma, sonhora dos seus problemas e dos seus temas».

Dito do outro modo, se o filósofo africano cessa de ser o coleccionador das mitologias antigas ou o ilustrador das glórias da África pré-colonial, para se dedicar hoje ao «espaço limitado dos problemas teóricos», daí resulta que, qualquer que seja o seu ponto de vista, ele inicia um diálogo no interior das sociedades africanas e reflecte sobre as suas preocupações actuais.

As posições vigorosas de Marcien Towa contra a política e a filosofia senghorianas (Léopold Sédar Senghor: «Negritude ou Servidão») e mais ainda o papel do filósofo em África na luta contra o neocolonialismo («Ensaio sobre a problemática filosófica na África actual»), deram já exemplos decisivos do que pode ser a voz do filósofo nas sociedades africanas. Mais recentemente, um pequeno livro de Houtondji, prefaciado por Guy-Landry e intitulado «Liberdades», demarca com maior vigor o centro dessa problemática da libertação. Trata-se de uma recolha de artigos: «O que é uma revolução?» seguida de uma resposta a nova perguntas sobre o mesmo artigo, uma análise sobre o filósofo ghanense Ano, e o artigo «Ciência e Revolução»; reflexões a propósito de algumas teses de bioquímica defendidas por um investigador do Daomé: Jacques Setondji. O enunciado dos títulos mostra bem esse propósito, já proclamado, «da unidade do político e do cultural», do qual Houtondji faz uma das suas teses principais. Hazoumé, no seu prefácio, tal como Houtondji, insiste por um lado na necessidade de uma organização revolucionária de massas e a exigência de se pôr desde já o problema do socialismo, insistindo por outro lado na «necessidade dessa questão e do debate crítico a propósito da revolução», ou «a importância que há em se garantir por todos os meios, o exercício efectivo da liberdade da crítica, quer no país, em geral (o Daomé), quer nessa organização de massas a nascer» (*).

(*) **É principalmente no Daomé, onde este debate teórico e político alastra, como consequência do golpe de Estado de Outubro de 1972, que restitulu ao país uma maior liberdade de crítica. De qualquer modo, a natureza desse discurso revela ainda os seus limites, cuja causa última releva de uma tomada de posição decisiva contra o neocolonialismo.**

(Extraído e modificado de «La Pensée», n.º 179 — Fevereiro de 1975).

"A AUDIÊNCIA"

DE MARCO FERRERI

(CONTINUADO DAS CENTRAIS)

sua luta pela audiência que nunca chega) a principal «bengala» que a suporta, para não falar já nas vítimas que a amamentam — (a Igreja).

Quer dizer, porque «passarelles» por onde desfilam, tocados mas com subtil e propositada ineficácia, todo um conjunto de meandros burocráticos, policiais e mistificantes (o binómio Papa-fiéis) — necessários à manutenção do sistema — «A AUDIÊNCIA», ao alienar-se das condições históricas objectivas que determinam esse mesmo sistema, torna-se um nítido cúmplice seu, e em última instância, um perigoso sacerdote pregando a sobrevivência do sistema e do seu aliado (o capitalismo burguês e a Igreja).

Mas nenhuma prédica bastará para manter e salvar essa sociedade que se desmorona, da mesma maneira que a aliada religiosa não será sua salvaguarda eterna. O Vaticano, como Estado (ainda que parasitário), tem o poder político que lhe conferem determinadas condições de infra-estrutura. Que lhe conferem determinadas alianças com outros Estados (capitalistas burgueses).

E dá, neste país, filhos militantes da luta contra a exploração, não precisamos de recorrer à História para compreendermos os mecanismos que regulam a aliança CLASSES EXPLORADORAS-IGREJA. A burguesia capitalista (hoje) sustenta a Igreja porque esta prepara o terreno onde aquela instala a sua exploração. A burguesia (ontem) combateu a Igreja porque esta era charrua espiritual que preparou as terras exploradas pelo feudalismo. Quer dizer, a Igreja tem desempenhado permanentemente o papel de parasita e oportunista histórico.

A que propósito? É que «A AUDIÊNCIA» não sabe que o próximo tratado de aliança será celebrado com a morte da própria burguesia capitalista.

... E a luta não é de «doentes». A luta pela «audiências não é uma luta de «doentes», como A AUDIÊNCIA» pretende mostrar. O sistema que suporta o Vaticano, porque é o mesmo sistema que suporta os seus aliados da burguesia capitalista, é o sistema que conduz EXPLORADOS e OPRIMIDOS, e não «doentes». As contradições que o sistema origina, desencadeiam não uma luta entre «doentes» ressalvando a assimilação de certas «doenças» ideológicas da classe exploradora). Mas sim desencadeiam uma luta de classes. E é precisamente isto que «A AUDIÊNCIA» escamoteia.

Há urgência em desmascarar, minuciosamente, aqui e agora, todos os ardis (e eles serão cada vez de maior subtileza, à medida que o barco naufraga) utilizados pelos «Exércitos da Salvação» do cinema burguês, cuja única função é obscurecer a consciência de classe dos oprimidos, através da sua propaganda reaccionária.

"Z" DE COSTA-GAVRAS

Entre «Estado de Sítio» que já vimos e criticámos e este «Z» não existem diferenças. Depois de o vermos dá vontade de dizer ao realizador que a política «é uma coisa muito séria» e não para ser tratada como um policial.

Aliás, o fenómeno é muito mais complexo e o que Costa-Gravas faz não é mais afinal, do que aquela capacidade que a ideologia dominante (burguesa) tem de absorver e reelaborar, mistificando.

CONTINUA NA PÁGINA 30

EU O POVO

poemas da revolução

«Mutimati é a voz individual que corporiza a voz colectiva. EU, O POVO é agora pertença de Moçambique. O povo moçambicano é o seu autor».

Se as revoluções produzem os seus poetas, entedidos enquanto vozes particulares que percutem um sentido e um sentir colectivo, podemos dizer que a revolução moçambicana criou um grande e multifacetado poeta: o seu povo. Assim o exige este Mutimati de voz individual num corpo que se estende por cinco séculos e os condensa por dez anos de uma madrugada entre vermelho e claridade.

Do seu relatório ressalta uma viva e paradoxal insónia, apesar do sono:

«Pus o meu irmão debaixo da Terra
Porque desde ontem o meu irmão não falava mais
E não queria comer, não queria limpar a Kalashnikoff
Com os olhos muito abertos e leves de sono».

E no imenso semblante do esforço que a terra moçambicana continha e exercitava ficaram os imperativos de um tempo e um espaço, para moldarem o homem ao que ele não era e poder voltar a ser:

«Está aqui tudo o que não era meu irmão
O cinturão, o camuflado, dois carregadores, a arma boa
O bornal, o cantil, o facão, esta pequena moeda estrangeira».

E já não grita N'goma do antigo olhar de animal ferido e encurralado, entre mato de palmatória e subúrbios com mosquitos e um olhar quase mítico, exangue, à pedra urbana. Outra voz é agora o sémen deste corpo em luta.

Uma voz que diz, na contensão das mil lágrimas que a Kalashnikoff vai depois soluçar:

«Está tudo em muito perfeito estado de conservação.
Faz favor dá Ordem para pôr dentro outro Irmão
Camarada Comandante».

Esta voz de Mutimati esqueceu a coloração crepuscular dos jocarandás explodindo, para contar a história do Camarada Inimigo que «deixa muita informação e rastos e não chegou de saber porque os outros Camaradas Inimigos passaram na noite o rio Rovuma, apontando inexoravelmente para o Sul. O Camarada Inimigo que veio de longe e não sabe das mil veias que perpassam na torrente do rio Rovuma e veio morrer, ignorante, quando

«Foi a Voz da minha arma que lhe deu A Vida
E o sorriso com que assim me sorri.
E descobrimos que não era ele porque
«Alguma parte tem um inimigo. Não era ainda este».

«EU, O POVO» é um contar o um tempo cumprido e adiado entre epopeia e tragédia como berros de mulher que vai parir na água e no sangue nove milhões de rostos que têm já cabeças com memórias antigas. Esquecer é cumprir a outra metade mesmo de um passo onde de permeio está uma sepultura em forma de sete, sem corpo, respirando o vento e a fragrância da vida exultante.

Com esta pequena colectânea de poemas e pela sua riqueza temática e histórica, pode-se dizer que é um pouco da cultura nova moçambicana que se condensa e se expõem, à espera de melhores frutos.

Fig. 23
Artigo sobre o livro *Eu, o Povo*
no jornal *A Tribuna*, 9 de Julho de 1975
página 22

> O vocabulário é extremamente abundante: o poeta utiliza-o com uma desenvoltura surpreendente no sentido de que aqui se encontram soluções estilísticas de grande alcance. Algumas vezes, o que poderia parecer resultado de inépcia ou tornar-se redundância é, afinal, dos achados poéticos (criativos, inventivos) mais notáveis que alguma vez se conseguiram no domínio da escrita em língua portuguesa. A desenvoltura discursiva que nesta poesia se manifesta alia-se cerradamente àquilo a que poderíamos chamar um grande à-vontade na execução do texto.[81]

Assim, Luís de Miranda Rocha não mostra qualquer hesitação no patamar em que coloca esta obra: "Na verdade, será difícil encontrarmos na poesia em língua portuguesa uma obra poética onde se encontrem patentes tão novos (e inesperados) recursos expressivos"[82]. O autor sublinha a adequação dos recursos expressivos ao propósito da obra, referindo-se assim ao contexto em que foi produzida – e que determinou as temáticas que aborda: a luta de um povo "para se libertar da opressão colonialista"[83] e a "construção de um homem novo, a partir da modificação decisiva duma situação histórica, da mutação irreversível dum processo social"[84]. Embora não se detenha num aprofundamento das circunstâncias históricas em que a obra foi escrita, o autor não deixa de referir o clima eufórico desse tempo: "Todo este discurso é animado por um entusiasmo sem medida. Claro que este entusiasmo tem muito a ver com a Revolução"[85]. É, aliás, este enunciado que nos faz compreender que Mutimati seja uma voz colectiva pois a construção de um país era um projecto também ele colectivo.

Mais recentemente, em 2004, Maria-Benedita Basto, no âmbito dos estudos da literatura pós-colonial, procurou fazer luz sobre o assunto, num esforço para desenterrar este livro, retirando-o do silêncio:

> J'aimerais pouvoir contribuer, avec ce texte, à briser ce silence et démontrer que cette oeuvre est à la fois une pièce importante du puzzle de l'histoire littéraire mozambicaine (et dans une interrogation plus globale de la théorie littéraire) et dans l'histoire politique du Mozambique.[86]

O mérito do seu extenso artigo foi reconhecer a importância de conhecer a história da obra, enquadrando-a com elementos que não são exclusivamente da área literária. É nesse sentido que a autora considerou relevante fazer uma reconstituição da génese da obra e daquilo a que chamou a "aventura editorial do livro". O artigo resulta portanto de uma investigação da autora no sentido de fazer essa "reconstituição", entrevistando três figuras: Eugénio Lisboa, Rui Oliveira

---

[81] Luís de Miranda Rocha, "Mutimati, voz do povo [crítica a 'Eu o Povo', de Mutimati Barnabé João]", *Colóquio Letras*, n.º 35, Janeiro 1977, p. 70.
[82] *Idem*, *ibidem*, p. 70.
[83] *Idem*, *ibidem*, p. 71.
[84] *Idem*, *ibidem*, p. 72.
[85] *Idem*, *ibidem*, p. 72.
[86] Maria-Benedita Basto, "Enjeux, double je(ux): hétéronymie, genre et nation dans Eu, o Povo de António Quadros/Mutimati Barnabé João", in Maria-Benedita Basto (dir.), *Enjeux Littéraires et Constructions d'Espaces Démocratiques en Afrique Subsaharienne*, 2007, p. 184.

e José Luís Cabaço[87] – os "acteurs le plus directement impliqués"[88], bem como outras pessoas que permitiram à investigadora "compléter le puzzle à la fois littéraire, historique et politique que constitue *Eu, o Povo*"[89].

Não desmerecendo esse esforço e as conclusões a que chegou a autora, e muito menos a pesquisa que levou a cabo, permito-me afirmar que não considero – de todo – que o seu artigo tenha completado o *puzzle*. Devo mesmo dizer que nem creio que o *puzzle* se chegue a completar. Neste subcapítulo pretendo avançar com interrogações, articulações, e conclusões, contribuindo para uma abordagem mais completa à obra e, sobretudo, dando ênfase ao enquadramento em que surgiu, ao intuito com que António Quadros a produziu, e formulando a sua intrínseca ligação com a actividade que desenvolverá no TBARN.

ANTÓNIO QUADROS: O CRIADOR DO HERÓI

Começo, precisamente, por uma questão de que não se ocupou Maria-Benedita Basto: de onde surge a ideia para a concepção desta obra *Eu, o Povo*?

No prefácio de uma edição portuguesa de 2008 dos Livros Cotovia, José Forjaz, amigo muito próximo de António Quadros, parece decifrar – de modo peremptório – a génese deste livro:

> Em princípios de 1975, o António, mais o Roxo Leão, mais o Pedro Alcântara, mais o João Salomão, mais o João Mosca, mais eu fomos encarregados, pelo então ministro das Obras Públicas do governo de transição Alcântara Santos, de constituirmo-nos em brigada de "salvação" da cidade de Tete, que estava sem água, sem luz e sem as outras necessidades básicas de qualquer cidade. Levámos credenciais que nos davam amplos poderes, e mais poderes obtivemos do comandante da Frelimo e Governador da Província, a quem, disciplinadamente, nos apresentámos à chegada. Eu, o Povo nasceu dessa brigada fazedora de milagres tais como dar água à cidade, projectar um novo bairro, um novo hospital, e outras tantas coisas, em menos de dez dias.[90]

Não colocando em causa que esta experiência, de uma missão em Tete, no ano de 1975 – narrada desta forma por um dos seus protagonistas – tenha sido marcante para António Quadros, parece-me bastante redutor explicar a génese desta obra com base neste episódio.

Uma outra narrativa me chegou por via de Adelina Gouveia[91], encarregue em 1975 pela UEM, onde trabalhava, juntamente com outras colegas, de preparar os novos programas curriculares para o ensino – 'cortando' drasticamente com o universo literário português e optando, de preferência, por textos que fossem conforme a ideologia da FRELIMO. Segundo Adelina Gouveia, António Quadros sabia da 'aflição' deste grupo de trabalho que teria de encontrar rapidamente

---

[87] Não consegui ainda contactar José Luís Cabaço que, à data, era ministro da Informação do Governo Provisório. Rui Oliveira, responsável pela edição da obra, já morreu há alguns anos.
[88] Maria-Benedita Basto, "Enjeux, double je(ux): hétéronymie, genre et nation dans Eu, o Povo de António Quadros/Mutimati Barnabé João", in Maria-Benedita Basto (dir.), *Enjeux Littéraires et Constructions d'Espaces Démocratiques en Afrique Subsaharienne*, 2007, p. 187.
[89] *Idem*, *ibidem*, p. 210.
[90] José Forjaz, "Notas à presente edição. Recordando António Quadros", in Mutimati Barnabé João, *Eu, o Povo*, 2008, p. 11.
[91] Conversa com Adelina Gouveia, Lisboa, 29/12/2017.

textos de autores não portugueses, para que não houvesse qualquer tipo de conotação com o colonialismo, para figurar nos novos programas e nos novos livros. De acordo com o seu testemunho, esta saga preparatória de materiais para a nova escola, a escola do novo país, terá despertado em António Quadros – sempre atento e perspicaz – a vontade de se aventurar a, por um lado, redigir *Eu, o Povo* e, por outro, criar a 'farsa' de onde ele emergisse.

Também não será de excluir que António Quadros conhecesse uma obra intitulada *Caderno dum Guerrilheiro*, publicada em 1974, em Angola, por João-Maria Vilanova – o pseudónimo de João Guilherme Fernandes Freitas (1933-2005). Português, residente em Angola, tendo regressado a Portugal após a independência, o seu nome "entrou de direito pleno no panorama literário angolano"[92]. O "eu-poético", do conjunto de poemas – com elevado comprometimento político, escritos entre 1971 e 1974, é um africano que viveu a opressão do colonizador português. O título da obra, efectivamente, alerta para alguma sintonia com a história do *Eu, o Povo* – caderno de poemas encontrado junto ao corpo morto de um guerrilheiro. Embora as obras sejam muito diferentes, em termos literários e mesmo nas mensagens subjacentes, têm em comum uma aura à volta da figura do guerrilheiro e, sobretudo, o facto de os autores terem recorrido a um "disfarce da identidade real como condição indispensável"[93] para que as obras tivessem credibilidade. A questão da credibilidade é, aliás, a razão que explica a farsa que António Quadros criou. Frederick Williams focou 'ao de leve' esta questão num artigo que escreveu:

> It [Eu, o Povo] was put forward as the writings of a fallen guerilla independent fighter, and it was hailed as the authentic, representative voice of the people. Being white, António Quadros could not run the risk of detection by either the Portuguese, who would have condemned him as a traitor, or black Africans, who would not have easily accepted a Portuguese white man as their spokesman.[94]

Se as circunstâncias que enumerei poderão ter despoletado a escrita de *Eu, o Povo*, a obra congrega e transporta uma maior complexidade, que é preciso enunciar, cruzando o seu conteúdo e o seu enquadramento político e cultural com a personalidade, o percurso e as intenções do seu autor.

CENÁRIO, PROTAGONISTAS E ADEREÇOS

Eu, o Povo é, de facto, uma farsa; nasce de um teatro inventado por António Quadros que cria os cenários, os protagonistas e os adereços – tal como nos narra Eugénio Lisboa, seu cúmplice para pôr em cena a peça:

> Neste segundo semestre de 1975, fui também cúmplice de uma farsa bem intencionada, embora arriscada: a publicação do livro alegadamente escrito por um guerrilheiro da Frelimo, morto em combate contra o exército português: Mutimati Barnabé João. O livro tinha o título: Eu, o Povo. Mutimati Barnabé João era, na realidade, o João Pedro Grabato Dias, que era, como já se sabe,

[92] Silvia Bruneta, *A fase utópico-patriótica da poesia angolana (1965-1985)*, tese de doutoramento, Universidade de Aveiro, 2014, p. 184.
[93] *Idem*, *ibidem*, p. 183.
[94] Frederick G. Williams, "Who and What constitutes Mozambican Poetry? The colourful, surprising, and complex case of António Quadros, Alias Mutimati Barnabé João, Alias Frey Ioannes Garabatus, etc.", *Mediterranean Studies*, vol. 12, 2003, p. 192

> um heterónimo do António Quadros. Este apareceu-me, uma manhã, com a seguinte proposta: um manuscrito todo sujo de lama e "sangue", coisa que tivesse passado uns maus bocados, no bolso de algum guerrilheiro andando por locais inóspitos; o manuscrito ter-me-ia sido enviado, a mim – "conhecido crítico literário, em Moçambique" – pelo major Aventino Teixeira[95], em Lisboa, o qual o teria, alegadamente, encontrado num bolso de um guerrilheiro morto na luta de libertação. O escrito vinha a coberto de uma carta dada como escrita pelo major Aventino, na qual ele me explicara tudo isto, por miúdos (o Quadros facultou-me a "carta" do major). Este era o cenário. O pedido do Quadros era o de eu aceitar entrar na anedota e entregar, intrigado e deslumbrado, o escrito e a carta ao Rui Oliveira (livreiro), para este os fazer chegar às mãos de algum maioral da Frelimo. Eu disse logo ao Quadros que sim, mas que, provavelmente, acabaríamos os dois num campo de reeducação, lá para o norte, perto de onde havia leões ansiosos por nos devorarem… Isto era até o mais certo, quando se descobrisse quem era o Mutimati e se verificasse – o que era fácil – que o major Aventino nunca me tinha escrito carta nenhuma. Em suma comecei a gozar que nem um preto (sem ofensa, é que eles sabem gozar como ninguém), mesmo a pensar que aquilo ainda ia acabar mal.[96]

O tom em que Eugénio Lisboa faz a narração é revelador do espírito com que António Quadros congeminou a história. Ela deixa-nos adivinhar o 'gozo' com que o artista – e aqui, digo, propositadamente, o artista – desenhou a farsa. No *Eu, o Povo* está o cerne da vertente provocatória de António Quadros, da sua sede para testar limites.

Centremo-nos agora no objecto, isto é, no dito "manuscrito todo sujo de lama e "sangue", coisa que tivesse passado uns maus bocados, no bolso de algum guerrilheiro andando por locais inóspitos"[97]. Desse manuscrito original não se sabe o paradeiro. De acordo com o que Maria-Benedita Basto averiguou, e que afirma ser consensual entre as fontes que entrevistou, eis a descrição do documento que Eugénio Lisboa fez chegar a Rui Oliveira que, por sua vez, entregou a José Luís Cabaço, da FRELIMO:

> Selon les trois interviewés, Lisboa, Oliveira et Cabaço, le manuscrit se présentait comme un ensemble de feuilles effectivement tachées de sang et de boue. Les poèmes étaient dactylographiés sur des feuilles jaunes très fines ou du papier pelure jaune qu'on utilisait à l'époque pour reproduire des textes quand on écrivait à la machine. L'ensemble était rangé dans un classeur en carton au format A4.[98]

Porém, no seu artigo, a investigadora dá conta que Rui Oliveira lhe mostrou um outro manuscrito da obra, sobre o qual nos diz o seguinte:

> Le manuscrit original du livre sur lequel s'est réalisé ce travail reste introuvable. Mais j'ai pu accéder à un manuscrit inédit qui aurait été offert par António Quadros lui-même, en 1978, à Rui Oliveira et qui, selon l'éditeur, est une copie fidèle de l'original, sauf dans la forme de présentation et les détails concernant la calligraphie. António Quadros a amené ici jusqu'au but sa mise en scène hétéronymique, présentant les poèmes, écrits à la main, dans un vrai petit cahier d'écolier rectangulaire, créant un livre-objet.[99]

---

[95] De novo, o nome de Aventino Teixeira como cúmplice de António Quadros.
[96] Eugénio Lisboa, *Act Est Fabula. Memórias – III – Lourenço Marques Revisited (1955-1976)*, 2013, p. 452
[97] *Idem, ibidem*, p. 452.
[98] Maria-Benedita Basto, "Enjeux, double je(ux): hétéronymie, genre et nation dans Eu, o Povo de António Quadros/Mutimati Barnabé João", in Maria-Benedita Basto (dir.), *Enjeux Littéraires et Constructions d'Espaces Démocratiques en Afrique Subsaharienne*, 2007, p. 189.
[99] *Idem*, *ibidem*, p. 190.

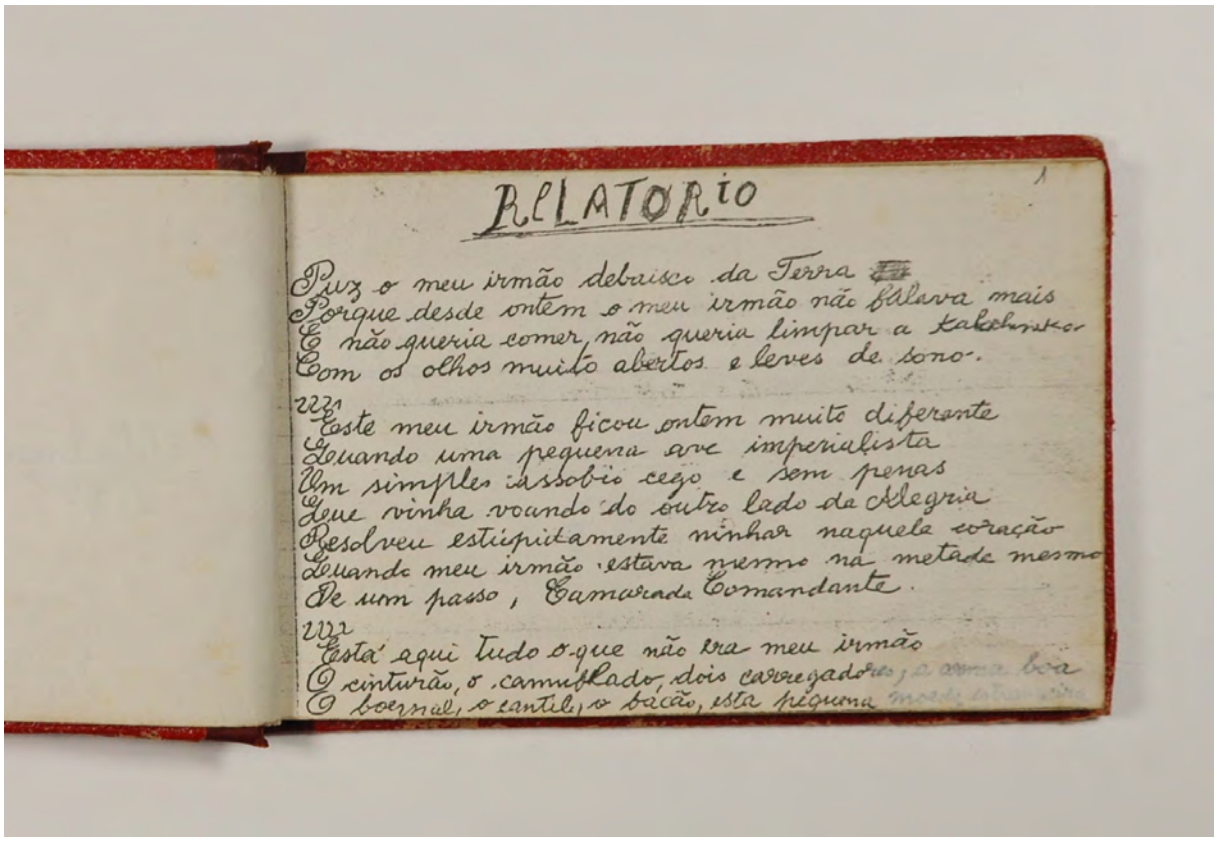
A autora cataloga este caderno como um livro-objecto, que descreverá com precisão. Porém, não procurou perceber nem levanta uma questão, quanto a mim crucial: a razão de ser do próprio livro-objecto. Se não era o manuscrito que chegou às mãos da FRELIMO, por que foi executado? Foi executado com que propósito? Se ela refere que ele é de certa forma a consubstanciação da história criada por António Quadros, então ele teria um propósito. Mas qual? Estranho a ausência de questionamento sobre este outro manuscrito e o facto de não ter procurado indagar junto de Rui Oliveira a razão da sua existência[100].

O livro-objecto que Maria-Benedita Basto refere também o encontrei, mas não nas mãos de Rui Oliveira. Encontrei uma cópia nas mãos de Adelina Gouveia.

A forma como conseguiu esta cópia está relacionada com a sua tarefa de elaboração dos programas escolares – que já referi anteriormente. A certa altura, chegou às mãos desse grupo de trabalho, do qual fazia parte, o tal manuscrito juntamente com a sua história. O conteúdo foi lido e recebido em êxtase, pois os poemas respondiam aos 'requisitos ideológicos' e tinham, além do mais, verdadeira dimensão literária. Adelina Gouveia recorda que, após a recepção desses poemas, ela e as colegas ainda procuraram saber, junto da FRELIMO, quem era Mutimati, no sentido de conhecerem a sua biografia – mas os esforços foram em vão, e a urgência ditou que se apressassem na produção dos programas, não havendo tempo para indagações. Fez uma fotocópia do manuscrito, mandou-o encadernar e guardou-o. Nessa altura, ainda não sabia que por detrás do manuscrito estava António Quadros – que bem conhecia. Conta-me Adelina Gouveia que outras pessoas tinham cópias do documento[101]. Também Maria de Lourdes Cortez afirma que muito antes da publicação da obra constatou: "(…) que circulavam cópias dos poemas na universidade e a uma certa altura apercebi-me que muita gente, sobretudo entre os alunos, procurava descobrir quem era Mutimati Barnabé João"[102]. Deduzo, pelas indicações de Adelina Gouveia e Maria de Lourdes Cortez, que o que circulava seriam precisamente cópias deste livro-objecto.

Este livro-objecto dá-nos uma dimensão mais completa da 'criação artística' de António Quadros. É brilhante a forma como o caderno de poemas vai ao encontro da personagem que criou – o guerrilheiro com pouca instrução. Tudo foi pensado: a caligrafia de aprendiz, as rasuras, alguns erros ortográficos, a forma como encerra e inicia os poemas – em jeito de composição de criança em escola primária (fig.24,25). Mas… esta 'criação artística' para quê?

[100] Ou se indagou, não abordou essa questão no seu artigo. A única informação que dá ao leitor, numa nota de rodapé, é a seguinte: "Rui Oliveira avait pris la décision de partir du Mozambique à ce moment-là. António Quadros lui a donné ce manuscrit au moment où il prenait congé de lui. Pour Rui Oliveira ce fût une surprise" (p. 211).
[101] Conversa com Adelina Gouveia, Oeiras, 29/12/2017.
[102] Conversa com Maria de Lourdes Cortez, Lisboa, 27/12/2017.

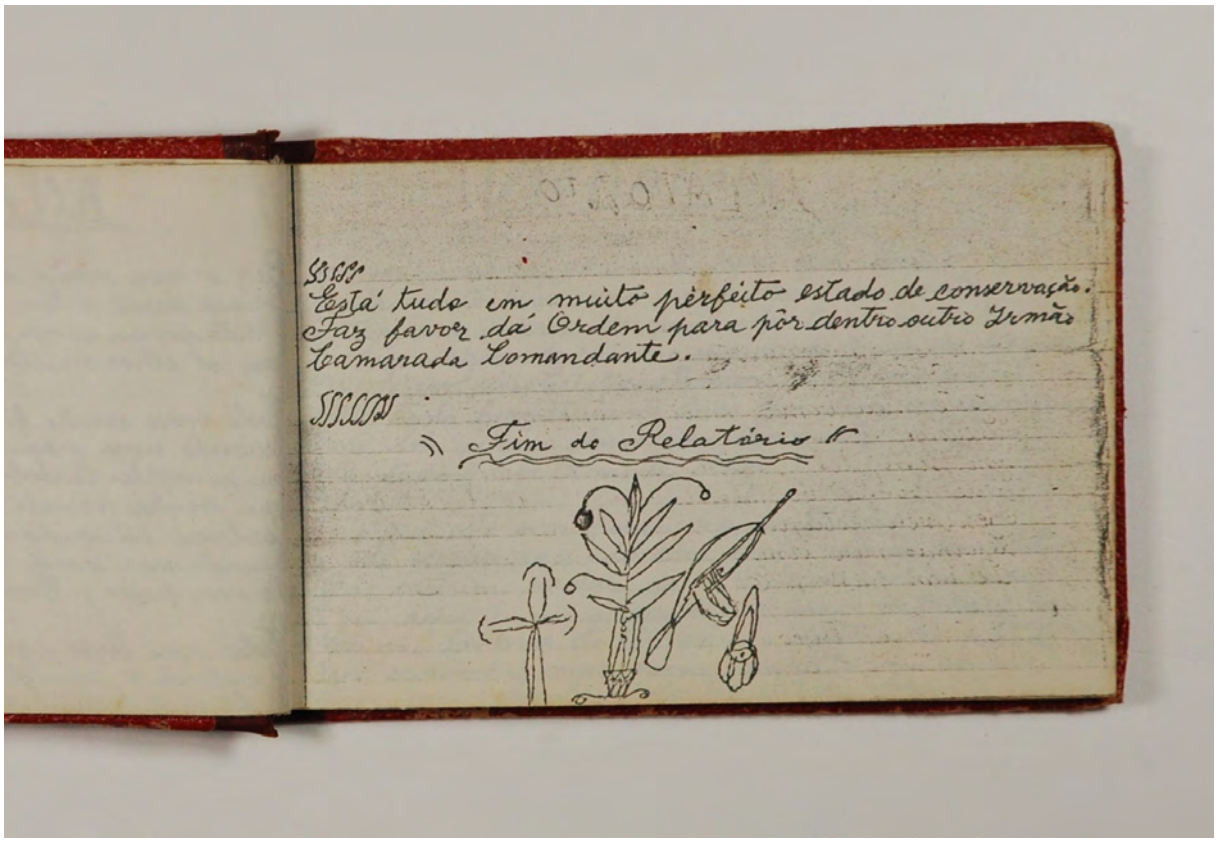


RELATORIO

Paz o meu irmão debruçado da Terra
Porque desde ontem o meu irmão não falava mais
E não queria comer, não queria limpar a tabaqueira
Com os olhos muito abertos e leves de sono.

Este meu irmão ficou ontem muito diferente
Quando uma pequena ave imperialista
Um simples assobio cego e sem penas
Que vinha voando do outro lado da Alegria
Resolveu estupidamente ninhar naquele coração
Quando meu irmão estava quase na metade mesmo
De um passo, Camarada Comandante.

Está aqui tudo o que não era meu irmão
O cinturão, o camuflado, dois carregadores, a arma boa
O boornal, o cantil, o bacão, esta pequena



Está tudo em muito perfeito estado de conservação.
Faz favor dá Ordem para pôr dentro outro Irmão
Camarada Comandante.

Fim do Relatório

Fig. 24, 25
Páginas do manuscrito de *Eu, o Povo*
espólio particular

Avanço com uma hipótese que pode explicar a existência deste outro manuscrito. A partir do momento em que António Quadros entrega o manuscrito dos poemas a Eugénio Lisboa perde o controlo sobre a sua obra. Isto é, Quadros não sabia se os poemas iam ser aceites pela FRELIMO, não sabia – no caso de considerarem a publicação – o tratamento editorial que lhe iria ser dado nem os contornos exactos do enquadramento ideológico que lhe iriam dar. Terá sido essa incógnita quanto ao futuro da obra, mas também a necessidade de querer passar a sua mensagem, que o terão levado a conceber o caderno de poemas e a fazê-lo circular por outros canais. Com esta 'divulgação paralela' assegurou a transmissão da sua poesia vincando, claro está, o mistério à sua volta e, sobretudo, à volta do seu autor. Em última instância, posso até afirmar que esta outra divulgação da obra poderá ter sido uma forma de pressão para que a FRELIMO a publicasse.

Neste 'teatro', é ainda preciso desvendar o nome da personagem que ele inventa – Mutimati Barnabé João que, para aqueles que eram muito próximos de António Quadros, como José Forjaz, era fácil de decifrar:

> MUTIMATI é o carneiro de água, uma máquina milagrosa que traz água de baixo para cima sem precisar de diesel ou de electricidade ou de feijão para alimentar os braços que a devem carregar. BARNABÉ era o canito benfazejo, lá de casa do António, esperto e simpático que a todos conquistava. JOÃO o filho, mas também um dos amigos naquele momento raro de pura generosidade e inocente esperança.[103]

E a obra, de facto, tinha tudo a ver com esse "momento raro de pura generosidade e inocente esperança".

EU, O POVO OU UM PROGRAMA POLÍTICO

Deixando agora de lado a farsa – porque já parcialmente desmontada –, pretendo ir ao âmago da obra, ao propósito primeiro do seu autor.

Nesse sentido, começo por registar a leitura que Maria-Benedita Basto propõe, contestando a interpretação dominante da obra – marcada pela forma como a FRELIMO a enquadrou e a divulgou. Assim, tradicionalmente *Eu, o Povo* tem sido lido e interpretado como um canto épico e rotulado no cânone da chamada poesia de combate. Maria-Benedita Basto põe de lado esse entendimento da obra:

> Avec *Eu, o Povo*, Mutimati organise alors un jeu de brouillage des genres en double déplacement. D'un côté, il déconstruit ce qui paraissait totalement évident, qu'un guérillero écrive de la poésie de combat et produise un chant épique à la gloire des faits guerriers, en faisant de lui l'auteur d'un livre de sagesse et d'un manuel d'écologie. De l'autre, il mélange au genre didactique les contours d'un journal intime et l'espace onirique qu'il contient.
> Précisons-le. Ce livre n'est pas de la poésie de combat, soit-elle dans son excellence. Et il n'est pas non plus de l'écriture collective et anonyme d'une nation. Ce livre n'appartient pas au genre épique, il n'appartient d'ailleurs à aucun genre. Il joue les uns contre les autres, les uns sur les autres.[104]

---

[103] José Forjaz, "Notas à presente edição. Recordando António Quadros", in Mutimati Barnabé João, *Eu, o Povo*, 2008, p. 12.

[104] Maria-Benedita Basto, "Enjeux, double je(ux): hétéronymie, genre et nation dans Eu, o Povo de António Quadros/Mutimati Barnabé João", in Maria-Benedita Basto (dir.), *Enjeux Littéraires et Constructions d'Espaces Démocratiques en Afrique Subsaharienne*, 2007, p. 202.

A autora aponta precisamente o engenho de António Quadros neste desafio aos géneros literários – e é neste aspecto que reconhece um grande valor à obra. Contudo, e não me opondo a essa visão, creio que ainda assim poderá ser redutor dizer que esta obra é um "livro de sabedoria" e um "manual de ecologia". Certamente que ela é isso, mas é muito mais do que isso.

José Forjaz afirmou que *Eu, o Povo* "Seria a cartilha maternal da revolução, das ideias e das técnicas, ao serviço do povo e pelo povo"[105]. Eu arrisco afirmar que este livro é, acima de tudo, um programa político – um programa político para o país que emergia do colonialismo, de uma guerra devastadora, e que precisava de um rumo para a sua construção. Para mim, é aqui que reside indubitavelmente a grandeza desta obra.

Este programa político assenta numa crença fortíssima na solidariedade humana em prol de um bem comum. António Quadros perspectiva um país cujo crescimento assenta em dois pilares: a aposta na educação e o respeito pelos recursos endógenos. Advoga uma ideia de desenvolvimento sustentável para o país – para a forma como nele se deveria viver, construir e produzir.

Saliento ainda uma particularidade única deste programa: é por excelência um texto democrático, ele quer-se acessível a todos, quer-se percebido por todos. E tinha de o ser pois a construção do futuro do país tinha que ser um projecto colectivo, sentido por todos, executado com os contributos de todos. E é aí que se inscreve o espírito pedagógico que norteia a obra – e que é irrepreensível. O poema *Caborinha Bassa* é um dos poemas onde essa preocupação é mais evidente:

> Penso quase da Cabora Bassa está bem.
> É um muro grande que vai parar um grande Rio (Zambeze)
>
> Mas há rios pequenos em todas partes
> Do tamanho da força dos homens e mulheres de uma aldeia
> Com força para carregar pedras e árvores
> E fazer um tapamento útil num rio pequeno
> Para juntar a água sem disciplina na calma funda
> E aproveitar esta calma funda para distribuição
> Às coisas necessárias e seres dependentes do Homem.
>
> Esta água parada tem força de boi a sério mesmo
> Quer sair toda ao mesmo tempo num buraco pequeno
> E faz bulha e remoinho e faz mexer pás à volta dum eixo
> Como as armadilhas das velas no vento.
>
> Eh! Camaradas. Esta aldeia tem um rio desempregado
> Não pode ser mais. Não falta trabalho.
> Vamos levar este rio a fazer autocrítica e a produzir.
> Falta só criar as condições convenientes com nossa força.
> Vai ter Caborinha Bassa nesta aldeia
> E um rio com juízo e trabalhador.
> Está visto, camaradas; Vai ver.[106]

---

[105] José Forjaz, "Notas à presente edição. Recordando António Quadros", in Mutimati Barnabé João, *Eu, o Povo*, 2008, p. 12.
[106] Mutimati Barnabé João, "Caborinha Bassa", *Eu, o Povo*, 1975, sem paginação.

Todos os poemas, com vocabulário simples e acessível, poderão ter vários níveis de leitura, mas foram escritos para que todos os moçambicanos os conseguissem ler/ouvir e compreender a sua mensagem.

O mais extraordinário deste programa político é que ele não é um sonho, não é uma utopia e muito menos uma epifania poética: é uma proposta de acção – que António Quadros, ele mesmo, provará ser fazível e concretizável. Como referiu José Forjaz: "Eu, o Povo é o que António aspirava que fosse: a obra sem autor, de que todos o somos, e alguns o fomos, naquele ano de "1975 – Ano da Independência" e do século que, para alguns, ainda hoje é o século da Independência"[107]. Nesse sentido, o livro guarda o mais profundo de António Quadros: a crença de que era possível um país novo, livre e com vontade de determinar o seu destino – e no qual ele estava disponível para colaborar. Embora, em primeira instância, a obra possa ser interpretada como um engajamento com a FRELIMO, ela é verdadeiramente um comprometimento de António Quadros com o território ao qual ele pertencia também e para cujo desenvolvimento ele queria contribuir. Esse comprometimento de António Quadros com o território e com os moçambicanos não se ficará pelas palavras dos poemas de Mutimati. Ele leva esse comprometimento para a acção, através do TBARN (*Técnicas Básicas para o Aproveitamento Racional da Natureza*) – o centro de estudos e o campo experimental que concebe e põe em prática na UEM. O TBARN é uma extensão do livro *Eu, o Povo*, ou, dito de um modo mais certeiro: o TBARN é a concretização do *Eu, o Povo*. Quanto a mim, não se pode dissociar *Eu, o Povo* do projecto TBARN – um não deverá ser lido sem o outro.

A CONSAGRAÇÃO E A PERPETUAÇÃO DO HERÓI

Esta 'farsa', congeminada por António Quadros, foi credível até certo ponto. Como foi recepcionada pela FRELIMO? De onde vinha aquele guerrilheiro e o suposto manuscrito? – foram perguntas que, naturalmente, deveriam ter surgido entre os quadros do partido. E as perguntas, de facto, surgiram de altas individualidades da FRELIMO – e Eugénio Lisboa tornou-as claras nas suas memórias:

> Poucos dias depois de ter entregue o material ao Rui Oliveira, encontrava-me eu nos escritórios da SONAP, quando me aparece ao telefone, o Luis Bernardo Honwana, que, nessa altura, assessorava o Presidente. O Luis entrou de mansinho: que não ia citar nomes, que não valia a pena, mas que estivera a ler o escrito do Mutimati, de resto, com muito interesse, mas que, sempre sem citar nomes, tinha ficado com a impressão de que o autor daquilo era um nosso amigo comum… (nada de nomes). Respondi-lhe que achava muito bem não se citarem nomes e que, de qualquer maneira, não percebia a que amigo comum se estava a referir. E que, em qualquer dos casos, o problema da autoria, me parecia de pouco interesse ou até inconveniente. Também ninguém sabia quem fora Homero (se é que ele fosse um homem só) e não havia qualquer certeza quanto à identidade de um Senhor que dava pelo nome de Shakespeare. Se o livro Eu, o Povo interessava à Frelimo, pois que o usasse! O Luis concordou inteiramente comigo e comunicou-me que era isso mesmo que a Frelimo pretendia

[107] José Forjaz, "Notas à presente edição. Recordando António Quadros", in Mutimati Barnabé João, *Eu, o Povo*, 2008, pp. 13-14.

> fazer: imprimir o livro e distribui-lo o mais possível. Eis uma decisão inteligente: nada de procurar o autor para o castigar. Iriam servir-se dele, no melhor sentido.[108]

Portanto, e de acordo com o testemunho de Luís Bernardo Honwana[109]– aqui pela voz de Eugénio Lisboa –, a FRELIMO terá percebido de que se trataria de uma farsa, tendo duvidado da existência do guerrilheiro e adivinhando-lhe um autor, que, na conversa com Eugénio Lisboa, não chega a nomear. Muito importante também para corroborar esta ideia é o testemunho de Maria de Lourdes Cortez[110] – que conta ter sido abordada, com muita discrição e até "secretismo" – por Fernando Ganhão, quadro do partido e, na altura, reitor da universidade, pedindo-lhe um parecer do poema desconfiando que ela saberia informações quanto ao poeta que o tinha escrito. Maria de Lourdes Cortez, que não conhecia a obra nem a intenção de António Quadros, ao ler os textos desconfiou quase imediatamente da autoria percebendo que haveria ali uma "história de bastidores". À pergunta de Fernando Ganhão sobre se a obra deveria ou não ser publicada ela respondeu com outra pergunta: "Mas a obra envergonha-vos de alguma forma?". Não envergonhava, pelo contrário: ela até 'dava jeito'!

A FRELIMO 'embarca' nesta ficção, internamente com desconfianças e suspeitas quanto à identidade de Mutimati Barnabé João, mas externamente sem dúvidas quanto à heroicidade desse guerrilheiro-poeta. A verdade é que a FRELIMO foi conivente com a farsa, sendo indirectamente uma cúmplice da encenação de António Quadros.

A divulgação do testemunho poético do guerrilheiro Mutimati Barnabé João servia 'como uma luva' o programa da FRELIMO, tal como explicita Eugénio Lisboa:

> Quantos "regimes fortes", com todo o poder nas mãos, como tinha, na altura, a Frelimo, teriam agido, nestas circunstâncias, com este recato e com este sentido de oportunidade a não perder? Julgo que muito poucos! Penso que o regime teve, neste momento e com esta decisão bem medida, uma das suas *finest hours*![111]

Eu, o Povo e o herói Mutimati Barnabé João chegaram na 'hora certa' e foram ao encontro do que a FRELIMO procurava:

> Em Moçambique, a escrita da nação, tal como ela foi concebida pelo movimento que liderou a luta anti-colonial e assumiu o poder depois da independência, a FRELIMO, foi caracterizada pela figura do guerrilheiro-poeta, simultaneamente produtor de uma sociedade nova de homens novos e de uma literatura ao serviço da revolução que, seguindo as orientações de uma literatura de combate, abolia a fronteira entre actividade intelectual e praxis sócio-política militante.[112]

Quanto tempo terá durado a farsa? E a ideia de que *Eu, o Povo* foi um manuscrito encontrado junto ao corpo morto de um guerrilheiro da FRELIMO? Não parece ter demorado muito tempo, até porque vejamos.

---

[108] Eugénio Lisboa, *Act Est Fabula. Memórias – III – Lourenço Marques Revisited (1955-1976)*, 2013, pp. 452-453.
[109] Não consegui contactar Luís Bernardo Honwana, cujo testemunho continuo a considerar importante.
[110] Conversa com Maria de Lourdes Cortez, Lisboa, 27/12/2017.
[111] Eugénio Lisboa, *Act Est Fabula. Memórias – III – Lourenço Marques Revisited (1955-1976)*, 2013, p. 453.
[112] Maria-Benedita Basto, *A guerra das escritas. Literatura, nação e teoria pós-colonial em Moçambique,* 2006, p. 14.

Em Janeiro de 1977, na *Colóquio Letras* (revista com a chancela da Fundação Calouste Gulbenkian), a recensão crítica de *Eu, o Povo* de Luís de Miranda Rocha, começa – curiosamente – por abordar a questão da identidade do autor:

> O livro que nos ocupa intitula-se **Eu o Povo** e editou-o a Frelimo em Maputo (então Lourenço Marques), na altura da independência de Moçambique. "Poemas da Revolução", diz-se na capa deste discreto opúsculo de 32 páginas, sem numeração, e 27 poemas, escritos, estes, por Mutimati Barnabé João. Dizem-nos (e não será indiscrição revelá-lo) que se trata de um poeta oriundo de Portugal e há alguns anos radicado em Moçambique, autor doutras obras como por exemplo **Sonetos de Amor e Circunstância** e **As Quybyrycas**. Trata-se, pois, de João Pedro Grabato Dias, que também assina Frey Johannes Garabatus, Fr. Grabato ou Grabatus, ou seja o que for – e dizem que do pintor António Quadros se trata, actualmente (?) em exercício de docência na Universidade de Lourenço Marques.[113]

Luís de Miranda Rocha, não sendo taxativo, revela que *Eu, o Povo* é da autoria de António Quadros, de João Pedro Grabato Dias e de Frey Ioannes Garabatus – de um só homem, portanto. Mantém, porém, incógnitas as suas fontes, remetendo-nos para rumores ("Dizem-nos" (…) "e dizem que") e deixando algum secretismo em volta do assunto – como, decerto, convinha.

Através deste excerto, torna-se evidente que em 1977 a questão da autoria estaria desmistificada. Segundo Maria-Benedita Basto:

> Pourtant, dès que le mythe du guérillero s'est défait et que le nom du «vrai» auteur s'est répandu, sans que cependant Quadros n'ait jamais reconnu cette paternité, le silence sur l'œuvre tomba. En 1978, au moment de la publication du deuxième volume de Poésie de Combat aucun poème de Mutimati n'a été retenu.[114]

Portanto o que esta autora indica é que na antologia *Poesia de Combate* – que tem a chancela da FRELIMO – editada em 1978, a poesia de Mutimati não figura. Este dado indicia, a meu ver, que a partir de 1978 há, porventura, da parte da FRELIMO uma vontade de silenciar esta obra que não sendo 'genuína' deveria cair no esquecimento.

Porém, faço notar que esse silêncio – posso acrescentar – 'oficial' não correspondeu a um apagamento efectivo da obra, pelo contrário[115]. É que, entretanto, ela tinha conhecido uma ampla divulgação por via dos manuais escolares.

A divulgação da mensagem de Mutimati não ficou circunscrita à edição de 30 000 exemplares; ela tornou-se muito mais abrangente e, porventura, até mais eficaz quando passou a fazer parte dos novos manuais escolares (que substituíram os manuais escolares portugueses do tempo do colonialismo) e que se queriam assumir como os tijolos das linhas programáticas da FRELIMO,

---

[113] Luís de Miranda Rocha, "Mutimati, voz do povo [crítica a 'Eu o Povo', de Mutimati Barnabé João]", *Colóquio Letras*, n.º 35, Janeiro 1977, p. 70.

[114] Maria-Benedita Basto, "Enjeux, double je(ux): hétéronymie, genre et nation dans Eu, o Povo de António Quadros/Mutimati Barnabé João", in Maria-Benedita Basto (dir.), *Enjeux Littéraires et Constructions d'Espaces Démocratiques en Afrique Subsaharienne*, 2007, p. 190.

[115] Um dos poemas do *Eu, o Povo*, com o mesmo título do livro, também foi cantado por José Afonso. A canção faz parte do disco *Enquanto há força*, de 1978.

de inspiração marxista e maoísta. É assim que encontramos em manuais escolares de diferentes graus de ensino, excertos de *Eu, o Povo*.

As páginas que aqui reproduzo pertencem a manuais publicados em 1977 (fig.26-30), onde a mensagem de Mutimati Barnabé João aparece ao lado de textos de Eduardo Mondlane, Samora Machel, Marcelino dos Santos, Boris Gorbatov, Ho Chi Minh, Mao Tsé-Tung, Jorge Rebelo, Luís Bernardo Honwana, entre outros. Os estudantes moçambicanos aprendiam a ler, porque se tratavam de livros de leitura, com poemas extraídos de *Eu, o Povo*. Quanto a mim, foi por esta via que a obra ganhou mais alcance – e um alcance difícil de apagar.

O POVO É NÓS OU O GUIÃO DA DESILUSÃO

Embora, e segundo testemunhos orais[116], António Quadros quando questionado sobre *Eu, o Povo* rejeitasse determinantemente a sua autoria, ele próprio acabaria, muitos anos mais tarde, de a 'reivindicar' muito discretamente e sem parangonas. Em 1991, com o seu pseudónimo João Pedro Grabato Dias, faz sair pelas Edições Pouco o livro *O Povo é Nós. Poemas*.

As ligações a *Eu, o Povo* são evidentes e notórias, começando pelo título – que anuncia, contudo, um outro conceito para a palavra *povo*. Em segundo lugar, e porque é o mais imediato, a ligação é feita pela capa (fig.31-32). A capa, tal como todas as capas dos livros de poesia de João Pedro Grabato Dias (embora nunca assinadas), é da autoria de António Quadros, tendo em comum um tratamento gráfico assente e dominado pela tipografia.

No interior, a ligação, torna-se ainda mais clara lendo o texto inicial, intitulado *Inclusão e Dedicatória*, que João Pedro Grabato Dias dedica a Mutimati Barnabé João: "A meu mestre Mutimati*"*. Trata-se de um texto, direi, 'à moda de' António Quadros – muito encriptado que quase convida o leitor a desistir à partida. Para encontrar a mensagem é preciso escavar e virar o texto do avesso, desencarcerá-lo e ensaiar uma interpretação: é um texto em que não se mostra arrependido da farsa que criou, declarando que "como autor, não tenho voz própria. Falo por vozes emprestadas"[117].

Este texto, em jeito de prefácio justificativo, é assinado por João Grabato e datado "Maputo, 1979"[118]. O povo tinha já outra significação, como desvela José Forjaz, na introdução já referida, ao caracterizar esta outra obra: "litania poética desmascarante da já então latente arrogância

---

[116] Segundo Antónia Quadros, viúva do artista, "o António reagia muito mal quando alguém insinuava afirmar que ele era o Mutimati Barnabé João; era um tema tabu!" (Lisboa, 21/04/2016).
[117] João Pedro Grabato Dias, *O Povo é Nós,* 1991, p. 5.
[118] Um largo período de tempo separa a escrita deste livro (1979) da sua publicação (1991). Poderá António Quadros ter ficado à espera do momento certo para o publicar? Não posso desvincular a data da publicação, da viagem que em 1991 António Quadros faz a Moçambique. Não se trata de um regresso, porque efectivamente desde 1984 que residia em Portugal, mas sim de uma visita, a propósito de uma exposição individual da sua pintura, em Maputo. Talvez tenha sido o momento oportuno para 'dar uns recados'. Nessa altura, Moçambique que encontrou era certamente diferente de Moçambique que deixara.

do poder, tão facilmente assumida pelos ex-camaradas que depressa souberam teorizar as razões do seu emburguesamento emergente"[119].

Voz de desilusão e denúncia dos abusos feitos em nome da independência e da construção da nação, João Pedro Grabato Dias, recentra a sua mensagem e escreve recados:

> Somos todos iguais em direito mas não em deveres.
> Se eu tenho mais força, devo mais força no puxar do grupo
> Mas ter mais força não me autoriza a comer da comida dos fracos
> E ter muita gula não me autoriza a comer mais que a minha ração
> Por necessidade mal entendida.[120]

O Povo é Nós é, assim, o descomprometimento de António Quadros com Moçambique e nos poemas que apresenta – muito longínquos do registo da escrita do *Eu, o Povo*, estão registadas as razões que o levaram a abandonar África e a regressar a Portugal, em 1984. Na minha perspectiva as duas obras são por isso, também, dois documentos autobiográficos. Um diário não seria tão transparente.

Se, muito discretamente, António Quadros desmontou a farsa ao publicar *O Povo é Nós* – esse revelar ficou circunscrito a um círculo intelectual restrito de leitores de poesia, e da sua poesia. A FRELIMO, por sua vez, nunca assumiu publicamente e formalmente esta farsa; pelo contrário, procurou silenciá-la quando já não era precisa. O certo é que não conseguiu controlar esse silenciamento, porque a farsa circulou de forma imparável entre o *Povo*. Mutimati, para esse *Povo*, para algum desse *Povo*, será ainda hoje um herói. E tal como escreveu António Quadros:

> É assim mesmo
> Quando alguém cresce até ao tamanho do Povo
> Fica por enterrar porque é muito grande.
> O Herói não tem sepultura.[121]

[119] José Forjaz, "Notas à presente edição. Recordando António Quadros", in Mutimati Barnabé João, *Eu, o Povo*, 2008, p. 12.
[120] João Pedro Grabato Dias, *O Povo é Nós*, 1991, p. 58.
[121] Mutimati Barnabé João, "Dia 7", *Eu, o Povo*, 1975, sem paginação.

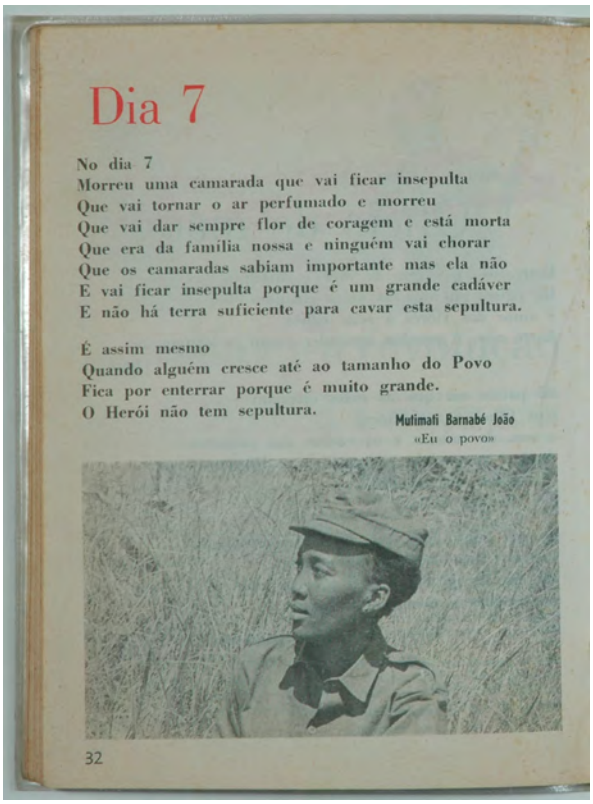
O povo do mato

Entre Kaúle e Mapapaia vi um elefante abrindo
[o trilho
Mais depressa que a máquina de destronca
Este elefante estava no trilho da sua conveniência
Mas não estava na linha correcta da Frente de
[Libertação.

Quando o Povo mandar na sua terra
vai ensinar o elefante a utilizar esta força toda.

Mutimati Barnabé João
«Eu o povo»

49



Dia 7

No dia 7
Morreu uma camarada que vai ficar insepulta
Que vai tornar o ar perfumado e morreu
Que vai dar sempre flor de coragem e está morta
Que era da família nossa e ninguém vai chorar
Que os camaradas sabiam importante mas ela não
E vai ficar insepulta porque é um grande cadáver
E não há terra suficiente para cavar esta sepultura.

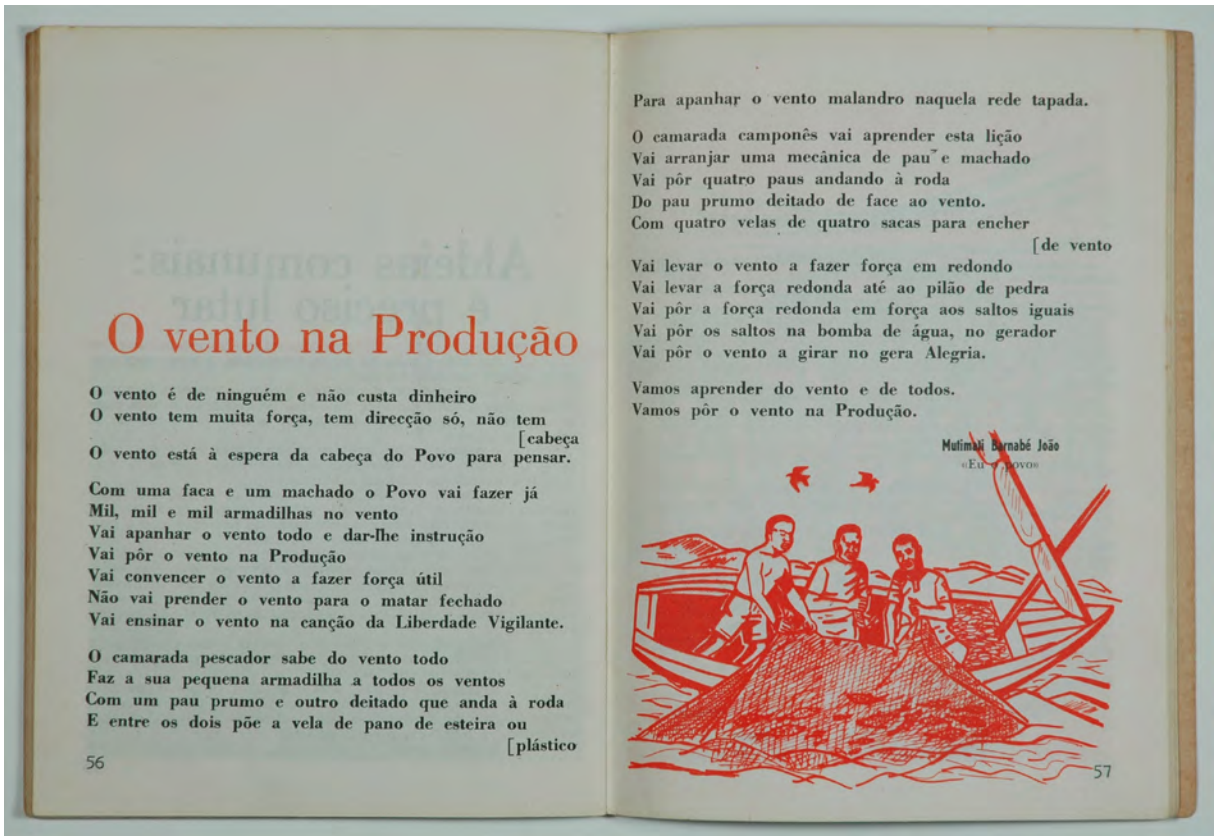
É assim mesmo
Quando alguém cresce até ao tamanho do Povo
Fica por enterrar porque é muito grande.
O Herói não tem sepultura.

Mutimati Barnabé João
«Eu o povo»

32

Fig. 27, 28
Mutimati Barnabé João em duas das páginas do *Livro de Leitura* para a sexta classe

Fig. 26
Capa do *Livro de Leitura*
para a sexta classe
Instituto Nacional do Livro
e do Disco, Moçambique, 1977



O vento na Produção

O vento é de ninguém e não custa dinheiro
O vento tem muita força, tem direcção só, não tem
[cabeça
O vento está à espera da cabeça do Povo para pensar.

Com uma faca e um machado o Povo vai fazer já
Mil, mil e mil armadilhas no vento
Vai apanhar o vento todo e dar-lhe instrução
Vai pôr o vento na Produção
Vai convencer o vento a fazer força útil
Não vai prender o vento para o matar fechado
Vai ensinar o vento na canção da Liberdade Vigilante.

O camarada pescador sabe do vento todo
Faz a sua pequena armadilha a todos os ventos
Com um pau prumo e outro deitado que anda à roda
E entre os dois põe a vela de pano de esteira ou
[plástico

56

Para apanhar o vento malandro naquela rede tapada.

O camarada camponês vai aprender esta lição
Vai arranjar uma mecânica de pau e machado
Vai pôr quatro paus andando à roda
Do pau prumo deitado de face ao vento.
Com quatro velas de quatro sacas para encher
[de vento
Vai levar o vento a fazer força em redondo
Vai levar a força redonda até ao pilão de pedra
Vai pôr a força redonda em força aos saltos iguais
Vai pôr os saltos na bomba de água, no gerador
Vai pôr o vento a girar no gera Alegria.

Vamos aprender do vento e de todos.
Vamos pôr o vento na Produção.

Mutimati Barnabé João
«Eu e o povo»

57

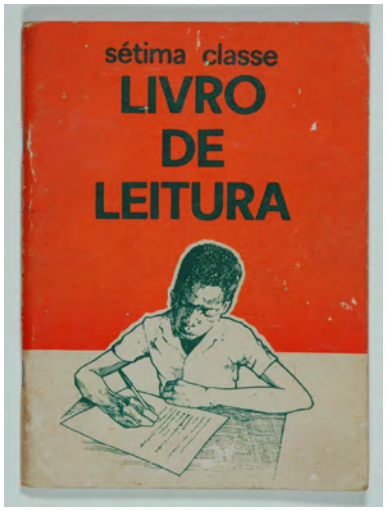
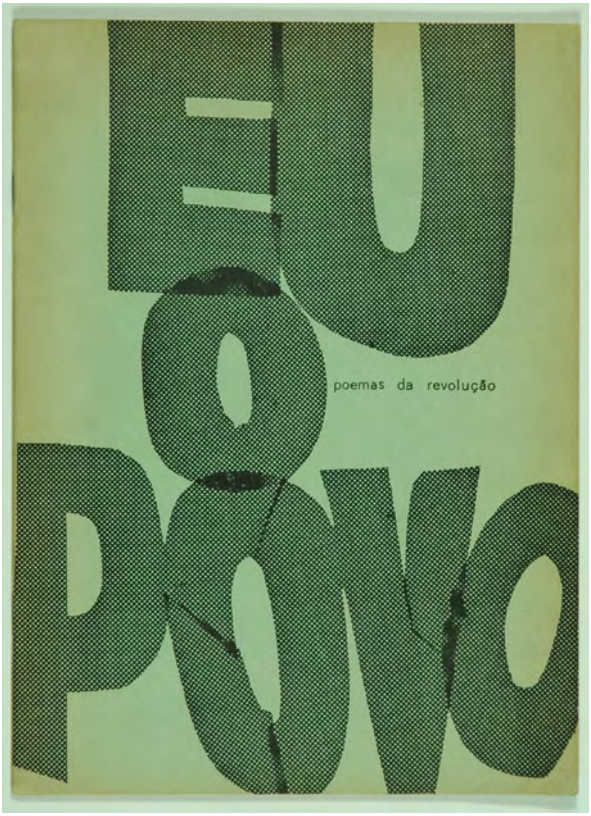


Fig. 30
Mutimati Barnabé João numa das páginas do *Livro de Leitura* para a sétima classe

Fig. 29
Capa do *Livro de Leitura*
para a sétima classe
Instituto Nacional do Livro
e do Disco, Moçambique, 1977



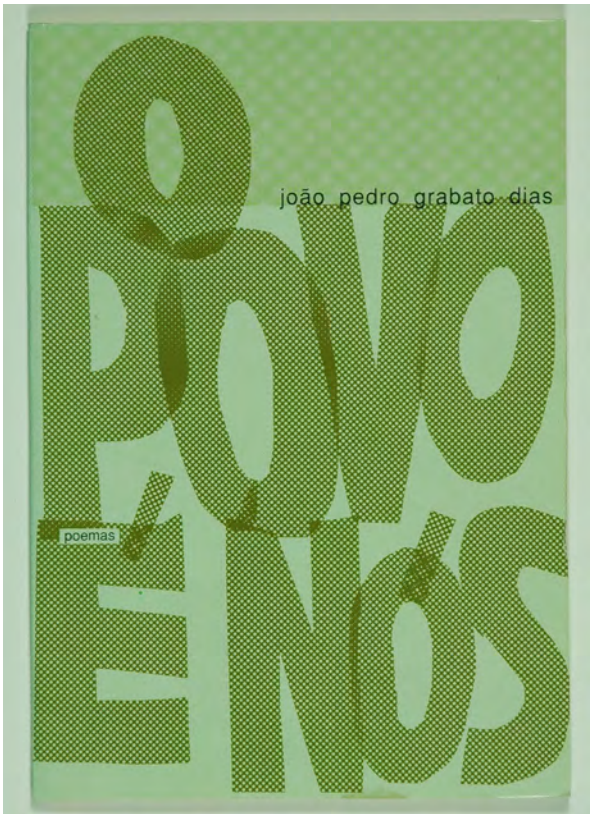


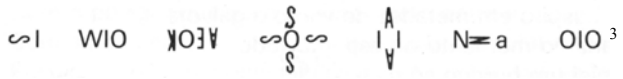
Fig. 31
Capa de *Eu, o Povo* (1975)

Fig. 32
Capa de *O Povo é Nós* (1991)

7. “as palavras. Recorto-as soldo-as rebito-as aparafuso-as” [1]

Quando observo as capas dos livros de poesia de António Quadros – capas da autoria do próprio artista –, recordo-me da forma como ele descreve o seu processo de aprendizagem da leitura, que começou com o deslumbre estético pelo alfabeto na “sopa de massinha de letras de domingo à ceia”[2], e com o gozo de juntar letras não ainda com consciência fonética como, aliás, explicou e mostrou no livro *Facto/Fado*:

> Cada uma, uma. Não contava ainda todos os dedos da mão esquerda.
> Tive logo a intuição de que nunca eram as mesmas nem contáveis
> E muito antes de saber que tinham nomes próprios e não eram só 23
> Estava eu emparelhando-as por afectos e carências
> E sabendo esses nomes casal, nomes família, nomes tríbu.



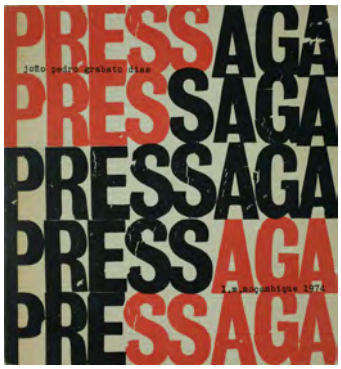
As capas dos seus livros, onde o protagonismo é dado às letras e às palavras, remetem para esse exercício lúdico de composições gráficas, para o “brincar laboriosamente com letras na borda do prato”[4]. Seria talvez espectável que António Quadros ilustrasse as suas capas com um desenho, uma pintura, uma colagem, mas não é esse o caminho que escolhe. O artista opta por capas onde há lugar apenas para a tipografia[5] (fig.1-8): umas vezes mais discreta – como em *O Morto* ou em *A Arca*; outras vezes mais ousada e assumida – como em *Pressaga* ou em *Sagapress*. Uma imagem correria o risco de retirar o peso aos seus títulos, de criar ruído às palavras que escolhera para nomear a sua obra poética. Porque,

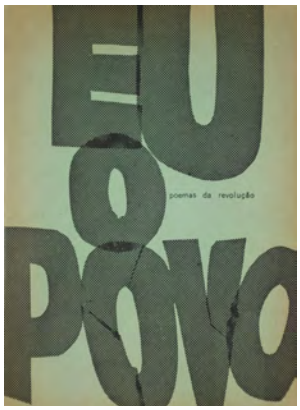
> As palavras não redimem as coisas. Nomeiam-nas.
> São a coisa, restando sempre outra coisa aquém disso.[6]

Entre a brincadeira com as letras na sopa e as capas tipográficas dos livros de poesia a distância não será muita. Haverá ‘somente’ uma maior consciência da estrutura da língua e do lugar sagrado da palavra. É que, entretanto, o aprendiz do alfabeto na malga da sopa cresce, e começa a escrever poesia. E a escrita passa a ser uma forma de expressão e de comunicação, a par da pintura. Porém, a sua relação privilegiada com a palavra não se restringe à sua produção poética.

---

[1] João Pedro Grabato Dias, *O Morto*, 1971, p. 30.
[2] *Idem*, *Facto/Fado*, 1986, p. 27.
[3] *Idem, ibidem*, p. 21.
[4] *Idem, ibidem*, p. 23.
[5] Todos os livros de poesia têm capas tipográficas, da autoria de António Quadros, com duas excepções: *Uma meditação 21 Laurentinas e dois fabulírios falhados* (1971) porque o livro integra a colecção intitulada “Cadernos Moçambicana. Recolha, estudo e divulgação de temas culturais de Moçambique”, que apresenta uma capa própria que pretende ser comum a todos os títulos da colecção (capa também da autoria de António Quadros); *As Quybyrycas* (1972), onde a ‘encenação autoral’, já exposta em capítulo anterior, exigiu uma aproximação formal à capa original de *Os Lusíadas*.
[6] João Pedro Grabato Dias, *Facto/Fado*, 1986, p. 11.





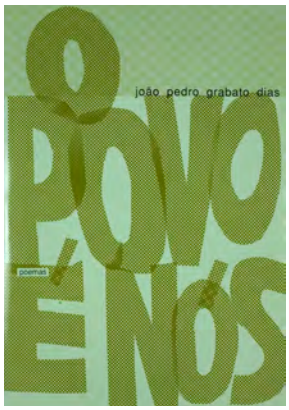


Fig. 1
Capa de *A Arca*
1971

Fig. 2
Capa de *O Morto*
1971

Fig. 3
Capa de *Pressaga*
1974

Fig. 4
Capa de *Sagapress*
1992

Fig. 5
Capa de *Eu, o Povo*
1975

Fig. 6
Capa de *O Povo é Nós*
1991

Fig. 7
Capa de *40 e Tal Sonetos de Amor e Circunstância e Uma Canção Desesperada*
1970

Fig. 8
Capa de *Facto/Fado*
1986

É tão proeminente e estruturante o lugar que a palavra tem em António Quadros que depressa ela extravasa o campo literário e torna-se um eixo central do seu mundo:

> Mas as palavras existem. É importantíssimo.
> Estão lá nos balneários à espera da hora
> À espera do jocundo momento do jogo
> Em que o espaço intervem entre a regra e o árbitro.
> Sim. As palavras existem todas parindo.
> Parindo a cada momento e exigindo fraldas e objecto
> E eu não posso recusar-me a tanta evidência
> Mesmo que arranjasse uma recusa legível.[7]

António Quadros não se recusou "a tanta evidência", e a palavra 'contamina' a sua produção plástica invadindo a pintura, o desenho, a gravura, a cerâmica, com múltiplos protagonismos e inesperadas funções. Mas para além desta fortíssima presença, a palavra desempenhará também um papel decisivo ao longo da sua vida artística, usando-a para se expressar publicamente. É através da palavra que reflecte sobre a Arte, que se posiciona no sistema artístico, que tece críticas ao mercado da arte, aos circuitos artísticos e aos contextos culturais em que se vai movendo. Para transmitir as suas mensagens usa preferencialmente os catálogos das exposições individuais, escrevendo textos que, podendo assumir diversos formatos ou tons discursivos, constituem-se sempre como manifestos. Manifestos que são documentos imprescindíveis para a compreensão da singularidade do universo do artista e do seu tempo.

Em todas estas manifestações existe um denominador comum: um manipular artesanal da palavra, um operar com a palavra de modo oficinal, num exercício minucioso, aturado, cirúrgico – a que o título deste capítulo se reporta. Esse seu exercício de recortar, de soldar, de rebitar e de aparafusar é, afinal de contas, um permanente regresso à infância, ao momento do ritual da sopa de massinha de letras. O uso que faz da palavra é sempre um regresso à malga da sopa, ao momento lúdico e de profunda consciência de si:

> Nunca acabarei esta sopa.
>
> A sopa de massinha de letras de domingo à ceia
> Porque, não sendo só sopa, era sempre um jogo ritual
> Nunca foi objecto de colheradas voando ao seu propósito.
> Quando o candeeiro piscava espantando as asas à sombra
> Caía o sinal de morte sobre a arena pávida:
> Inclinava de uma vez o bordo próximo sorvendo o caldo frio;
> As mãos da Avó, como se fossem as minhas mãos
> Surgiam do meu corpo e levantavam o prato
> E os bichos pequeninos que eram as figuras de letras
> Desapareciam com o seu horizonte deixando-me cego.[8]

[7] João Pedro Grabato Dias, *Facto/Fado*, 1986, p. 55.
[8] *Idem, ibidem*, p. 27.

7.1. A palavra como figuração

A primeira manifestação da palavra na pintura de António Quadros aparece em 1956 num quadro que pretendo sinalizar como uma obra muito significativa do seu percurso inicial de pintor.

Nos primeiros anos de formação, António Quadros explorou bastante o género do retrato – a julgar pelos muitos retratos que localizei e que analisei. Maioritariamente retratos de mulheres – quase sempres suas colegas da ESBAP que serviam de modelo. Quando junto a esses retratos se coloca o retrato de Maria Inês (fig.9), é notória a evolução do pintor. De facto, é uma pintura que evidencia um salto qualitativo em termos de técnica e na definição de uma linguagem plástica própria.

O rosto de Maria Inês é representado de frente, e ao retrato António Quadros acrescenta o nome da retratada. Não é novidade a identificação do retratado aparecer pintada no próprio quadro, pelo contrário. Lembremo-nos, por exemplo, que no Renascimento era usual identificar desse modo o retratado. O que António Quadros traz de especial a este quadro é o protagonismo que o nome da retratada assume na composição, como elemento que quase rivaliza com o retrato propriamente dito. O pintor surpreende pelo lugar que atribui ao nome e pela forma como o escreve. Atentemos ao 'jogo caligráfico', à verticalidade da escrita e ao modo como os dois nomes ladeiam o rosto longo da retratada: do lado esquerdo – Maria; do lado direito – Inêz. Não é imediata a leitura do nome: o desenho das letras é elaborado e o posicionamento das mesmas vai-se alterando, surgindo configurações inesperadas como o *i* que se prolonga e se finaliza como *z*. O mais interessante ainda, quanto a mim, é o ajuste entre a caligrafia que criou e a personalidade de quem retratou – mulher frenética, vivaz, enérgica, insubmissa… que quase se afigura como uma personagem de banda desenhada, mas que era uma personagem real. Esta correspondência entre o rosto que António Quadros pinta e as letras que desenha para escrever o seu nome confere, naturalmente, mais força ao retrato.

A história deste quadro é, no entanto, a história de um 'fracasso' do artista, porque é a história de um quadro 'rejeitado'. Sei dela pela voz da própria retratada[9]. Maria Inês Hespano não se recorda para que exposição o quadro se destinava, nem a data em que o episódio aconteceu. Lembra-se apenas que António Quadros o tinha enviado para uma exposição em Lisboa e que, ao ter conhecimento da rejeição, pediu a Maria Inês – que se encontrava na cidade – para ir buscar o quadro e destrui-lo, pois nunca mais queria vê-lo. Maria Inês foi levantar o quadro, mas, compreensivelmente, foi incapaz de destruir o 'seu' retrato, guardando-o sem que o pintor soubesse. E ficou guardado até aos dias de hoje.

[9] Conversa com Maria Inês Hespano, Sintra, 28/07/2017.

Fig. 9
António Quadros, *Retrato*, 1956
óleo sobre derivado de madeira (*Platex*), 68 x 68 cm
assinado, datado
espólio particular

António Quadros rejeitara, também ele, o quadro, mas não a experiência da utilização da palavra no seu trabalho plástico. Pelo contrário, a partir desse momento explora-a ao limite. Este retrato anuncia a preponderância que a palavra terá daí em diante nas suas obras.

OUTRAS EXPERIÊNCIAS

Em 1957, o pintor vai mais longe na utilização da palavra e fá-lo de uma forma absolutamente original – experimentando inserir a escrita não na composição, mas na moldura (fig.10). Essa originalidade, contudo, não foi reconhecida pela FCG que recusou a obra, não tendo ela figurado na importante *I Exposição de Artes Plásticas*, que se realizou em Dezembro de 1957. Recusa, aliás, que o pintor fez questão de registar na parte traseira do quadro: "Recusado na Gulbenkian em 1957".

Centro-me na originalidade rejeitada: o pintor explora plasticamente a palavra escrevendo a dourado com uma caligrafia rebuscada uma frase que percorre os quatro lados da moldura: "ponha-se em oiro quanto digam | dizedores de fala fadada | baba de praga rogada | ao milhano pela formiga".

Quadro misterioso, e o seu lado misterioso não reside na composição – uma peixeira que segura, ou exibe, nas mãos um peixe. O mistério é precisamente trazido pela palavra, ou melhor pela sensação de ausência de articulação entre o conteúdo plástico da tela e o conteúdo escrito na moldura. Por sua vez, o título do quadro – *A porta verde* – transporta-nos para os olhos verdes da peixeira, despertando um conjunto de interrogações e formulações que a frase escrita na moldura não ajuda a esclarecer.

Com esta intervenção, António Quadros abre caminho para considerar a moldura como um prolongamento da própria composição, como uma superfície não 'neutra'. A partir desta data, as suas molduras passam a ser alvo de investimento caligráfico e poético e, enquanto tal, tornam-se inconfundíveis.

Mas as suas experiências não se ficam pelas molduras. Assim, logo em 1958, a palavra volta a aparecer – desta feita como uma original 'declaração de amor'. António Quadros surpreende uma mulher por quem estaria apaixonado, dizendo-lhe *Bom Dia Ana* – frase envolvida num coração que ocupa o centro de uma representação do 'catálogo' pictórico do artista, à época: plantas e animais compõem e preenchem um 'sol que brilha'. A gravura conhece ampla divulgação: é capa do programa da sessão de 23 de Fevereiro de 1958 do Cineclube do Porto (fig.11); é capa da exposição *Once Pintores Portugueses* que teve lugar em Madrid, em Abril de 1958[10] (fig.12). Ana – a destinatária da mensagem – e pessoas próximas quer dela quer de António Quadros terão desvendado este bom dia; já o público em geral terá ficado confuso com esta alusão escrita que, aparentemente, em nada se relacionava com o conteúdo da sessão de cinema ou

[10] Exposição organizada e promovida por José Pulido Valente e Angel Crespo na *Galeria Abril*, em Madrid, inaugurada a 19 de Abril de 1958.

Fig. 10
António Quadros, *A porta verde*, 1957
óleo sobre madeira, 74 x 62 cm
assinado, datado
espólio particular
imagem cedida pela Galeria São Roque

Fig. 11
Capa do programa da sessão de 23 de Fevereiro de 1958 do Cineclube do Porto
autoria de António Quadros
Biblioteca da Fundação de Serralves

Fig. 12
Capa da exposição *Once Pintores Portugueses*, Madrid, 1958
autoria de António Quadros
espólio particular

da exposição de pintura. *Bom dia Ana* terá permanecido, por isso, como um elemento confuso, uma referência estranha.

A palavra começa assim a ter uma presença forte no seu universo plástico e, por isso, não estranhamos quando também a encontramos na sua produção cerâmica. Não estranhamos que a importância da palavra se estenda à cerâmica, mas surpreendemo-nos com a forma como o faz.

Situemo-nos então, de novo, na colaboração de António Quadros com o Estúdio Artístico da SECLA, no ano de 1959, que representou, como já foi referido, "uma das mais importantes experiências na criação da Cerâmica Contemporânea em Portugal"[11]. No contexto específico deste capítulo em que é meu propósito analisar o lugar da palavra na obra artística de António Quadros, entendo ser fundamental relevar o serviço de jantar que o artista ofereceu a José Aurélio como presente do seu casamento.

No catálogo da exposição *Estúdio SECLA. Uma Renovação na Cerâmica Portuguesa* este serviço é destacado por Paulo Henriques da seguinte forma:

> A apologia de uma sofisticada ingenuidade ilustrativa completava-se nos seus quadros com a inscrição nas molduras em caligrafia artificiosa e arcaizante de poemas como legendas narrativas, memórias de lengalenga antiga, procedimento que reaplicou de modo notável no serviço de jantar feito expressamente para presente de casamento ao escultor José Aurélio, à data director artístico do Estúdio. Explorando a caligrafia como arabesco, escreveu em cada um dos diferentes pratos do serviço, um texto poético com que caracterizava quer o alimento devido a cada prato – sopa, peixe, doce – quer a circunstância da oferta do serviço, o amor e o casamento.[12]

Por sua vez, Helena Gonçalves Pinto num texto do mesmo catálogo considera que este serviço foi "a maior realização técnica" da cerâmica de António Quadros na SECLA:

> Mas a maior realização técnica foi a execução de pintura caligráfica com que decorou o serviço único de mesa, presente de casamento a José Aurélio, e em que cada peça recebeu um poema alusivo à sua função, como por exemplo o prato de peixe onde escreveu, explorando o valor decorativo da caligrafia, que "até os peixinhos do mar têm amores pelo fundo, quando os peixinhos têm amores, que fará gente do mundo".[13]

Os autores referem-se ao valor decorativo da caligrafia, à correspondência entre o texto escrito e a função de cada prato e ainda a uma ligação textual à ocasião que o serviço homenageava – um casamento. Entendo, porém, ser necessário aprofundar estas leituras, de modo a poder evidenciar o arrojo que António Quadros teve nesta experiência concreta, trilhando um caminho pouco explorado.

O uso da palavra e da caligrafia na cerâmica é muito antigo. Por exemplo, são frequentes as inscrições em vasos da Grécia Antiga ou na cerâmica islâmica, com citações do Corão. E se

---

[11] *Estúdio SECLA. Uma Renovação na Cerâmica Portuguesa* [catálogo], 1999, p. 25.
[12] Paulo Henriques, "O Estúdio da Fábrica SECLA. Entre a Arte e o Design", in *Estúdio SECLA. Uma Renovação na Cerâmica Portuguesa* [catálogo], 1999, pp. 27-28.
[13] Helena Gonçalves Pinto, "Um Projecto de Renovação da Cerâmica: o Estúdio SECLA", in *Estúdio SECLA. Uma Renovação na Cerâmica Portuguesa* [catálogo], 1999, p. 20.

António Quadros, nas suas viagens e nas suas leituras, não teve conhecimento dessas práticas, encontrara a palavra certamente em peças de cerâmica de produção nacional. Basta pensarmos nos painéis de azulejos ou em peças de faiança, como os canudos de farmácia – onde as palavras são usadas para identificar conteúdos representados ou para identificar a função a que as peças se destinavam. Passando agora ao universo gastronómico – que é aquele que interessa aqui convocar – também é relevante sublinhar que a indicação no prato da comida para o qual se destinava não é uma novidade de António Quadros. Encontramos esta evidência, por exemplo, na própria faiança de Estremoz, onde já nos séculos XVIII-XIX aparecem pratos com a legenda "carne de porco" – como aquele que reproduzo (fig.13).

Quando olhamos para as peças do serviço criado por António Quadros percebemos que as palavras são o único elemento decorativo a que recorre. Mas estas palavras, no entanto, não se limitam a desempenhar uma função meramente decorativa. Elas existem e pedem para ser lidas, contêm mensagens. Elas estão lá para desafiar, para intrigar, para divertir aquele que vai comer; pretendem gerar emoções e curiosidades no momento da refeição. O prato dialoga com aquele que vai comer, que o vai usar mas também dialoga com a comida que vai receber. Essa articulação entre o contentor, a comida e quem vai comer é alcançada pela escrita ou, diria, porque apenas existe escrita. Mas o artista complexifica esta estimulação, obrigando o 'espectador' a esforçar-se para ler os escritos.

Entendo por que Paulo Henriques, reportando-se a este serviço de jantar, considera que António Quadros reaplica à cerâmica a receita das molduras dos seus quadros. Porém, penso que poderá ser redutor o uso do conceito de reaplicação; trata-se de uma outra experiência, começando pelo facto dos textos que vai escrever serem de natureza diferente. Assim, ao contrário dos textos enigmáticos que António Quadros coloca nas suas molduras, os curtos textos neste serviço são simples e muito 'acessíveis'. O prato anuncia que se destina ao peixe com uma brincadeira fonética: "êste é pró peixe | peixe assim | peixe assado" (fig.14). O caso do texto que decora a travessa convoca a ementa – o peixe – numa alusão ao tema do amor: " 'té os peixinhos do Mar têm Amôres pelo fundo Quando os peixes têm Amôres que fará Gente do Mundo" (fig.15). O texto do prato da sopa é um texto provocador: "Só se vê o Argueiro no ôlho do vizinho" (fig.16). Alude António Quadros neste prato a um ditado popular: *ver o argueiro no olho alheio e não ver a trave/tranca no seu*. O prato de sopa não se refere ao conteúdo para o qual foi concebido nem à circunstância do casamento. Destinando-se o serviço à partilha social do momento da refeição, António Quadros lança uma provocação e confronta o comedor com uma atitude reprovável, mas comum em contextos de convívio social: "reparar sempre nos defeitos dos outros sem dar conta dos seus, mesmo que muito maiores"[14].

[14] "Argueiro", *Dicionário da Língua Portuguesa*, Academia das Ciências de Lisboa, vol. I, p. 334.

Fig. 13
Prato
faiança polícroma com estampilha
séc. XVIII-XIX (c. 1795-1808), ø 32,5 cm
imagem retirada do livro *Faiança de Estremoz*
página 54

Fig. 14
António Quadros, prato raso, 1959
SECLA, *serviço de mesa para José Aurélio*, ø 20,5 cm
imagem retirada do livro *Estúdio SECLA*
página 95

Fig. 15
António Quadros, travessa, 1959
SECLA, *serviço de mesa para José Aurélio*, ø 26,7 cm
imagem retirada do livro *Estúdio SECLA*
página 94

Fig. 16
António Quadros, prato de sopa, 1959
SECLA, *serviço de mesa para José Aurélio*, ø 20,5 cm
imagem retirada do livro *Estúdio SECLA*
página 95

Propositadamente, este serviço pretende acrescentar ao momento da refeição um frenesim que quase se sobrepõe à expectativa e ao prazer do que se vai comer e à partilha convivial da comida. Os textos desencadeiam emoções, curiosidades, reacções e são motivo de risos, de conversas, de comentários, de interacções – que trazem à refeição momentos lúdicos provando que o uso da palavra está longe de ser exclusivamente decorativo. E é neste domínio que, quanto a mim, está o arrojo do artista. Ele cria efectivamente um serviço original, sem precedentes. A palavra aqui – sozinha – é a única protagonista. Com o recurso à palavra António Quadros prova: o seu potencial gráfico, o seu poder estético, a sua força de semântica.

A MOLDURA COMO UM JOGO

Em 1957, como já mencionei, António Quadros inaugura a prática da introdução de textos nas molduras dos seus quadros. O artista estende a pintura, expandindo-a para a moldura – onde, de facto, a palavra assume uma presença pictórica. De notar que essa presença, com recurso ao dourado e à caligrafia rebuscada que remetem para o uso de talha dourada, poderá ser lida como sátira à ornamentação ostensiva das molduras. Porém, não é essa leitura que pretendo desenvolver.

O artista dá palco à palavra através de uma caligrafia rebuscada e gongórica, de difícil decifração. A disposição das palavras e das frases, na moldura, obriga o espectador a esforços anatómicos. Quer isto dizer que é sempre uma decifração que implica vontade, esforço e persistência do observador. As molduras de António Quadros desafiam a verticalidade com que se olha para um quadro, porque para tentar lê-las o corpo tem de se contorcer, a cabeça precisa de se posicionar de várias formas.

Esta interacção física, que de certa forma tem uma componente lúdica, é levada ao extremo numa obra produzida no início da década de 60, para a qual o artista concebeu uma 'dupla moldura' (fig.17). Enquanto na generalidade das molduras caligrafadas existe uma linha de texto que circunda a pintura, neste quadro há duas linhas de texto. O observador fica confuso: por onde se começa a leitura? O texto tem princípio e tem fim?

Fig. 17
António Quadros, *sem título*, 1960
óleo sobre tela, 68 x 88 cm
assinado, datado
espólio particular

O observador, em geral, parte para a decifração da moldura de uma forma espontânea e natural porque ela lhe surge implicitamente como uma chave de leitura que o vai iluminar sobre o conteúdo da pintura. Com mais ou menos esforço, como mais ou menos ginástica, com mais ou menos tempo, conseguir-se-á decifrar a caligrafia, ler o texto… mas a expectativa de a palavra vir a aclarar o sentido da pintura desvanece. Quando se consegue decifrar o que está escrito não se chega ao fim do jogo, entra-se, antes, num labirinto, numa outra dimensão – que pressupõe um questionamento mais exigente e mais profundo sobre o que se está a ver. O jogo que António Quadros nos propõe é um jogo complexo.

A pintura *Man and Bird* (fig.18) ilustra bem a complexidade deste jogo. *Man and Bird*[15], datado de 1965, é um dos quadros mais misteriosos e inquietantes do pintor – que a crítica sul-africana aplaudiu, comentando: "His "Man and Bird" is fascinating for all its repulsive, frightenning, horror."[16].

Sob um fundo negro, que anuncia a noite juntamente com a presença da lua cheia, duas figuras enchem o espaço da tela: um homem e um pássaro – que dão, aliás, nome ao quadro. Não fora o título da obra, duvidaríamos que a figura dominante na pintura fosse um homem – tal é o grau da sua metamorfose num ser monstruoso, malévolo, dominado pela ira. Essa transfiguração é materializada pela forma desproporcionada como o pintor representa as mãos, os braços e o rosto. Talvez o mais expressivo dessa desproporção seja visível na diferença entre a mão erguida para o céu e a mão que segura o pássaro – uma mão tão grande e bestial. Notemos os braços e o pescoço e o modo como as suas pinceladas largas e grossas definem ossos, músculos e articulações. O carácter diabólico desta figura que atemoriza é acentuado pelo modo como o pintor trata a boca, introduzindo-lhe uma língua de serpente. Homem que não é homem, antes uma figura terrífica, irrigada de raiva, de terror e de agressividade – direccionada ao pássaro pousado na sua mão.

Esta pintura marca, muito visivelmente, uma incursão de António Quadros em composições cada vez mais dramáticas e perturbadoras, com recurso a códigos e a referências herméticas, com várias camadas de leitura, onde nada é 'preto e branco'. *Man and Bird* revela o apuramento daquela que é, quanto a mim, uma das características da obra pictórica de António Quadros: a intenção de nunca permitir que o espectador se pacifique com o que observa, deixando sempre em suspenso um mistério, uma formulação estranha, um conteúdo encriptado; em suma – uma mensagem não decifrável na totalidade. A inserção de conteúdos escritos nas molduras encripta, na maioria das vezes, o conteúdo da obra; e é usada pelo pintor para baralhar o momento da

[15] *Man and Bird* foi uma das obras que esteve presente nas exposições sobre arte de Moçambique e nas exposições individuais de António Quadros na África do Sul, na década de 60. Prova do seu sucesso foi a sua aquisição pelo *Pretoria Art Museum* (Pretória, África do Sul), por decisão do seu director Albert Werth, para integrar o núcleo de arte europeia do século XX.
[16] "Art from Mozambique", *Natal Daily News*, 10/03/1966 (Arquivo *Pretoria Art Museum*).

Fig. 18
António Quadros, *Man and Bird*, 1965
óleo sobre tela, 63 x 83,2 cm
assinado, datado
Pretoria Art Museum

percepção da obra – como acontece na moldura desta pintura onde António Quadros escreve: "Nasce a flor | para morrer. | Que havia | de ser de um amor menor?".

Quem não fica siderado perante estas frases? Que conexão tem o texto com a figura diabólica que manipula o pássaro e que assusta o espectador? O que António Quadros quer transmitir?

O que António Quadros quer que aconteça ao espectador é o mesmo que pede ao leitor da sua poesia. A sua poesia exige leitores resistentes que persistam ao impacto das primeiras linhas e continuem, sendo que o continuar é, recorrentemente, um voltar atrás ou muito atrás procurando o fio à meada – não significando isto que o encontre. É um jogo perpétuo.

A PALAVRA NÃO É FRONTEIRA

Pretendendo este capítulo mostrar o lugar da palavra na obra plástica de António Quadros, impõe-se trazer para a minha explanação o estudo de Prudência Coimbra intitulado *A Palavra na Pintura Portuguesa do Século XX*[17]. A autora, tendo identificado a importância da escrita na pintura de António Quadros, seleccionou-o para figurar na sua análise – da qual fizeram parte 50 artistas. São seis as páginas onde Prudência Coimbra apresenta as suas conclusões quanto à presença da palavra na pintura deste artista. Conclusões que, quanto a mim, carecem de algumas rectificações.

Gostaria de refutar a principal conclusão da autora quando afirma que na pintura de António Quadros raramente a palavra figura na composição plástica e que o mais comum na sua obra é a existência da palavra fora da pintura, isto é, na sua moldura. Diz Prudência Coimbra: "Com efeito, são raros os trabalhos em que a palavra interage directamente com a pintura, tornando-se composição plástica integrada"[18]. E completa a sua conclusão afirmando: "o mais comum é que a palavra surja exterior à pintura, circundando-a, sem que haja, necessariamente, uma ligação sígnica explícita"[19]. É, aliás, esta a sua ideia que serve de base à designação do seu capítulo: *António Quadros: a palavra como fronteira*.

De certa forma, são afirmações redutoras e simplistas, que induzem a uma generalização. Generalização que só fará sentido quando a obra de António Quadros for conhecida na sua totalidade. É preciso salvaguardar que o universo que serviu à autora para tecer esta leitura se circunscreveu às obras reproduzidas no livro *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas*. Ora, como já tive a oportunidade de sublinhar, essa publicação – embora sendo o que de mais completo sobre o artista foi publicado até à data – está longe de apresentar um espectro verdadeiramente representativo da sua produção.

---

[17] Prudência Maria Fernandes Antão Coimbra, *A palavra na pintura portuguesa do séc. XX (Do início da República ao fim do Estado Novo)*, tese de doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2012.
[18] *Idem, ibidem*, p. 396.
[19] *Idem, ibidem*, p. 397.

É certo que António Quadros, como muito bem escreve a autora, fez da moldura "um campo de intervenção plástica"[20] e – acrescento: as suas molduras com intervenções caligráficas tornaram-se, a certa altura, também pela sua originalidade, um elemento identificador da 'assinatura' do artista. Porém, a ideia que a autora transmite sobre a raridade da presença da palavra na própria composição não pode ser corroborada pelo presente estudo. São vários os modos como António Quadros dá protagonismo à palavra nas suas composições – seja na pintura, no desenho ou na gravura.

Em muitas obras encontrei um uso da palavra como título ou legenda, isto é, a palavra é usada como um elemento plástico inserido na composição elucidando sobre o tema ou identificando o motivo da obra. O caso de *Benilde* é disso muito ilustrativo (fig.19). A inclusão do nome Benilde intitula o desenho. Benilde – nome feminino que poderia ser alguém que António Quadros conhecia ou alguém a quem tenha tido a intenção de oferecer um desenho. Porém… a inclusão, de forma muito subtil, de outros elementos textuais na composição levou-me a descobrir a que Benilde António Quadros se estava a referir.

Identifiquei estes outros elementos textuais: José Régio | em PORTOALEGRE | vou por aí | 4 | 7. "Em PORTOALEGRE" e "vou por aí" remeteram-me para dois poemas de José Régio: *Toada de Portalegre* e *Cântico Negro* (com o seu célebre verso "Não vou por aí"). A partir daqui, a decifração ficou mais fácil: em 1947, José Régio escreveu uma peça de teatro intitulada *Benilde ou a Virgem Mãe*. É no universo dessa personagem que António Quadros nos convida a entrar.

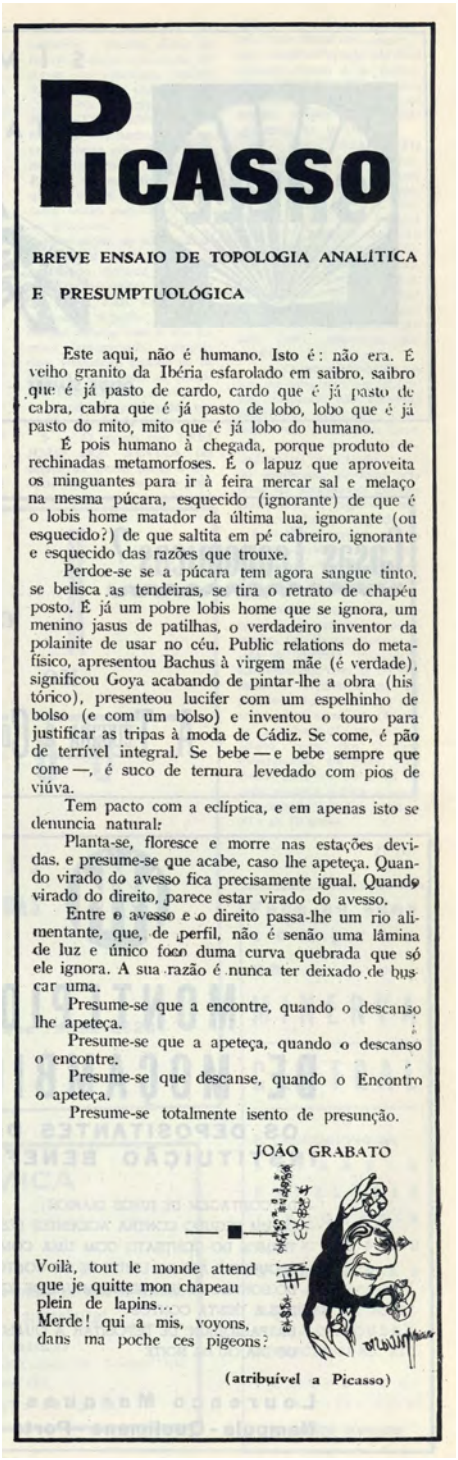
Esta obra, direi, configura um caso raro na medida em que a decifração não suscita dúvidas, é simples e rápida. De facto, essa não é a norma. António Quadros torna-se pródigo e ardiloso em montar charadas e quebra-cabeças. Alguns demoraram-me muito tempo a resolver, a desvendar… E de tal forma me consumiram e baralharam que cheguei a pensar que ele tinha inventado um alfabeto… mas não: andou apenas a brincar com as letras "na malga da sopa", escrevendo da direita para a esquerda, invertendo letras, escrevendo em espelho, abreviando palavras, etc. Apresento dois exemplos.

O primeiro – um retrato de Picasso (fig.20). Trata-se de um desenho que foi publicado no jornal *A Voz de Moçambique* na edição de 24 de Outubro de 1971, acompanhando um texto de João Pedro Grabato Dias intitulado *Picasso. Breve Ensaio de Topologia Analítica e Presumptuológica* (fig.21). António Quadros escreve o nome do retratado do lado direito da folha – Picasso. Mas a requerer muito mais paciência do espectador é o que ele escreve do lado esquerdo: "Picasso em cabra | cabra em cabra".

[20] Prudência Maria Fernandes Antão Coimbra, *A palavra na pintura portuguesa do séc. XX (Do início da República ao fim do Estado Novo)*, tese de doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2012, p. 399.

Fig. 19
António Quadros, Benilde, Dezembro 1991 / Janeiro 1992
aguarela sobre papel, 50 x 70 cm
assinado, datado
espólio particular
imagem cedida pela Galeria São Roque

Fig. 20
António Quadros, *Picasso*, 1966
aguada de tinta sobre papel, 51 x 38 cm
assinado, datado
Galeria São Roque
imagem cedida pela Galeria São Roque



PICASSO

BREVE ENSAIO DE TOPOLOGIA ANALÍTICA E PRESUMPTUOLÓGICA

Este aqui, não é humano. Isto é: não era. É veiho granito da Ibéria esfarolado em saibro, saibro que é já pasto de cardo, cardo que é já pasto de cabra, cabra que é já pasto de lobo, lobo que é já pasto do mito, mito que é já lobo do humano.

É pois humano à chegada, porque produto de rechinadas metamorfoses. É o lapuz que aproveita os minguantes para ir à feira mercar sal e melaço na mesma púcara, esquecido (ignorante) de que é o lobis home matador da última lua, ignorante (ou esquecido?) de que saltita em pé cabreiro, ignorante e esquecido das razões que trouxe.

Perdoe-se se a púcara tem agora sangue tinto, se belisca as tendeiras, se tira o retrato de chapéu posto. É já um pobre lobis home que se ignora, um menino jasus de patilhas, o verdadeiro inventor da polainite de usar no céu. Public relations do metafísico, apresentou Bachus à virgem mãe (é verdade), significou Goya acabando de pintar-lhe a obra (histórico), presenteou lucifer com um espelhinho de bolso (e com um bolso) e inventou o touro para justificar as tripas à moda de Cádiz. Se come, é pão de terrível integral. Se bebe — e bebe sempre que come —, é suco de ternura levedado com pios de viúva.

Tem pacto com a eclíptica, e em apenas isto se denuncia natural:

Planta-se, floresce e morre nas estações devidas, e presume-se que acabe, caso lhe apeteça. Quando virado do avesso fica precisamente igual. Quando virado do direito, parece estar virado do avesso.

Entre o avesso e o direito passa-lhe um rio alimentante, que, de perfil, não é senão uma lâmina de luz e único foco duma curva quebrada que só ele ignora. A sua razão é nunca ter deixado de buscar uma.

Presume-se que a encontre, quando o descanso lhe apeteça.

Presume-se que a apeteça, quando o descanso o encontre.

Presume-se que descanse, quando o Encontro o apeteça.

Presume-se totalmente isento de presunção.

JOÃO GRABATO

Voilà, tout le monde attend
que je quitte mon chapeau
plein de lapins...
Merde! qui a mis, voyons,
dans ma poche ces pigeons?

(atribuível a Picasso)

Fig. 21
António Quadros, *Picasso*
ilustração para o texto *Picasso. Breve Ensaio de Topologia Analítica e Presumptuológica*
de João Grabato
A Voz de Moçambique, 24 de Outubro de 1971
página 7

O segundo exemplo é uma representação do episódio da pregação de São Francisco aos pássaros, retratando precisamente o momento em que São Francisco discursa (fig.22). É a vez de a palavra ser ela própria o tema da composição – que evoca o seu poder. A palavra é subliminarmente engrandecida pela forma como o pintor trata plasticamente o corpo de São Francisco. Os braços abertos, as mãos esticadas e a desproporção destes face ao tronco do pregador convocam para um discurso insuflado, convicto, vivido... O que está 'escrito', alinhado do lado esquerdo, desvenda o nome do protagonista: São Francisco.

Para além de se configurar como legenda ou como título, a presença da palavra na composição sugere e reforça o carácter narrativo das obras – como evidenciarei de seguida.

Três desenhos a tinta-da-china de 1965 são bem exemplificativos da importância que António Quadros atribui à palavra na própria composição (fig.23-25). São registos fabulosos que anunciam o caminho mais maduro que assumirá a sua figuração a partir de meados da década de 60, conferindo-lhe paulatinamente outros alinhamentos, outras disposições, outras formulações, outras encenações. O seu universo pictórico vai começando a ser plasticamente 'dramatizado' num mundo que está em permanente metamorfose e onde tudo é passível de ser simultaneamente várias coisas, de ser a coisa e o seu contrário. Tudo está sempre em vias de transformação, num devir desdobrado em submundos feitos de matérias opacas, obscuras, onde nada é límpido. Os seus protagonistas não são animais nem são pessoas, mas assumem formas, feições e texturas de ambos, numa saturação emocional impressionante. O pintor vai dando lugar ao híbrido, ao imperfeito, ao feio, ao horrível, ao monstruoso, ao abominável, ao nebuloso em cenas das quais o espectador se quer afastar. Mas o espectador não se afasta porque depressa é tomado por um deslumbramento causado pela mestria como desenha, pela sua técnica irrepreensível… é atraído pela densidade psicológica das personagens e, sobretudo, pela história que é fortemente impelido a idealizar.

Nos três desenhos reproduzidos percebemos como a palavra aparece em total articulação com os conteúdos figurativos. A palavra, deliberadamente, não é secundária. Ela existe para sublinhar esta faceta narrativa que António Quadros explora até à exaustão nas suas obras. A palavra cumpre uma função: estimula a que o espectador procure um sentido, um fio condutor, um antes e um depois naquilo que está a ver. Ela cria a ilusão de esclarecer sobre o conteúdo do desenho, mas na verdade são raros os casos em que isso acontece. A palavra conduz-nos à sensação de que ficará sempre qualquer coisa suspensa e de que há algo que ficará no domínio do impenetrável, do inacessível.

Vinte e oito anos mais tarde, em 1993, António Quadros, por ocasião da sua exposição na Galeria Degrau Arte no Porto, exalta formalmente o pendor narrativo da sua obra plástica com a edição de *B.D. em H.C./MAC* – as suas 100 *gravuras em computador*, organizadas em duas colecções: os *coisos* e os *subits*. Importa-me trazer para aqui a colecção que intitulou os *subits*, que é a mais complexa em termos técnicos, isto porque cada gravura contém texto e imagem.

Fig. 22
António Quadros, *São Francisco*, 1966
aguarela sobre papel, 42 x 60 cm
assinado, datado
espólio particular

Fig. 23
António Quadros, *rondo por um amor possível*, 1965
tinta-da-china sobre papel vegetal, 21,7 x 30,3 cm
assinado, datado
Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian
imagem retirada do site da instituição

Fig. 24
António Quadros, *para qual fui injusto?*, 1965
tinta-da-china sobre papel vegetal, 21,3 x 30,3 cm
assinado, datado
Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian
imagem retirada do site da instituição

Fig. 25
António Quadros, *segunda génese*, 1965
tinta-da-china sobre papel vegetal, 21,5 x 30,5 cm
assinado, datado
Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian
imagem retirada do site da instituição

Ao contrário dos três desenhos de 1965 em que a palavra é trabalhada como elemento figurativo da composição, aqui a palavra ocupa quase sempre um lugar fixo, surgindo como uma frase que acompanha cada imagem. A história começa insinuando que a narração se fará usando uma estrutura clássica. O narrador, de facto, começa por nos apresentar as personagens: o "general ridente com pássaro e cão bom" (fig.26,27). Entramos assim numa história com uma sensação de conforto narrativo (que, logo a seguir, percebemos que é falsa): conhecemos os protagonistas e conseguimos localizá-los na imagem. O início, nesse sentido, é magnífico, porque nos cria a ilusão de que a história é entendível, acessível, dominável. Mas de imediato o artista 'tira-nos o tapete' e começamos a entrar numa teia narrativa densa. Sucedem-se as personagens, mas agora sem nomes, em interacções caóticas que confundem, que geram uma sensação de incompreensão. Os curtos textos deixam de ajudar e vêm carregados de enigmas, de brincadeiras, de figuras de estilo (fig.28-33). Entramos claramente num jogo – um jogo que é expressamente enunciado pelo artista, na folha onde apresenta estas gravuras: "Cada colecção, onde uma forma e uma frase gera a frase e a forma seguintes, vai com a precisa sequência com que foi criada mas sem indicação alguma. Fornecendo o material para um simpático jogo de subtilezas, garante ao autor um exercício de atenção pelo fruidor"[21]. Como vemos, é o próprio artista que apresenta esta sua vontade de transportar o espectador para um jogo.

A utilização da palavra na obra plástica de António Quadros é um campo de complexidade precisamente pelas variadas situações em que a convocou e funções que lhe atribuiu. Independentemente do lugar que ocupa, independentemente do suporte, independentemente da técnica, a utilização da palavra é uma característica constante da sua produção plástica – em todo o seu percurso artístico. Por norma, a palavra dificulta, não facilita. A palavra configura enigma, mistério, segredo. A palavra acrescenta narrativas, leituras e sensações. A palavra é sempre um desafio. E a palavra, em última instância, é sempre provocação.

[21] António Quadros, *Papel 2/A Sobre gravuras em computador/Edição&Autor. Da Matriz à Prova de Estado, à Prova de Artista e Edição. Gravura original, conceito e preconceito*, s/d. [1993] (espólio particular).

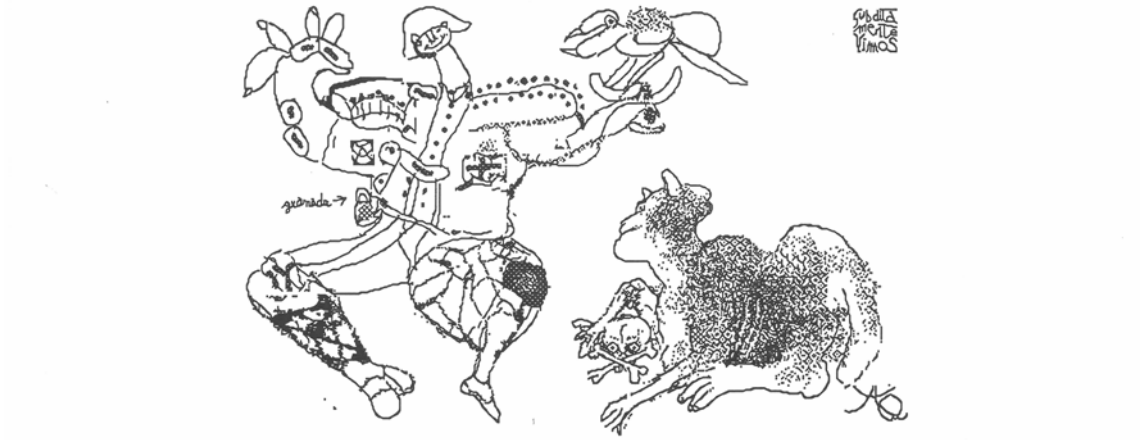


Fig. 26, 27
António Quadros, gravuras em computador, 1993
21 x 29,7 cm
espólio particular

Fig. 28, 29, 30
António Quadros, gravuras em computador, 1993
21 x 29,7 cm
espólio particular

Fig. 31, 32, 33
António Quadros, gravuras em computador, 1993
21 x 29,7 cm
espólio particular

7.2. A palavra como manifesto

O *Manifesto Da Pintura*, de 1958, não foi um 'foguetório' juvenil de António Quadros, mas antes a primeira das manifestações através da palavra que o artista faz no decurso da sua vida; isto é, de um uso da palavra – criterioso e cirúrgico – para exprimir a sua posição e a sua opinião sobre a arte e sobre o sistema artístico. O artista foi sentindo uma necessidade de veicular mensagens que precisavam de outros suportes – que não as obras de arte – para serem transmitidas.

Seleccionei quatro textos que considero fundamentais para a compreensão do universo e da forma de actuar do artista. Através desses textos, que importa conhecer, dar a conhecer e arriscar interpretar, António Quadros foi dando voz – no espaço público – aos seus inconformismos, às suas críticas e opiniões.

TENHO-ME POR UM SIMPÁTICO CÃO SEM PULGAS

O primeiro texto a assinalar, e que já foi matéria de análise (cap.2), é o texto que escreve em 1958 intitulado *Manifesto Da Pintura*. Importa recuperar para o presente capítulo este manifesto porquanto ele simboliza a atitude interventiva inaugural de António Quadros – atitude que nunca se coibiu de ter ao longo do seu percurso artístico. Dos textos que escreve, este é aquele que tem mais vincado um carácter de manifesto – pelo facto de ser assim designado e pelo facto de ter sido distribuído aos visitantes da primeira exposição individual do artista, que acontece no Porto e depois se replica em Lisboa – dias antes de partir para Paris com uma bolsa da FCG. O gesto de distribuir o manifesto à porta da exposição demonstra já o seu espírito audaz, uma certa irreverência e muita segurança quanto ao valor da sua obra e da sua forma de se apresentar ao público enquanto artista.

O texto é uma declaração do seu amor e do seu respeito pela Pintura, enunciando as traves mestras do seu programa pictórico que reclama como matéria uma herança portuguesa – que precisa de ser sentida, relida, trabalhada, representada, valorizada. O artista não reconhece a necessidade de integração de referências internacionais e não pactua com um discurso de subalternização da arte portuguesa face ao que vem de fora. Opõe-se frontalmente a esse discurso, veiculando um descrédito absoluto à crítica da arte em Portugal. António Quadros é mordaz relativamente aos críticos de arte, que designa ironicamente de "os filósofos das brasileiras"[22] e que, no seu entender, são movidos pelos seus próprios interesses e egos: "Cuidado, senhores intelectuais das esquerdas e das direitas (a quem apenas importa uma orientação: frente ao espelho do café), cuidado, não emporcalhem as enluvadas mãos! Riam, mas sejam discretos"[23]. António Quadros, destemido e fortalecido pela seriedade do seu comprometimento com o ofício da pintura

[22] António Quadros, *Manifesto Da Pintura*, s/d. [1958], sem paginação (espólio particular).
[23] *Idem, ibidem*.

e pela convicção da qualidade da sua obra, coloca-se, de certa forma, à margem dos críticos de arte descartando subliminarmente a ideia de necessitar dos seus discursos para a validação da sua pintura. A este propósito, merece atenção a ficha que preencheu, em Agosto de 1959, para a sua participação na *V Bienal de São Paulo*. No campo *Trabalhos que figuram em colecções públicas e particulares (título e data de cada trabalho e ano em que foi adquirido)*, António Quadros escreveu: "1 óleo para o Museu Nacional de Soares dos Reis em Julho de 58. Sem título, creio. Adquirido pelo referido Museu. … vários pedidos de outros museus, no sentido de que o autor lhes oferte obras… Manguitos"[24]. E, no último campo da ficha para preencher *Compromissos com galerias*, declarou – a letras maiúsculas – "NUNCA"[25].

Estas são também evidências deste seu, diria, posicionamento anti-sistema, mas, sobretudo, de uma vontade de o assumir plenamente e, até, com um certo gáudio e desassombro. Tinha o artista, nessa altura, 26 anos e uma voz crítica que, com o avançar da idade, não esmorecerá. Pelo contrário, tornar-se-á cada vez mais polémica e incómoda.

O segundo texto que considero lapidar é aquele que escreve para o folheto que acompanha a sua primeira exposição individual em Lourenço Marques, na Galeria Texto, em Julho de 1972. Como já referi (cap.3), esta é uma exposição emblemática sob dois pontos de vista. Em primeiro lugar, é a exposição que marca a abertura daquela que foi a primeira galeria de arte comercial em Lourenço Marques – tão ansiada pelos sectores artísticos e culturais da cidade. Em segundo lugar, e agora no que concerne ao percurso artístico de António Quadros, trata-se da primeira mostra *a solo* do artista em Lourenço Marques – onde vivia desde 1964. Uma exposição há muito aguardada e que só tem lugar oito anos após a sua chegada. Nesses oitos anos, o artista já contava, no entanto, com duas exposições individuais em Joanesburgo – que, por sinal, haviam sido bastante aclamadas pela crítica e bem recebidas pelo público. Mas o público, a crítica e o mercado de arte em Lourenço Marques eram bem diferentes da realidade cultural da África do Sul. E é precisamente sobre esta temática que versa o 'texto de apresentação' que consta do folheto da sua exposição – fonte muito importante quer para perceber a personalidade do artista, quer para conhecer o mercado de arte em Lourenço Marques.

Transcrevo, de seguida, esse texto na íntegra – dado que a apresentação de excertos comprometeria o entendimento global da mensagem e a forma que António Quadros encontrou para a transmitir:

> GARANTEM-SE
> inexcedível execução, qualidade de materiais
> e ǝpɐpᴉʇsǝuoɥ de preço.

[24] *Ficha de informação*, Agosto 1959 (Arquivo Fundação da Bienal de São Paulo).
[25] *Ibidem*.

EXECUTAM-SE ENCOMENDAS
RETRATOS
ponha por escrito a história da sua vida, episódios
mais famosos da sua adolescência, signo zodiacal
gostos pessoais e outros, e faça executar o seu retrato
psicológico por um dos poucos que lhe pode garantir
o acesso à imortalidade. Junte foto formato passe
e slides coloridos de suas gravatas.

Nús ARTÍSTICOS
Unicamente de modelos com sólida formação moral.
GUARDE para AMANHÃ o que já está a perder hoje!
RUGAS? CELULITE? ATONICIDADE? Eternize o seu ARDOR
CORPORAL e entre para a galeria das majas célebres!

NATUREZAS MORTAS
Tomadas ao vivo sobre envios diários do cliente
enquanto dure o tempo de execução!

GRANDE COMPOSIÇÃO HISTÓRICA OU BÍBLICA
APAREÇA como gentil donador, no primeiro plano de um
encantador presépio, ou fardado à etrusca dos tempos de
Babila, numa belíssima composição com o farol de
Alexandria em fundo.

INVENTE um quadro, descreva-o por escrito e Veja-o
pintado. CO-CRIE. VALORIZE o património Nacional e o seu.
QUER um ORIGINAL falso? UM BOM picasso, chagall, bosch,
ou qualquer, ACTUALIZADO, BEM EXECUTADO e mais em conta?
Recorra a este artista e ficará com duas assinaturas célebres
na mesma peça.

CONSULTE O NOSSO AGENTE.
MODERNIZE O SEU AMBIENTE; VALORIZANDO-O![26]

É, como se pode constatar, um texto provocador, embrulhado numa ironia bem-humorada – que já vinha sendo apanágio de António Quadros. Concebe-o como se de um texto publicitário se tratasse, apresentando os seus 'serviços' como pintor, promovendo as suas qualidades e as potencialidades artísticas dos seus 'produtos' – capazes de responder aos gostos do mercado, capazes de ir ao encontro dos desejos de quem compra, seja em que género for: retratos, nus artísticos, naturezas mortas ou pintura histórica… numa disponibilidade para executar *ao gosto do freguês*! O pintor vai mais longe na oferta que elenca aos 'clientes', dando também a possibilidade de encomendarem cópias dos grandes artistas – Picasso, Chagall, Bosch ou outros. E em todo este leque de 'produtos' ainda dá a garantia de "inexcedível execução, qualidade de materiais e honestidade de preços".

Trata-se de uma crítica profunda à realidade cultural laurentina. Esta rábula de António Quadros satiriza e é o espelho de tudo o que a imprensa escrita nos vai dando conta neste período sobre o panorama das artes plásticas em Moçambique – e que já registei anteriormente (cap.3).

[26] Catálogo da exposição individual de António Quadros em Lourenço Marques, 1972 (espólio particular).

É um período em que se assiste a uma proliferação da oferta expositiva e concomitantemente à "promoção da mediocridade"[27], isto é, a ascensão de muitos artistas com obra de fraca qualidade – que têm êxito porque são apoiados por um público com grande capacidade financeira, mas desconhecedor, acrítico, pouco informado, um público que adquire obras de arte porque elas lhe conferem estatuto:

> O decorativismo da forma, das cores, o rebuscamento fútil do fazer um quadro que até é muito bonitinho e fica bem nos salões dos banqueiros, gente endinheirada que até compra a granel, parece provocarem nos artistas a corrida veloz para a venda, a via mais fácil do artesão a pintar por encomenda.[28]

Esta crítica dirige-se a uma clientela endinheirada, mas sem preparação para distinguir 'o trigo do joio'. Ora, é precisamente a este público endinheirado e inculto que António Quadros direcciona a sua rábula publicitária, querendo atingir, contudo, os artistas dedicados a satisfazer os gostos e as necessidades desse público.

Mais uma vez, e tal como acontecera na sua exposição individual de 1958, a exposição em si é indissociável do texto que a acompanha e que também é um manifesto. Um manifesto contra os 'pseudo-artistas', um manifesto contra a objectificação da arte – a arte fácil e comercial, contra um público endinheirado, consumista, fútil e inculto que alimentava um mercado, podre e viciado.

Passados 19 anos da primeira exposição individual em Lourenço Marques, António Quadros voltará a expor em Moçambique. Em 1991, no Centro Cultural na Embaixada de Portugal, em Maputo, o artista – a residir em Portugal desde 1984 – regressa como pintor. Existe um modesto catálogo dessa exposição com a reprodução de 23 das obras expostas. As reproduções são antecedidas por um breve texto do artista – curto, directo, simples e arrasador:

> Parece ser costume, uso e dever de quem expõe sua obra a um público, fazer acompanhar o produto por um razoado laudatório sob o disfarce crítico-histórico-estético e fazê-lo assinar por um desses nomes pomposos e prestigiantes que outra coisa não fazem que prefaciar catálogos.
> Disseram-me para me preocupar com isso. Preocupei-me. Desta preocupação nada saiu. Teria de ter virado lá muito atrás para merecer neste hoje duas palavras simpáticas dum entendido. Teria que conhecê-lo ou (horror maior) ter por amigo alguém que o conhecesse. Tenho-me por um simpático cão sem pulgas.
> Era pois necessário algumas bocas de entendido sobre o meu trabalho? Aqui estão, pela mão do melhor entendido delas: É belo e bom. Um honrado trabalho. Génio? Ponham a funcionar o vosso e merecerão o milagre das multiplicações do Pão. Não haverá fruição sem fruidor.[29]

Muito interessante e relevante este terceiro texto que destaco. António Quadros abdica da sua escrita hermética, saturada de recursos linguísticos, carregada de referências e de segundos sentidos, para não correr riscos. Ele quer, propositadamente, que a sua mensagem seja inequívoca, não permita desvios, não dê azo a leituras enviesadas. O artista é, assim, peremptório ao

---

[27] "Lourenço Marques viu duas exposições diferentes", *Tempo*, 6 de Agosto de 1972, p. 26.
[28] "Situação da Arte Local", *Tempo*, 13 de Agosto de 1972, p. 13.
[29] *António Quadros* [catálogo], Maputo, Centro Cultural Embaixada de Portugal, 1991 (espólio particular).

afirmar que recusa a ideia de que a obra de arte para ser validada e legitimada, para adquirir uma dimensão simbólica, necessite do discurso e dos juízos de valor dos críticos. A obra, a sua obra, não precisa de intermediação, precisa de fruição, precisa de fruidores e vale por ela e não por um qualquer discurso que façam sobre ela. A clareza da mensagem advém certamente da revolta que António Quadros terá sentido por lhe terem pedido que providenciasse para o catálogo da exposição um texto de um especialista. Esta sugestão poderá ter sido sentida como uma 'traição': António Quadros trabalhara como artista em Moçambique durante vinte anos e ali mostrara tantas vezes o seu trabalho; a ideia de ser necessário o discurso de alguém para lhe validar o trabalho era para ele impensável, inconcebível, inaceitável.

O que escreve ajuda-nos a perceber a razão pela qual é ele o autor dos textos que acompanham as suas exposições. É assim na sua primeira exposição, em 1958, onde faz circular o seu *Manifesto Da Pintura*. É assim, um ano mais tarde, no Ateneu Comercial do Porto, no prospecto da exposição do trabalho cerâmico que faz para o Estúdio SECLA. É assim, no folheto da sua primeira exposição em Lourenço Marques, em 1972. E será assim, na sua última exposição, no Porto, na Galeria Degrau Arte, em 1993. No universo das suas exposições é recorrente este seu modo de actuar, no entanto detectei uma excepção que mereceu a minha atenção.

Refiro-me ao texto que apresenta, num desdobrável, a exposição individual de António Quadros que decorreu na Cooperativa Árvore, no Porto, entre 10 de Janeiro e 2 de Fevereiro de 1992, intitulada *riscos, rabiscos e sarrabiscos. Exercícios de Brio*. Este prospecto tem um pequeno texto da autoria de Álvaro Siza. Belo – pela simplicidade, pela densidade e, sobretudo, pela forma como desvela o âmago deste artista:

> O António Quadros é um desses homens que raramente aparecem. Uma espécie de extra-terrestre, que enche uma geração, sem a ela pertencer. Sabe coisas que ninguém imaginaria aprender: de abelhas, velaturas, poemas épicos virados do avesso, de métodos de ensino, cerâmica, de como a colorir, e o vidro, de como construir casas, e coisas, etc… De tanto sabe, que alguns não acreditam. Um curriculum se necessário interminável, inacreditável para as Academias. Paciência.
> Mas para além disso desenha – isso sim – como um extra-terrestre.[30]

É certo que as palavras de Siza não são, nem foram certamente aos olhos de António Quadros, "um razoado laudatório sob o disfarce crítico-histórico-estético", e talvez por isso António Quadros as terá aceitado. O texto é tão-somente, e assim o entendo, um testemunho – sem pretensões – de quem conhecia o artista desde os tempos da ESBAP… e o apresenta. E apresenta-o, na verdade, como um homem que não cabe no sistema, porque de certa forma é maior do que ele. Os seus ofícios múltiplos, as suas diversificadas áreas de intervenção desafiam os princípios estruturantes das academias. Álvaro Siza aponta aqui também uma explicação para a sua exclusão do sistema: a sua matriz pluridisciplinar, que faz dele uma excepção e torna difícil a sua integração. Porém, essa não integração também se deve à atitude crítica que António Quadros

[30] *riscos, rabiscos e sarrabiscos. Exercícios de Brio* [desdobrável], 1992 (espólio particular).

sempre teve no seio das instituições por onde passou: nunca se coibiu de afirmar a sua visão e a sua opinião e, na maior parte das vezes, de forma cáustica.

A INDÚSTRIA NACIONAL DOS LACTICÍDIOS

O último texto que seleccionei intitula-se *lusart&musa, lda. A indústria Nacional dos Lacticídios,* foi escrito em 1992 e expressa, precisamente, a sua acutilância para com a academia, para o rumo que o ensino artístico levava.

Numa leitura solta e desprevenida, o texto surge impenetrável e exasperante para o leitor – de tal forma está repleto de trocadilhos fonéticos, de jogos semânticos, de sentidos figurados; de tal forma está saturado de referências históricas, mitológicas, literárias, etc. Para expressar a sua crítica férrea apresenta uma construção narrativa ginasticada entre uma densidade estilística mirabolante e uma teia complexa de referenciação. É, porventura, um dos textos de António Quadros que exige mais tolerância e perseverança do leitor. Para ele foi, com toda a certeza, um texto divertido de criar, de conceber, de executar – António Quadros tem gozo na criação destes textos 'labirínticos' que para o leitor são uma autêntica 'dor de cabeça'.

Antes de mais, uma breve contextualização, pois tal como o autor avisa na nota preliminar o texto é "tão óbvio produto da circunstância". Em 1992, as Edições Asa, na colecção *Cadernos Pedagógicos*, editam o número 7 com o título *Ensino Artístico* que:

> (…) reúne uma série de textos de personalidades convidadas no âmbito da Conferência Nacional do Ensino Artístico, com os quais se pretende contribuir para a definição das filosofias subjacentes à intervenção generalizada das artes na educação. São reflexões, interessantes, que através desta publicação, tornamos acessíveis aos leitores e que vão com certeza permitir clarificar o futuro papel das Artes na Educação.[31]

A colectânea apresenta assim oito contribuições que tiveram lugar na *Conferência Nacional sobre o Ensino Artístico*, que decorreu no Fórum da Maia em 1992. Contribuições provenientes de vários segmentos artísticos – da música ao cinema, não esquecendo o teatro e a dança.

O primeiro texto apresentado é o texto de António Quadros que, e talvez não por acaso, abre a publicação com este título: *lusart&musa, lda. A indústria Nacional dos Lacticídios*[32]. O impacto inicial perante este título é de estranheza, de estupefacção, ou da sensação de que se trata de um engano, de um equívoco. Porém, afastando-nos desse primeiro desconforto, percebemos a força do título que nos dá a visão imediata da mensagem que António Quadros quer transmitir. No contexto de uma reflexão sobre o ensino artístico em Portugal, reparemos como no título ele vai directo ao ataque: a arte portuguesa é apresentada como se de uma empresa se tratasse, por sinal de uma indústria – como esclarece o subtítulo.

---

[31] Texto da contracapa do livro *Ensino Artístico*.

[32] Tenho dúvidas que António Quadros tenha apresentado este texto na conferência. É um texto que não tem entendimento se for proferido – não oferecendo ao ouvinte nenhuma hipótese de compreensão.

António Quadros desmonta, com muito sarcasmo, ironia e humor, o sistema da arte contemporânea, apontando o dedo à sua dimensão económica, a uma concepção da arte como mercadoria, que está presente nas esferas da produção, da distribuição e do consumo. A escola, a seu ver, é responsável pela criação das auras ocas e vazias que são colocadas à volta dos artistas, como sendo seres dotados de dons 'sagrados' e de capacidades inatas:

> Artes não se ensinam (J.R. & S.N. & Outros, dixit). Mamam-se (perversão) e (versão económica) herdam-se nos génes, uns géniozinhos peludos e cociguentos aparentados com os bichos carpinteiro. Este duvidoso aprendizar curresponde (pum) às versões menos nobres. O nascer com a estrela na testa (para poder ser reconhecido pelos seus bares, um dia ou outro, por aí) é o supremo canto da merenda. O ramalhete rubro das papoilas, entre teus coisos como duas rolas, vem a seguir…[33]

António Quadros parodia esses discursos legitimadores, que veiculam a visão de que a produção artística é o resultado de 'inspiração' e não de trabalho:

> As Artes odeiam Hercules. A memória dos doze trabalhos excede o apetite por bonitos peitorais. Assim, correndo voz que todo o trabalho tráva-lho e dá em desvios de menores, quem bem arta defende que escravo é escravo por ser burro. O Artista é arteiro. Pensa com os artelhos, logo, trabalhe o boneco. Tem nariz por via da inspiração, de tics de nojo e pinocadas… o material suja imenso, as cãodicções são oh! ríveis, o ar tem pósluidos, hoje não estou aspirado … etc, etc.[34]

A escola transformou-se num local de egos, de subserviências e de vassalagens. A crítica toca aqueles que ensinam e os alunos, que procuram a academia apenas para obter um diploma:

> O ensino das artes só existe em superlativo: o Assim não. As variantes assim nunca e assim sim coexistem em 2 sistemas galÁticos diferentes: os galantes e os galados. Os membros superiores galantes (mais conhecidos pelo número e atributo dos seus membros inferiores) são os Mexetrez (ou Maxistas dixit). Os galados ou dixi plus (antropos non tropo, mais de dez ou não digas mais) vão nos excolhos de abelhas artes onde naus fragam, atraz de um denso estore trágico-caríssimo.
> De um modo totalmente particular e extensivo, as nossas escolas de artimusas cultivam a mais vergonhosa exploração do trabalho senil. Pobres explorados sorrydentes, já gastos aos trinta, multaplicando o erro, putenciando o berro, dúvidindo Era e Eros, somatraíndo o mero… Que este horror te macule ó aluno tirano, tu que alunas, que anulas, lula que ulula, ânulo nulo, mulo, caça-canudos. E tu, Nassão, cadeia sem elos, acolhe o avôprimigéneo e mata-o vite, ele o mais gordo…[35]

A sua crítica estende-se também aos museus enquanto lugares, por excelência, de legitimação cultural, contestando o seu papel na consagração dos artistas:

> O templo das Musas chama-se Museu. E para lá carreiam um ror de urrores chamados produtos predic tor: os já anunciados por Mercúrio nas revistas da especialidade (…)";
> "Os Museus, FFFASF! (Fecham, Faz Favor, Às Segundas-Feiras). Possuem Conserva Dores, Retoca Dores, maçadores e pessoal minorca. Alvos de cobiça e desejo por parte dos aspirantes à glória eterna (…).[36]

Este texto é, de facto, um verdadeiro manifesto – e António Quadros declara-o no "abiso" que serve de preâmbulo:

---

[33] António Quadros, *lusart&musa, lda. A indústria Nacional dos Lacticídios*, in AA.VV., *Ensino Artístico*, 1992, p. 9.
[34] *Idem, ibidem*, p. 10.
[35] *Idem, ibidem*, p. 11.
[36] *Idem, ibidem*, p. 9.

> Texto feito à Não, mas Mão manifesta. Pretende-se que não tenha, em absoluto, qualquer erro ortográfico, semântico, estilístico, gráfico e mesmo ideológico. Por ilegível, será inelegível como doutrina. Tão óbvio produto da circunstância, só pode ser seu espelho ou inverso. É testemunho de pouca fé e muita vergonha, paralelas à má fé e vergonha nenhuma com que as Coisas são feitas. Inútil por ineficaz. Quiz-se lúbrico, injuntivo. Ei-lo inhenho, ínscio. Parvus, parva: pequeno.[37]

Neste texto escrito com "Mão manifesta" esmiúça as razões da decadência do ensino artístico e do mundo da arte. É claro que neste texto que António escreve – na pele de artista, e também de professor – também encontramos nas entrelinhas a sua revolta. Não esqueçamos que António Quadros, em 1992, quando redige o texto, é um artista na margem e à margem; e, como professor, foi um incompreendido na 'sua' escola. É naturalmente este homem sem lugar que sob o manto de uma paródia expurga as suas mágoas e ressentimentos. Porém, o substrato do texto não traz novidade para quem seguiu o seu percurso artístico, para quem o foi lendo e acompanhando as suas acções. É o António Quadros de sempre que se verte todo neste texto, que assenta nesta apenas aparente contradição: perverte e subverte a língua num respeito sagrado pela palavra – que usa, crente do seu poder se for certeira, na circunstância própria.

Os seus manifestos, as suas intervenções públicas – desde o início da sua 'carreira' e ao longo da sua vida – exprimem a recusa e a condenação de uma criação artística como resposta às solicitações de mercado e documentam um desejo de autonomia e independência face às lógicas de comercialização e promoção da arte e às engrenagens de legitimação dos artistas.

ANTÓNIO QUADROS E JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA

Esta sua natureza interventiva, sempre acutilante e, por vezes, demolidora afastou-o progressivamente dos circuitos artísticos – afastamento que foi notório na última fase da sua vida, após o regresso de Moçambique. Não será, portanto, tão estranho assim o silêncio na imprensa escrita sobre as exposições de António Quadros, por exemplo, bem como a sua ausência na maior parte das obras de referência sobre a arte portuguesa produzidas no século XX. E a ausência mais gritante terá sido, sem dúvida, na produção crítica e historiográfica de José-Augusto França.

Dois registos permitem-me afirmar que a animosidade entre António Quadros e José-Augusto França não era um segredo, pelo contrário. O primeiro registo encontrei-o na correspondência entre Jorge de Sena e José-Augusto França. Jorge de Sena, ainda no rescaldo da sua viagem a Moçambique em 1972, comentando com José-Augusto França o prefácio que escrevera para o livro *As Quybyrycas*, afirma: "(…) Escândalo maior vai ser, nos meios doutos, um longo prefácio que também fiz para as *Quibíricas* do António Quadros pintor (de quem tu não gostas, nem ele de ti) poema quilométrico em oitavas (…)"[38]. Eis como, 'preto no branco', sem rodeios, Jorge de Sena enuncia essa animosidade – que seria recíproca. Curiosamente, muitos anos mais

[37] António Quadros, *lusart&musa, lda. A indústria Nacional dos Lacticídios*, in AA.VV., *Ensino Artístico*, 1992, p. 5.
[38] Carta de Jorge de Sena a José-Augusto França, 22 de Novembro de 1972, in *Correspondência. Jorge de Sena – José Augusto França*, 2007, p. 334.

tarde, numa rara aparição na imprensa escrita especializada (*Jornal de Letras, Artes e Ideias)*, António Quadros refere-se a José-Augusto França contando o episódio que teria estado na origem do 'mal-estar' entre os dois:

> Não procura andar nas bocas do mundo, nem lugares ao sol, mas é talvez com alguma mágoa que, a propósito dos críticos, se refere ao facto de a pintura, distinguida internacionalmente com alguns prémios, nunca ter merecido qualquer referência nos jornais portugueses. A razão desta omissão prende-se, em seu entender, com uma eventual condenação ao silêncio por parte do "Papa da crítica", José-Augusto França. Na base, estará uma história antiga.
> "Quando abriu a Galeria Pórtico, no Largo Camões, foram convidados vários alunos da Faculdade de Belas-Artes para exporem os seus trabalhos. Eu, o Bertholo, a Lurdes de Castro, o João Vieira e outros resolvemos fazer uma exposição. Houve atrasos e, no dia da inauguração, enquanto andava a montar essa mostra, José-Augusto França, que eu não conhecia, andava atrás de mim, fazendo-me perguntas", conta. "Pedi-lhe desculpa, porque não tinha tempo, e perguntei: o senhor também pinta? Ele respondeu que fazia uns pastéis. E eu disse: Ah, então é pasteleiro… A partir daí, o meu nome era sistematicamente omitido nas suas críticas, mesmo no caso de exposições colectivas".[39]

Trata-se de uma versão de António Quadros, claro está, e deve ser sempre entendida e interpretada enquanto tal. Interessa-me, contudo, sendo uma versão, sublinhar o facto de António Quadros querer tornar pública a história – atirando a origem do 'conflito' para uma 'má digestão', por parte de José-Augusto França, do seu sentido de humor.

Com alguma fantasia ou totalmente fiel ao sucedido, o episódio narrado por António Quadros pretende transmitir ao leitor uma ideia de pouco rigor e de falta de isenção da crítica de arte em Portugal – ideia que, na verdade, António Quadros já vinha afirmando desde 1958.

Podemos entender assim, e depois deste enquadramento, a reacção que António Quadros tem a um artigo escrito por Alexandre Pomar intitulado *Eduardo Luiz: crítica da crítica*, a propósito da exposição retrospectiva do pintor na Fundação Calouste Gulbenkian[40].

Num extenso artigo, de 11 de Agosto de 1990, Alexandre Pomar considera injustificável o silêncio e o desconhecimento sobre o pintor Eduardo Luiz. Na sua longa argumentação, começa por desferir um rude golpe na crítica de arte portuguesa:

> Raramente a crítica ultrapassou o nível da informação jornalística e mais raramente ainda a atitude crítica passou da intervenção urgente ao ensaio e à historiografia. Em poucos casos o exercício da crítica de arte foi mais de que um breve episódio numa outra carreira pessoal e menos vezes ainda a restante produção menos circunstancial foi recolhida e repensada. (…) A única história tentada, a de J.A. França, detem-se em 1961 (com actualizações parcelares na reedição de 83); sabe-se que padece de grandes carências de investigação e dos efeitos por demais incontrolados do empenhamento directo nas acções do tempo estudado, prolongando-lhe as pequenas polémicas e guerrilhas, ou só quezílias pessoais.[41]

[39] Maria Leonor Nunes, "Grabato Dias. Quadros de uma vida", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 24 a 30 de Dezembro de 1991, p. 9.
[40] Exposição que esteve patente na FCG em Lisboa entre 20 de Julho e 2 de Setembro de 1990.
[41] Alexandre Pomar, "Eduardo Luiz: crítica da crítica", *Expresso*, 11 de Agosto de 1990, p. 10.

A argumentação de Alexandre Pomar terá sido, certamente, de grande regozijo para António Quadros que se apressa logo a escrever-lhe uma carta, que passo a transcrever:

> Alexandre Pomar
> meu caro
> acabo de ler o seu texto "Eduardo Luíz: crítica da crítica.
> Suponho que por pura obstinação contínuo a ler tudo o que o acaso me faz vir à mão dos olhos em termos de crítica de artes plásticas. Não a procuro, mas, a que vem, incluo no que suspeito ter sido uma perversidade, um gostinho de ir sofrendo para poder apontar com o dedinho: vêem? não valem nenhum… Os gajos nem sequer sabem do que falam, são queijos de inanidade rodeados de serás por todos os lados. Deveria dizer: pobretas incapazes de pré definir contextos onde arrumar o novo real.
>
> mas alguma coisa me preocupava ao longo dos anos…nem um só texto, nem um conceitozinho, uma palavrinha… Que coisa contra natura! Ter razão a 100%, por favor, que estúpida maneira de não ter razão nenhuma…!
>
> O seu texto veio dar razão e sentido à busca e à postura, por impostura que fosse. Da primeira à última linha, Vocemecê condensa o material de um tratado. Não toca escusados. Liga pertinência a pertinência, vértice a vértice, num desenho sem rasura sobre o esboço. Ainda uivo de rir. Que bonito isto de inteligências. À solidão intelectual em que por certo terá de andar vivendo, quereria acenar com a certeza (que vocemecê decerto possue) de que este seu texto permite compreender – é a chave – de todas as problemáticas. problemáticas das artes plásticas por cá, ao tempo e no tempo.[42]

Percebe-se claramente através desta carta o lugar à parte onde António Quadros se coloca: um homem que está de fora, mas que observa e está extremamente atento ao que acontece. A frase "Ainda uivo de rir" expressa bem o gozo e o prazer de estar nesse lugar 'de plateia', assumindo uma total independência face às lógicas do sistema artístico vigente. O artigo de Alexandre Pomar apontava o dedo a muitas das realidades contra as quais António Quadros se foi insurgindo ao longo do tempo através das suas atitudes e comportamentos, mas sobretudo através do uso da palavra. E os textos que escreveu não eram caprichos, antes convicções. Convicções profundas.

[42] Carta de António Quadros a Alexandre Pomar, S. Tiago, 13 de Agosto de 1990. A carta foi publicada no blogue de Alexandre Pomar (https://alexandrepomar.typepad.com/), em 6 de Dezembro de 2017.

8. "Nascemos nos limites do reino da morte"[1]

Em 1971 é publicado em Lourenço Marques, numa edição de autor, *O Morto. Ode Didáctica*, com a assinatura de João Pedro Grabato Dias. É um livro sobre a morte – um tratado magistral sobre a morte.

A crítica à obra, na imprensa, foi reduzida e oscilou entre dois extremos – como quase tudo o que António Quadros produz: um aparato efusivo que exalta a excelência da poesia *versus* uma recepção pesarosa lamentando a falta de ligação da sua poesia à realidade moçambicana. O crítico Athaulfo Tetebula redige um texto longo e cáustico, do qual transcrevo um excerto:

> Mas também concluiremos que o que ele fala, ao longo das sessenta páginas de "O Morto" (…) é dito no melhor português hoje escrito, (embora de um modo barroco, alucinante e alucinogénio), e que a sua conversa tem o soar agri-doce dos cânticos das sereias azuis claras, nas noites de luar. É uma poesia muito bela, diria a minha vizinha do lado, se lesse Grabato Dias. Mas bela por quê, para quê? (…) "O Morto" retrata exactamente o estrangeirismo, divorciado desta terra, em que o seu autor o escreveu (…).[2]

O poeta Sebastião Alba, a propósito da edição do morto, escreve uma carta a João Pedro Grabato Dias que se inicia assim:

> Meu caro Grabato:
> De chofre, "O morto" foi para mim uma revelação tão plena, que o aturdimento provocado ainda dura, e durará até que a minha atenção, longamente dispensada, sem o esgotar, esbarre nos limites da área que alumia. Atenção dirigida pelo imediato amor da linguagem que prezo, e o tipo de cultura que a vem lastrando (e tantas vezes a peia) deixará, no escuro, outras e, porventura, mais altas regiões do mesmo solo poético. Sobre elas, há-de vir uma inteligência crítica, numerosamente apetrechada.[3]

Sobre esta obra de João Pedro Grabato Dias em particular ninguém se debruçou. Estranhamente, foi escapando à análise e remetida para as listagens dos livros do poeta ou para referências breves, nos poucos textos onde a poesia de João Pedro Grabato Dias é analisada. No entanto, ainda que telegráficas, essas referências colocam-na num patamar elevado da poesia em língua portuguesa. Eugénio Lisboa sobre esta obra disse:

> Poemas como *A Arca* e *O Morto* – das mais geniais meditações poéticas de que se pode orgulhar a literatura Portuguesa – são o fruto desse sondar meticuloso e obstinado, ajudado por um uso meditado e meticuloso de uma linguagem particularmente apta à exploração do seu interminável assombro.[4]

Contudo, nem o reconhecimento da grandeza da obra a tornou apetecível para estudo ou para divulgação. *O Morto* ficou remetido ao esquecimento.

Quando, em muitas conversas no decurso da investigação, referia o livro *O Morto*, confessando ser a minha obra de eleição no cômputo da produção poética de João Pedro Grabato Dias e

[1] João Pedro Grabato Dias, *O Morto*, 1971, p. 11.
[2] Athaulfo Tetebula, "Livros", *Tempo*, 19 de Dezembro de 1971, p. 11.
[3] Sebastião Alba, "O Morto", *A Voz de Moçambique*, 6 de Fevereiro de 1972, p. 9.
[4] Eugénio Lisboa, "João Pedro Grabato Dias, espantosamente, morto!", *Indícios de Oiro*, vol. II, 2009, p. 123.

acentuando o meu espanto sobre o silêncio existente em redor da mesma, o assunto tinha quase sempre o mesmo desfecho por parte dos meus interlocutores: um baixar de tom de voz para um registo 'em surdina' e uma exclamação contida revelando que a obra era "sobre a morte da mulher". "Ah! Essa obra… essa obra foi escrita quando a mulher morreu…"; "Esse livro surge da dor causada pela morte da mulher!"; "O livro é o resultado da experiência que o António viveu com a morte da mulher!"… – e as conversas encerravam assim, como se de um *tabu* se tratasse, um período negro que não importava 'escavar'. Não pretendi 'escavar' esse período negro, apenas descobrir e escrever, enquanto um facto biográfico, aquilo que ninguém parecia querer verbalizar – a morte de Clara de Lima, casada com António Quadros e mãe do seu filho, num trágico acidente ocorrido em Portugal em 1969[5]. Dois anos mais tarde surge *O Morto*.

O Morto 'apareceu-me' envolvido em mistério, enclausurado num discurso de intimidade proibida – uma clausura impeditiva de outros entendimentos ou cruzamentos. Ao mesmo tempo que refém dessa interpretação, e dessa forma conceptualmente empobrecido, o livro foi ganhando uma importância avassaladora no meu olhar sobre a produção deste artista e no meu entendimento sobre o seu modo de viver e de se relacionar com os outros.

Não coloco em causa que a experiência da morte de Clara de Lima terá pesado na sua reflexão sobre a morte, até porque defendo precisamente, neste trabalho, o cunho biográfico na produção artística e literária de António Quadros. No entanto, creio ser extremamente redutor encarar e pensar este livro somente como uma 'resposta' a esta circunstância específica, anulando o profundo diálogo que se estabelece com a restante produção deste artista. Importa-me demonstrar que este livro não aparece isolado na obra de António Quadros. *O Morto* é uma obra fulcral, que precisa de ser lida em articulação com outras manifestações poéticas e plásticas. Se há tema que perpassa a sua obra, quer a poética quer a plástica, e que é alvo de um questionamento permanente é o tema da morte. Tema, por isso, incontornável para o sondar – enquanto Artista, enquanto Homem.

MERECER EM PLENO ESTA COISA DE ESTAR VIVO E A SALTAR

"A morte andava sempre com o António"[6] porque, como o próprio escreveu num poema:

> Estar vivo é estar à morte
> Cativo de um Plim! da sorte
> Estar vivo, cativo de um Plim! da sorte
> Estar vivo é estar à morte[7]

[5] O óbito aconteceu no dia 14 de Janeiro de 1969 (Certidão de nascimento de Maria Clara de Oliveira Lima – averbamento n.º 4, Conservatória do Registo Civil de Águeda).
[6] Expressão usada por Teresa Roza d'Oliveira.
[7] João Pedro Grabato Dias, *Estar vivo é estar à morte*. Este poema foi cantado por Amélia Muge; consta do seu álbum *Todos os Dias*... (1994).

Por outras palavras, António Quadros habitava naquilo a que designou os "limites do reino da morte". O habitar nos limites do reino da morte, mais do que uma imagem – e um tema –, é uma consciência que dita toda a sua experiência, toda a sua vivência. E que explica profundamente a sua ânsia obsessiva de fazer, de ousar, de experimentar num *continuum* que só termina com "a partida inevitável, a última, a sem rota ou aventura"[8]. O poeta discorre sobre isso: "Só o repouso é linear, ausente de cristas / Daí que a morte seja justamente aquele eterno repouso"[9]. E depois confessa: "Não procuro o repouso / Procuro inquietamente uma pausa. Não é igual"[10]. Terá tido poucas pausas nessa sua consciência da brevidade da vida, respondendo-lhe com o seu fervilhar criativo, com a sua febre obstinada de produzir e – sempre – de se testar, de se colocar à prova: "sei-me andando a monte pela escarpa mais perigosa"[11], "como sempre testo-me a ver se estou vivo./… E, como sempre, recrio o Universo"[12].

A sua obra e, mais do que isso, o seu modo de ser e de actuar revelam esta consciência absoluta de viver no extremo, no limite e na intensidade, de pensar futuro:

> Eu, que estou sempre realmente pensando futuro
> Prevendo em todo o segundo consciente inconsciente
> A jogada próxima, a resposta, o comportamento
> Eu, que não tenho tempo sequer para viver o passado.[13]

Na sua relação com os outros, e muito particularmente na sua relação com os alunos, terá feito sentir essa necessidade da urgência de viver, da urgência de fazer – mas não de um fazer 'à toa' nem de um 'fazer por fazer'. Essa é uma preocupação muito nítida, por exemplo, na correspondência, nomeadamente naquela que cobre o período em que dá aulas de Desenho na FAUP (1985-1994). Este trecho de carta que escreve a José Forjaz é disso revelador: "… Os alunos que nos chegam morrendo e que terão tanta qualidade de base como outros antes deles e a quem é preciso restaurar os neurónios, para ao menos terem neuras, carago! Ao menos viverem sabendo que morrerão um dia que pode ser já!"[14]. Não esqueçamos, a este propósito, o começo estrondoso da carta que escreve ao seu aluno Rui Américo:

> a vida é breve. suspeitamo-lo sem o admitir. e isto está certo senão onde é que iríamos arranjar coragem para arrancar da cama cada dia que passa? estamos todos a inchar para a banda de dentro do tempo, a ocupá-lo no tutâno, no cerne, na alminha e, nesta vertigem de ocupar, inseminar, preencher, rechear, percebemos de repentemente que é curto.

Na carta, como vimos, instiga-o, motiva-o, convida-o a desenhar, mas – sobretudo – convida-o a viver, a viver-se e a "merecer em pleno esta coisa de estar vivo e a saltar"[15].

---

[8] João Pedro Grabato Dias, *A Arca*, 1971, I.
[9] *Idem*, *Facto/Fado*, 1986, p. 28.
[10] *Idem*, *ibidem*, p. 28.
[11] *Idem*, *O Morto*, 1971, p. 55.
[12] *Idem*, *Sagapress*, 1992, 24/8/76.
[13] *Idem*, *Facto/Fado*, 1986, p. 29.
[14] Carta de António Quadros a José Forjaz, Santiago de Besteiros, 14 de Junho de 1993 (espólio particular).
[15] Carta de António Quadros a Rui Américo Cardoso, Santiago de Besteiros, 21 de Dezembro de 1988 (espólio particular).

António Quadros caracterizou, como ninguém, os "limites do reino da morte" onde todos nascemos. Desde 'tenra idade' terá, aliás, percebido a existência desse território limítrofe. E, desde cedo no seu percurso artístico, esse território conhece múltiplas representações, na poesia e na pintura.

A primeira consciência que possui desse território é através do contacto próximo que tem, ainda em criança, com a esfera do sobrenatural. Varrendo a bibliografia, nomeadamente a de carácter etnográfico, sobre Santiago de Besteiros, sobre o Vale de Besteiros e a Serra do Caramulo, encontram-se inúmeras referências sobre a presença do sobrenatural, do místico e do oculto nas vivências quotidianas da população. No célebre *Guia de Portugal* escreveu-se assim: "A gente é de boa índole, trabalhadora e hospitaleira. Muito dados a crendices grosseiras – em almas do outro mundo, lobisomens, mouras encantadas, tesouros ocultos, bruxarias e feitiços"[16]. António Quadros terá conhecido esta realidade bem de perto, pequeno, recém-chegado de Lisboa, a "Lisboa da Guerra", magro, esquelético mesmo, enfezado – motivo para que as gentes da terra, preocupadas, recorressem a poderes mágicos e ocultos, em ritual próprio. Em 1982, o poeta reaviva essa memória, descrevendo-a assim:

eu era magrinho de olho encovado
mais um raquitinho do tempo da guerra
vim do cais da rocha o meu condado
parar à terra da cabra môxa.

riam-se os vélhos bondosamente
e davam conselhos: olhaide a caruma
ides de tropeço! o mais frequente
era uma pluma servir de empeço.
(…)
– jasus em criança! está embruxado
chamaide a esperança pró defumadoiro
eu olhava tudo admirado
principe de oiro mas orelhudo.

na casa do forno nú sobre a esteira
pegando no corno benzido em são marco
levantou-se o fumo da erva cidreira
no barco embarcor rumo no rumo.[17]

É o episódio da iniciação numa realidade e num universo ao qual estará sempre ligado, e por isso diz:

> Feitiços? Vivi deles, vivo, como de factos em bruto:
> Na pele do sapo, no dente da serpe, no estrume
> Do pombo torcaz macerado em espírito de vinho
> Na erva rolinha apanhada à lua nova.[18]

É, portanto, um mundo que compreende enquanto participante – um mundo esotérico que foi experienciando enquanto "andarilho das bruxas, moço de S. Cipriano" – verso do poema inti-

[16] *Guia de Portugal*, Vol. III – Beira, Tomo II – Beira Baixa e Beira Alta, 2.ª edição, 1994, p. 818.
[17] João Pedro Grabato Dias, *Facto/Fado*, 1986, p. 199.
[18] *Idem, ibidem*, p. 34.

tulado *Cantares do Andarilho*, musicado e interpretado por José Afonso, no álbum homónimo, editado em 1968. Poema de cunho profundamente autobiográfico, imprescindível para se conhecer a proximidade de António Quadros com o sobrenatural, o oculto e a superstição popular:

> Já fiz recados às bruxas
> Do Caselho à Portelada
> Dei-lhes a minha inocência
> Elas não me deram nada.
>
> Andei à giesta
> Ao lírio maninho
> Na Bouça da Fresta
> No Casal Velido
> À Erva Cidreira
> À Erva Veludo
> Na Lomba regueira
> No Pinhal do Mudo.
>
> Andei ao licranço
> Andei ao lacrau
> No Monte do Manso
> Na Espera dos Maus
> À vibra à carocha
> Ao corujão cego
> Na mata da Tocha
> No rio Lágedo.
>
> Fui andarilho das bruxas
> Moço de S. Cipriano
> Já fui morto e inda vivo
> Vendi a alma ao Dianho.
>
> Era donzel e guardei-me
> Pr'às filhas da feiticeira
> Parti-me em metade à loira
> Noutra metade à morena.[19]

Enquanto artista vincula-se a esta realidade, processando-a, dando-lhe vários entendimentos e enquadramentos, conferindo-lhes carácter de narrativa – numa figuração que nos coloca nesses tais "limites do reino da morte". Diabos, lobisomens, bruxas e feiticeiras. Superstições, bruxedos, feitiços, enguiços, mezinhas, benzeduras, exorcismos, crendices. Forças ocultas, mágicas e poderosas. E o temor humano perante todo esse desconhecido. Mistério, medo… e a morte – a rondar, omnipresente, desafiando os vivos, até ao momento em que acontece.

António Quadros reflecte sobre a morte aí, quando ela se torna evidência: no confronto do vivo com o morto. Este é o assunto que inquieta e perturba o artista:

> Para ser correcto
> um morto devia volatilizar-se.
> Finalmente o tenebroso é o cadáver.[20]

---

[19] José Afonso, *Cantares*, s/d. [1967], pp. 50-51.
[20] João Pedro Grabato Dias, *O Morto*, 1971, p. 19.

O que merece a sua atenção é, de facto, a condição ontológica do cadáver, que é simultaneamente ausência e presença. E é sempre dessa ausência/presença que ele nos fala. É sobre essa ausência/presença que trata no livro *O Morto* e sobre a qual pinta um conjunto de obras notáveis, que resgato para esta análise.

O TENEBROSO É O CADÁVER

The Dead One (fig.1), datado de 1965, é, porventura, uma das obras mais marcantes que António Quadros produz na década de 60[21]. A cena que pinta decorre num ambiente rural, de campos lavrados, com uma igreja e um cemitério representados do lado esquerdo da tela. A quietude da noite e o cenário estático que serve de fundo são cortados pela passagem de uma carroça que leva um morto. O transporte do morto faz-se com urgência e, por isso, com velocidade – marcada pela postura curvada do condutor e pelo modo como empunha o chicote sobre o animal. Um cão tenta acompanhar a velocidade com que segue a carroça, num esforço por lhe tomar a dianteira. Não obstante a deslocação da carroça que imprime rapidez, pressa e movimento – o que produziria necessariamente som, esta pintura encerra um silêncio abrupto e profundo. É o silêncio imposto pela morte: "o silêncio é na verdade puro / quando lhe damos um fundo irremediável"[22].

É uma cena nocturna – como, aliás, são as cenas por excelência de António Quadros na segunda metade da década de 50 e na década de 60. Preferência que explica na sua *Ode Didáctica*:

> A noite é o elemento natural do homem verdadeiro
> foi o monstro social quem inventou o dia.
> O sol torna as coisas e os factos movediços
> desloca-lhes nas sombras os cânceres atormentados
> empanturra-nos de fluir e urgência
> e já não somos mais que pobres bichos ao sol
> e a saída, se há uma, é resignarmo-nos
> como as lagartixas ou as pedras.
> O sol não passa de um intruso quotidiano… quotinoctano![23]

Apesar de ser uma cena nocturna, marcada pelos tons escuros de azul e roxo, o quadro é de uma riqueza cromática incrível. Efectivamente, as cores escuras contrastam com os verdes e os amarelos – resolvidos na fluorescência impactante da lua, das estrelas e do lampião da carroça, que convocam o enigma da morte:

---

[21] A qualidade desta pintura foi reconhecida pela crítica de arte sul-africana na década de 60, nomeadamente por Albert Werth, director do *Pretoria Art Museum* (Pretória, África do Sul), que adquire o quadro para o museu. Apesar de a colecção do museu ser centrada na arte sul-africana e no seu desenvolvimento na contemporaneidade, possui um núcleo de arte europeia dos séculos XVII, XVIII, XIX e XX. A presença desta pintura nesta colecção atesta a passagem do artista por África do Sul e, mais do que isso, o impacto que aí teve a sua obra.
[22] João Pedro Grabato Dias, *O Morto*, 1971, p. 11.
[23] *Idem, ibidem*, p. 40.

Fig. 1
António Quadros, *The Dead One*, 1965
óleo sobre tela, 78,5 x 98,5 cm
assinado, datado
Pretoria Art Museum (Pretória, África do Sul)

Inda ontem, cérebro, ossos, músculos, nervos, tendões
estavam todos unidos, trabalhadores, camaradas,
todos em pequeninas faíscas, todos vivos
e juntos, humildes, faziam a luxuosa
encenação do sorriso.

Tudo e nada, tão perto, tão perto.
Não os separa um átomo sequer
de qualquer coisa que se possa nomear.
Tudo inda agora, nada agora.
Ó deuses que tortuosa ratoeira!
Mil mentes sãs conectadas, não decifrariam o enigma.[24]

Mas o enigma é também apontado com recurso a outras cores, que chamam a atenção do espectador para alguns pormenores: o vermelho do lenço que amarra as mãos à cabeça do morto e das meias do cangalheiro; e o rosa da sua pele e da gola da camisa. E chegamos assim aos dois seres humanos da tela: um vivo e um morto – o cangalheiro e o cadáver que transporta. O cadáver pousado directamente sobre as tábuas da carroça – o cadáver, na horizontal:

Olhamos o morto horizontal, e, com surpresa, constatamos
que cresceu, desmesurado, ou encolhemos
nós, a casa toda, o universo.
Estamos no portal do silêncio e amedrontados
miramos a novíssima dimensão, o estupor
desta coisa que é estar morto com o sorriso na pose[25]

É esta dimensão que António Quadros quer mostrar – o tempo duro de confrontação da vida que olha para a morte nessa sua horizontalidade:

Olhamos o morto horizontal e a dor que sentimos
gatinha na ausência de uma dor mais condizente
e é, sobretudo, a estupefacção de constatarmos
a imensa, a espantosa banalidade da morte.[26]

O modo como o morto é representado, com um lenço vermelho que ata a cabeça e as mãos, remete para os procedimentos por que passa o cadáver, na preparação para ser velado e depois enterrado – cuidados de que o poeta também nos dá conta no seu livro:

Sim, humilha saber-te enrodilhado
no ritual dos ritos.

Humilha saber que há cuidados inevitáveis
o banho com esponja, a maquilhagem, o expulsar dos gases
o vestir roupa.
E nada nos diz que este sorriso não seja
um já banal requinte do embalsamador.

[24] João Pedro Grabato Dias, *O Morto*, 1971, p. 16.
[25] *Idem*, *ibidem*, p. 17.
[26] *Idem*, *ibidem*, p. 19.

Esta é a razão da popularidade dos afogados.
Os que morrem no mar alto, saiem para as recordações
mais limpos
e possuímo-los numa memória mais risonha.[27]

Este cadáver em particular irá ser enterrado, mas isso é para depois. Agora ele passa, ou melhor: passa a morte, como o pintor decifra na moldura. Na moldura, caligrafada a dourado, o pintor interroga-se: "Como é que ela passa? | Como é por dentro o modo | como ela passa?... Ah! | Como é qualquer coisa?".

Como é que ela passa, a morte? Não passa sempre da mesma maneira. E António Quadros interessou-se concretamente por isso: pelas diferentes maneiras como a morte passa. A passagem do morto não ficou, por isso, confinada a esta pintura.

A segunda pintura que aqui convoco é extremamente dura e violenta (fig.2)[28]. Os elementos principais são exactamente os mesmos, mas a cena é dominada pelo horror, vincadamente tétrico e desconcertante. O que o pintor introduz de novo para causar este efeito?

Uma burra puxa a carroça, mas fá-lo num sofrimento atroz, pois ela está, também, à beira da morte: o seu corpo está todo dilacerado, golpeado, rasgado e aberto e dele saem as suas vísceras conjuntamente com uma cria – que talvez estivesse já para nascer. A marcha não pára apesar do sofrimento e o nado-morto fica por terra. Ela é instigada a prosseguir pela agressividade do condutor, que parece mesmo gritar. Condutor que seria também o coveiro que iria enterrar o cadáver que levava no caixão – isso denunciado pelas duas ferramentas que transporta também: uma enxada e uma picareta.

O próprio transporte do morto parece estar comprometido pelo estado em que se encontra o animal, que visivelmente já não tem a robustez física necessária para puxar a carroça num terreno acidentado. A carroça segue desconjuntada, o que terá provocado a abertura do caixão. Dentro do caixão, semiaberto, consegue-se ver o cadáver de uma mulher, cujos cabelos compridos esvoaçam. A morta aparece, assim, descomposta, seguida por uma cabra que berra – como se um grito de dor se tratasse.

A carga dramática neste quadro é fortíssima, porque a morte está presente numa manifestação de horror. O espectador confronta-se com dois cadáveres, o de um humano e o de um animal, visíveis numa situação de pouca dignidade… e com um animal que definha, também ele já perto da morte. A morte está tão presente que o pintor abdica da representação do cemitério ou da

[27] João Pedro Grabato Dias, *O Morto*, 1971, p. 19.
[28] Tive conhecimento desta pintura através de Jorge Mealha, que dela possui algumas fotografias, que gentilmente cedeu para esta investigação. Esta foi, porventura, uma das obras que mais me empenhei a procurar. Não consegui. Infelizmente, o seu paradeiro é desconhecido. A imagem que dela apresento tem uma baixa resolução, porém apresento-a por considerar que a reprodução que utilizo, ainda assim, permite a percepção do conteúdo da obra – cuja existência passa a ficar registada e documentada. A reduzida resolução da fotografia não me permitiu decifrar o texto caligrafado a dourado na moldura do quadro. Não possuo sobre esta pintura informações de carácter técnico.

Fig. 2
Fotografia de uma pintura de António Quadros
não localizada
espólio particular
imagem cedida por Jorge Mealha

igreja e mesmo de envolver o episódio no negro da noite. É uma paisagem escura e cerrada, mas não é verdadeiramente nocturna, até porque o lampião da carroça vai apagado. O roxo e o lilás que dominam a tela, nas suas múltiplas derivações, dão o toque do desespero. A instabilidade e o desvairo que a cena transmite são acentuados por uma certa irregularidade com que António Quadros desenha os sulcos dos campos lavrados. Notemos como essas linhas são tão diferentes das linhas certas e convictas do próximo quadro.

A terceira pintura surpreende cromaticamente (fig.3). Não obstante a sua propensão para trabalhar a noite e os ambientes escuros, António Quadros pinta o dia apresentando uma tela dominada por amarelos vibrantes. Os elementos representados são praticamente os mesmos: o animal que puxa a carroça (aqui um burro), o condutor, o morto, e, ao longe, o cemitério. Contudo, tendo os mesmos elementos principais esta é uma pintura 'nova' – e como é diferente a passagem da morte aqui! Aqui há uma outra cadência que confere à cena serenidade. Com os mesmos elementos e a mesma temática, o quadro transmite sensações muito diferentes, a começar, claro está, por ser dia. Repare-se no ritmo lento do burro, a postura e o semblante do homem que conduz a carroça – sem urgência. Aqui não há pressa para levar o morto ao seu destino: a passagem é vagarosa. Tão vagarosa que nem faz cair o chapéu de palha, pousado em cima do caixão.

Sabemos que passa o morto, a morte, mas aqui o espectador é poupado à confrontação com o cadáver (ao contrário das duas pinturas anteriores) – porque o cadáver vem já dentro do caixão e agora seguido por um cão, que uiva, por ter farejado, talvez, o cheiro da morte. Um cheiro de que Grabato Dias também fala:

> Outro sinal é o cheiro.
> Particularmente doce, especialmente triste.
> Quando fareja o morto, o nosso nariz
> vira a pera sensível e sumarenta
> comida no degrau da infância, ao poente.
>
> É simptomático que o cheiro da morte
> encerre tanta vida.[29]

Vida, que o pintor sublinha na composição ao pontoar o percurso da morte com os excrementos que o burro vai deixando na terra – manchas de castanho, que serão adubo e produzirão vida. Também o morto irá participar desse ciclo – porque o cadáver também será alimento:

> Para que outros vermes serão este manjar?
> Porque formas outras caminha esta vida?
> Se cem vermes comeram os teus lábios
> se dez ratas comeram os cem vermes
> se um môcho comeu as ratas
> se um milhano comeu o môcho
> pairará o teu sorriso onde suponho
> ali, o ponto longínquo e animado deste poente?[30]

[29] João Pedro Grabato Dias, *O Morto*, 1971, p. 15.
[30] *Idem*, *ibidem*, p. 22.

Fig. 3
António Quadros, *sem título*
óleo sobre derivado de madeira (*Tabopan*), 59,5 x 78 cm
não assinado, não datado
Colecção Pancho Guedes
imagem retirada do livro *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas*
página 108

Esta pintura é uma alusão a esse ciclo, numa alternância entre a vida e a morte – aparentemente simples, normal, explicável… e até com beleza, mostrando excepcionalmente a tal "espantosa banalidade da morte"[31] de que nos fala João Pedro Grabato Dias.

FUI ANDARILHO DAS BRUXAS, MOÇO DE S. CIPRIANO

A próxima pintura que apresento está inserida, quanto a mim, na mesma temática das pinturas anteriores, embora essa inclusão não seja, de imediato, evidente (fig.4). A leitura desta obra não é tão óbvia e linear.

Mantém-se o cenário rural: os campos lavrados num relevo acidentado. Mas desaparece o caixão. Não há cadáver. Há um cavalo que puxa a carroça, que segue sem condutor. No lugar do morto, é representada uma criança, uma criança pequena que pela sua postura, sentada e de joelhos encostados ao peito, demonstra medo perante qualquer coisa desconhecida, mas simultaneamente alguma curiosidade. Há uma incógnita no ar.

Em primeiro plano, a absorver completamente a atenção do espectador, duas criaturas diabólicas – duas representações do Diabo. Estas criaturas, simultaneamente, repelem e atraem. A carga malévola é trabalhada nos rostos para produzir o horror e o pavor, mas ela não nos afasta totalmente. Somos cativados pela densidade psicológica destes seres e pelas deslumbrantes texturas dos seus corpos que apelam ao tacto.

Quadro profundamente enigmático, que nos traz a morte de forma dissimulada. O pintor estende a narrativa para a moldura, que dá uma ajuda a decifrar o conteúdo da composição: "fui andarilho das bruxas. Moço de S. Cipriano. Já fui morto e ora vivo. Vendi a alma ao Dianho". António Quadros usa a emoldurar a pintura uma das estrofes do poema *Cantares do Andarilho*, que transcrevi páginas atrás. Tal como o poema, também este quadro é autobiográfico. A composição é uma invocação à sua infância e ao seu contacto com o mundo esotérico e oculto. Assim, tudo me leva a crer que a criança que aparece é um retrato de António Quadros que assim se auto-representa, magro, enfezado e em trânsito, fazendo "recados às bruxas", em busca de plantas, animais, minerais – matéria-prima para exorcismos, benzeduras, amuletos…

A alusão a S. Cipriano[32] é esclarecedora: o célebre feiticeiro que fizera um pacto com o diabo. O seu livro, ao que se diz, baseado nos seus manuscritos, é um compêndio de orações, magias e exorcismos, muito usado na religiosidade popular. Moisés Espírito Santo esclarece sobre este livro:

> O culto do Diabo encontra-se ligado ao de São Cipriano, mestre das bruxas e cúmplice das manifestações daquele. Atribui-se-lhe um livro prestigioso, dito "o mais verídico depois da Bíblia". É

[31] João Pedro Grabato Dias, *O Morto*, 1971, p. 19.

[32] Cipriano de Antioquia, "originalmente mágico, devotado à magia negra. Foi encarregado por um devasso de enfeitiçar Sta. Justina para que ela se deixasse seduzir. A Santa resistiu à magia de Cipriano e ele, vencido, converteu-se e terá mesmo sofrido martírio conjuntamente com a Santa" (Jorge Campos Tavares, *Dicionário de Santos*, 3.ª edição, 2004, p. 39).

> o chamado *Velho Livro de São Cipriano* que todos os aldeões parecem conhecer embora poucos o devam ter lido, por receio de "ver coisas bailarem à frente dos olhos" – dança diabólica que seria de pouca importância à vista do sadismo das receitas nele recolhidas. O seu conteúdo é uma mistura indissolúvel de feitiçaria, magia negra, alquimia, medicina popular e astrologia, tudo ligado por fórmulas judias e cristãs. As publicações do Velho Livro sucedem-se sem interrupção, desde, pelo menos, o século XVI, mas a última edição, datada de 1975, já "não tem o mesmo poder" das precedentes, discretamente guardadas por herança dos avós.[33]

António Quadros conhecia bem este livro. E conheceria, ainda melhor, o uso que dele faziam – ele que já tinha feito "recados às bruxas"…

Também entendo ser de inserir nesta 'série' uma outra pintura (fig.5). Individualmente e isoladamente lida, esta pintura não tem nenhum ponto de contacto com a temática em análise. Porém, incluída nesta sequência que apresento, ela ganha significado. O pintor retira da composição todos os elementos que anteriormente fui sublinhando: não há morto, não há cemitério nem igreja, desaparece o condutor da carroça. É uma paisagem rural de campos cultivados, assolada por uma tempestade forte que passou, mas ainda se avista ao longe… numa descarga estrondosa. A morte por ali já tinha passado. E dessa passagem ficaram só dois vestígios: a carroça e o animal revelando uma desorientação, um desnorte.

Destas cinco pinturas que mencionei, apenas a primeira se encontra datada – de 1965; porém, as quatro restantes são, no meu entender, também da década de 60. No entanto, o tema, esse, não ficou circunscrito a essa cronologia. Na sua última exposição individual, em 1993, o artista aborda a temática, pintando agora um cortejo fúnebre (fig.6)[34]. Quatro figuras em fila, e um cão, levam o morto ao seu último destino: a terra. A primeira figura aponta para o chão, como que indicando o local para o enterro. A cena parece querer ilustrar uma passagem de *O Morto*, quando é chegado o momento do enterro propriamente dito:

> Veio o velho e disse é aqui
> e sem engano possível era ali mesmo.
> Ali estava a nova morada o albergue o sepulcro a jazida
> a quente madre exalando o odor exquisito
> dum velhíssimo mar antes do cheiro.
> Lote tal talhão tantos.
> O coveiro ajudante chegou-lhe a pá.
> E o gume, prateado dorso de sarda
> gilvou entre duas águas de areia sonóra.[35]

E com a acção do coveiro, o morto deixa de ser presença e passa a ser ausência. Mas a ausência só aparentemente é um fim. Nesse fim, há um princípio. E sendo um princípio, a morte pode ser

[33] Moisés Espírito Santo, *A Religião Popular Portuguesa*, 2.ª edição, 1990, p. 125.
[34] Tive conhecimento desta obra através de uma reprodução no catálogo da exposição individual de António Quadros na galeria Degrau Arte, em Dezembro de 1993. No catálogo não é dada indicação da sua data de produção. Penso tratar-se de uma pintura da década de 90.
[35] João Pedro Grabato Dias, *O Morto*, 1971, p. 27.

Fig. 4
António Quadros, ***sem título***
óleo sobre madeira, 50 x 61 cm
não assinado, não datado [anterior a 1967]
Galeria São Roque
imagem cedida pela Galeria São Roque

Fig. 5
António Quadros, *sem título*
óleo sobre derivado de madeira (*Platex*), 45 x 65 cm
não assinado, não datado
espólio particular
imagem retirada do livro *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas*
página 109

Fig. 6
António Quadros, *sem título*
pastel de óleo sobre papel, 48 x 66 cm
imagem e informações retiradas do catálogo da última exposição de António Quadros
na Galeria Degrau Arte, Porto, Dezembro 1993

uma celebração – tal como António Quadros a pinta neste último quadro. A composição sugere-nos leveza, atira-nos para uma festa e lembra-nos África.

Estas seis pinturas versam a passagem da morte em seis cenários/momentos diferentes, que oscilam entre a representação da sua banalidade – enquanto fenómeno natural –, e a constatação da sua violência e dramatismo, bem como do seu lado misterioso e oculto. O pintor demonstra como a morte congrega e convoca extremos e opostos: a serenidade e a crueldade; a beleza e o horror; o sagrado e o profano; a velocidade e a lentidão; o peso e a leveza; o fim e o princípio; o óbvio e o misterioso.

Estando pela primeira vez juntas no mesmo espaço de análise, estas seis obras sobre a passagem do morto parecem fazer parte da mesma preocupação didáctica com que é escrito *O Morto* – 'pretensão' que o próprio António Quadros enraíza na sua já sábia e frequente confrontação com os mortos, experiência que o habilita a uma explicação pedagógica sobre o assunto:

> Detesto ser didáctico, mas eu conheço-os.
> No longo hábito, na atenção, na espreita,
> na muita dor, no silêncio extreme
> alevantei o mapa dos reinos do visgo
> e sei hoje coisas lineares e atormentadas
> que me enchem de um permanente respeito, em que o calar
> é uma linguagem sem lugar à atitude
> e o sorrir de uma certa maneira, a única chave.[36]

Efectivamente, todo o livro é escrito com um alinhamento didáctico, ancorado em expressões que denunciam este âmbito da ode: "Há que (…)"[37]; "Assim é preciso"[38]; "Ora pois comecemos aqui e agora a aprendizagem (…)[39]; "Quero explicar-lhes"[40]; "Vejamos primeiro"[41]; "Falta ainda enumerar (…)"[42]. E o poeta não só descreve, explica e elucida, como dá conselhos aos leitores – os vivos que lidam com os mortos, como nesta passagem:

> Para jogar no fácil afastai-vos
> da câmara ardente, do velório, da intriga
> sussurrante do corredor vizinho,
> do persignar amiudado das velhas relhas
> que ninguém conhece, e borbotam, gelheirentas,
> dos vãos das furnas de serviço ofertando
> fumegantes cafés em chávenas despropositadas
> ou licores cordiais sabendo a purgas
> por copos de plástico rosa pedidos à vizinha.
> Dai antes um longo passeio a pé, a sós de companhia
> com o hálito nocturno da chuva e o do morto.[43]

---

[36] João Pedro Grabato Dias, *O Morto*, 1971, p. 13.
[37] *Idem*, *ibidem*, p. 12.
[38] *Idem*, *ibidem*, p. 31.
[39] *Idem*, *ibidem*, p. 33.
[40] *Idem*, *ibidem*, p. 34.
[41] *Idem*, *ibidem*, p. 35.
[42] *Idem*, *ibidem*, p. 47.
[43] *Idem*, *ibidem*, p. 39.

Todo o livro se reporta às suas experiências e elas são a massa reflexiva que está por trás da forma como trabalha este tema na sua obra. Ele é "entendido e acreditado"[44], porque o confronto com a morte e as práticas a ela associadas (sobretudo no mundo rural) acompanham-no desde a infância, onde tê-lo-á marcado profundamente o contacto físico com os cadáveres da família. No próprio livro *O Morto* ele recupera essa memória:

> Sim, era eu agachado entre os caixões dos primos
> esperando a hora bruxa de santelmo
> eu de dedos de linho e álcool a noventa
> procedendo ao ritual da exumação do avô[45]

E, muito mais tarde, em *Facto/Fado* retoma a recordação de lidar com o cadáver da avó:

> qualquer avó morre em seu dia.
> lavei-a eu com esponja e dó
> meu pai fugia para viseu…
> sacola? ai, não! com alegria
> meti-a eu no seu caixão[46]

A poesia de António Quadros vai sendo, aliás, pontuada por mortes concretas, e não apenas de pessoas, mas também de animais, que para ele teriam tanta importância como as pessoas. A morte do seu cão Pirisca é uma das suas reflexões mais profundas e bonitas, que o poeta narra assim:

> Um exemplo: Morreu hoje o Pirisca.
> Vinha ganindo numa franja de tempo
> Com o pelo caindo do bordo das feridas
> À força dos lamberes fraternos do Adok.
> E, dessa franja, olhava-me todos os dias
> Anão desgraçado, nojento, anémico, amoroso.
>
> Nunca teve um lugar. Sobre os juncos das patas
> Balouçava por postos de tempo levando a mensagem
> Da sua doença particular, que era um egoísmo
> Uma raíz doentia de inveja, uma raiva dele
> E, no trajecto errático de posto a posto
> Mãe e irmãos, apiedados, lambiam-no.
>
> Esta manhã, horrível sobre o degrau de tijolo
> Rendeu-se a tanta carícia onde perdeu a pele.
> Ao abrir da porta, vindo de baixo, varou-me
> Com um olho lúcido pedindo algo maior que pão
> Pendurado na franja da sua franja de tempo
> Solicitando-me a graça de um lugar. Um lugar.
>
> Fui ao buraco dos tesouros. Volvi em 3 minutos
> Com água morna, açúcar e dois seconal sódico.
> Deitei-o num saco velho e ao sol razante
> Da gloriosa manhã de hoje depois das primeiras chuvas
> Afaguei-o. Disse: Pirisca. Dei-lhe a poção
> E vi-o deixar de olhar-me para olhar o sol de frente!

[44] João Pedro Grabato Dias, *O Morto*, 1971, p. 32.
[45] *Idem*, *ibidem*, p. 55.
[46] *Idem, Facto/Fado*, 1986, p. 199.

Morreu assim mesmo. Testemunho esta coisa curiosa:
Estava deitado de lado e o olho que olhava
Perdeu transparência e ganhou um opaco sombrio
De esmeralda num entreluz de capela onde sedas
Ocorrem de altar a altar, na prata brunida
Das custódias, no pigarro das lamparinas…

Com onze enxadadas na terra molhada
Cumpri o legado deste olho enfim imóvel:
Entre a tangerineira e o abacati, a dois palmos
Do vélho Leão, junto à figueira da Gala
No percurso de todos os dias para as colmeias
Pirisca, o anão esfarrapado, escorrido do tempo, jaz…

… enfim, num lugar. Paz à minha alma.[47]

António Quadros enterra Pirisca, o seu cão. Retrata-se como coveiro – essa figura central que dá lugar aos mortos; aquele que sabe o lugar dos mortos, aquele que gere a terra onde os cadáveres se vão sobrepondo, porque os mortos acumulam-se sempre em cima de mortos:

em chão de cemitério areado grosso
sobre dez mil e tantos faseados mortos
cada vez mais sucessivamente mortos
os mais adiantados e os recentes
e os fresquíssimos e os da véspera, (…).[48]

QUERO CAMPA RASA

O coveiro é o protagonista de um poema que António Quadros escreveu para José Afonso, também em 1971, o ano de *O Morto*. A canção está incluída num dos álbuns mais emblemáticos do cantor – *Cantigas do Maio*. Embora a canção se intitule *A Ronda das Mafarricas*, o poema originalmente tem o nome *Evocação das Mafarricas* ou *Canção do Arlindo*:

Estavam todas juntas
Quatrocentas bruxas
À espera
À espera
À espera
Da Lua Cheia

Estavam todas juntas

Veio um chibo velho
Dansar [sic] no adro
Alguém morreu

Arlindo coveiro
Com a tua marreca
Leva-me primeiro
Para a cova aberta

Arlindo Arlindo
Bailador das fadas

[47] João Pedro Grabato Dias, *Facto/Fado*, 1986, p. 173.
[48] *Idem*, *O Morto*, 1971, p. 23.

Vai ao pé coxinho
Cava-me a morada

Arlindo coveiro
Cava-me a morada
Fecha-me o jazigo
Quero campa rasa

Arlindo Arlindo
Bailador das fadas
Vai ao pé coxinho
Cava-me a morada[49]

A letra da música é transcrita num livro da autoria de José Afonso, intitulado *Cantares*, com a seguinte anotação da lavra do próprio cantor:

> A adaptação musical conseguida com certa dificuldade forçou-me à supressão de algumas estrofes com o consequente empobrecimento dos efeitos poéticos que António Quadros desejaria integrados na totalidade da composição. Arlindo, esse personagem semi-funambulesco, envolvido na girândola final que conclui a canção, foi transfigurado pela imaginação do autor da letra é a figura central dum quadro a óleo obtido por Rui Knoffeli.[50]

Preciosa informação esta, de José Afonso, que faz a ponte da escrita para a pintura de António Quadros. Assim, segundo ele, o coveiro Arlindo é também personagem de uma pintura, propriedade do poeta Rui Knopfli.

Demorou algum tempo a encontrar o paradeiro deste quadro: a pintura já não está na posse dos herdeiros de Rui Knopfli; e, para além disso, José Afonso não descreve a obra – o que dificultou a sua identificação. Ajudou um artigo de jornal, onde Knopfli descreve a pintura de António Quadros que tem na parede: "Começo a esboçar estas linhas tendo diante de mim, na parede defronte, braço estendido qual gadanho ceifeiro, o perfil lobotomizado do S. Macetas em meio de seus bichos e da água que em repuxo a todos salpicava"[51]. Knopfli não fala de Arlindo, antes de S. Macetas – nome incluído no título do quadro: *S. Macetas, Ferrador e Mártir*. Porém, é este o quadro a que José Afonso se refere e que esteve na posse de Rui Knopfli até à sua morte, em 1997 (fig.7).

E aqui temos o retrato de Arlindo, "com a sua marreca", com uma 'perna de pau' – razão pela qual "vai ao pé coxinho" 'cavar moradas'. Na cena representada, o morto já estaria debaixo da terra, que se encontra remexida – Arlindo já o enterrara. Mas a morte não é um fim. Porque todo o fim é sempre o princípio – e por isso um galo anuncia um 'novo dia', canta um novo acordar: tudo é cíclico. O lado direito da composição, porém, é mais intrigante: o cão que farejou o morto até à cova?; e, porventura, o espectro da morte – numa figuração híbrida de corpo de

[49] José Afonso, *Cantares*, s/d. [1967], pp. 86-87. Esta canção fez parte do álbum *Cantigas do Maio* de 1971, com o nome *Ronda das Mafarricas*.
[50] José Afonso, *Cantares*, s/d. [1967], pp. 86-87.
[51] Rui Knopfli, "Homem do Renascimento", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 4 a 17 de Janeiro de 1995, p. 13.

Fig. 7
António Quadros, ***S. Macetas, Ferrador e Mártir***
acetato polivinilo sobre madeira, 80 x 130 cm
assinada, datada (segundo a Galeria São Roque, a data é 1956 [?])
espólio particular
imagem cedida pela Galeria São Roque

mulher e cabeça de animal…; ou então um espírito, uma alma ou uma alma-penada[52]? O texto escrito na moldura culmina a dimensão enigmática da representação: "era um canal de seiva um rio | um istmo de morte | uma clara virtude era uma tarde | de solestício"[53].

Sendo personagem de António Quadros na poesia e na pintura, Arlindo existiu – na realidade e na vida do artista. Descobri quem era "o Arlindo" em Santiago de Besteiros, com pessoas da terra a quem dei a ouvir a música de José Afonso. Luís Monteiro sorriu ao ouvir o nome Arlindo dizendo orgulhoso "Era o coveiro cá da terra!"[54]. Arlindo era o coveiro de Santiago de Besteiros.

A ele António Quadros faz um pedido: cavar-lhe a morada em campa rasa. Pelo Arlindo ou não, esse pedido foi satisfeito. António Quadros foi enterrado em campa rasa, como desejara, abdicando de um lugar imponente no pequeno cemitério da terra, em jazigo da família Lucena e Quadros – à entrada, o primeiro do lado direito (fig.8). Na morte revelou-se como na vida.

[52] 'Entidades' presentes no quotidiano dos vivos. Segundo Moisés Espírito Santo, no entendimento religioso popular é muito rigorosa a distinção entre um espírito e uma alma: o espírito é mau (e por isso assombra), a alma é boa e não perturba os vivos, apenas coabita com eles. Mas as almas podem ser penadas; são "almas infelizes devido a faltas não expiadas" (Moisés Espírito Santo, *A Religião Popular Portuguesa*, 2.ª edição, 1990, p. 186).

[53] Não consegui decifrar todos os elementos escritos na moldura. A análise que faço do quadro foi feita a partir de fotografia e de uma ficha técnica cedidas pela Galeria São Roque, que comercializou esta obra. Faço notar que nessa ficha técnica a obra aparece datada de 1956. Tenho dúvidas quanto a esta datação: em 1956, António Quadros não pintava assim nem explorava plasticamente este universo de práticas e representações populares. Julgo que se trata de uma obra dos anos 60, anterior a 1967 – data em que é descrita por José Afonso no livro *Cantares*.

[54] Conversa com Luís Monteiro, Santiago de Besteiros, 07/07/2021.

Fig. 8
Jazigo da família Lucena e Quadros
Cemitério de Santiago de Besteiros

"Dái ao morto o espaço que merece"[1] – em jeito de epílogo

I. O MORTO

Como o morto nunca nos diz nada
vem daí o extremo penoso da sua presença.[2]

É simptomático que o cheiro da morte
encerre tanta vida.[3]

"Questionei
numa taberna um sábio:
– Que sabes tu dos mortos?
– Sei que não voltarão.

É o que sei. Vá. Bebe."[4]

O morto! – António Augusto de Melo Lucena e Quadros. No dia 2 de Julho de 1994[5], na sua casa em Santiago de Besteiros, lugar simbólico, onde viveu grande parte da sua infância e os últimos anos da sua vida. Sempre terá dito que ali quereria morrer… Assim foi.

Interessou-me perceber como a morte de António Quadros foi noticiada, como "o morto" foi tratado pela imprensa escrita. Aconteceu com este "morto" um fenómeno curioso: os artigos que assinalam o óbito não se concentram, como é habitual, nos dias imediatamente subsequentes à morte. Os artigos sobre o desaparecimento de António Quadros dilatam-se no tempo.

Apenas um jornal comunicou o óbito, logo no dia imediatamente a seguir, a 3 de Julho – o *Público*. O periódico assinala a sua morte com um artigo de Nélson Saúte, intitulado *"Estar vivo é estar à morte"*. O artigo procura fazer uma resenha sobre o artista, contudo, apesar de ser apresentado como pintor e poeta, centra-se na poesia contando o episódio da sua aparição literária em Lourenço Marques, percorrendo depois por ordem cronológica todas as suas publicações. De todas elas, o destaque vai para o livro *Eu, o Povo* que Nélson Saúte caracteriza como "o livro épico de Moçambique independente"[6], sublinhando, claro, "a ironia da História": um português a escrever "o hino da revolução e o poema da nação emergente"[7]. Este debruçar sobre a obra poética de António Quadros compreende-se se atentarmos ao perfil do autor do texto – moçambicano, escritor e jornalista –, e se tivermos em conta que a totalidade da obra literária de Quadros foi escrita e editada em Moçambique. Sobre a pintura, são poucas as in-

[1] João Pedro Grabato Dias, *O Morto*, 1971, p. 57.
[2] *Idem*, *ibidem*, p. 14.
[3] *Idem*, *ibidem*, p. 15.
[4] João Pedro Grabato Dias, *Sagapress*, 1992, 12/7/76.
[5] Informação atestada por Assento de Óbito n.º 192/1994 da Conservatória do Registo Civil de Tondela.
[6] Nélson Saúte, "Estar vivo é estar à morte", *Público*, 3 de Julho de 1994, p. 39.
[7] *Idem*, *ibidem*, p. 39.

formações, dando até a entender – erradamente – que em Moçambique essa actividade não terá tido tanto peso como a escrita, quando afirma: "Antes de seguir para Moçambique, conquistou o seu lugar como um dos mais originais pintores portugueses"[8]. Fica o leitor sem perceber o que é que o pintor fez em Moçambique. O artigo tem algumas incorrecções, mas a mais gritante é esta: "Quadros deu ombros a muitos projectos em Moçambique: pintou, por exemplo, o grande mural dedicado aos combatentes da independência, na Praça Heróis Moçambicanos, em Maputo"[9]. Esta afirmação, que será veiculada posteriormente em nótulas biográficas é falsa: António Quadros não foi o autor desse mural[10].

A 6 de Julho, sai uma pequena notícia no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. O jornal repete alguns erros biográficos, já veiculados no artigo que citei anteriormente, concretamente o facto de o artista se ter diplomado na ESBAL e aí ter leccionado e de ter escrito *O Povo em nós* (em vez de *O Povo é Nós*). Embora tratando-se de um texto breve, o jornal não deixa de aludir à entrevista que António Quadros dera em 1991, desta forma: "Só faz sentido dar mais um passo em cada dia" afirmou ele, na véspera do Natal de 1991, ao "JL", numa das raras entrevistas que concedeu nos últimos anos da sua vida"[11]. O jornal contorna o facto de apresentar uma notícia insípida e lacunar ostentando um trunfo: um exclusivo sobre o artista, publicado três anos antes[12]. Curiosamente, esse trabalho jornalístico não terá agradado nada a António Quadros, até o terá irritado por algumas informações e erros que continha[13]. Sublinho, a propósito, que erros aí presentes vieram a perpetuar-se nas notícias sobre a sua morte.

No dia 9 de Julho, o *Expresso* lembra António Quadros com um artigo intitulado *Périplo do génio*. Em formato de crónica, António Cabrita faz um relato de como conheceu o artista, na sequência de uma entrevista que tinha intenção de lhe fazer – e que acabou por não ter lugar porque António Quadros não se deixara entrevistar:

> A nossa relação começou com um equívoco: eu queria uma entrevista e ele pensava que eu queria conversar. Chegado a Campo de Besteiros[14], a vinte e tantos quilómetros de Sta. Comba Dão, vi logo que o jornalista ia engolir em seco a curiosidade e o remorso e que nada – nem mesmo esse mítico e falaz direito à informação – me faria prescindir do contacto humano com aquele homem.[15]

Segue-se o relato de "vinte e quatro horas com a "personagem", que resume assim:

---

[8] Nélson Saúte, "Estar vivo é estar à morte", *Público*, 3 de Julho de 1994, p. 39.
[9] *Idem*, *ibidem*, p. 39.
[10] O mural da Praça dos Heróis de Moçambique em Maputo é da autoria de João Craveirinha, embora a sua execução tenha contado com a colaboração de vários artistas moçambicanos. Foi inaugurado em Fevereiro de 1979.
[11] "A morte do poeta/pintor", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 6 a 9 de Julho de 1994, p. 3.
[12] O autor da notícia, contudo, não identifica esse trabalho jornalístico. A referência é: Maria Leonor Nunes, "Grabato Dias. Quadros de uma vida", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 24 a 30 de Dezembro de 1991, pp. 8-9.
[13] Jorge Mealha falou-me de um artigo do *Jornal de Letras*, da década de 90, que "pôs o António fora dele". Penso que só poderá ter sido este. O texto, efectivamente, tem erros no que se refere ao seu ano de nascimento e à designação dos livros: *Eu Povo* (em vez de *Eu, o Povo*), *O Povo e Nós* (em vez de O *Povo é Nós*).
[14] Não se trata de Campo de Besteiros, mas de Santiago de Besteiros.
[15] António Cabrita, "Périplo do génio", *Cartaz* – suplemento de *Expresso*, 9 de Julho de 1994, p. 5.

> Falámos de agricultura, por dentro e fora de Virgílio, da abelha africana e do que a distinguia da sua congénere europeia, da arquitectura de adobe, da pintura de Leonardo e dos tratados de Vasari, de Jorge de Sena e da Coimbra dos anos 50, com José Afonso e Herberto Hélder à ilharga; tornámos à pintura e a Paris, Quadros explicou-me a técnica da pincelada em Poussin e algumas passagens da poesia de Blake; mostrou-me esboços para uma cenografia de A Peregrinação que tinha adaptado para teatro, relatou-me a natureza de certos rituais simbólicos em Moçambique…[16]

É o retrato do universo de António Quadros, da sua vasta cultura e dos seus interesses múltiplos. Não são muitos os dados biográficos, quase nenhuns. É um relato pessoal sem preocupação que não a de expressar o pesar da partida e a história particular do encontro que marcara o jornalista. O leitor, contudo, fica sem a contextualização concreta do episódio a que Cabrita se refere e que culminou com um artigo intitulado *Grabato Dias. Os limites do mundo*, versando a obra poética de António Quadros[17].

No dia 10 de Julho encontra-se um artigo *sui generis* na revista *Público Magazine,* inserido na secção *Via Láctea* (fig.1). Duas páginas a cores: na página esquerda, uma fotografia de António Quadros ocupando a página inteira; na página direita, uma fotografia de José Afonso e um curto texto, sem título e sem assinatura. A relação entre as duas fotografias é descortinada logo à cabeça do texto:

> Nos óculos, de aros grossos e negros, fazia lembrar José Afonso, um amigo que na morte lhe levou a dianteira. Mas outras coisas os tornavam habitantes de um mesmo universo: a arte da poesia, o artifício da boina, a artimanha do amor-ódio com que souberam chegar-se ao mundo e defender-se dele. O poema "Cantares do andarilho", que em 1968 deu nome ao primeiro LP de José Afonso (Aveiro, 1929 – Setúbal, 1987) para a Arnaldo Trindade, trazia já a assinatura de António Quadros (pintor).[18]

O paralelismo explica-se pelas parecenças físicas, similitudes no modo de estar no mundo e de agir sobre ele, por uma amizade e por uma cumplicidade, também artística. Contudo, como o autor do texto sublinha, esse paralelismo já não se pode fazer quanto ao reconhecimento público da obra de cada um. O autor enumera, a propósito, o conjunto de iniciativas que nesse ano já tinham tido lugar como forma de homenagem à obra de José Afonso. Por oposição, ataca o silêncio dos órgãos de comunicação social relativamente à morte de António Quadros – o mesmo silêncio que a obra do artista teve em vida:

> Fez uma exposição de pintura no Porto, de que ninguém falou, e nela pôs à prova mais uma vez a sua capacidade de resistir à banalidade do mundo. Morreu depois num repente, na terra onde nascera, à margem dos grandes elogios fúnebres. (…) Os jornais, a rádio e a televisão ignoraram a notícia – mais não fazendo do que prolongar uma ignorância velha de anos. Talvez um dia Portugal descubra nele um dos seus geniais e criativos poetas. Então, perante o espectáculo das comissões de catedráticos embrenhadas na Grande Edição Comentada da Obra Integral, talvez se ouça, lá do alto, uma salutar gargalhada de escárnio. O "andarilho das bruxas" sentir-se-á finalmente vingado. Para lá da morte e da poeira dos tempos.[19]

---

[16] António Cabrita, "Périplo do génio", *Cartaz* – suplemento de *Expresso*, 9 de Julho de 1994, p. 5.
[17] António Cabrita, "Grabato Dias. Os limites do mundo", *Expresso*, 9 de Abril de 1993, 52R-53R.
[18] *Público Magazine*, 10 de Julho de 1994, p. 13.
[19] *Ibidem*, p. 13.

António Quadros fotografado em 1993 por Ilídio Teixeira, do jornal "Expresso"

VIA LÁCTEA

NOS ÓCULOS, DE AROS GROSSOS E NEGROS, FAZIA LEMBRAR JOSÉ Afonso, um amigo que na morte lhe levou a dianteira. Mas outras coisas os tornavam habitantes de um mesmo universo: a arte da poesia, o artifício da boina, a artimanha do amor-ódio com que souberam chegar-se ao mundo e defender-se dele. O poema "Cantares do andarilho", que em 1968 deu nome ao primeiro LP de José Afonso (Aveiro, 1929—Setúbal, 1987) para a Arnaldo Trindade, trazia já a assinatura de António Quadros (pintor). Cruzaram-se em Moçambique, nos anos em que a febre de criar ainda esbarrava nos muros da imposta ignorância. De José Afonso sabe-se o percurso e o que dele ficou: no sétimo aniversário da sua morte, as homenagens foram pretexto para um duplo CD ("Filhos da madrugada", reconstituído em mega-concerto a 30 de Junho no estádio de Alvalade), uma exposição e respectivo catálogo ("Andarilho, poeta e cantor", organizada pela Associação José Afonso) e um livro, recém-editado pela Terramar ("O Rosto da Utopia", do jornalista José A. Salvador). Tudo com a chancela Lisboa 94. Mas de António Quadros (pintor) sabe-se apenas o pouco que ele deu a saber. De Portugal a Moçambique gerou uma teia fecunda de heterónimos: João Pedro Grabato Dias, Frei Ioannes Garabatus, Mutimati Barnabé João. Nascido em Viseu, em 1933, António Augusto Melo Lucena Quadros, de seu nome civil, viveu numa galáxia a que poucos acederam e defendia-se dos intrusos com um humor cáustico desarmante, numa recusa feroz do lugar-comum como lugar de convívio. A sua história pessoal confunde-se com a história das suas fantasias, enquanto as palavras que impiedosa e genialmente desconstrói cruzam em estilhaços o conhecimento profundo da terra e os seus segredos, a alma do homem e os seus sonhos, a visão do futuro e os seus demónios. Ainda há poucos meses, vindo de Moçambique (onde se tornou um poeta africano dos mais conceituados), trazia consigo projectos caóticos onde a esperança se misturava à amargura dos dias vulgares. A voz cerrava-lhe, imparável, enquanto o coração parecia já desprender-se das coisas terrenas, rumo à luz eterna dos poetas. Fez uma exposição de pintura no Porto, de que ninguém falou, e nela pôs à prova mais uma vez a sua capacidade de resistir à banalidade do mundo. Morreu depois num repente, na terra onde nascera, à margem dos grandes elogios fúnebres. "Estar vivo é estar à morte/ cativo de um plim! da sorte", escreveu. E a "sorte" parou-lhe o coração aos 61 anos, num dia em que, provisoriamente feliz, brincava com a vida. Os jornais, a rádio e a televisão ignoraram a notícia — mais não fazendo do que prolongar uma ignorância velha de anos. Talvez um dia Portugal descubra nele um dos seus mais geniais e criativos poetas. Então, perante o espectáculo das comissões de catedráticos embrenhadas na Grande Edição Comentada da Obra Integral, talvez se ouça, lá do alto, uma salutar gargalhada de escárnio. O "andarilho das bruxas" sentir-se-á finalmente vingado. Para lá da morte e da poeira dos tempos. •

José Afonso no final da década de sessenta. Foto do livro "O Rosto da Utopia", de José A. Salvador

Do outro lado do fio está provavelmente o melhor frigorífico do mundo.

Fig. 1
Revista *Público Magazine*
10 de Julho de 1994
páginas 12 e 13

Texto demolidor a encerrar este pequeno artigo, quanto a mim o mais inteligente que se escreveu neste obituário, não recorrendo a factos 'atirados a seco' que nada dizem concretamente sobre quem foi António Quadros. Uma análise certeira que se foca na questão central: uma obra de dimensão ímpar, ignorada e desconhecida.

A mesma crítica é veiculada pela revista *Visão*, no dia 14 de Julho, que também se indigna com o silêncio à sua volta: "Um dos maiores nomes da poesia portuguesa – e africana – deste século, marginalizado por vontade própria e ignorância dos principais media"[20]. Pena ser uma constatação 'apagada' – que nem chega a ser um artigo, mas uma breve referência na secção *A Semana*, junta com notícias de enlaces e desenlaces da sociedade portuguesa.

A 15 de Julho, 13 dias depois da sua morte, o *Jornal de Notícias* redime-se da pouca atenção que deu a António Quadros e das notícias circunstanciais que publicara sobre as suas últimas exposições no Porto e dá-lhe agora uma página inteira com três artigos (fig.2). O primeiro artigo, não assinado, intitulado *O Morto*, é um texto com uma orientação mais biográfica, mas com muitas críticas de permeio – a primeira, contra a falta de reconhecimento da sua obra:

> Era certamente tudo isso e, certamente também muito mais. Conhecido e reconhecido (raras vezes a perplexa palavra "génio", tão despudoradamente usada e abusada no provinciano mundo cultural português, terá cabido entre nós a alguém como lhe coube a ele) num restrito círculo, completamente ignorado nos meios onde se fabricam as pequenas gloríolas nacionais que o tempo rapidamente restitui aos obscuros sítios de onde a comunicação social e a crítica oficial persistem em arrancá-las, António Quadros morreu praticamente como viveu: em silêncio.[21]

A voz que escreve aborda inclusivamente a fraca cobertura jornalística da morte do artista de múltiplos talentos – contra a qual se ergue a página do periódico:

> O "Público", o "Expresso" e o JL (e o JN, com uma pequena nota necrológica) foram dos poucos jornais a darem por isso. A modesta página que hoje lhe dedicamos (e à sua riquíssima e quase desconhecida obra) pretende ser também um surdo protesto contra o esquecimento, além de uma homenagem a uma das personalidades e das vozes mais altas e mais autênticas que a cultura portuguesa produziu este século.[22]

O artigo dá mais atenção à literatura e a abordagem à pintura é sumida, explicação que é avançada por quem escreve:

> Entretanto, à margem do comércio e dos "lobbies" da crítica, continuava a pintar. Nos últimos anos expôs individualmente na Cooperativa Árvore e na Galeria Degrau Arte, no Porto (exposições que foram praticamente ignoradas pelos jornais, com a excepção circunstancial do JN, e pela crítica, como em geral a sua obra plástica tem sido "esquecida" nos poucos trabalhos de conjunto realizados sobre a pintura portuguesa contemporânea e nos limitados espaços museológicos dedicados em Portugal à contemporaneidade (salvo, naturalmente, o da sempre atenta Gulbenkian…).[23]

[20] *Visão*, 14 de Julho de 1994, p. 12.
[21] "O Morto", *Jornal de Notícias*, 15 de Julho de 1994, p. 36.
[22] *Ibidem*, p. 36.
[23] *Ibidem*, p. 36.

Cultura

"O MORTO"

O seu nome era António Augusto Melo Lucena Quadros. No Registo Civil, porque qual seria o seu verdadeiro e absoluto nome ninguém o sabia: António Quadros (com que assinou alguma pintura e alguma poesia, parte da qual José Afonso cantou – lembram-se dos "Cantares do andarilho"? –, e depois também Amélia Muge)? António Lucena (com que assinou as ilustrações que fez para livros de outros)? João Pedro Grabato Dias (com que assinou alguma da mais inquieta e mais inquietante, mesmo que desigual, poesia que se escreveu este século em português)? Frey Ioannes Garabatus (com que assinou umas supracamonianas "Quyburycas", que Jorge de Sena prefaciou)? Mutimati Barnabé João (guerrilheiro-poeta da FRELIMO, morto em combate e autor do belíssimo e comovente "Eu, o povo")?

E quem era ele? O pintor, o poeta, o "designer", o paisagista, o apicultor, o construtor de casas, o agricultor, o professor, o homem bisonho e complexo, provocador e tímido, reservado e polémico? Era certamente tudo isso e, certamente também, muito mais. Conhecido e reconhecido (raras vezes a perplexa palavra "génio", tão despudoradamente usada e abusada no provinciano mundo cultural português, terá cabido entre nós a alguém como lhe coube a ele) num restrito círculo, completamente ignorado nos meios onde se fabricam as pequenas glórias nacionais que o tempo rapidamente restitui aos obscuros sítios de onde a comunicação social e a crítica oficial persistem em arrancá-las, António Quadros morreu praticamente como viveu: em silêncio. O "Público", o "Expresso" e o JL (e o JN, com uma pequena nota necrológica) foram dos poucos jornais a darem por isso. A modesta página que hoje lhe dedicamos (e à sua riquíssima e quase desconhecida obra) pretende ser também um surdo protesto contra o esquecimento, além de uma homenagem a uma das personalidades e das vozes mais altas e mais autênticas que a cultura portuguesa produziu este século.

António Quadros nasceu em 1933 em Viseu e ali morreu no passado dia 1. Diplomado em Pintura pela ESBAP, onde foi docente, frequentou cursos de Gravura e de Pintura a Fresco na Escola de Belas-Artes de Paris, antes de seguir para Moçambique, onde viveu grande parte da sua vida e onde publicou muitos dos seus livros. A propósito da sua primeira obra poética, "40 e tal sonetos de amor e circunstância e uma canção desesperada" – um título em que a vaga referência nerudiana é apenas aparente –, premiada em 1968 pela Câmara de Lourenço Marques (aliás um prémio nunca levantado...), Eugénio Lisboa logo falou de "uma voz singular, ulcerada e mitológica, ensimesmada, onírica, ironicamente realista, brutal, descabelada (...) traduzida numa "extraordinária fauna lexical que a um tempo nos subjuga e desorienta". Seguiram-se "O morto" e "A arca", duas obras que o poeta designou de "odes didácticas", publicadas em 1971 e de que chegaram meia dúzia de exemplares a uma ou duas livrarias privilegiadas (entre elas a "Divulgação/Leitura" do Porto) a Portugal. Depois as "Laurentinas", ainda em 1971, e as "Quybyrycas", imenso poema épico, paródia e glosa de "Os Lusíadas" em 11 cantos e em oitavas seiscentistas, subscrito, como a generalidade da sua obra, por um dos seus múltiplos heterónimos. E, ainda em Moçambique, "Eu, o povo", livro que se tornou, nas palavras de Nelson Saúte, "o livro épico de Moçambique independente", e "Passagem", outra "ode didáctica", em 1974. Regressado a Portugal, publicou, ainda e sempre em edições de autor, "Facto/fado" (1986) e "O povo em nós" (1991); neste mesmo ano, as Edições Afrontamento, do Porto, reeditaram-lhe as "Quybyrycas".

Entretanto, à margem do comércio e dos "lobbies" da crítica, continuava a pintar. Nos últimos anos expôs individualmente na Cooperativa Árvore e na Galeria Degrau Arte, no Porto (exposições que foram praticamente ignoradas pelos jornais, com a excepção circunstancial do JN, e pela crítica, como em geral a sua obra plástica tem sido "esquecida" nos poucos trabalhos de conjunto realizados sobre a pintura portuguesa contemporânea e nos limitados espaços museológicos dedicados em Portugal à contemporaneidade (salvo, naturalmente, o da sempre atenta Gulbenkian...)

Aos 61 anos, perto de Viseu, sua terra natal, onde se recolhia da actividade docente, trabalhando no campo, numa sexta-feira como todas as outras, o coração ("plim!") matou António Quadros e todos os seus outros nomes e vidas. Ele, que tão perto da morte e da infância fundamental sempre viveu, o escreveu um dia: "Estar vivo é estar à morte/ cativo de um plim! da sorte". A sua difícil e torrencial obra fica, agora que o seu virulento humor e a sua intransigência já não a podem proteger, finalmente à mercê dos catedráticos que não deram por ele em vida. Que lhes faça, como sempre faz, bom proveito.

O CORAÇÃO DOS PÁSSAROS

"E por ti, que és pintor, serão eternos a alma da rosa, o bruxedo das marés, as falas da lua nova, o voo dos pássaros e o fumo deste cigarro"

António Quadros, pintor e poeta

Fernando Falcão
Colaborador

Pastel de óleo sobre papel (1993)

Há homens que não pertencem a um lugar ou a um tempo: são de todos os tempos. Os que trazem na alma a própria existência humana e que, mesmo sentindo-o, o negam insistentemente nas palavras, como se só a essência do acto contasse, pelo que é e pelo que transmite. Os que olhando para si se vêem nos outros, e olhando para os outros os vêem em si. Os que têm a suprema coragem de assumir a vida pelo que ela é e não pelo que mostra. Assim era o homem entre os homens, António Quadros, pintor e poeta, o espírito livre entre os livres, o artista entre os artistas, que nunca se intitulou como tal.

Da sua desaparição, uns retiram alívio, os medíocres a quem a sua palavra lúcida sempre incomodou; outros nunca de tal se vão convencer, porque um homem assim não foi feito para desaparecer. É como faltar água aos rios, é faltar o sentido à cor, é apagar-se o norte aos que anseiam elevar-se acima das mordomias formalistas, os que por uma respiração profunda, por uma vida, ficam sós. Porque aqui os livres são ainda os exilados. Pequenez de espírito, aburguesamento instalado, condenação de todo o acto espontâneo, de toda a nudez, terra que enterra os seus melhores filhos.

Não há palavras com tamanho para falar sobre este pintor: tão-só a própria multiplicação imaginativa das palavras, como ele o fez e ensinou. Palavras que, de uma maneira ou de outra, sempre acompanharam a sua pintura: — "No princípio era a imagem... e a imagem, gerindo-se, gerou o tempo e o tempo criou o homem à semelhança da sua imagem".

Não há jamais um sentido evolutivo linear no decurso da sua obra pictórica. Não é aqui possível segmentar épocas, a não ser por tempos recuados e outros mais recentes. É uma pintura feita de ciclos evolutivos, de projecções imaginativas para além de si própria. Como se cada momento desse nascença a uma miríade de outras criações, pelo puro prazer de imaginar. ("A imaginação é, não a acção de uma acção sobre a imagem, mas, tão só, a acção da imagem sobre ela própria"). Há a mestria do desenho, sobressaindo esta em traçado de adulto ou em risco de sugestão infantil ("Nós amamos no objecto o seu valor mágico e não o seu valor de presença"). Há cores intensas e profundas, ora distribuídas por uma multiplicidade de tons, ora em sintonias quase monocromáticas; há luminosidades imensas e imensas obscuridades. ("Tenho um espectroscópio no coração — por ele vim a saber das sete cores — sete cores do meu saber — sete cores a saber"). Há homens e monstros, pássaros, cabras, cavalos, peixes, homens, mulheres, mares e navios, homens que são monstros e pássaros que são homens, e, em cada novo olhar, em cada regresso, descobre-se uma inesperada figura ("venha o impossível e o imprevisto e a alma lhes dará abrigo e sentido"). Há as subtilezas de um apurado e sensível artesão interpenetradas pelas explosões formais e cromáticas de um ser em constante luta, em permanente movimento ("Mas lute e na luta entenderá o que continua — e verá na morte o sobrevoo fecundo das almas vivas").

Como num conto das mil e uma noites, a pintura de A. Q., viva e sexuada, reproduz-se em metamorfoses sistemáticas, inspirando a outros sonhos possíveis. Tão intemporal como um canto de raiz popular.

António Quadros tinha efectivamente uma ligação fortíssima com as raízes históricas e populares portuguesas ("Olhei de volta e vi um povo, que era o meu e tinha a resposta: cerâmicas, azulejos dos séculos XVII e XVIII, utensílios gravados, rendas, bordados, santões, ex-votos, sei lá! era um mar"). Será ele o responsável pela primeira vinda ao Porto de Rosa Ramalho (com quem manteve uma longa amizade) expondo a mesma no Ateneu Comercial, antes de esta se inaugurar na Cooperativa Árvore. Inicia assim uma primeira tentativa de diluição de estratificações entre uma arte urbana de elite e uma outra de raiz popular. Para A. Q. a identidade de um artista passava pelo reconhecimento das suas raízes culturais profundas ("E comecemos por saber da nossa profissão como um carpinteiro sabe da sua. E respeitemos um público sem elites, que não quer nem procura saber como o carpinteiro faz bancos, mas sabe bem o que é um bom banco").

Será também dono do mais diversificado percurso que nos é dado conhecer, entre os nossos artistas contemporâneos. Caminho de um viajante do mundo, de quem busca incessantemente dentro do seu mester. Praticou a pintura e a escultura, a cerâmica e a gravura, o "design" e a arquitectura.

Nascido em Viseu, em 1933, até aos trinta anos forma-se em pintura pela ESBAP, é bolseiro da Fundação Gulbenkian em Paris e regressará a Portugal como professor de pintura e escultura na ESBAP. Depois vai para Moçambique, onde permanece cerca de duas décadas, diversificando a sua actividade de artista e professor. Aos cinquenta e um anos regressa a Portugal, torna-se professor agregado à ESBAP, professor auxiliar e depois convidado da FAUP (Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto) e trabalha na sua tese de doutoramento em Arquitectura (desenho e projecto). Faz ao longo da sua vida catorze exposições individuais e participa num sem-número de colectivas, de Amarante ou Caldas da Rainha, ao Porto ou Lisboa, de Lugano ou Bruxelas, a Madrid, Paris, Pretória, Roma, Hanôver, etc.. Foram-lhe atribuídos numerosos prémios. E, finalmente, na sua última exposição individual, realizada de Dezembro de 93 a Janeiro de 94, na Galeria Degrau Arte — Porto, toma uma iniciativa inédita, na sequência das suas mais recentes investigações, em torno da criação artística por computador: cria várias matrizes, sobre as quais vêm a intervir crianças, que recriam as imagens, as quais depois viriam a ser assinadas pelas mesmas e pelo artista.

Este é o homem impossível de encontrar em qualquer registo organizado por portugueses sobre a nossa arte contemporânea (à excepção das publicações da Fundação Gulbenkian, na qual está representado). Este é o pintor desconhecido do grande público, porque sistematicamente esquecido pelas instituições, e ostracizado pelos seus pares!

Procurar referências sobre António Quadros, pintor, é percorrer um longo e silencioso labirinto, é montar um vasto "puzzle", é travessar um deserto em busca de sinais de vida. Mas encontrá-lo é esquecer que a sede existe, é encontrar a própria configuração da água. E é urgente que se transmita a mensagem: "Do oitavo dia em diante, as tarefas de criação têm corrido a sua guarda e é da sua afadigada intervenção que a terra tira a força para ir girando, face aos energícos na destruição, os acérrimos cultores da multiplicação da imagem paralítica. Ponto".

REBELAÇÃO PELA PALAVRA

José Emílio-Nelson
Colaborador

António Quadros desmultiplicase no autor de "40 e tal Sonetos de Amor e Circunstância e Uma Canção Desesperada" (1970), João Pedro Grabato Dias, em Frey Ioannes Grabatus (autor de "Quybyrycas"), em Mutimati Barnabé João. A heteronímia de António Quadros (1933-1994) é a **esteticização** central da sua poesia. Nunca mera proximidade performativa (pessoana), mas algo que metodologicamente especifica o propósito metadiscursivo da poesia. Nessa diversidade distinguível é possível sustentar a formulação de uma rebelação pela palavra egocêntrica que resolve a profética intencionalidade interventiva com consciência agressiva. Justamente pela especial busca do léxico evocador algo arrebatador, impulso, transbordando em excesso.

Por vezes, essa intercalação corresponde à dominação da coerência descritiva numa racionalidade imensa de interpretação radicalizada, como no texto matriz a seguir citado (p. CCXLIX; pág. 105, in "Quybyrycas"):

Feliz ainda quando troco a prata
duma leve palavra, pelo ferro
ferino da enxada que me mata
por brandi-la, mas vai matando o erro...
Se isto aparenta fácil ou bravata
com que a mediocridade em mim enterro
Senhor fiscal de ideias, tomai pára:
eis aqui minha pena. Tenho várias.

Acto (da palavra) efabulador (a poesia de João Pedro Grabato Dias, como em "21 Laurentinas e Dois Fabulírios Falhados", 1971), é efectivação dialéctica de desmontagem que a impele, a poesia, como discurso de demonstração explicitada (no livro supraciatado, situação de autenticidade na intensa ligação a ex-Lourenço Marques), mas ainda processo de contestação no âmbito heteronímico. Ou seja, o colaborador da revista moçambicana **Caliban**, "mestiço de hindustano, celta, judeu", como a si mesmo se referiu, aprofunda a utilidade da palavra, no tempo e no espaço, mediante experimentações surpreendentes, fervilhantes, mencionando problemáticas (porque a configuração do discurso imprevisível é emanação da palavra da comunidade por vez transitória, do emocional colectivo, ortónima de António Quadros, que fundamentará, p. ex., a defesa da independência de Moçambique) ou procedimentos em que a preferência espontânea testemunha uma destinação sacrificial, linguística.

Poética empenhada e descontinuamente adicional, sistematicamente fascinada e elucidativa. Fascínio pela transmissão originada na maravilha da comunicabilidade de índole política que se compartilha. Mas ascese da palavra assumida que acentua o rasgo da inovação, destreza surreal, rudimentar e paradoxalmente elaborada palavra do espectáculo incestivo.

Tonalização inicial, incontida e apoteose incisiva, reflexiva, a palavra da imaginação provém, em João Pedro Grabato Dias, da meditação. Deste modo, as considerações do poema testituem, com frequência, a predominância de encenações, diversificação, como em **"Quybyrycas"** "editado" por J. P. Grabato Dias, de autoria atribuída a Frey Ioannes Garabatus (2.ª edição, Edições Afrontamento, 1991, reedita o prefácio de Jorge de Sena à primeira edição de Novembro de 1972), poema em onze cantos épicos ou jocosos, dramáticos, que parafraseia "Os Lusíadas" na medida em que, texto apócrifo, continua a epopeia de Camões ("Aos 10 cantos de "Os Lusíadas", com as suas 1102 estâncias, aparecem agora, de continuação, os 11 cantos das Quybyrycas, com as suas 1180 estâncias.", como observa Jorge de Sena.

O poema é recontextualizado num procedimento que se explicita na heteronímia, arquétipo heterónimo, na fragmentária descoberta da personificação de poeta, multiplicidade irónica de poetas e de pintor **(António Quadros).**

Fig. 2
Jornal de Notícias
15 de Julho de 1994
página 36

Apesar desse desconhecimento, o segundo artigo foca-se na actividade plástica do artista, enumerando factos do seu percurso, tecendo observações genéricas sobre a sua pintura, mas aludindo, no entanto, à dificuldade de encontrar informações sobre ele:

> Este é o homem impossível de encontrar em qualquer registo organizado por portugueses sobre a nossa arte contemporânea (à excepção das publicações da Fundação Gulbenkian, na qual está representado). Este é o pintor desconhecido do grande público, porque sistematicamente esquecido pelas instituições, e ostracizado pelos seus pares! Procurar referências sobre António Quadros, pintor, é percorrer um longo e silencioso labirinto, é montar um vasto "puzzle", é travessar um deserto em busca de sinais de vida.[24]

O terceiro artigo, o mais pequeno, incide sobre a sua obra literária, numa análise mais densa e hermética, a meu ver inacessível ao público generalista, destacando a heteronímia de António Quadros[25].

O ciclo encerra-se a 16 de Julho com uma espécie de 'segundo *round*' do *Público*. Nélson Saúte alarga o artigo que escrevera no rescaldo da morte de António Quadros e estende-o para uma página inteira. O artigo centra-se na obra literária, tal como o anterior que redigira. Os conteúdos são os mesmos; dá-lhes, porém, mais consistência trazendo citações de pessoas que o conheceram como Eugénio Lisboa e Maria de Lourdes Cortez. Há, no entanto, afirmações que não repete – talvez porque, entretanto, tenha efectuado uma reflexão mais maturada e ponderada sobre o peso das palavras. Assim, já não repete a anterior afirmação de 'inocência': "Os seus quadros e os seus poemas garantiram-lhe um lugar de destaque na cultura moçambicana e portuguesa"[26]. Agora, optou por uma visão realista, afirmando o seguinte: "Paradoxalmente, a sua obra, vastíssima e complexa, permanece ignorada"; "António Quadros é um poeta ainda por descobrir"[27].

Da leitura e da análise deste conjunto de notícias e artigos podem-se extrair algumas conclusões. Há uma nítida dificuldade, quase constrangimento, em tratar a figura de António Quadros – dificuldade que é aliás 'confessada', de uma forma declarada ou de uma forma subliminar, na maior parte dos textos. É a dificuldade derivada do desconhecimento sobre a sua obra. É a dificuldade inerente ao silêncio existente em redor desta personalidade. E é, ao mesmo tempo, a dificuldade gerada por uma espécie de incómodo: a existência da referência à sua excepcionalidade e a impossibilidade de concretizar esses predicados de excepção em texto com informações e exemplos. A escassa, e fraca, cobertura jornalística diz-nos muito sobre o espaço que António Quadros não tinha nem no panorama artístico nem no literário. Por sua vez, as imprecisões e incorrecções, presentes na maioria dos textos de imprensa, vão-se replicar nas referências posteriores que se hão-de fazer sobre o artista.

---

[24] Fernando Falcão, "O coração dos pássaros", *Jornal de Notícias*, 15 de Julho de 1994, p. 36.
[25] Cf. José Emílio-Nelson, "Rebelação pela palavra", *Jornal de Notícias*, 15 de Julho de 1994, p. 36.
[26] Nélson Saúte, "Estar vivo é estar à morte", *Público*, 3 de Julho de 1994, p. 39.
[27] Nélson Saúte, "A tonta partida dos Deuses", *Leituras* – suplemento de *Público*, 16 de Julho de 1994, p. 4.

É preciso sublinhar, no quadro deste desconhecimento, que muito embora António Quadros seja sempre mencionado como pintor e como poeta, é definitivamente a sua actividade como poeta que arrecada mais atenção – o que, para mim, configura um contra-senso. É que Quadros produziu toda a sua obra poética em Moçambique, e não em Portugal. Logo, seria expectável o contrário: que em Portugal fosse lembrado como artista plástico e não tanto como poeta, visto que aqui a sua produção literária praticamente não teve eco. Ora, tudo o que é dito sobre a sua obra plástica fica no domínio de referências mínimas, que se circunscrevem aos dados sobre a sua formação, sobre a sua passagem por Paris, os prémios e pouco mais do que isso.

Causou-me perplexidade a ausência de testemunhos sobre o percurso artístico de António Quadros. É certo que as suas posturas menos convencionais e provocatórias o atiraram para a margem; a sua independência e a sua liberdade, por outro lado, tiveram um preço – que veio 'ao de cima' de uma forma muito clara nesta cobertura de imprensa. Mas isso não explica todo este silêncio sobre ele. António Quadros não era um 'ilustre desconhecido', mas passou como sendo. Havia, concretamente no Porto, muita gente para escrever sobre ele, com um conhecimento efectivo da qualidade da sua obra, com um conhecimento do percurso vertiginoso do artista na segunda metade da década de 50 e nos primeiros anos da década de 1960. É certo que o regresso artístico de António Quadros a Portugal, em 1984, não foi apoteótico, pelo contrário, mas ele produziu e apresentou a sua obra ao público: cinco exposições individuais que não tiveram parangonas e não se realizaram em sítios 'da moda', mas que revelaram a sua singularidade no fazer arte e no estar na arte. Estas exposições terão sido visitadas pelos seus pares, pelos seus colegas da Faculdade de Arquitectura, etc. Porquê o silêncio dessas pessoas? Penso que, neste caso, também podemos falar de demissão da parte daqueles que poderiam e saberiam falar sobre ele… e que não o fizeram.

II. O ESPAÇO QUE LHE DERAM

> Um morto esquecido é tantíssimo perigoso.
> Cuidado. Eles foram-se
> para se fazer mais lembrados.[28]

Diz a sageza popular, tão cara a António Quadros, que 'o morto dá voltas no túmulo' quando a sua memória fica comprometida, é 'manchada' ou adulterada. A expressão alude à indignação do morto perante algo que foi dito ou feito sobre si ou sobre uma realidade à qual o seu nome está ligado. Gostaria de usar essa imagem, a de um morto em sobressalto que não sossega, para 'ilustrar' a saga de António Quadros depois da sua morte. Uma saga de confusões, de erros e imprecisões, de desajustes e equívocos, de tentativas aquém, de esforços parciais, de enganos, de incompreensões, de silêncios e ausências.

Em Maio de 2017, fui contactada por Alberto Serra, um ex-jornalista da RTP, que estava a preparar, conjuntamente com Marco Oliveira, um documentário sobre o figurado de Barcelos[29]. Nesse trabalho era propósito dar um destaque à mítica figura de Rosa Ramalho – que iria ocupar na narração o papel de 'percursora'. Na senda da biografia de Rosa Ramalho chegaram ao nome de António Quadros enquanto seu descobridor e iniciaram uma investigação sobre a personagem, deparando-se no entanto com uma nebulosa informativa. Pediram então a minha colaboração no documentário, expressando a necessidade de informações sobre o artista e a sua obra. Por seu turno, também eles possuíam umas gravações de António Quadros provenientes do arquivo da RTP que estavam dispostos a mostrar-me. Lembro-me particularmente do entusiasmo de Alberto Serra ao dizer-me que tinha "muitas imagens de António Quadros a falar sobre arte". Foi uma epifania para mim: saber da existência de tais gravações. Quão preciosas poderiam ser para a minha investigação! Foi, no entanto, uma epifania que durou escassos segundos, porque à medida que o jornalista descrevia as imagens, percebi que elas seriam muito provavelmente de António Gabriel de Quadros Ferro. Confirmação que vim a ter quando tive a oportunidade de visioná-las – alertando-os que aquele homem era o homem errado para o documentário porque não tinha sido aquele o António Quadros que tinha descoberto a Rosa Ramalho. Coube-me deslindar o mistério, garantindo que não usariam aquelas imagens no documentário. Foi o que aconteceu…

A 5 de Agosto de 2017, o suplemento *Fugas* do jornal *Público* publicou um artigo a propósito da candidatura da autarquia de Barcelos à classificação de Cidade Criativa da UNESCO. O artigo *Os artesãos sem moldes e outras histórias de uma cidade à conquista da UNESCO*, de

[28] João Pedro Grabato Dias, *O Morto*, 1971, p. 12.
[29] Trata-se do documentário intitulado *Sentido Figurado*, de Alberto Serra e Marco Oliveira, que teve a estreia no Museu da Olaria em Barcelos, em 18 de Maio de 2018.

Mariana Correia Pinto, faz uma viagem ao mundo do artesanato de Barcelos, aos patrimónios tradicionais que oferece, concedendo, contudo, especial atenção ao figurado de Barcelos enquanto uma espécie de marca da região. Surpreendo-me no trecho que foca a ceramista Júlia Ramalho e a sua avó Rosa Ramalho:

> (…) Júlia não se deixa vencer – sempre com a avó Rosa Ramalho no pensamento. Porque com ela aprendeu tudo. Foi António Quadros, escritor e figura emblemática da filosofia portuguesa, quem lhes mudou o destino. Conta-se que um dia se cruzou com Rosa nas Fontainhas, no Porto, e se pasmou com a forma como a senhora trabalhava o barro.[30]

Subsistem as confusões entre António Quadros e o outro António Quadros (António Gabriel de Quadros Ferro). E o mais curioso é irmos encontrá-las, ironicamente, relativamente ao dado biográfico, porventura mais conhecido, e inquestionável, de António Quadros: o facto de ter sido ele a descobrir a ceramista Rosa Ramalho. Estes dois episódios demonstram como esta confusão ainda precisa ser desfeita.

A propósito destas confusões, há ainda a assinalar um outro fenómeno 'curioso'. Em referências biográficas sobre António Quadros, escritas por pessoas que o conheceram (e que sabiam, e sabem, bem que ele não é o outro António Quadros), usam para dele falar dados biográficos de António de Quadros Ferro. Isso é recorrente, por exemplo, quanto às datas de nascimento e de morte. Jorge de Sena comete esse erro na entrada referente ao poeta Grabato Dias, colocando o ano de 1923 como ano do seu nascimento[31], quando se trata do ano de nascimento de António de Quadros Ferro. Essas confusões estendem-se também às referências sobre a obra – e nos sítios mais improváveis. Só a título de exemplo, destaco o *site* da Universidade do Porto e a sua secção dedicada aos *Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto*. Há uma entrada referente a António Quadros, onde constam os livros que escreveu. Ao percorrer essas publicações encontra-se a obra *Portugal, Razão e Mistério* (2.ª ed. Lisboa, Guimarães Editores, 1997) que é do outro António Quadros[32].

Saiamos do capítulo das confusões e dos equívocos, que não pretende ser exaustivo, apenas elucidativo do quão enraizada está esta 'troca de Quadros'. Independentemente destas confusões e equívocos, que chocam e incomodam, tentei perceber o espaço que o país foi dando a António Quadros, ou mais precisamente como o recordou, como o homenageou ou como se deu conta, ou não deu conta, da sua importância. Entre 1994, o ano da sua morte, e o ano de 2022, o ano em que concluo esta tese, passaram-se 28 anos. O que aconteceu a António Quadros nestes 28

---

[30] Mariana Correia Pinto, "Os artesãos sem moldes e outras histórias de uma cidade à conquista da UNESCO", *Fugas* – suplemento de *Público*, 5 de Agosto de 2017, p. 17.

[31] Cf. Jorge de Sena, *Amor e outros verbetes*, 1992, p. 212. Neste livro reúnem-se os verbetes que Jorge de Sena havia escrito para o *Grande Dicionário da Literatura Portuguesa e da Teoria Literária* e para outras publicações.

[32] https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20ant%c3%b3nio%20quadros:%20publica%c3%a7%c3%b5es/heter%c3%b3nimos (página que fui consultando ao longo da investigação e que voltei a verificar a 1 de Setembro de 2021).

anos? Recorro à cronologia para facilitar a arrumação de uma narrativa com tantos temas, pretextos, suportes e protagonistas.

No ano seguinte à sua morte, ainda uma 'morte fresca', são de destacar duas publicações. Logo em Janeiro de 1995, o *Jornal de Letras, Artes e Ideias* dedica-lhe um *dossier* (fig.3) intitulado *António Quadros Grabato Dias. Homem do Renascimento*, com textos de: Rui Knopfli, Eugénio Lisboa, Maria de Lourdes Cortez, Teresa Roza d'Oliveira, José Forjaz e Rui Mário Gonçalves. E ainda com poemas inéditos de António Quadros e dois poemas a ele dedicados, um de José Craveirinha, outro de Luís Carlos Patraquim. São 11 páginas, ilustradas com bastantes fotografias do artista e algumas reproduções de pinturas. Os testemunhos são antecedidos por um texto de apresentação, que transcrevo parcialmente:

> Quando morreu, há meia dúzia de meses – exactamente a 1 de Julho de 94[33] –, com 61 anos, não mereceu mais do que pequenas notícias de circunstância, ou nem isso… Ele foi, porém, um excepcional poeta e pintor, em cuja obra alguns encontram mesmo marcas de genialidade. No entanto, afastado de todos os centros de poder e de todos os *lobbies* da especialidade, a sua obra tem sido esquecida ou minimizada. O «JL», à semelhança do que tem feito com outros autores, procura de contribuir para pôr termo a esta situação, dedicando dez páginas ao pintor António Quadros e ao poeta João Pedro Grabato Dias, ou Frei Ioannes Garabatus, ou Mutimati Barnabé João (…).[34]

Era portanto intenção do jornal dar um contributo para "pôr termo" à marginalização de António Quadros, fazendo luz sobre uma obra "esquecida ou minimizada". Porém, não creio que a iniciativa tenha tido a repercussão desejada.

No mês de Junho, o *Boletim da Universidade do Porto* traz António Quadros às suas páginas – numa intenção de homenagem. Foi uma homenagem fraca, começando pelo facto de ter sido remetida para a secção final de *Notas e Comentários*. José Forjaz escreve o texto intitulado *António Quadros. Professor*, que é seguido de três curtos testemunhos de ex-alunos. O texto de José Forjaz é um retrato do professor, que começa precisamente por reconhecer o seguinte: "É tarde agora para escrever sobre o António professor. É tarde, é quase inútil. Nunca foi de elogios que necessitou. Necessitava de o necessitarem, de o saberem necessário"[35]. O texto é muito bonito e foca questões importantes quanto à visão de António Quadros sobre o ensino; no entanto, estranho, estranha-se: a autoria de José Forjaz – que não era professor da Universidade do Porto! José Forjaz conhecia muito bem António Quadros e sabia das suas qualidades como professor; e, nesse sentido, o seu contributo também aqui poderia ter lugar. Mas nesta publicação seria obrigatória a presença dos seus pares, da Faculdade de Arquitectura. Não haveria ninguém da faculdade para escrever sobre ele?

Da universidade António Quadros mereceu o espaço no seu *Boletim* e esta pequena introdução

[33] Rectificação: António Quadros morreu "exactamente" a 2 de Julho de 1994.
[34] "António Grabato Quadros Dias. Homem do Renascimento", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 4 a 17 de Janeiro de 1995, p. 13.
[35] José Forjaz, "António Quadros, professor", *Boletim da Universidade do Porto*, n.º 25, Junho 1995, p. 46.

Fig. 3
Capa do *Jornal de Letras, Artes e Ideias*
de 4 a 17 de Janeiro de 1995

que antecede o texto de José Forjaz: "Com muito atraso, ficam aqui os textos há muito prometidos sobre António Quadros, pintor e poeta, que incidem sobre outra das facetas deste professor da Universidade do Porto que nos deixou em 4 de Julho do ano passado"[36]. Já nem me 'choca' o engano na data de falecimento (visto que é um engano recorrente), mas 'choca-me' a inexistência de uma pequena biografia – e que, já agora, especificasse que 'o homenageado' foi professor de desenho da Faculdade de Arquitectura.

Ano de 1998, o país em êxtase com o acontecimento universal: a EXPO'98, em Lisboa, com o tema *Os Oceanos, um Património para o Futuro*. Com os olhos postos no presente e no futuro, Portugal não deixou de se revisitar como país pioneiro na descoberta de terras e de mares – afinal de contas, a exposição também assinalava o 500.º aniversário da descoberta do Caminho Marítimo para a Índia. Essa 'revisitação' também transpareceu na intensa actividade editorial com o cunho da EXPO'98, nomeadamente na colecção *98 mares*. Uma colecção composta por 98 livros de pequeno formato destinados a uma ampla divulgação de autores e de textos focando a Expansão Portuguesa. O número 58 intitula-se *As Quybyrycas. Canto Três* e apresenta como autor Frey Ioannes Garabatus (fig.4). A pertinência da inclusão deste excerto de *As Quybyrycas* na colecção é de louvar, no sentido em que a obra narra episódios da história do país relacionados com a expansão portuguesa e a presença no norte de África, questionando a política colonial portuguesa. É de assinalar, contudo, e sendo uma edição destinada ao grande público e com um pendor didáctico, a ausência de uma nota sobre aquele que é apontado como autor: Frey Ioannes Garabatus.

Muitos anos mais tarde, em Setembro de 2019, depois de uma visita ao Oceanário dei comigo no universo aparatoso do *marketing* do equipamento que é a sua loja. Junto às caixas de pagamento, reparo num discreto escaparate com os 'restos' da colecção *98 mares*, entre eles dezenas de exemplares de *As Quybyrycas. Canto Três* (à venda por 0,50€!) – o que faz crer que o livro foi um dos que teve menor saída…

Retomando 1998, pois trata-se de um ano a assinalar na cronologia *post-mortem* de António Quadros: a 10 de Junho, *Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas*, com a EXPO'98 a decorrer, é condecorado a título póstumo com a Grã-Cruz da Ordem do Infante D. Henrique, pelo presidente Jorge Sampaio[37]. "A Ordem do Infante D. Henrique destina-se a distinguir quem houver prestado serviços relevantes a Portugal, no País e no estrangeiro, assim como serviços na expansão da cultura portuguesa ou para conhecimento de Portugal, da sua História e dos seus valores"[38].

---

[36] "António Quadros, professor", *Boletim da Universidade do Porto*, n.º 25, Junho 1995, p. 46.
[37] No Arquivo Histórico da Presidência da República, a documentação que consta do processo de condecoração de António Quadros não contém informações sobre o agraciado.
[38] Informação retirada da Página Oficial do Grão-Mestre das Ordens Honoríficas Portuguesas: https://www.ordens.presidencia.pt/?idc=186.

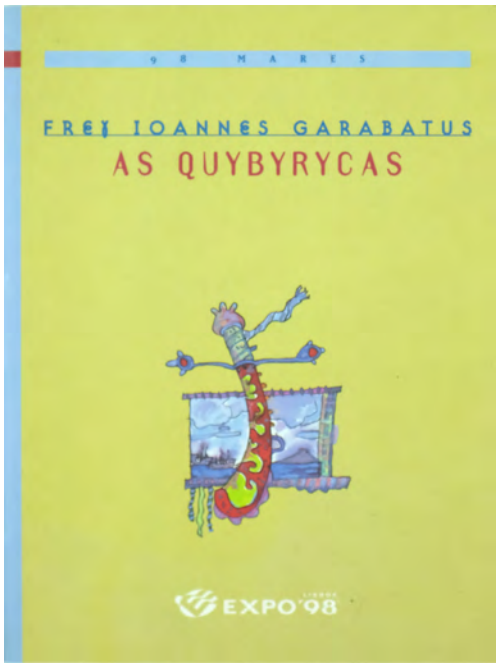


Fig. 4
Capa do livro *As Quybyrycas. Canto três*
Frey Ioannes Garabatus
EXPO'98 (1998)

As condecorações póstumas pecam por tardias, já sabemos. Ainda que assim seja, é sempre um gesto de reconhecimento, que pode desempenhar um papel pedagógico e que tem um tom de rectificação – face ao desconhecimento e à secundarização de um vulto e de uma obra de que o país se quer e se pode orgulhar.

Esta condecoração foi, sem dúvida, uma tentativa de lhe dar um lugar, contudo os seus efeitos não me parecem ter sido relevantes. Senão, vejamos: não se fez uma reedição condigna da sua obra literária, nem mesmo de *As Quybyrycas* – que foram o alvo da justificação da condecoração. Como grande artista plástico que foi, António Quadros continuou sem representatividade nos museus portugueses. Enfim, ele continuou um 'ilustre desconhecido'.

O ano de 2001 foi um ano importante para a memória de António Quadros, com a realização de duas exposições – diferentes propósitos, diferentes escalas, diferentes resultados.

Em Setembro, teve lugar uma exposição intitulada *Haverá ANTÓNIO um lugar QUADROS*, em Tondela, concebida e produzida por TRIGO LIMPO teatro ACERT – instituição cultural de referência em Tondela, com pessoas que com ele tinham partilhado muitas vivências. Dessa exposição não possuo informações, que não as que constam de um modesto catálogo que foi produzido para acompanhar o evento. Dez páginas, com a reprodução de seis obras (desenho e pintura), um poema retirado do livro *Sagapress*, um pequeno excerto de *As Quybyrycas* e outro retirado do seu *Manifesto da Pintura* de 1958. Acresce a isto, um *curriculum vitae* acompanhado de quatro pequenos textos: o texto da abertura da ACERT, um de Augusto Santos Silva, à data a desempenhar o cargo de ministro da Cultura, um de Maria do Céu Guerra e outro de Amélia Muge.

O texto de abertura, a cargo da ACERT, apresenta o carácter da exposição – uma exposição realizada por imperativos emocionais, mas lúcida e inteligente na sua formulação:

> Não desejávamos fazer uma exposição biográfica sobre António Quadros por acharmos que tal espaço exige um estudo mais profundo e rigoroso que a sua obra reclama; não procurámos ser exaustivos na abordagem.
>
> O sentido desta exposição prende-se com uma ansiedade de comunicação sentida pela ACERT, ao reconhecer não poder mais guardar para si o prazer de saborear os muitos saberes que António Quadros nos deixou ao longo da sua vida de artista e de cidadão.[39]

A inexistência de um estudo profundo e rigoroso, e o reconhecimento da necessidade dele para um projecto expositivo mais audaz, não demoveu a ACERT de promover e organizar a iniciativa, apenas lhe deu consciência do 'tom certo' para a gizar e sensatez de a pensar com limitações, no espaço possível. Assim, não se deixando resignar pelo silêncio à volta de uma figura que lhes era próxima e querida (e a quem sabiam reconhecer a grandeza), lançaram-se

[39] *Haverá ANTÓNIO um lugar QUADROS* [catálogo], ACERT, 2001, sem paginação.

a esta 'exposição evocativa' – como me parece que se lhe deve chamar, como um contributo para algo maior: "sabendo que esperar cansa, não hesitámos em dar um contributo para o (re) conhecimento de uma obra que, indubitavelmente, ocupa – na arte e na cultura portuguesa da segunda metade do século XX – um lugar diferenciado"[40].

Ainda que com um âmbito local, particularmente simbólico por ter acontecido no concelho de Tondela (lembrando a relação de António Quadros com aquele território específico), a exposição teve o apoio do Ministério da Cultura – empenhado em celebrar "uma das referências incontornáveis do nosso meio artístico e cultural", que marcou "de forma indelével o universo cultural português"[41]. O ministro da Cultura no seu curto texto não poupa nos qualificativos, colocando António Quadros num lugar cimeiro:

> Com esta exposição, mais do que o contemplar das obras de António Quadros, que por si ocupam um importante lugar no património artístico português, acompanhamos, fundamentalmente, o percurso de um grande Homem de Cultura cujo inegável talento e criatividade o colocam entre os grandes vultos da cultura do século XX português.[42]

O discurso de Augusto Santos Silva não deixa margem para dúvidas, é peremptório quanto ao lugar inquestionável de António Quadros. Mas este era, no entanto, um lugar estranho: um lugar que existia no discurso e não na realidade! A exposição *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas*, a acontecer ainda nesse mesmo ano, poderia ter sido a oportunidade para diluir esse desfasamento entre o discurso e a realidade – mas não foi.

Já escrevi, ao abrir esta tese, sobre o livro publicado na sequência desta exposição. Agora, importa trazer a este historial a exposição propriamente dita. A exposição decorreu na Cooperativa Árvore, no Porto, entre 9 de Novembro e 12 de Dezembro de 2001. Foi realizada no âmbito da *Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura*, beneficiando assim da grande projecção cultural que a cidade teve durante esse ano. Depois do Porto, a exposição esteve patente na Casa da Cerca, em Almada, aqui durante um período mais longo: de 19 de Janeiro a 10 de Março de 2002.

Ao contrário da mostra de Tondela, esta exposição teve uma escala nacional e, portanto, uma outra visibilidade. Porém, isso só por si não serviu para marcar a diferença. Na imprensa, a exposição foi alvo da atenção de Alexandre Pomar, que dela faz uma avaliação negativa:

> António Quadros não cabe de corpo inteiro na exposição que lhe foi dedicada pela Árvore.
>
> O ritmo dos eventos da capital cultural não é propício a projectos retrospectivos, que desde a mostra inicial «Porto 60/90» se fizeram com atropelos de investigação e produção. É o que acontece com António Quadros (1933-1994), intrigante personagem que foi pintor e poeta - João Pedro Grabato Dias, entre vários heterónimos - e se dispersou enciclopedicamente por outros interesses, muitos deles levados à prática em Moçambique entre 1964 e 1984.

---

[40] *Haverá ANTÓNIO um lugar QUADROS* [catálogo], ACERT, 2001, sem paginação.
[41] Augusto Santos Silva, in *Haverá ANTÓNIO um lugar QUADROS* [catálogo], ACERT, 2001, sem paginação.
[42] *Idem*, *ibidem*.

> O programa da exposição foi assumido pela Árvore, que não tinha estruturas nem espaço para tal desafio; adiada até um fim de ano abreviado para outras iniciativas, ficou reduzida a uma convencional exibição da obra plástica e breve catálogo, comissariados por Laura Soutinho e Bernardo Pinto de Almeida, remetendo-se outra parte, presumivelmente mais alargada, para um livro de formato bancário (BPI) e intenção natalícia que só mais tarde terá, se tiver, circulação pública.
>
> Justificava-se uma aproximação que cruzasse as várias vertentes de uma obra e actividade de ambição renascentista, servindo de exemplo a exposição que Serralves dedicou aos múltiplos rostos de Fernando Lanhas, reeditando a sua retrospectiva de 1988. (…) Expõem-se na sala maior da Árvore pinturas do percurso escolar e algumas outras mais, mas que não bastam para situar uma produção que teve na viragem dos anos 50/60 uma grande visibilidade, mesmo oficial.[43]

Durante a minha investigação, tive acesso a um conjunto de documentos preparatórios que estiveram na base da candidatura da exposição ao financiamento da *Porto 2001*. O propósito do projecto era forte e convincente, apelando à evidência: "António Quadros (…) foi das figuras mais ecléticas do século português e o seu legado continua por inventariar, por ser revelado na sua dimensão plural", e daí se sublinhar "a urgência de dar a ver o imenso espólio deste construtor de mundos – cientes que com este serviço faremos "redescobrir" no dealbar do novo milénio uma personalidade artística que, em Portugal, só terá equivalência no "pensamento panorâmico" que Almada exibiu, no princípio do século XX"[44]. A concretização da iniciativa, contudo, parece ter ficado muito aquém dos objectivos propostos, resultando, como Alexandre Pomar frisou, numa "convencional exibição da obra plástica" que, para além disso, não documentou o seu período artístico fulgurante. O seu legado continuou por inventariar e por se revelar a sua dimensão plural. O que é facto é que a exposição não partiu de um "estudo profundo e rigoroso" – o tal estudo que a ACERT veiculou como imprescindível para sustentar uma exposição de fundo. O que despoletou a candidatura foi o conhecimento, e a vontade, de um conjunto de pessoas[45], pessoas muito próximas de António Quadros, que traçaram um ambicioso projecto imbuídas mais de emoção do que de realismo.

Por muitos méritos que a exposição possa ter tido, não creio que ela tivesse servido para afirmar António Quadros como "uma das referências incontornáveis do nosso meio artístico e cultural", usando as palavras do então ministro da Cultura. Continuou sem se fazer um estudo da sua obra – sobre a qual continuaram a persistir os erros, os silêncios, os equívocos.

Em 2008, com a chancela dos Livros Cotovia (na colecção Biblioteca Editores Independentes) é feita uma reedição da obra *Eu, o Povo* de Mutimati Barnabé João (fig.5) – obra que circulou amplamente em Moçambique, sendo totalmente desconhecida em Portugal. A obra é antecedida por uma nota de apresentação intitulada *Recordando António Quadros* da autoria de José Forjaz. Trata-se de um texto breve que revela, sobretudo, a proximidade do autor com António Quadros. Em virtude dessa proximidade, é um texto sentido e também comprometido com um

[43] Alexandre Pomar, "Um universo maior", *Cartaz* – suplemento de *Expresso*, 1 de Dezembro de 2001, p. 24.
[44] Documentos preparatórios para o projecto *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas*, Julho 1999 (espólio particular).
[45] Na candidatura estiveram envolvidos: Amélia Muge, José Forjaz, António Cabrita, João Quadros.

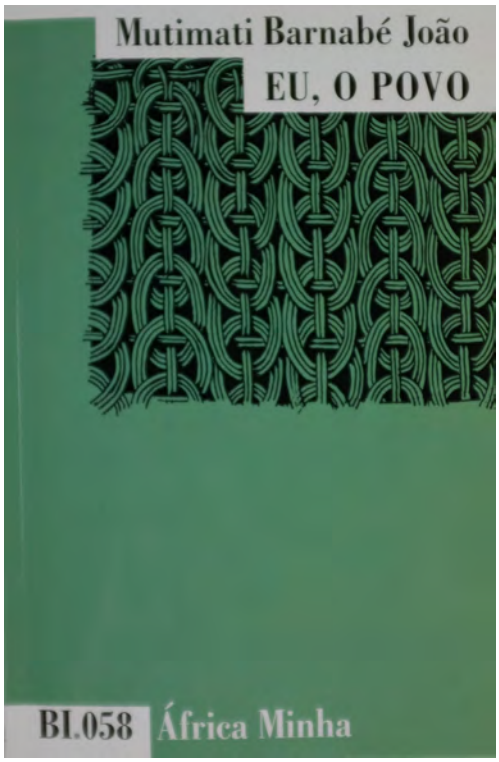


Fig. 5
Capa do livro *Eu, o Povo*
Mutimati Barnabé João
Livros Cotovia (2008)

tempo que ele próprio também viveu com muita intensidade e fervor e onde foi, aliás, protagonista político. O livro contém ainda um posfácio escrito pelo poeta Daniel Jonas: um ensaio hermético, de difícil leitura. Não creio que estas tipologias de textos fossem as mais adequadas para esta reedição.

A reedição não teve em consideração o profundo desconhecimento existente sobre esta figura e sobre o seu legado. Se experimentarmos ler este livro com os olhos de alguém que nada sabe sobre António Quadros e sobre *Eu, o Povo*, veremos que resulta uma leitura confusa, com ideias que não se articulam e que não configuram uma apresentação clara, escorreita e inequívoca sobre o Homem, deixando a obra à mercê de muitas suposições e interrogações – desnecessárias. Não foi uma edição 'bem sucedida', dado que teria sido de extrema importância elucidar o leitor português sobre o autor, sobre a sua relação com a história de Moçambique e sobre o contexto em que esta obra foi produzida. A edição falhou naquilo que seria mais necessário e urgente: apresentar, situar e dar um enquadramento consistente ao autor e a esta obra, que é tão particular na sua redacção e na sua aparição.

A não ser possível uma edição crítica da obra *Eu, o Povo*, exigia-se, no mínimo, que na escassa e fragmentada informação disponibilizada não se encontrassem erros. É de lamentar que na contracapa tenham usado uma nota biográfica de António Quadros com tantas incorrecções e imprecisões – displicentemente escritas por Eugénio Lisboa, que supostamente o conhecia bem. António Quadros não se diplomou na ESBAL, nem aí veio a leccionar. António Quadros não estudou pintura na Escola de Belas-Artes de Paris, não se doutorou em Arquitectura e não morreu na sua cidade natal – Viseu. São "pormenores", podem dizer-me – como aliás me disseram muitas pessoas na sequência destes meus comentários. Não, não são pormenores, são erros.

Se *Eu, o Povo* era um livro desconhecido em Portugal, o mesmo já não se pode dizer relativamente a Moçambique, onde a obra, quer se queira quer não, marcou a história da independência do país. Esta afirmação leva-nos a um tema delicado e alvo de enorme controvérsia: o lugar que António Quadros ocupa na história da literatura de Moçambique.

Toda a sua obra poética publicada foi, como demonstrei, escrita durante a sua estada em Moçambique – antes e depois da independência. No entanto, a história da literatura moçambicana parece ter alguma relutância a tomar, ou reclamar, António Quadros como 'seu'. As variadas obras que foram sendo produzidas sobre esta temática e os autores que as escreveram procuram não se 'comprometer' com a sua poesia. Por isso, ou a remetem para o silêncio, nem sequer a referindo, ou a ela fazem breves alusões, sempre 'de passagem', sempre num 'olhar de lado'. Na verdade, e isso percebe-se, é incómodo falar sobre ele e, sobretudo, não dá jeito equacioná-lo, porque ele vai escapando aos vários critérios que vão sendo enunciados para a ponderação do que deve, ou não deve, ser considerado como literatura moçambicana.

Esta questão, que já era latente nos últimos anos do período colonial, ganhou uma grande amplitude após a independência. A quente, estes debates tornam-se acesos e flamejantes, e são, necessariamente, comprometidos. Contudo, a distância face a esse período fervilhante do pós-independência parece também não ter sido benéfica para António Quadros, bem como para outros autores. A verdade é que a questão do que deve ou não ser a literatura moçambicana parece que ainda está longe de ser consensual.

No meio deste debate, é de assinalar como particularmente interessante a visão de Patrick Chabal, reputado estudioso da literatura moçambicana. O autor propõe uma estruturação para a literatura moçambicana durante o período colonial, considerando para o efeito quatro grupos de escritores. Um desses grupos enquadra aquilo que designa como "literatura europeia": "a literatura escrita pelos brancos que viviam em Moçambique, cujo trabalho, retrospectivamente, se mostra relevante para o que é hoje a literatura moçambicana"[46]. O autor defende uma solução de abertura, propondo um alargamento e maior abrangência de critérios a ponderar no debate – que só pode ser vantajosa e benéfica para a própria literatura moçambicana:

> (…) penso que é importante que qualquer aproximação à literatura moçambicana seja mais tolerante e aberta do que limitada ou restritiva. Por razões ideológicas, políticas ou contingentes, em certa fase foi necessário excluir alguns destes escritores. No entanto, gostaria de sublinhar que uma jovem literatura autónoma e segura como a moçambicana não tem nada a perder mas antes a ganhar com a aceitação mais ampla da sua ascendência.[47]

Chabal vinca ainda mais a sua abordagem, apelando a que se considere "mais a poesia do que a pessoa": "Uma vez que assim façamos compreenderemos que o que mais importa para o desenvolvimento da literatura moçambicana é a textura e a qualidade da poesia escrita"[48]. Segundo esta visão mais abrangente e 'desempoeirada', António Quadros tem lugar na literatura moçambicana:

> Se for este o critério principal da poesia moçambicana "europeia", então a literatura moçambicana está bem servida pelos seus poetas. Possui Alberto Lacerda, Reinaldo Ferreira, Rui Knopfli, Glória de Sant'Anna, Sebastião Alba, Heliodoro Baptista, Luís Carlos Patraquim e António Quadros (aliás Grabato Dias, aliás Mutimati Barnabé João) e muitos outros poetas de qualidade, que a literatura portuguesa terá muita honra em reclamar para si. Indubitavelmente alguns deles são simultaneamente escritores moçambicanos e portugueses, mas isso deve ser agora irrelevante para o estudante de literatura moçambicana, a quem interessará mais a qualidade do que a cidadania.[49]

É desta forma que o autor resolve a questão, incluindo esta poesia na herança cultural moçambicana, salvaguardando que muitos destes nomes pertencerão simultaneamente à literatura portuguesa. No caso específico de António Quadros, e usando a expressão de Chabal, a literatura portuguesa ainda não teve a honra de o reclamar para si.

---

[46] Patrick Chabal, *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*, 1994, p. 44.
[47] *Idem*, *ibidem*, p. 44.
[48] *Idem*, *ibidem*, p. 45.
[49] *Idem*, *ibidem*, p. 46.

Apesar desta visão integradora, que só valoriza a própria literatura moçambicana, e onde António Quadros parece ter enquadramento, ele não deixa de ser 'uma pedra no sapato', particularmente no caso da obra *Eu, o Povo*. Ela é a 'pedra no sapato'! Patrick Chabal reconhece-lhe "mérito literário", mas parece querer arredá-lo da análise literária por ser um produto forjado:

> As ambiguidades relativas ao lugar da literatura de combate na literatura moçambicana são reveladas claramente nesse texto paradigmático, *Eu, o Povo*. Este livro de poemas, escrito por António Quadros (aliás, Grabato Dias), mas supostamente feito por um guerrilheiro morto em combate, expõe claramente a contradição inerente a toda a poesia de combate. Devido ao seu mérito literário, parece resgatar a importância de tal literatura. Mas, não tendo sido escrito por um guerrilheiro caído na floresta, o livro não pode deixar de ser encarado como um exercício literário artificial (ainda que bem intencionado).[50]

Dois anos mais tarde, em 1996, na obra *The Post-Colonial Literature of Lusophone Africa*, o autor, desenvolvendo um pouco mais a sua opinião sobre o livro *Eu, o Povo*, não tem dúvidas de que se trata de poesia de alto nível, apesar de se constituir como um paradoxo[51]. Ao longo do tempo, este paradoxo tem gerado muita controvérsia, potenciado extremos, e parece-me pouco provável que venha a conseguir gerar consensos. Do livro se tecem inúmeras considerações, é amado e odiado. Juvenal Bucuane, escritor e poeta moçambicano, fundador da revista literária *Charrua*, não hesitou em reclamar Mutimati Barnabé João como património moçambicano, escrevendo sobre ele usando o possessivo "nosso":

> Pois isto vem a propósito do "desaire" que o mundo cultural da Língua Portuguesa e não só acaba de sofrer com a desaparição física de um dos seus mais prolixos cultores, o nosso Mutimati Barnabé João, autor da pequena e importante colectânea de poemas "Eu, o Povo", uma obra galvanizadora do sentimento moçambicano nos períodos imediatamente anterior e posterior à independência nacional, porquanto era um livro de leitura obrigatória nas escolas secundárias moçambicanas fruto da mensagem que os seus versos comportam.[52]

Em antítese deste reconhecimento, está a opinião que aqui transcrevo, apenas por ser sintomática do ódio que o livro e o autor ainda despertam, e que leva até à utilização de terminologia nada adequada à índole da publicação:

> O exemplo mais flagrante deste amontoado de chavões de falsa poesia, de versalhada de mau gosto é Eu, o Povo, de Mutimati Barnabé João (pseudónimo de António Quadros), de nacionalidade portuguesa. Pretende ser um porta-voz da guerrilha anti-colonial, mas não alcança o almejado fim, dada a falta de arte, a inexistência de talento e até o português incorrecto em que propositadamente está escrito. É um modelo de populismo barato que soa a falso. Esforçando-se herculeamente por escrever poesia de combate, contraproducentemente resvala para um arrazoado de mau gosto, cinzento e artificial no pior sentido. A linguagem popular é muito diferente daquilo que o autor se esforça por impingir. Acerca do conteúdo fica muito abaixo dos piores poetas comprometidos. É que estes, pelo menos, têm o mérito da sinceridade. O autor deste pasquim chega ao ponto de se esconder por trás de um nome de pretensa autenticidade moçambicana. De resto, António Quadros já era conhecido como um literato camaleónico. Livreco infeliz, em má hora escrito, daqueles cujos autores, mais tarde, intimamente, se arrependem de ter gerado, como um filho deficiente que se abandona à sua sorte.[53]

---

[50] Patrick Chabal, *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*, 1994, p. 34.
[51] Cf. Patrick Chabal, "Mozambique", *The Post-Colonial Literature of Lusophone Africa*, 1996, p. 54.
[52] Juvenal Bucuane, "Mutimati Barnabé João. No obelisco da cultura Moçambicana", *Savana*, 8 de Julho de 1994, p. 239 (espólio particular).
[53] José Ferraz Motta, *Literatura Moçambicana dos séculos XIX e XX*, 2004, pp. 111-112.

O debate gera controvérsia, polémica. E entre disputas e polémicas literárias, a obra de António Quadros vai sendo esquecida, vai ficando perdida – em parte devido ao facto de não ser realmente conhecida, estudada, analisada. Nélson Saúte cunhou a feliz expressão "escritores da terra de ninguém"[54], para designar um conjunto de escritores – onde enquadra António Quadros – que ficaram à margem numa "discussão quase sempre marcada por uma inevitável perspectiva política e ideológica". Considera por isso este autor que Moçambique é "pátria de muitos escritores proscritos".

Em Moçambique, como artista, como pintor, António Quadros teve um papel importante na última fase do colonialismo português. Como professor, ele marcou sobretudo os anos pós-independência. O seu nome, no entanto, parece ter sido apagado. António Cabrita, num artigo de 2007, resume o esquecimento a que este homem foi votado em Moçambique dizendo que António Quadros "está invisível"[55].

E que visibilidade lhe deu a 'sua' terra – Santiago de Besteiros: a terra que amou desde a infância, que esteve presente em toda a sua obra e ao longo da sua vida e onde quis ser enterrado?

Se percorrermos Santiago de Besteiros e nos cruzarmos com as gerações mais velhas, o nome António Quadros é relembrado como uma figura "estranha", um "homem diferente", mas próximo das pessoas e atento aos seus problemas, "simples", "humilde", "generoso", "amigo do próximo".

A terra, com vista a perpetuar a sua memória, atribuiu-lhe o seu nome a uma rua (fig.6,7). Gesto bonito, este reconhecimento toponímico – não fosse o conteúdo da placa: *Rua Dr. António Quadros* (fig.8,9). A inclusão de um título era o pior que podiam fazer ao nome António Quadros que, em primeiro lugar, não era Dr.; e que, em segundo lugar, era um homem completamente avesso a títulos e a preciosismos desta ordem, era um homem do povo, como os outros. A distância provocada pelo "Dr." soa mal, para além de ser incorrecta. Este "Dr.", que me causou uma sentida indignação e absoluta estranheza, demonstra que a Junta de Freguesia, ainda que bem-intencionada, não conhecia o seu 'filho pródigo'. Se as gentes da terra (o povo – portanto!) tivessem sido ouvidas a rua seria apenas *Rua António Quadros* ou *Rua Pintor António Quadros*. Era assim que ele era conhecido: António Quadros, "o da Casa da Seara", "o Pintor".

A enumeração destes factos – que achei da máxima importância deixar registados neste epílogo – tem como propósito salientar que as iniciativas e as homenagens que se sucederam não contribuíram para dar a este morto o lugar que lhe é devido. António Quadros continua no espaço do silêncio e, por isso, do desconhecimento. E não poderia fechar esta secção sem registar, só a título de exemplo e de forma sucinta, três ausências 'de peso'.

---

[54] Nélson Saúte, "Os Escritores da Terra de Ninguém", *Leituras* – suplemento de *Público*, 22 de Abril de 1995, p. 4.
[55] António Cabrita, "Quadros&Forzjazz: dois ponta-de-lança", *Savana*, 11 de Maio de 2007, p. 12 (espólio particular).

Fig. 6, 7
Rua Dr. António Quadros
Santiago de Besteiros
fotografias de 2021

Fig. 8, 9
Placa toponímica: ***Rua Dr. António Quadros***
Santiago de Besteiros
fotografias de 2021

António Quadros foi ausência, em 2013, na exposição *Artistes-poètes, Poètes-artistes. Poésie et arts visuels du XX^e siècle au Portugal*[56], que pretendia ilustrar a poesia e as artes visuais do século XX em Portugal, através da convocação de 37 artistas-poetas ou poetas-artistas[57]. Também senti a sua ausência, em 2018, numa exposição marcante para a História da Arte em Portugal – *Do tirar polo natural. Inquérito ao Retrato em Portugal*, organizada pelo Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa[58]. A exposição resultou de "uma vasta inquirição", mas da "centena e meia de obras seleccionadas com espartano critério"[59] não constava António Quadros. E notória é também a sua ausência nas páginas do livro *O Auto-Retrato na Pintura Portuguesa*, escrito por Maria Emília Vaz Pacheco e publicado em 2018. A autora salvaguarda que o estudo não é um inventário, mas uma análise que "incide sobre um *corpus* de auto-retratos seleccionados cuja representatividade constitui um testemunho do percurso da auto-retratística na Pintura Portuguesa"[60]. Embora o *corpus* dessa análise seja uma selecção, não tenho dúvidas que ficou a faltar o auto-retrato de António Quadros – uma pintura com uma importância inegável para a História da Arte Portuguesa do século XX.

[56] Exposição comissariada por Maria João Fernandes, que decorreu entre 16 de Janeiro e 30 de Março de 2013, na delegação da FCG em Paris.
[57] A saber: João de Deus, Teixeira de Pascoaes, António Carneiro, José de Almada Negreiros, João Carlos (Celestino Gomes), José Régio, Julio (Saúl Dias), Alexandre O'Neill, António Areal, António Maria Lisboa, António Pedro, Artur do Cruzeiro Seixas, Carlos Calvet, Isabel Meyrelles, Mário Cesariny, Mário-Henrique Leiria, Natália Correia, Armindo Rodrigues, Carlos de Oliveira, Fernando Namora, Joaquim Namorado, Mário Dionísio, Júlio Pomar, Lima de Freitas, Ana Hatherley, Salette Tavares, Herberto Helder, Ernesto M. de Melo e Castro, Alexandra Mesquita, Emerenciano, Eurico Gonçalves, Eugénio de Andrade, António Ramos Rosa, Gonçalo Salvado, Martins Correia, Raul de Carvalho e Vasco de Lima Couto.
[58] Exposição comissariada por Anísio Franco, Filipa Oliveira e Paulo Pires do Vale. Teve lugar no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, entre 28 de Junho e 30 de Setembro de 2018.
[59] António Filipe Pimentel, "Inquirir o retrato português. A exposição que importava fazer", in *Do tirar polo natural. Inquérito ao Retrato em Portugal*, 2018, p. 17.
[60] Maria Emília Vaz Pacheco, *O Auto-Retrato na Pintura Portuguesa*, 2018, p. 15.

III. O ESPAÇO QUE LHE DOU

O morto tem o pavor de já não servir.
Há-que dizer-lhe que não, que é útil, e prová-lo.[61]

Num artigo do *Jornal de Notícias*, escrito em tom de homenagem após o falecimento de António Quadros, Fernando Falcão inicia o texto com a seguinte afirmação: "Há homens que não pertencem a um lugar ou a um tempo: são de todos os tempos"[62]. É uma frase entusiasmante pela mensagem de universalidade e de intemporalidade, porém não posso estar de acordo com ela. António Quadros foi profundamente marcado pelos lugares e pelos tempos em que actuou. A sua obra, tudo o que faz, surge como resposta aos desafios que esses lugares e esses tempos lhe colocaram. Se há homem que pertenceu, inteiro e absoluto, às coordenadas do espaço e do tempo foi António Quadros. É isso que demonstro na minha tese e é, aliás, essa constatação que torna compreensível por que este primeiro estudo sobre esta figura se tenha tecido com um pendor biográfico.

Em todos os lugares por onde passou deixou marcas. E todos os lugares deixaram marcas nele – transpostas e reflectidas na sua obra: uma obra colossal, reveladora da sua sede de agir e actuar no mundo, num mundo sobre o qual nunca deixa de ter curiosidade. É essa curiosidade o motor da sua intervenção, o cerne da sua actividade artística, que tem na pintura e na poesia os seus expoentes máximos. Foi um pintor de excepção por aquilo que produziu, mas também pela forma como actuou enquanto tal no espaço público. Foi um poeta grande da Língua Portuguesa pela obra que escreveu, mas igualmente pela forma como fez aparecer a sua poesia.

Sempre fascinado e agarrado ao devir, inventou-se e reinventou-se em permanência, nunca pensando o mundo em secções disciplinares, antes convicto de que "Existe um Universo e nós com ele"[63]. Sempre em competição consigo próprio, lutando contra a autolimitação e contra a autocensura, consciente da brevidade da vida e do cutelo da morte, nunca se acomodou ao adquirido, ao conquistado, ao conseguido, ao estabelecido, ao convencionado, desafiou-se a si e aos outros pintando, desenhando, escrevendo, ensinando e fazendo tudo o mais que lhe apeteceu fazer e que o acaso lhe proporcionou: escultura, cerâmica, gravura, ilustração, arquitectura, *design*, apicultura, fotografia, cinema, etc. Tudo isso, e muitas outras coisas, usando as suas melhores armas: uma hercúlea capacidade de trabalho, uma cultura profunda e uma ironia treinada à exaustão. Metamorfoseou-se a pedido das circunstâncias, das exigências do Tempo e daquilo que sabia que viria a ser a História. Prezou a sua liberdade, a sua independência – por que muito consciente da qualidade do seu trabalho, e isso valeu-lhe ódios, inimizades, afasta-

[61] João Pedro Grabato Dias, *O Morto*, 1971, p. 12.
[62] Fernando Falcão, "O coração dos pássaros", *Jornal de Notícias*, 15 de Julho de 1994, p. 36.
[63] *As Quybyrycas* (1972), 2.ª edição, 1991, canto 2, CXXVI, p. 74.

mentos e exílios. Isso valeu-lhe o lugar da margem: um lugar onde por vezes terá sofrido, mas um lugar onde vivia tranquilo. Tratou sempre mais dos outros do que dele próprio… e, por isso, tantos são aqueles que para com ele têm uma gratidão profunda (tantas vezes expressa em lágrimas, substituindo as palavras!). Os alunos encabeçam essa lista extensa de pessoas onde ele depositou o invisível com repercussões não mensuráveis nem descritíveis: partículas da sua grandiosidade – rara!

O carácter multifacetado da sua obra e, mais concretamente, as particularidades autorais da sua obra poética constituíram terreno fértil para a construção da ideia de que António Quadros "era muitos". Esta expressão, que circula oralmente por entre as pessoas que o conheceram, também foi sendo 'regada' teoricamente nas referências e nas abordagens à sua literatura. Ao longo desta tese tratei António Quadros como "um só". A ideia de que ele "era muitos" não me convenceu, e a abordagem por mim desenvolvida evidencia-o. Acrescento, contudo, a este final algumas considerações sobre o assunto que têm tão-só o objectivo de precisar e reforçar a minha visão.

"A Poesia (com mil outros nomes) sempre foi um artigo de 1.ª necessidade"[64] escreveu e acreditou António Quadros. A poesia, e de uma forma mais expandida a escrita, tem uma presença fortíssima ao longo da sua vida. E a poesia é tão central na sua vida como a pintura, como o desenho. Andam a par e passo e contaminam-se.

A importância que quis atribuir à sua escrita, à sua poesia, está bem explícita na criação do seu pseudónimo literário: João Pedro Grabato Dias. Terá sido, quanto a mim, o único momento em que António Quadros teve uma preocupação estratégica quanto à sua 'carreira'. A criação de um pseudónimo foi efectivamente a forma mais inteligente que poderia ter encontrado para se 'livrar' da sombra, densa e persistente, do 'outro' António Quadros, garantindo que a sua produção jamais pudesse ser confundida, salvaguardando que a sua poesia fosse recepcionada sem confusões nem margem para dúvidas. João Pedro Grabato Dias é tão-só a única hipótese que António Quadros teve de se afirmar enquanto poeta. Este pseudónimo não foi, de todo, uma forma para "separar águas" ou, por outras palavras, distinguir e autonomizar os seus dois domínios artísticos por excelência: a pintura e a escrita.

Maria-Benedita Basto, referindo-se ao arranque da actividade literária de António Quadros, afirma que "essa poesia não nasceu da mesma mão que pinta e por isso não deixou que esta assinasse os seus poemas. A mão que a escreve pertencia a um outro-eu. A construção heteronímica começava aqui, com o nascimento do poeta João Pedro Grabato Dias"[65]. A autora considera João Pedro Grabato Dias, Frey Ioannes Garabatus, Mutimati Barnabé João como heterónimos, incluindo-os no que designa como "heteronímia grabatiana"[66].

---

[64] João Pedro Grabato Dias, *Pressaga*, 1974, p. 65.
[65] Maria-Benedita Basto, "Camões" em Moçambique à procura d'*As Quybyrycas* de Frey Garabatus. Cânone, Geopolítica e Descolonização", in Ana Gabriela Macedo, Elena Brugioni, Joana Passos (eds.), *O poder das narrativas. As narrativas do poder. Prémios literários*, 2016, p. 61.
[66] *Idem*, *ibidem*, p. 61.

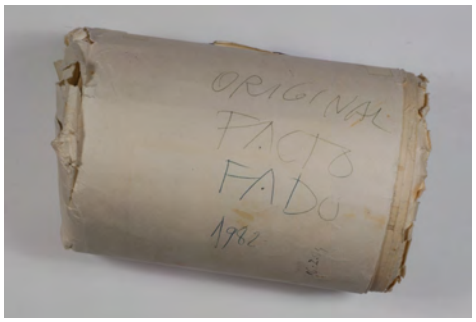
Não é só Maria-Benedita Basto que se refere à heteronímia. Encontra-se essa 'tentação' em outros autores, nas escassas, e sempre tendentes à superficialidade, considerações sobre a obra literária do poeta. Na entrada "António Quadros" do *Dicionário de Autores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, a primeira informação que é dada é esta: "heterónimos: João Pedro Grabato Dias, Frei Joannes Garabatus, Mutimati Barnabé João"[67]. Fernanda Angius considera que António Quadros "usa a heteronímia para expressar as diferentes facetas do seu ser poeta"[68], sendo Grabato Dias, Frey Ioannes Garabatus e Mutimati Barnabé João todos os três heterónimos de António Quadros. Nélson Saúte fala em "autores heteronímicos" e no fenómeno de "fabrico de heterónimos"[69]. António Cabrita refere-se ao "poeta com gosto pelos exercícios apócrifos ou pela heteronímia"[70]. Também Luís Calheiros fala de heterónimos referindo-se a João Pedro Grabato Dias, Frey Ioannes Garabatus e Mutimati Barnabé João[71]. Na biografia de António Quadros, que consta no *site* da Universidade do Porto dedicado aos *Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto*, chega-se mesmo a catalogar os heterónimos: "(…) criou três heterónimos literários: um poeta contemporâneo, João Pedro Grabato Dias (…); um trovador quinhentista, Ioannes Garabatus, escritor de poesia satírica e anti-epopeica (…); e, finalmente, um guerrilheiro morto em combate, Mutimati Barnabé João"[72]. São alguns exemplos.

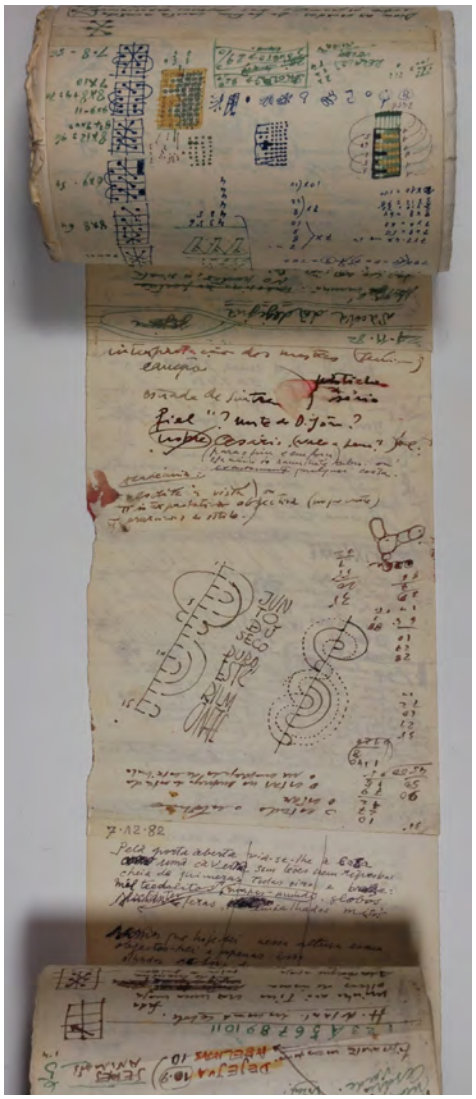
Não tenho formação académica em literatura, como muitos dos autores atrás mencionados, mas tenho como respaldo a longa investigação que efectuei e um conhecimento documentado e sustentado da vida e da obra de António Quadros. E é esse conhecimento que me faz colocar entraves e reservas à ideia de construção heteronímica – tal como ela tem vindo a ser descrita e formulada.

É preciso afastar – de uma vez por todas – a ideia de que a criação de João Pedro Grabato Dias corresponde a uma necessidade de separação disciplinar. Pintura e poesia são duas expressões artísticas inseparáveis e complementarmente necessárias a António Quadros para se pensar e para pensar o mundo. A mão que pinta é a mesma mão que escreve. É sempre: a mesma mão (fig.10,11,12)! Assim, João Pedro Grabato Dias é um pseudónimo literário que António Quadros cria para não ser confundido com António Gabriel de Quadros Ferro (que assinava António Quadros). A existir heteronímia, João Pedro Grabato Dias está completamente fora dela.

Quando se fala de heteronímia é inevitável pensar na heteronímia de Fernando Pessoa – tema, aliás, da maior complexidade e sobre o qual não há unanimidade nem consenso. E tendo o

[67] Aldónio Gomes, Fernanda Cavacas, *Dicionário de Autores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, 1997, p. 60.
[68] Fernanda Angius, "A Herança de Camões na Poesia Moçambicana", conferência apresentada no *V Congresso Internacional dos Lusitanistas em Oxford*, que decorreu entre 1 a 8 de Setembro de 1996, p. 10 (fotocópia da conferência encontrada em espólio particular).
[69] Nélson Saúte, "A tonta partida dos Deuses", *Leituras* – suplemento de *Público*, 16 de Julho de 1994, p. 4.
[70] António Cabrita, "Périplo do génio", *Cartaz* – suplemento de *Expresso*, 9 de Julho de 1994, p. 5.
[71] Cf. Luís Calheiros, "(…) um tal Picardo que pinta uns monos e uns grandes sardões", *Millenium*, *Revista do Instituto Politécnico de Viseu*, n.º 22, Abril 2001 (http://repositorio.ipv.pt/handle/10400.19/884).
[72] *Site* da Universidade do Porto, secção *Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto*.





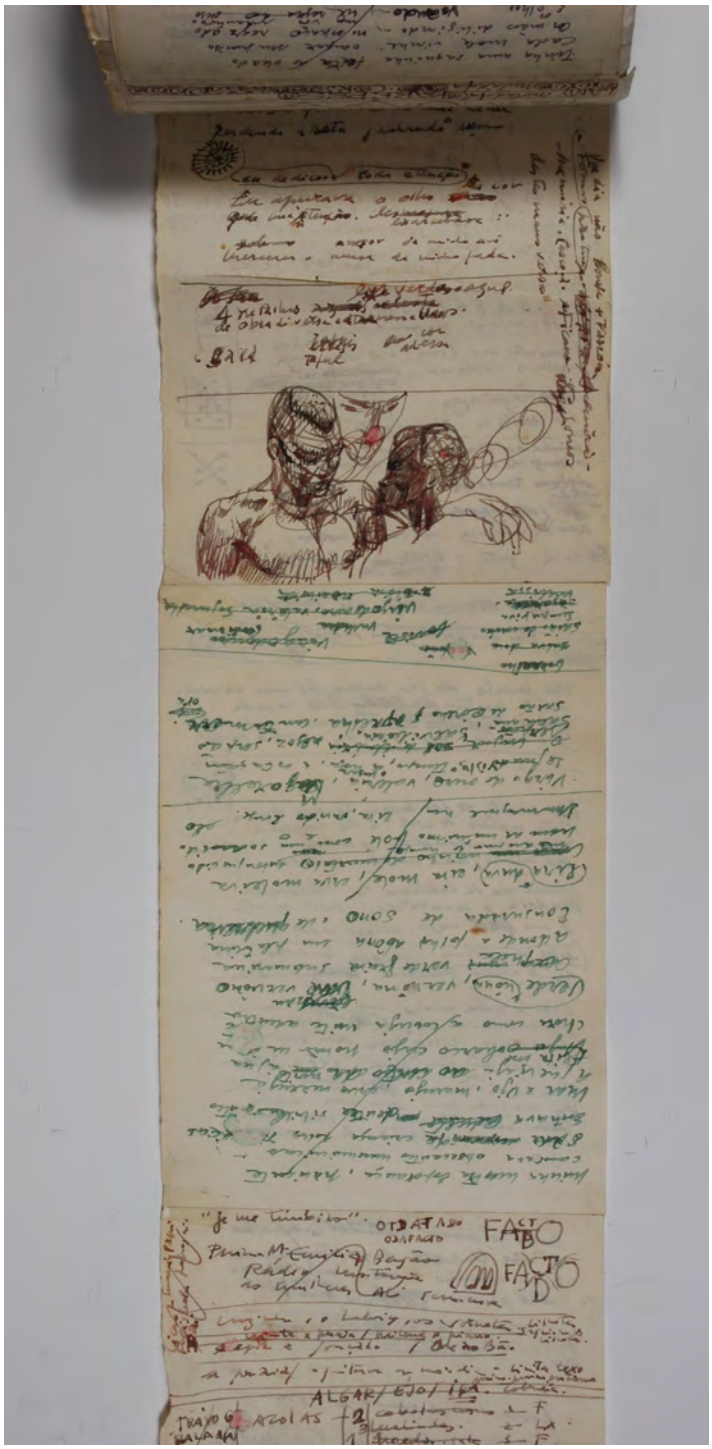


Fig. 10, 11, 12
Manuscrito do livro *Facto/Fado* (1982)
rolo composto por António Quadros
espólio particular

caso de Fernando Pessoa 'em cima da mesa', é-me ainda mais difícil falar de heteronímia em António Quadros, no que toca à invenção de Frey Ioannes Garabatus e de Mutimati Barnabé João. Se eles configuram uma situação de heteronímia, é matéria que deixo para a ponderação de especialistas. Quero, contudo, sublinhar que o caso de António Quadros é muito distinto do processo heteronímico de Pessoa e que não passa – de todo – por uma "pluralidade psíquica"[73]. A sua capacidade para ter vários registos de escrita assenta não num fenómeno de desdobramento de personalidade, com sentimentos próprios e dilemas interiores específicos, mas na sua plasticidade criativa e por ser, acima de tudo, um comunicador de quilate, capaz de adaptar o discurso e as mensagens a uma enorme diversidade de destinatários. É preciso desmontar a ideia de que António Quadros é muitos, ao jeito de Fernando Pessoa, e de que os heterónimos que criou são as "diferentes facetas" do seu ser poeta, como defende Fernanda Angius. O que ele escreve é o que ele pensa; no que escreve, está inteiro e uno. Os livros *As Quybyrycas* e *Eu, o Povo* resultam de convicções interiores fortíssimas, que tiveram que passar por todo um processo de encenação para vingarem, para serem credíveis. Essa encenação não acontece por imperativos de ordem emocional, psicológica ou astrológica, mas sim por condicionalismos históricos e pragmáticos. Só se livrando do seu nome e do nome do seu pseudónimo é que era possível fazer circular as obras. A ideia de encenação não lhe foi, contudo, penosa – pelo contrário. Ter-se-á divertido, e muito! Frey Ioannes Garabatus e Mutimati Barnabé João não são outros 'eus', são duas 'encenações', bem ao jeito da forma lúdica, jocosa e provocatória como António Quadros entendia e vivia o quotidiano. São, afinal de contas, duas mentiras – duas estratégias para garantir a sobrevivência e a divulgação das mensagens que queria fazer passar. Sem essas mentiras: *As Quybyrycas* seriam alvo da censura e não conheceriam a luz do dia; *Eu, o Povo* arriscava-se a ser uma obra sem credibilidade.

Tal como na pintura, e nas outras incursões plásticas, também na poesia António Quadros provou, de uma forma surpreendente, uma infinita capacidade de se metamorfosear. A sua escrita revela também a sua sede por experimentar e não ficar preso a fórmulas já ensaiadas. Ele escreveu em múltiplos registos: desde o poema para ser entendido por pessoas de pouca instrução, até ao texto de grande complexidade estilística e sintática – só compreensível e decifrável para alguns; desde o registo poético autobiográfico, tão carregado de referências pessoais, até ao texto de ambição mais universal; desde a escrita didáctica até à de contestação. A escrita teve, para além do mais, um lugar próprio em toda a actividade de António Quadros enquanto pintor. Ora explorando as potencialidades caligráficas ora enfatizando jogos linguísticos ora lançando enigmas, António Quadros faz a escrita saltar para o palco plástico, dando-lhe todo o protagonismo. Os textos, ou os poemas, que escreve, para acompanhar as suas exposições são sempre manifestos, provocatórios, onde se posiciona face aos contextos culturais e artísticos em que

[73] Fernando Cabral Martins, Richard Zenith, "Prefácio", in Fernando Pessoa, *Teoria da Heteronímia*, 2012, p. 13.

se insere. Para António Quadros "Tudo é escrita. Tudo e até certas coisas escritas"[74]. Ainda que entenda a necessidade metodológica de vir a estudar cada uma das suas facetas, sob lupas mais especializadas, como forma de alcançar uma maior profundidade na abordagem e no conhecimento, é necessário partir obrigatoriamente para esses estudos com uma atenção maior e cuidada à ideia de Artista Total – que António Quadros indubitavelmente foi.

Um artista total não se quer catalogável, espartilhado e arrumado por facetas. Essa abordagem corre o risco de anular a riqueza do seu universo. Um artista total quer-se, evidentemente, num lugar à parte – pela sua excepcionalidade. A excepcionalidade de António Quadros foi, por muitos, designada de genialidade.

Rejeitando absolutamente a ideia, escreveu em 1982:

> Nunca inventei nada. Descobri tudo.
> Se investi algures em invenção foi n'eu mesmo
> Para me ir aguentando na canela tremente
> Entre os próceros professos, eu, o profano pífio!
> Se fui genial foi a descobrir-me com falta de génio
> E fazer disso coisas em vez de ficar arrumado![75]

António Quadros combateu toda a vida, sobretudo enquanto professor, a ideia de "génio" e, no entanto, essa foi – de longe – a palavra que mais foi usada para o caracterizar, pelas muitas pessoas que com ele privaram. A espontaneidade com que a palavra foi pronunciada e, sobretudo, a forma convicta com que era afirmada marcaram a minha investigação desde o seu início. Esta definição de António Quadros surgia-me como dado adquirido, como facto inquestionável e não passível de contestação. Não foi nunca meu propósito averiguar ou teorizar sobre esta questão da genialidade. Foi meu objectivo – esse sim – tentar compreender como se gerou esta ideia associada a António Quadros, ou seja, o que levou as pessoas a criarem esta imagem dele como um génio. E esta tese responde a essa questão.

A atribuição de genialidade a António Quadros aparece, muito naturalmente, ligada à sua obra multifacetada, às diversas linguagens que usou para se exprimir e às formas tão diferentes que encontrou para chegar aos outros e ao cerne das coisas sobre as quais agiu. Enumero outros factores que, aliados à essência da sua obra, contribuíram para lhe atribuir genialidade: a sua cultura abrangente; a sua atenção constante, e sem preconceitos, às solicitações do tempo e das geografias onde se encontrava; a sua abertura para o novo, o diferente e o difícil; a sua disponibilidade para resolver problemas e desafios; a sua capacidade de concretização; o seu despreendimento, e até desprezo, pela materialidade e pelas aparências.

---

[74] João Pedro Grabato Dias, *Facto/Fado*, 1986, p. 36.
[75] *Idem*, *ibidem*, p. 98.

Mas uma ideia destas não se constrói 'de um dia para o outro'. Como se foi construindo esta ideia?

A ideia de génio começou a ser formada na ESBAP, ainda enquanto aluno. É um período florescente para António Quadros, no qual a sua sede de experimentação propicia o seu desdobramento em várias expressões artísticas e actividades. Faz escultura, e na pintura a fresco desenvolve muito trabalho e investigação. Faz ilustração – de livros, de livros técnicos e infanto-juvenis e de revistas. Dedica-se profusamente à cerâmica e à gravura, dignificando estas tecnologias e pugnando pela sua actualização ou renovação, no seio da própria escola. Escreve poesia e chega a publicá-la. Não se trata de derivações nem apenas de formas para garantir a subsistência – são práticas e actividades que leva tão a sério como a própria pintura. Partindo da ESBAP, a sua acção, rápida e efusivamente, se estende à cidade. Ele circula no meio cultural portuense e aí é conhecido e reconhecido muito devido, também, à sua colaboração artística com o Cineclube do Porto e às tertúlias no Café Majestic – onde é figura de proa. Se é comum nos artistas seus contemporâneos este abraçar de áreas artísticas 'paralelas' e afins, em António Quadros ganha uma maior dimensão e visibilidade. A sua capacidade de actuar em várias 'frentes' em simultâneo é frenética e imparável conferindo-lhe um carácter "fora de série". Nessa sua vertigem criativa ele vai à frente, muito também pela sua forma de estar irreverente e provocatória, que contagiava, inspirava e fazia seguidores. Depressa se gera em seu redor um élan indestrutível.

A par de tudo isto, a sua obra como pintor vai ganhando notoriedade, no país e no estrangeiro, em exposições que amplificam a escala do seu trabalho. A sua obra é apreciada e aclamada pela crítica por uma execução técnica exímia e, sobretudo, pelas temáticas da sua figuração. O universo que representa e que pinta, o seu universo – que carregava da infância e da adolescência, é um universo mágico e secreto: o mundo encriptado do sobrenatural, a sensualidade do obscuro e do que ultrapassa a razão humana, o apelo ao indecifrável e ao que não se pode aceder completamente, os substratos profundos da condição humana. Esse seu universo pictórico muito terá contribuído para a sua percepção como homem enigmático e misterioso. A sua personalidade 'estranha' e a sua dimensão telúrica e espiritual colocavam-no num patamar diferente dos demais. É tido como dotado de capacidades extraordinárias – vertidas numa obra que pela qualidade e pela novidade o atirava para um lugar sagrado. Como tão bem soube dizer José Barrias ou Cláudio Torres: "Ele era Deus".

A segunda etapa na construção desta ideia acontece entre 1964 e 1974 em Lourenço Marques. António Quadros não chega a Moçambique como um desconhecido; chega como artista de nomeada e será um nome maior do panorama artístico da capital da província ultramarina. Ali consegue desenvolver uma actividade artística madura usufruindo, tal como outros artistas, da parceria profícua com vários arquitectos que marcaram a história arquitectónica e urbanística de Moçambique, na década de 60. A aura que trazia de Portugal é substancialmente alargada graças ao reconhecimento internacional que granjeia na África do Sul, onde a sua obra é com-

prada, exposta e bem acolhida pela crítica e pelo público – muito mais do que em Moçambique, onde o seu arrojo nem sempre foi bem compreendido, tendo mesmo chegado a ser censurado. E no meio dessa pujança artística vamos encontrá-lo ligado ao teatro e ao jornalismo, a fazer urbanismo e arquitectura, fotografia e apicultura e a ensinar. Mas António Quadros guardava ainda mais 'coelhos na cartola' e surpreende ao querer singrar como poeta. A sua aparição poética é explosiva e não deixa ninguém indiferente. Entre 1970 e 1972 publica num ritmo estonteante cinco livros provando que não era um amador. Ele era indubitavelmente o "artista total". Não quero deixar de sublinhar que a construção desta percepção deve-se também à comparação – que era impossível não ser feita – com uma outra figura incontornável: Pancho Guedes. Eram dois "monstros" e dois "gigantes", e por isso de convívio impossível, mas ainda assim António Quadros parecia somar mais facetas.

A construção da ideia de "génio" consubstancia-se definitivamente a seguir à independência de Moçambique, em 1975, e está intrinsecamente relacionada com a criação do Centro de estudos TBARN na UEM. Ditado pelos seus ideais e impulsionado pela necessidade de contribuir para o desenvolvimento do novo país que nascia, e numa atitude de respeito para com os seus recursos naturais endógenos, surgia um António Quadros a estudar e engendrar soluções sustentáveis para a habitação, para a produção, para a alimentação… Surgia o António Quadros fazedor de engenhos – ao jeito de Leonardo Da Vinci! A comparação – agora – parecia, efectivamente, inevitável. Decorrente desta associação, surge a formulação de António Quadros como um "Homem do Renascimento", imbuído de uma cultura integradora e humanista, com a sua propensão para a totalidade.

A partir da segunda metade da década de 1970, não se livrou do epíteto de génio e da comparação com Da Vinci – que o perseguiu de regresso a Portugal e que tanto lhe foi prejudicial. Antes de tratar dessa matéria, detenho-me na figura de Leonardo Da Vinci:

> Importante, extraordinária, quase sempre favorável – era esta a imagem de Leonardo Da Vinci dada pelos escritores e críticos do passado. Eles descreveram um jovem de muitos talentos, empreendedor e atraente, que não só deixou os seus contemporâneos estupefactos como artista visual, mas foi igualmente impressionante como cientista e músico. No entanto, sabia-se também possuir outras características que poderiam ter causado alguns distúrbios na época, pois já na juventude lhe atribuíam a reputação de ter inclinações homossexuais – o que era considerado um crime na época – no século XVI, essas tendências foram aceites quase como um facto natural, como parte do seu estatuto de génio. O único aspecto que apontavam contra ele era a sua tendência para começar trabalhos que não terminava. Os seus biógrafos lamentaram esta diversidade de interesses devido às consequências que provocou na sua actividade artística: "Mas enquanto se dedicava a pesquisas em áreas que não tinham mais que um interesse passageiro para a arte, a sua inconstância e insegurança significaram que só concluiu uma pequena parte dos seus trabalhos; o seu talento lutou de tal forma pela perfeição e ele era tão exigente consigo próprio, que iniciou vários trabalhos, mas logo a seguir punha-os de lado." – tal como o humanista Paolo Giovio referiu na sua colectânea de vidas de homens famosos, que também incluiu outros artistas como Miguel Ângelo e Rafael. Giorgio Vasari fez comentários semelhantes no seu livro, intitulado *Lifes of the Artists*, que foi publicado pela primeira vez em 1550: "Ele teria sido muito produtivo nas suas primeiras lições se não tivesse sido

> tão volátil e instável, pois estava constantemente a propor-se para aprender muitas coisas só para as abandonar quase a seguir".[76]

Interessou-me sobremaneira este excerto de texto – que marca o início de uma monografia sobre Leonardo Da Vinci, focando como o artista foi analisado pelos seus contemporâneos. Os seus múltiplos e variados interesses são apresentados como tendo sido prejudiciais ao desenvolvimento pleno da sua carreira artística. Curiosamente, essa visão de certa forma negativa da multiplicidade de talentos e de incursões também espreita nas considerações sobre a obra de António Quadros, quer relativamente à sua obra como artista plástico, quer relativamente à sua obra poética.

Bernardo Pinto de Almeida expõe sobre os limites da obra plástica de António Quadros:

> Em grande medida foi este o limite que António Quadros encontrou ao desenvolvimento mais pleno da sua obra plástica, o excesso disciplinar que o conteve e deteve de se tornar, como aconteceu sobretudo com o seu contemporâneo Ângelo de Sousa, num pintor absolutamente moderno, capaz por isso de ficar indelevelmente ligado à transformação histórica da arte portuguesa do século XX.[77]

Também na literatura encontrei esta abordagem, num livro de ensaios sobre a poesia portuguesa, onde Joaquim Manuel Magalhães quase que lamenta ser a obra poética de João Pedro Grabato Dias de "vocação por azar heteronímica"[78]. Na imprensa também por vezes aparece esta ideia de uma fragmentação da obra, em virtude da considerada heteronímia: "sob todos estes nomes se fragmentava o seu talento"[79].

Na minha perspectiva, o entendimento da obra de António Quadros foi prejudicado por esta ideia de que ele produziu uma obra que ficou aquém do que poderia ter sido, e, por isso, menos relevante ou importante. Arrisco até dizer que esta visão poderá ter contribuído para o desinteresse que se gerou à volta deste artista e do que ele produziu.

Para António Quadros, o epíteto de génio era inaceitável e em nada prestigiante, pelo contrário. Walter Isaacson, autor de uma recente e exaustiva biografia de Leonardo Da Vinci, toca no busílis da questão ao referir o quão 'escorregadia' pode ser a ideia de génio:

> Sim, ele era um génio: tremendamente imaginativo, obsessivamente curioso e criativo em várias disciplinas. Devemos, contudo, ser parcimoniosos no uso dessa palavra. Aplicar-lhe a etiqueta de «génio» minimiza-o, curiosamente, ao dar a entender que foi tocado por mão divina. O seu primeiro biógrafo, Giorgio Vasari, artista do século XVI, cometeu esse mesmo erro: "Por vezes, de modo sobrenatural, uma única pessoa é dotada pelos céus com beleza, graça e talento de tal forma abundantes que todos os seus atos são divinos e tudo o que realiza vem, claramente, de Deus ao invés da arte humana." Na verdade, o génio de Leonardo era humano, forjado pela sua vontade e pela sua ambição.[80]

---

[76] Frank Zöllner, *Leonardo Da Vinci*, 2004, p. 7.
[77] Bernardo Pinto de Almeida, "António Quadros", in AA.VV., *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas*, 2001, p. 170.
[78] Joaquim Manuel Magalhães, *Os Dois Crespúsculos. Sobre a Poesia Portuguesa Actual e Outras Crónicas*, 1981, p. 261.
[79] "A morte do poeta/pintor", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 6 a 9 de Julho de 1994, p. 3.
[80] Walter Isaacson, *Leonardo Da Vinci*, 2019, p. 23.

Foi precisamente por esta razão que a etiqueta de génio incomodava profundamente António Quadros. A ideia era-lhe totalmente avessa, porque lhe retirava o mérito do trabalho, de um percurso duro de aprendizagem, de estudo intenso, de sacrifícios, desvalorizava os seus processos de tentativa e erro. Retirava-lhe, de certa forma, o conquistado a pulso, o sofridamente conseguido. O assunto transtornava-o de tal forma que ele discorre longamente sobre ele, na sua poesia, no livro *Facto/Fado*:

> Nasci felizmente sem estrela na testa
> Com uma aborrecida sífilis congénita
> Herdada de algum desbrago serrano e paterno.
> Nasci com borbulhas e pruridos passageiros
> E um ranho ocular curado a erva montez
> E cozimentos de cebola das dunas, eu…
> Estrela na testa é que não.
> A minha mãe nunca falou disso. Vóvó, idem.
> A cédula não regista. A família ignora.
> Lá bonito, sim – um menino Jasus –
> Na voz da Rosa Manca. Um santinho
> Na voz cantada da Prima Rosinha. Um pasmo
> Nos olhos da menina da Gala que me lavava os pés…
>
> Na testinha, só caracóis de ouro ruivo
> Com os genes do avô Elísio fugidos ao fogo
> Isso mesmo, nada de cornichitórios teixeira.
> Na testinha, apenas caracolinhos![81]

Esta ideia que o incomoda é alvo da sua ironia, da sua gozação. Não haveria para ele maneira mais própria para enfrentá-la e lidar com ela. O facto é que ela teve um efeito perverso sobre o visado. O estatuto de génio, aliado ao desconhecimento da sua obra e à ausência de estudos sobre a mesma, permitiu que se construíssem acerca dele muitas narrativas incorrectas, atribuindo-lhe muitos feitos e facetas que nunca existiram… e 'muitos pontos se foram acrescentando aos contos'. É inacreditável o número de histórias falsas que circulam sobre António Quadros! O caso da *V5* é, para mim, paradigmático – e eu não poderia deixar de o trazer a este desfecho.

A *V5 sport* (1963) foi um dos modelos de motorizadas mais famosos da SIS-Sachs, empresa sediada na Anadia: "O modelo teve enorme sucesso nacional e internacional, porque tratava-se de uma motorizada rápida e potente com cinco velocidades. A sua produção, com alterações sucessivas, estendeu-se por 20 anos[82]". Para além do seu sucesso comercial, esta mota é considerada como um ícone do *design* português[83] para além de ter ganho "um lugar ímpar no imaginário do público português", "graças ao conjunto de atributos de desenho e performance"[84].

---

[81] João Pedro Grabato Dias, *Facto/Fado*, 1986, p. 97.
[82] José Bártolo, *Design Português. Cronologia 1960/2015*, in José Bártolo (coord.), *Design Português*, vol. 8, 2015, pp. 20-21.
[83] Cf. Victor M. Almeida, *Design Português. 1960/1979*, in José Bártolo (coord.), *Design Português*, vol. 4, 2015, p. 18.
[84] Susana P. Gomes Luís Gonzaga, *Motociclos Portugueses: um olhar do design sobre 50 anos de produção*, dissertação de mestrado, Universidade de Aveiro, 2006. p. 136.

Figura como um "dos modelos mais carismáticos da história dos motociclos em Portugal"[85] e corre como sendo um modelo concebido por António Quadros – no rol sempre extenso dos seus 'feitos', narrado por tantas pessoas com quem falei[86]. A incursão na bibliografia especializada corroborava este dado biográfico:

> Sendo até à data o único caso em que o designer foi claramente identificado na indústria nacional de motociclos, António Augusto de Melo Lucena e Quadros foi, desde 1961 (ano em que conclui o seu curso da Escola Superior de Belas Artes do Porto), o designer da SIS-Sachs, tendo assinado alguns dos modelos mais carismáticos da história dos motociclos em Portugal. Em Setembro de 1964, a SIS participa com um stand na Feira de Colónia, a IFMA. A revista *Mundo Motorizado* de Novembro desse ano refere o impacto que os modelos nacionais tiveram junto da imprensa internacional especializada. O investimento em António Quadros estava a dar frutos. A marca fez-se notar pela audácia das suas propostas a nível do design.
>
> O modelo V5 era motivo de orgulho para António Quadros, que habitualmente referia nas suas aulas ser o autor da moto que mais tempo tinha em produção na indústria nacional. (…) Nunca outro modelo nacional conseguiu o mesmo tipo de impacto visual. O designer deixou de colaborar com a empresa no final dos anos 60, quando se mudou para Moçambique, de onde só regressou nos anos 80.[87]

Esta informação despoletou, naturalmente, a minha atenção, e a minha necessidade de abrir uma 'frente' de investigação dentro da temática dos motociclos em Portugal. O acesso a fontes, que corroborassem esta faceta de António Quadros, mostrou-se desde logo muito complicado, começando pelo facto da empresa SIS-Sachs já não existir[88]. Por sua vez, a bibliografia especializada começou a revelar muitas incongruências – que eram cada vez mais evidentes para mim à medida que eu aprofundava o meu conhecimento biográfico sobre António Quadros. Fico-me por um dos exemplos, que me levou a suspeitar que haveria à volta da concepção da *V5 sport* um enorme equívoco:

> Depois de ter saído da Famel, o Eng.º António Quadros foi liderar a equipa de projecto desta empresa [SIS-Sachs] em 1961. Com a experiência adquirida anteriormente, Quadros teve na Sis-Sachs oportunidade de desenvolver alguns dos modelos mais emblemáticos da história das motorizadas portuguesas. São da sua autoria, modelos como a *Sachs Brasa*, *Minor*, *V5* ou *Lótus*. Desenhou o Logótipo da marca e foi responsável pela introdução das jantes de alumínio em Portugal.[89]

Desfaço já o equívoco: António Quadros não era engenheiro, não trabalhou na *Famel* nem na *SIS-Sachs*. Engenheiro mecânico era o seu irmão – José Diogo Quadros e a ele corresponde o *curriculum* que a investigadora Susana Gonzaga apresenta quer no excerto acima transcrito,

---

[85] Emanuel Barbosa, "A Mota em Portugal", *Motos de Portugal*, 2018, p. 126.
[86] Não é só na oralidade que circula esse 'feito'; também o encontrei mencionado num pequeno testemunho de um aluno de António Quadros, que escreve o seguinte: "tendo desenhado a V5 e mudado o mundo" (Jorge Figueira, "Roupa com Roupa em Cima", *Boletim da Universidade do Porto*, n.º 25, Junho 1995, p. 46).
[87] Emanuel Barbosa, "A Mota em Portugal", *Motos de Portugal*, 2018, pp. 126-127.
[88] A empresa deixou de laborar em 1995. Contactei a Câmara Municipal da Anadia na tentativa de localizar antigos funcionários e um eventual espólio que me elucidasse quanto aos intervenientes na concepção e produção do modelo *V5*. Contacto que não surtiu efeito.
[89] Susana P. Gomes Luís Gonzaga, *Motociclos Portugueses: um olhar do design sobre 50 anos de produção*, 2006, p. 112.

quer em outras páginas do seu estudo[90]. António Quadros apenas terá colaborado[91] com "o mano engenheiro"[92] (assim designado na sua poesia) desenhando o logotipo do modelo. Por erros de percepção, associados à nebulosa informativa sobre António Quadros, e neste enquadramento da sua figura como "um fenómeno", do desenho do *V5* ele passou a ser o autor do modelo. "Ele fazia tudo, ele era capaz de tudo!" – expressões que tantas vezes fui ouvindo ao longo da investigação, que soavam a tentativas, a maior parte das vezes inconscientes, de reivindicar para António Quadros o espaço da dita genialidade. E assim se foram adicionando valências à sua obra. Uma obra que é notável e vasta e que não carece de acrescentos.

Custará bastante, perante a divulgação já existente, corrigir esta falsa atribuição. Ela não consta apenas de livros, catálogos e teses, ela circula pelo mundo digital – onde as possibilidades de correcção são, como sabemos, quase impossíveis. Ainda assim, gostaria de sublinhar a pertinência desta tese para a rectificação do conhecimento que circula erradamente sobre esta figura.

---

[90] Em Susana P. Gomes Luís Gonzaga, *Motociclos Portugueses: um olhar do design sobre 50 anos de produção*, pode-se ler: "Nos finais dos anos 50, António Quadros, engenheiro mecânico, entrou para a equipa de projecto, ainda novo, com elevada e reconhecida capacidade criativa e técnica, desenvolveu conjuntamente com a equipa de desenhadores os modelos *Victoria 3 estrelas* (1956) – 2.ª versão do modelo original de (1953) *Foguete* com motor JLO (1958) e *Foguetão* (1959)" (p.82); "Devido ao seu feitio temperamental, razão pela qual também saiu da Famel, o Eng.º António Quadros, que contribuiu de forma decisiva para a afirmação e notoriedade da marca, abandonou a empresa nos finais dos anos 70" (p. 114).

[91] Diogo Quadros, filho do engenheiro José Diogo Quadros, corroborou que o seu pai foi efectivamente o autor do modelo *V5*.

[92] João Pedro Grabato Dias, *Facto/Fado*, 1986, p. 42.

IV. O ESPAÇO QUE MERECE

Dái ao morto o espaço que merece, na memória.
Nunca no coração porque ele toma-o todo.[93]

António Quadros (1933-1994). Para uma cartografia do seu "mundo-próprio". Sempre encarei este trabalho como um passo inicial. Ele não poderia ser outra coisa – face à densidade e complexidade de António Quadros; face ao impressionante e relevante legado que nos deixou; face ao desconhecimento que existe sobre ele e sobre a sua obra; face ao silêncio que teima em persistir ao seu redor; face à certeza de não lhe ter sido dado o espaço que deveria ter.

O legado de António Quadros – que procurei, estudei e revelei – precisa de ser conhecido, mostrado, divulgado. Essa divulgação passa pela organização de uma exposição antológica – e esse, quanto a mim, será o passo seguinte. Considero que nesta tese reúno um *corpus* documental e conceptual capaz de sustentar uma exposição de envergadura. Convocando as palavras de Rosa Ramalho, é absolutamente necessário "pôr de carreirinha" o que António Quadros fez, deixando de lado o recorrente lamento pela sua dispersão disciplinar, disfrutando-o no seu todo – o artista na íntegra, o homem em todas as suas dimensões –, e apresentando as ligações e as interacções que alimentam e tornam fascinante o seu *mundo-próprio*.

A organização dessa exposição permitir-me-á retomar pistas, hipóteses e assuntos, cuja abordagem ficou comprometida por estar dependente da disponibilização e do acesso a fontes, e também a pessoas. Nesse sentido, a exposição será uma oportunidade para levar mais longe o resgate do património de António Quadros. O resgate resultante da minha investigação foi surpreendente, em número e em qualidade, mas há, no entanto, muito património a localizar, a descobrir. E há, ainda, muitos rastos e vestígios que identifiquei, mas aos quais ainda não consegui chegar, por falta de tempo, de recursos e, sobretudo, porque era uma tarefa que excedia largamente o âmbito e a economia deste trabalho.

Ao captar o interesse e a atenção pela figura e pela obra de António Quadros, essa exposição antológica desencadeará, compreensivelmente, o desejo de aprofundamentos disciplinares. Eu direi mesmo que é desejável partir para estudos parcelares, embora com as devidas cautelas. Nesse domínio, espero que o meu trabalho sirva para demonstrar que esses estudos não podem apagar o entrançado criativo de António Quadros nem desvalorizar a relação intrínseca entre o que ele vive, onde vive e o que faz. Penso que o material que divulguei, a informação que disponibilizei e a análise que fiz constituem um importante contributo para futuros estudos e abordagens.

[93] João Pedro Grabato Dias, *O Morto*, 1971, p. 57.

A obra plástica de António Quadros (concretamente a pintura, o desenho e a gravura) requer uma investigação autónoma – e eu abalanço-me a ela com muita vontade, enunciando, desde já, os propósitos e os contornos desse estudo.

Há três ideias-chave que foram sendo associadas à obra de António Quadros. A primeira reporta-se ao enquadramento da sua obra no Surrealismo – enquadramento que acontece formalmente pela mão de Mário Cesariny ao inserir o pintor na antologia *Surrealismo/Abjeccionismo*, que ele organiza em 1963[94]. Três anos depois, José-Augusto França subscreve esse enquadramento ao mencionar o pintor na obra *A Pintura Surrealista em Portugal*[95]. A segunda ideia ficou cristalizada por Rui Mário Gonçalves, num artigo de jornal de 1995, nesta frase definidora do artista como "um pintor erudito ao serviço do gosto popular"[96], que sintetiza a sua acção "a favor de um reentendimento moderno das tradições populares"[97]. A terceira ideia é de Bernardo Pinto de Almeida, a quem esteve a cargo (juntamente com Laura Soutinho) a curadoria da exposição *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas* e a quem se deve o texto respeitante à obra plástica de António Quadros, no livro publicado na sequência da exposição. No seu recente trabalho, *Arte Portuguesa no Século XX. Uma história crítica*, atribui uma secção a António Quadros onde renova a sua convicção:

> (…) António Quadros permaneceu, ao longo dos anos, e até à sua morte, um incansável, inquieto, tenaz, perseguidor de novas medidas muitas vezes utópicas para o seu humanismo transbordante. Evidentemente que a sua obra plástica se ressentiria desta multiplicidade de acções, ao ver-se apenas uma entre outras.[98]

O autor volta a sublinhar o 'lado negativo' da personalidade multifacetada do artista, que, no seu entender, prejudicou o desenvolvimento da sua obra plástica, ou pelo menos que a impediu de operar uma ruptura no panorama artístico português.

A investigação que desenvolvi reúne informação consistente para advogar que a obra de António Quadros não pode, e não deve, ficar ancorada e sedimentada nestas ideias – que deixam de fora uma riqueza que precisa de ser considerada. Estas três ideias não definem nem resumem a obra do artista. Para aferir a importância e o significado da sua obra na História da Arte Portuguesa do século XX, será necessário desenvolver uma investigação que deverá assentar em quatro pilares.

Em primeiro lugar, um conhecimento efectivo da obra que produziu. A obra de António Quadros está ainda longe de ser conhecida. Faço notar que no decorrer da minha pesquisa encontrei

---

[94] Cf. Mário Cesariny de Vasconcelos (org.), *Surrealismo/Abjeccionismo* [fac-simile da edição de 1963], 1992, pp. 58-59.
[95] Cf. José-Augusto França, *A Pintura Surrealista em Portugal*, 1966, p. 14.
[96] Rui Mário Gonçalves, "Um pintor erudito ao serviço do gosto popular", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 4 a 17 de Janeiro de 1995, p. 23.
[97] *Idem*, *ibidem,* p. 23.
[98] Bernardo Pinto de Almeida, *Arte Portuguesa no Século XX. Uma história crítica*, 2016, p. 280.

cerca de 80 obras inéditas, isto é, obras que nunca foram mostradas, exibidas em público nem reproduzidas em livros e catálogos. É de acrescentar a esse número mais 30 obras que descobri na recta final da redacção e que, por isso, ainda não tive oportunidade de ver e de estudar. Há ainda um número considerável de obras que sei que existem, porque delas tenho relatos ou registos, mas que ainda não consegui localizar. E haverá mais – disso tenho a certeza, porque, ao contrário do que muitas pessoas me disseram inicialmente, António Quadros pintou muito. Parti para este trabalho julgando que não teria pintado muito – bastante 'influenciada' por alguns testemunhos e pela ideia que circula que a pintura só tinha tido importância na sua fase de juventude antes de partir para Moçambique, e que depois disso foi residual em virtude das suas múltiplas actividades. Falsa ideia! António Quadros pintou muito, e a pintura ocupou na sua vida um espaço maior. Que não fiquem dúvidas sobre isto.

Em segundo lugar, um estudo das 14 exposições individuais que pontuaram o seu percurso artístico entre 1958 e 1994. As exposições individuais não são realizadas para ganhar dinheiro, por mais que o artista dele precisasse, e, muito menos, como estratégias para conseguir glória e fama. Como demonstrei ao abordar algumas destas exposições no corpo da tese, elas representaram marcos para o próprio artista, com repercussões e ecos nos contextos artísticos e culturais onde aconteceram. António Quadros nunca expôs por expor; ele expôs quando entendeu que deveria expor e como entendeu que deveria expor – sem deixar isso a cargo de outrem. Ele concebe, organiza e monta as suas exposições; ele selecciona o que quer mostrar, sem permitir a interferência de comissários, curadores, galeristas, críticos. Deliberadamente, António Quadros não admite intermediários nesse processo, que concentra nas suas mãos. É o artista que decide a forma como a sua produção aparece publicamente. As suas exposições são, nesse sentido, também uma obra sua e é assim que devem ser entendidas e estudadas. Constituem momentos em que se posiciona como artista e fá-lo com provocação, arrojo e ironia. As suas exposições são simbólicas, independentemente do sítio onde se realizam, das pessoas que as visitam e da cobertura e da crítica que têm.

Em terceiro lugar, uma análise exaustiva e crítica (de preferência, cruzada com outras fontes) da sua produção escrita enquanto artista – que permitirá conhecer mais aprofundadamente o seu entendimento da arte e do sistema artístico, contra o qual tantas vezes se insurgiu.

Por último, um levantamento das polémicas em que esteve envolvido. Foram várias as controvérsias despoletadas por posições que tomou, por obras que expôs, por conteúdos que escreveu. Conhecê-las possibilitará compreender a recepção da obra de António Quadros pelo público, pelos críticos e por outros artistas, nas várias fases da sua vida.

Quanto à sua obra literária, considero ser urgente preparar uma reedição que a retire da sombra. Muito do desconhecimento e do silêncio sobre a poesia de António Quadros deve-se ao facto de

ela ter sido publicada, na sua maioria, em edições de autor, com tiragens pequenas, em Moçambique (algumas, em condições adversas) e que tiveram escassa circulação em Portugal. Esporadicamente, vão aparecendo exemplares no mercado alfarrabista como edições "invulgares" e "raras", atingindo por isso preços exorbitantes e proibitivos. Defendo que se deve trabalhar para uma edição crítica e anotada das suas obras. É essencial, como procurei demostrar, mormente em alguns livros, integrar as produções nos contextos em que surgiram, abordar o seu impacto e a sua recepção. Também é necessário tornar acessíveis e compreensíveis as inúmeras referências biográficas, geográficas, socioculturais e literárias presentes nas suas obras e que as tornam de difícil leitura para o leitor que não viveu o tempo do poeta nem o conheceu. Pugnarei para que essa edição não se cinja à obra poética e que inclua os escritos de António Quadros enquanto artista e também professor – cuidadosamente contextualizados e comentados. Esses escritos são fontes importantes para conhecer as suas perspectivas e posições, mas também são documentos imprescindíveis para compreender as conjunturas artísticas em que se move – e nesse domínio a sua disponibilização é um contributo inestimável para o estudo da História da Arte.

O poeta – esse é claro que precisa do fôlego dos Estudos Literários. Arrisco-me a afirmar que só o estudo da sua obra como um todo poderá – de uma vez por todas – retirá-lo da "terra de ninguém", esse espaço ingrato e injusto onde tem vivido desde a sua morte.

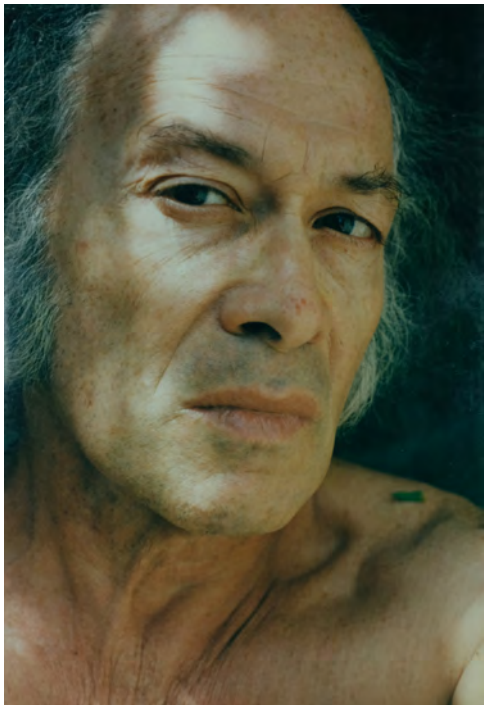
António Quadros tem vindo a sofrer, desde a sua morte, um processo de esquecimento. Com raríssimas excepções, as iniciativas que têm sido levadas a cabo são fragmentadas, dispersas e pobres. Sob a intenção de "não deixar morrer o António", sob o espírito saudoso dos amigos que o querem lembrar, as iniciativas resultam num mau serviço prestado à sua obra e à sua pessoa, apresentando 'produtos' tão aquém do que ele foi e face à qualidade e à profundidade que ele nos legou. À incomodidade, ao transtorno ou à dificuldade de tratar a sua obra foi-se respondendo com acções circunstanciais e com o provérbio "mais vale pouco que nada". E "o António" foi saltando entre poucos que deram sempre em nada.

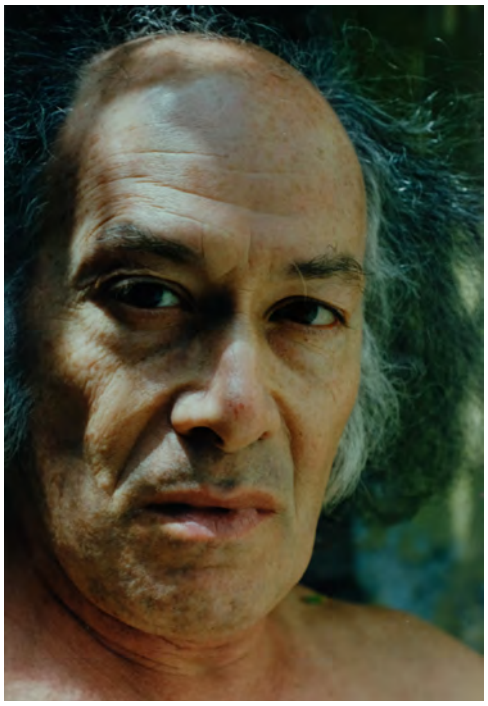
Depois da morte, António Quadros foi vítima de quatro situações. Em primeiro lugar, de ignorância – de ignorância que propiciou confusões, incorrecções, equívocos, mentiras, mal-entendidos e apagamentos. Em segundo lugar, foi vítima da 'separação disciplinar', contra a qual tanto lutara em vida. Uma separação que nos é tão confortável teórica e metodologicamente, mas que o tendeu a dividir e a dissipar, perdendo-se a possibilidade de usufruir da magnífica teia de relações, de intromissões inesperadas, de cumplicidades latentes, de conexões subliminares – tudo o que, afinal, tornou o seu trabalho tão peculiar e único. Em terceiro lugar, foi prejudicado por inúmeras demissões. Demissões de muitas pessoas que fizeram silêncio nos momentos em que as suas intervenções seriam expectáveis e de crucial importância. Por último, foi prisioneiro de possessões, geralmente da parte de gente que com ele teve a sorte e o privilégio de conviver e que o guardam, chegando mesmo a escondê-lo, com receio que "ele caia nas mãos

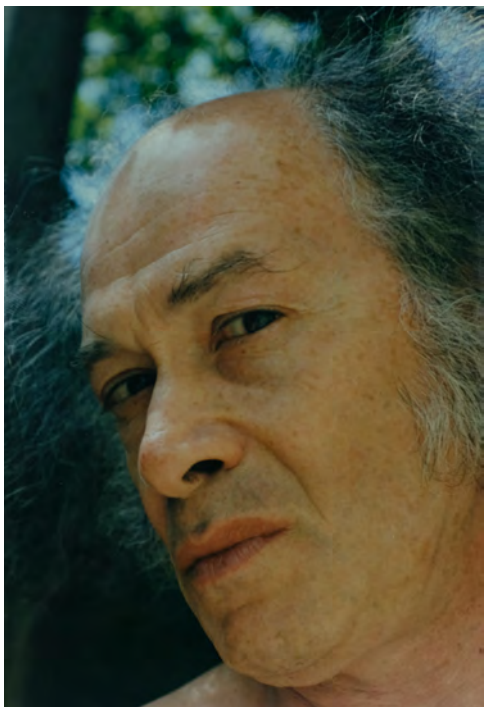
erradas" e que não seja compreendido. Ou porque "o António é complexo e genial" e requer o saber de um estudioso de renome ou de um investigador de uma universidade estrangeira prestigiada. Ou porque um dia ainda querem "fazer qualquer coisa com as coisas do António, quiçá uma publicação, um artigo ou uma exposição".

À conta desses discursos pensados e não ditos, pensados e verbalizados assim mesmo, ou pensados mas expressos de maneira mais disfarçada, estas pessoas não estão a contribuir para a valorização da obra de António Quadros, mas sim para o seu esquecimento. Vivi a minha investigação à sombra desses discursos. Aceitei-os, mas não me conformei com eles. Não tenho renome – tenho nome! E fiz este trabalho na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Tenho sobre mim, agora, uma enorme responsabilidade – a responsabilidade de não falhar nos próximos passos para dar a António Quadros o espaço que merece enquanto vulto maior da cultura portuguesa do século XX. Contudo… nessa responsabilidade não estou sozinha. Dar a António Quadros o espaço que merece é uma missão que deverá mobilizar todas as pessoas que com ele privaram, que testemunharam o seu percurso e que conhecem a sua obra. Acalento a esperança de que as pessoas que o guardam reconheçam mérito ao meu trabalho e que se disponibilizem a conversar comigo e a mostrar-me o que têm para que, conjuntamente, salvaguardemos e valorizemos as heranças que António Quadros nos deixou e que nos surpreendem, inquietam, desconcertam… e apaixonam.







(…)
Acho-me de repente numa grande sala com luzes
com uma música de papel e palavras rangidas
com uma grande massa de tédio cheia de pernas
e ideias completamente estrangeiras a si próprias
o tudo banhado num espesso molho de lassidão.

O mundo dos homens é variadíssimo e uno.
Sabia-o já. Tudo começa. Tudo acaba. Entretanto Tanto, nada.
Isto é, sempre há alguma coisa: uma sandes de estupidez.
Eis o que é a vida, uma sandes de nada com tudo dentro
e neste tudo a multidão dos outros pincelados de mostarda
e eu na borda esperando a dentada definitiva.

Sou o único espectador deste teatro espantoso.
Se sair a meio acaba tudo. (…e sai-se sempre a meio…)
No meio da farsa, no meio do drama, no ponto alto
sai-se pela porta do cavalo, do burro, da mula
passando pelo camarim da estrela para tirar o carmim.

E só este momento é realmente difícil.
Desfazendo a maquilhagem, olhando o espelho
apercebe-se a gente de quem era afinal a estrela
o director gordo, o ponto gago, o pai tirano, o cavalo do actor
o compère, a jovem actriz, o profissional dos segundos papéis
o tremebundo estreante gritando a primeira deixa
o manso electricista, o hirto bombeiro, o homem da teia
o mágico dos adereços extraídos do pó dos séculos
o bilheteiro calvo, o arrumador sonâmbulo, o que veio com o engate
o que faz anos hoje, o simples assassino do tempo
… Todos, afinal, nós.
E o teatro, a rua, a cidade com ruas, este Universo
Tudo, afinal, eu.

Devia-se escrever eu sempre com letra grande: Eu.
(…)

João Pedro Grabato Dias, *Sagapress*, 1992, 17/6/76

Fontes e Bibliografia

Fontes

INSTITUIÇÕES[1]

Portugal

Arquivo Central da Universidade do Algarve, Faro

Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Arquivo da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Arquivo da Fundação da Bienal de São Paulo

Arquivo Diplomático/Ministério dos Negócios Estrangeiros, Lisboa

Arquivo Geral do Município de Aveiro

Arquivo Histórico da Caixa Geral de Depósitos, Lisboa

Arquivo Histórico da Câmara Municipal da Figueira da Foz

Arquivo Histórico da Presidência da República, Lisboa

Arquivo Municipal de Viana do Castelo

Arquivo Municipal Oliveira de Azeméis

Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa

Associação In Loco, São Brás de Alportel

Associação José Afonso – Centro Documental, Setúbal

Biblioteca da Cinemateca de Lisboa

Biblioteca da Fundação de Serralves, Porto

Biblioteca da Universidade de Aveiro

Biblioteca do Banco de Portugal, Lisboa

Biblioteca Municipal de Estremoz

Biblioteca Municipal de Lagoa

Biblioteca Municipal Tomaz Ribeiro, Tondela

Biblioteca Nacional, Lisboa

Biblioteca Pública Municipal do Porto

Biblioteca Pública Municipal Pedro Fernandes Tomás, Figueira da Foz

Câmara Municipal de Lagos

[1] Nesta listagem não incluo as instituições com as quais estabeleci contacto, pedindo informações, e das quais não obtive resposta.

Casa da Imagem/Arquivo fotográfico Teófilo Rego, Vila Nova de Gaia

Centro de Arte Moderna-Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Centro de Documentação da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Centro de Informação Geoespacial do Exército, Lisboa

Centro Português de Fotografia, Porto

Cineclube de Viseu

Conservatória do Registo Civil de Águeda

Conservatória do Registo Civil de Figueira da Foz

Conservatória do Registo Civil de Tondela

Conservatória do Registo Civil de Viseu

Direcção de Serviços de Documentação e de Arquivo da Secretaria-Geral da Educação e Ciência, Lisboa

Fundação Cupertino de Miranda, Famalicão

Galeria São Roque, Lisboa

Hemeroteca de Lisboa

Museu 2 Rodas, Anadia

Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Museu de Artes Decorativas de Viana do Castelo

Museu de Cerâmica, Caldas da Rainha

Museu Municipal Santos Rocha, Figueira da Foz

Museu Nacional Grão Vasco, Viseu

Tribunal Judicial de Oliveira de Azeméis

Paris

Bibliothèque du Musée d'Histoire Naturelle

Moçambique

Arquivo Histórico de Moçambique – Maputo

Biblioteca Nacional de Moçambique – Maputo

África do Sul

Arquivo do jornal *O Século de Joanesburgo* – Joanesburgo

Pretoria Art Museum – Pretória

CONVERSAS

Adelina Gouveia (Oeiras, 29/12/2017)

Adelino Moreira Magalhães (videochamada, 02/09/2021)

Albertina Monteiro (conversa telefónica, 15/04/2019)

Alberto Melo (Faro, 16/02/2017; Loulé, 20/02/2017)

Alda Costa (Maputo, 10/05/2018, 28/05/2018)

Alda Roxo Leão (Maputo, 25/05/2018)

Alexandre Alves Costa (Porto, 09/05/2017)

Alexandre Quintanilha (Lisboa, 03/12/2020)

Amélia Muge (Lisboa, 10/03/2016; Póvoa de Varzim, 04/06/2021)

Amélia Russo de Sá (Alportel, 21/09/2017)

Ana Filgueiras (conversa telefónica, 24/03/2019)

Ana Maria Branquinho (Maputo, 09/05/2018, 11/05/2018)

Ana Nóvoa (Maputo, 11/04/2018)

Aníbal José de Matos (conversa telefónica, 12/10/2019)

Antónia Quadros (Lisboa, 21/04/2016)

António Afonso Lima (Lisboa, 02/12/2020)

António Andrade (conversa telefónica, 28/11/2017)

António Cabrita (Almada, 16/07/2017)

António Forjaz (Maputo, 22/05/2018)

António Teixeira de Sousa (Porto, 05/01/2018)

Armando Alves (Matosinhos, 30/11/2017)

Aurora Costa (Matosinhos, 22/01/2018)

Camilo Mortágua (Alvito, 09/08/2016)

Carlota Monjardino (conversa telefónica, 18/09/2018)

Catarina Araújo (conversa telefónica, 15/03/2019)

Cláudio Torres (Mértola, 08/12/2017)

Cruzeiro Seixas (Lisboa, 10/05/2016, 12/05/2016)

Diogo Quadros (S. João do Estoril, 31/12/2020, 18/03/2021)

Diva Barrias (Porto, 12/04/2019)

Eduarda Ferreira (Porto, 10/02/2018)

Eduardo Naia Marques (Cascais, 18/08/2019)

Emília Nogueiro (Bragança, 10/09/2017)

Eugénio Lisboa (S. Pedro do Estoril, 16/05/2017)

Fernanda Alcântara (Matosinhos, 8/01/2018)

Fernando Cruz (Lisboa, 09/03/2017)

Fernando Ferreira dos Santos (Lisboa, 14/10/2019)

Filipe Branquinho (Maputo, 07/05/2018)

Flávia Monsaraz (conversa telefónica, 06/01/2018)

Francisco Pires Keil Amaral (Canas de Senhorim, 01/07/2017, 02/07/2017)

Helena Cabral (Matosinhos, 24/05/2017, 11/04/2019, 15/04/2019)

Isabel Raposo (Lisboa, 01/04/2016, 27/01/2017)

Joana Afonso (Lisboa, 17/12/2020)

Joana Pessoa (Lisboa, 21/02/2018)

Joana Quadros (conversa telefónica, 05/12/2020)

João de Azevedo (Alportel, 23/02/2017, 07/12/2017)

João Paulo Borges Coelho (Lisboa, 14/07/2017; Maputo, 30/05/2018)

Joaquim Moreno (Porto, 27/12/2019)

Jorge Alves (Lisboa, 30/10//2017)

Jorge Mealha (Lagos, 21/02/2017, 26/10/2017, 23/07/2018, 26/07/2018, 27/07/2018, 01/08/2018, 07/10/2019)

Jorge Simões (Santiago de Besteiros, 07/07/2021)

José Aurélio (Alcobaça, 02/09/2016, 28/02/2017)

José Barrias (conversa telefónica, 22/11/2017, 12/01/2018)

José Bernardo Távora (Porto, 18/02/2018)

José Carlos Loureiro (Gondomar, 05/12/2017)

José Emílio Calvário (Lisboa, 14/12/2017)

José Forjaz (Maputo, 03/04/2018; Lisboa, 23/03/2019)

José Jordão Felgueiras (Porto, 26/09/2016)

José Maria de Oliveira (Faro, 16/02/2017)

José Peixoto (conversa telefónica, 19/02/2018)

José Pulido Valente (Porto, 05/05/2017, 23/05/2017)

Júlia Ramalho (Barcelos, 17/08/2017)

Lira Keil do Amaral (Canas de Senhorim, 01/07/2017, 02/07/2017)

Luís Aguilar (Lisboa, 30/08/2017)

Luís Calheiros (conversa telefónica, 26/09/2019)

Luís Carlos Patraquim (Lisboa, 26/10/2018)

Luís Monteiro (Santiago de Besteiros, 07/07/2021)

Luzia Gama (conversa telefónica, 11/10/2017)

Manuel Pinto (Lisboa, 09/01/2022)

Manuela Barros (Mértola, 08/12/2017)

Manuela Bronze (Ferragudo, 7/08/2018)

Manuela de Abreu e Lima (Porto, 05/05/2017, 14/04/2019)

Manuela Gandra (Lisboa, 19/12/2017)

Manuela Nobre (Porto, 10/04/2019)

Maria Adelaide Teixeira (Lisboa, 23/03/2019)

Maria Augusta Trindade (Alcobaça, 28/02/2017)

Maria de Lourdes Cortez (Lisboa, 27/12/2017, 28/12/2017)

Maria Inês Hespano (Sintra, 28/07/2017, 29/12/2017)

Maria João Knopfli (conversa telefónica, 16/05/2017)

Matos Barbosa (Oliveira de Azeméis, 30/11/2019)

Maya Mendiratta (Gaia, 14/06/2019)

Miguel Velez (Alportel, 12/12/2017)

Nicolau Brandão (Porto, 06/04/2016)

Nuno Lacerda Lopes (Espinho, 28/09/2019, 03/05/2021)

Olga Iglésias (Sassoeiros, 05/08/2019)

Paula Parente Pinto (Porto, 27/12/2019)

Paulo Mendo (Porto, 26/04/2019)

Regina Brito (Porto, 05/01/2018)

Rui Américo Cardoso (Porto, 29/10/2020, 21/12/2020)

Rui Mealha (conversa telefónica, 28/09/2019)

Salomé Almeida (Amadora, 19/10/2018)

Teófilo Duarte (Setúbal, 01/08/2019)

Teresa Muge (Estói, 17/02/2017)

Teresa Rodrigues (Lisboa, 02/08/2017, 20/03/2018)

Teresa Roza d'Oliveira (Aldeia do Meco, 01/08/2017)

Varela Afonso (Joanesburgo, 17/05/2018)

Vasco Cabral (Costa da Caparica, 17/10/2018)

Zélia Afonso (conversa telefónica, 12/12/2020)

ESPÓLIOS/COLECÇÕES PARTICULARES

Adelina Gouveia

Alberto Melo

Alda Roxo Leão

Ana Filgueiras

Ana Maria Branquinho

Ana Nóvoa

António Bronze

Aurora Costa

Aventino Teixeira

Cruzeiro Seixas

Diogo Quadros

Diva Barrias

Eduarda Ferreira

Eduardo Naia Marques

Fernand H. Haenggi

Fernanda Alcântara

Fernando Ferreira dos Santos

Fernando Távora

Filipe Branquinho

Francisco Pires Keil Amaral
Helena Cabral
Jaime Isidoro
Joana Afonso
João Costa (Funcho)
João de Azevedo
João Ferreira
Jorge Alves
Jorge de Sena
Jorge Mealha
José Emílio Calvário
José Forjaz
José Manuel Galvão Teles
José Pulido Valente
José Rodrigues
Luís Aguilar
Manuel de Brito
Manuel Pinto
Manuela de Abreu e Lima
Manuela Nobre
Maria Augusta Trindade
Maria de Lourdes Cortez
Maria Inês Hespano
Nuno Lacerda Lopes
Pádua Ramos
Pancho Guedes
Paulo Mendo
Regina Brito
Rui Américo Cardoso
Rui Victorino
Teresa Muge
Teresa Rodrigues
Teresa Roza d'Oliveira

PERIÓDICOS EDITADOS EM PORTUGAL

A Aurora do Lima. Bissemanário independente (Viana do Castelo)
Dezembro 1960 – Janeiro 1961

A Capital (Lisboa)
Maio 1985

Arquitectura. Revista mensal (Lisboa)

Abril 1955 – Julho 1960

Bandarra. Revista literária (Porto)

1953 – 1954

Bandarra. Artes e Letras Ibéricas (Porto)

1955 – 1959

Bandarra. Artes e Letras (Porto)

1960 – 1961

Celulóide. Revista Portuguesa de Cinema (Rio Maior)

Dezembro 1957 – Fevereiro 1959

Colóquio. Revista de Artes e Letras (Lisboa)

1959 – 1960

Diário da Manhã (Lisboa)

Abril – Junho 1957
Julho – Setembro 1958
Abril 1959
Outubro – Dezembro 1959
Abril – Junho 1960

Diário de Lisboa (Lisboa)

Maio – Julho 1985

Diário de Notícias (Lisboa)

Julho – Setembro 1958
Abril – Junho 1959
Outubro – Dezembro 1959
Abril – Junho 1960

Diário Ilustrado (Lisboa)

Julho 1958
1959 – 1960

Diário Popular: diário da tarde (Lisboa)

Julho 1958
Maio 1985

Expresso. A Revista (Lisboa)

Maio – Junho 1985

Expresso. Suplemento *Cartaz* (Lisboa)

Dezembro 1991 – Março 1992
Outubro 1993 – Janeiro 1994
Julho 1994

Imagem. Revista de divulgação cinematográfica (Lisboa)

1958 – 1959

Jornal de Letras, Artes e Ideias (Lisboa)

Janeiro – Julho 1985

Dezembro 1991
Janeiro – Fevereiro 1992
Setembro – Dezembro 1993
Janeiro 1994
Julho 1994
Janeiro – Junho 1995

Jornal de Notícias (Porto)

Outubro – Dezembro 1956
Julho – Setembro 1958
Dezembro 1959
Maio – Junho 1960
Janeiro – Março 1961
Janeiro – Fevereiro 1992
Dezembro 1993 – Janeiro 1994
Julho 1994

Jornal do Algarve. Semanário Provincial (Vila Real de Santo António)

1985

Jornal do Fundão (Fundão)

1957

Lusíada. Revista Ilustrada de Cultura. Arte, Literatura, História, Crítica (Porto)

1952 – 1960

Motor Ilustrado (Lisboa)

1961 – 1963

Mundo Motorizado (Lisboa)

1961 – 1963

Mundo. Revista Semanal Ilustrada (Lisboa)

1958 – 1959

Notícias de Viana. Católico e Regionalista (Viana do Castelo)

Setembro – Dezembro 1959
Dezembro 1960 – Janeiro 1961

Notícias do Bloqueio. Fascículos de Poesia (Porto)

1957 – 1962

O Algarve. Semanário Independente (Faro)

Janeiro 1984 – Dezembro 1985

O Comércio do Porto (Porto)

Julho 1958
Dezembro 1959
Maio – Junho 1960
Janeiro – Fevereiro 1992
Dezembro 1993 – Janeiro 1994

O Debate. Semanário de Crítica e Actualidade (Lisboa)

1957 – 1960

O Figueirense. Bi-Semanário Noticioso, Literário e Anunciador (Figueira da Foz)

Março – Abril 1979

O Ilhavense. Semanário Independente (Ílhavo)

Março – Abril 1979
Maio 1991

O Primeiro de Janeiro (Porto)

Julho 1958
Dezembro 1959
Janeiro – Fevereiro 1992
Dezembro 1993 – Janeiro 1994

O Século (Lisboa)

Julho 1958

O Século Ilustrado (Lisboa)

Julho – Setembro 1958
Outubro 1959
Maio – Junho 1960

Panorama: Revista Portuguesa de Arte e Turismo (Lisboa)

1958-1961

Praça Nova. Jornal de Cultura (Porto)

1960 – 1964

Público (edição Porto)

Janeiro – Fevereiro 1992
Outubro 1993
Dezembro 1993 – Janeiro 1994

Quatro Ventos. Revista Lusíada de Literatura e Arte (Braga)

1954 – 1960

Rumo. Revista de Problemas Actuais (Lisboa)

1957 – 1958

Tribuna do Algarve. Jornal Regional Algarvio (Lagoa)

1986

Vértice. Revista de Cultura e Arte (Coimbra)

1957 – 1962

PERIÓDICOS EDITADOS EM MOÇAMBIQUE (ENTRE 1965 E 1974)

A Tribuna (Lourenço Marques)

1965
Janeiro – Fevereiro 1966
Julho – Dezembro 1966
Julho 1972
Novembro 1972
Abril – Agosto 1974

A Voz de Moçambique (Lourenço Marques)

1965 – 1966
Julho – Dezembro 1968
1969 – 1973

Boletim Informativo da Feira Agro-Pecuária, Comercial e Industrial de Moçambique (Lourenço Marques)

1966 – 1970

Diário (Lourenço Marques)

Novembro 1969

Notícias da Beira (Beira)

Outubro 1972

Notícias da Tarde (Lourenço Marques)

Julho – Agosto 1966
Novembro 1969

Notícias. Diário da Manhã (Lourenço Marques)

Julho – Agosto 1966
Julho 1969
Novembro 1969
Julho 1972
Novembro 1972
Abril – Agosto 1974

Tempo (Lourenço Marques)

1971 – 1974

PERIÓDICOS EDITADOS EM MOÇAMBIQUE (ENTRE 1975 E 1982)

A Tribuna (Maputo)

Junho 1975

Domingo (Maputo)

1981
Janeiro – Junho 1982

Notícias (Maputo)

Julho – Setembro 1975

Tempo (Maputo)

1975
1979

PERIÓDICO EDITADO EM JOANESBURGO, ÁFRICA DO SUL

O Século de Joanesburgo

1965 – 1969

LIVROS E EDIÇÕES DE ANTÓNIO QUADROS (POR ORDEM CRONOLÓGICA)

António Quadros, *Manifesto Da Pintura*, Edição de Autor, s/d. [1958].

António Quadros, *Tecnologia – Fresco*, s/l. [Porto], E.S.B.A.P., 1960.

António Quadros, "Manifesto da Pintura", in Petrus (org.), *Os Modernistas Portugueses. Escritos Públicos, Proclamações e Manifestos*, vol. V, Porto, C.E.P., s/d. [1960-1961], pp. 49-63.

João Pedro Grabato Dias, *40 e Tal Sonetos de Amor e Circunstância e Uma Canção Desesperada*, Lourenço Marques, Edição de Autor, 1970.

João Pedro Grabato Dias, *Uma meditação 21 Laurentinas e Dois Fabulírios Falhados*, Lourenço Marques, Edição de Autor, 1971.

João Pedro Grabato Dias, *O Morto. Ode Didáctica*, Lourenço Marques, Edição de Autor, 1971.

João Pedro Grabato Dias, *A Arca. Ode didáctica na primeira pessoa – tradução do sânskrito ptolomaico e versão contida*, Edição de Autor, 1971.

João Pedro Grabato Dias, Rui Knopfli (coords.), *Caliban,* n.º 1, Lourenço Marques, edição dos coordenadores, 1971.

João Pedro Grabato Dias, Rui Knopfli (coords.), *Caliban,* n.º 2, Lourenço Marques, edição dos coordenadores, Novembro 1971.

João Pedro Grabato Dias, Rui Knopfli (coords.), *Caliban,* n.os 3/4, Lourenço Marques, edição dos coordenadores, Junho 1972.

João Pedro Grabato Dias (ed.), *As Quybyrycas. Poema éthyco em outavas que corre como sendo de Luis Vaaz de Camões em suspeitíssima athribuiçon de Frey Ioannes Garabatus*, Lourenço Marques, Edição de Autor, 1972.

João Pedro Grabato Dias, *Pressaga. Pré-saga. Saga/Press. Ode Didáctica da Primeira singular* à segunda plural *sobre as terceiras segundas e primeiras pessoas*, Lourenço Marques, Edição de Autor, 1974.

Mutimati Barnabé João, *Eu, o Povo. Poemas da Revolução*, Lourenço Marques, FRELIMO, 1975.

António Quadros, *Curso de Gráfica na Comunicação – textos de apoio*, Maputo, Direcção Nacional de Propaganda e Publicidade/Ministério da Informação, s/d. [1979-1983].

António Quadros, *O que é o Adobo?*, Maputo, Instituto Nacional do Planeamento Físico, s/d. [1982-1983].

António Quadros, *O que é o Bambú?*, Maputo, Instituto Nacional do Planeamento Físico, s/d. [1982-1983].

António Quadros, *O que é o Biodigestor?,* Maputo, Instituto Nacional do Planeamento Físico, 1984.

João Pedro Grabato Dias, *Facto/Fado. Piqueno tratado de morfologia. Parte VII*, Porto, Edição de Autor, 1986.

Frey Ioannes Garabatus, *As Quybyrycas*, 2.ª edição, Porto, Edições Afrontamento, 1991.

João Pedro Grabato Dias, *O Povo é Nós. Poemas,* s/l., Edições Pouco, 1991.

João Pedro Grabato Dias, *Sagapress. Poesia com datas*, s/l., Edições Pouco, 1992.

João Pedro Grabato Dias, *Sete Contos para um Carnaval*, Moçambique, Edições Pouco, 1992.

António Quadros, "lusart&musa, lda. A indústria nacional dos lacticídios", *Ensino Artístico*, Porto, Edições Asa, 1992, pp. 5-13.

Mutimati Barnabé João, *Eu, O Povo*, Lisboa, Livros Cotovia, 2008.

Federico García Lorca, *Amor de Dom Perlimplim Amais Belisa em seu jardim. Aleluia Erótica em Seis Quadros*, João Pedro Grabato Dias (trad.), Québec/Loulé, Aguilar – Edições e Formação, 2014.

LIVROS ILUSTRADOS POR ANTÓNIO QUADROS (POR ORDEM CRONOLÓGICA)

PROENÇA, Artur, GOMES, Raul, *Portugal Heróico. Textos Históricos para o Ciclo Preparatório do Ensino Técnico Profissional*, Porto, Porto Editora, s/d. [1957]. [assina como António Lucena]

FAFE, José Fernandes, *O Anjo Tutelar. Poema*, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1958. [apenas uma ilustração dentro do livro]

PROENÇA, Artur, GOMES, Raul, *Língua Pátria. Livro de leitura para os cursos de formação e aperfeiçoamento do Ensino Técnico Profissional*, Porto, Porto Editora, s/d. [1958]. [assina como António Lucena]

HARRIS, Joel Chandler, *As Histórias do Tio Remo*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1959.

MACDONALD, George, *A Princesa e os Duendes*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1960.

HAWTHORNE, Nathaniel, *Lendas do Mundo Antigo*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1961.

LANG, Andrew, *Histórias de Xerazade*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1962.

LANG, Andrew, *O Príncipe Prígio*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1962. [assina como António Lucena]

LANG, Andrew, *O Príncipe Ricardo*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1962. [assina como António Lucena]

TOLKIEN, John Ronald Renel, *O Gnomo*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1962.

KJELGAARD, Jim, *Stormy*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1963. [assina como António Lucena]

MACDONALD, George, *Curdie e a Princesa*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1963.

SINCLAIR, Upton, *Um Gnomo na corte do Rei Dólar*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1964. [assina como António Lucena]

LONDON, Jack, *O apelo da selva*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1983. [assina como António Lucena]

PINA, Manuel António, *O Inventão*, Porto, Edições Afrontamento, 1987. [assina como António Lucena]

NEVES, Nuno Teixeira, *Por um novo príncipe com orelhas de burro*, Porto, Afrontamento, 1989. [apenas ilustração na capa]

MACDONALD, George, *A Princesa e os Duendes*, 2.ª edição, Porto, Livraria Civilização Editora, 1992.

LOSA, Ilse, *O Senhor Pechincha*, Porto, Edições Afrontamento, 1993. [assina como António Lucena]

NEVES, Nuno Teixeira, *Sem passagem a nordeste*, Porto, Afrontamento, 1994. [apenas ilustração na capa]

NEVES, Nuno Teixeira, *Disfarces de Orfeu*, Porto, Afrontamento, 1994. [apenas ilustração na capa]

ARTIGOS EM PERIÓDICOS (POR ORDEM CRONOLÓGICA)

1947

Júlio Pomar, "O Pintor e o Presente", *Seara Nova*, 4 de Janeiro de 1947, pp. 19-20.

1956

"A Pintura Mural", *Jornal de Notícias* – suplemento literário n.º 164, 9 de Novembro de 1956, p. 6.

1958

"Exposições. Do pintor António Quadros no Palácio Foz", *Diário da Manhã*, 10 de Julho de 1958, p. 6.

"Uma Exposição de Arte no S.N.I.", *O Primeiro de Janeiro*, 10 de Julho de 1958, p. 5.

"Pintura e desenhos de António Quadros, no Palácio Foz", *Diário de Notícias*, 11 de Julho de 1958, p. 6.

"Exposição de pintura no S.N.I.", *O Primeiro de Janeiro*, 11 de Julho de 1958, p. 5.

Sellés Paes, "O pintor António Quadros no S.N.I.", *Diário Ilustrado*, 14 de Julho de 1958, pp. 9, 14.

Fernando de Pamplona, "Pinturas e Desenhos de António Quadros", *Diário da Manhã*, 15 de Julho de 1958, p. 2.

Sellés Paes, "A pintura e o desenho em António Quadros", *Rumo. Revista de Problemas Actuais*, n.º 17, Julho 1958, pp. 102-106.

"Noticiário", *Vértice. Revista de Cultura e Arte*, n.os 178-179, Julho-Agosto 1958, p. 450.

André Real, "António Quadros – Na Escola Superior de Belas-Artes. Educação pela Arte (Exposição de testes psicológicos) – No Ateneu Comercial", *Diário de Notícias*, 7 de Agosto de 1958, pp. 7,8.

Manuel Gomes Soares, "Exposições", *Vértice. Revista de Cultura e Arte*, n.º 180, Setembro 1958, p. 520.

Nikias Skapinakis, "Artes Plásticas – António Quadros", *Arquitectura. Revista de Arte e Construção*, n.º 63, Dezembro 1958, pp. 44-45.

1959

J. Hyllas, "Exposição de gravura portuguesa em Madrid", *Vértice. Revista de Cultura e Arte*, n.os 184-185, Janeiro-Fevereiro 1959, p. 46.

"Noticiário", *Vértice. Revista de Cultura e Arte*, n.os 184-185, Janeiro-Fevereiro 1959, p. 49.

André Real, "O 1º Salão dos Novos na Galeria Dominguez Alvarez", *Diário de Notícias*, 30 de Abril de 1959, p. 7.

Sellés Paes, "A Gravura Contemporânea em Portugal", *Colóquio. Revista de Artes e Letras*, n.º 3, Maio 1959, p. 24.

Armando Vieira Santos, "Gravura Contemporânea na Itália. Exposição na S.N.B.A.", *Colóquio. Revista de Artes e Letras*, n.º 3, Maio 1959, p. 34.

Alfredo Margarido, "Salão dos Novíssimos. 50 artistas independentes em 1959", *Diário Ilustrado*, 13 de Junho de 1959, pp 11, 12.

Sellés Paes, "António Quadros ou à procura de uma constante", *Mundo. Revista Semanal Ilustrada*, n.º 99, 25 de Junho de 1959, p. 40.

"Exposição de António Quadros", *Brados do Alentejo*, 13 de Setembro de 1959, p. 4.

A. Granã, "II Exposição de Arte Moderna", *Notícias de Viana*, 1 de Outubro de 1959, p. 6

J. Nunes Fava, "Encontro com António Quadros", *A Planície*, 1 de Outubro de 1959, p. 3.

"II Exposição de Arte Moderna", *Notícias de Viana*, 22 de Outubro de 1959, p. 1.

"Ecos da visita do Dr. José de Azeredo Perdigão", *Notícias de Viana*, 29 de Outubro de 1959, p. 1.

Fernando Guedes, "Gravura Portuguesa Contemporânea", *Diário da Manhã*, 22 de Novembro de 1959, p. 4.

"A representação portuguesa na I Bienal de Paris", *Diário de Notícias*, 3 de Dezembro de 1959, p. 13.

Fernando de Pamplona, "Gravadores Modernos Portugueses e Espanhóis expõem em Lisboa", *Diário de Notícias*, 3 de Dezembro de 1959, p. 15.

"Exposição de António Quadros", *Jornal de Notícias*, 7 de Dezembro de 1959, p. 3.

"Exposição de cerâmicas", *O Primeiro de Janeiro*, 9 de Dezembro de 1959, p. 8.

M. P., " A experiência de António Quadros", *Jornal de Notícias*, 9 de Dezembro de 1959, p. 3.

"Exposição de cerâmica de António Quadros", *Jornal de Notícias*, 10 de Dezembro de 1959, p. 3.

"II Exposição de Arte Moderna", *Notícias de Viana*, 10 de Dezembro de 1959, p. 2.

"António Quadros – um valor na cerâmica", *Diário Ilustrado*, 12 de Dezembro de 1959, p. 12.

"Postais de Boas-Festas", *Jornal de Notícias*, 17 de Dezembro de 1959, p. 9.

"Depõem Leitão Fernandes e Santos Menano do Cine-Clube da Figueira da Foz", *Imagem. Revista de divulgação cinematográfica*, 1959, pp. 726-728.

1960

"Cerâmica Portuguesa numa exposição internacional", *Diário de Notícias*, 12 de Maio de 1960, p. 3.

M.P., "O 2.º dos Novíssimos", *Jornal de Notícias*, 1 de Junho de 1960, p. 3.

F. A., "II exposição extra-escolar dos alunos da escola superior de belas-artes do Porto", *Jornal de Notícias* – suplemento literário n.º 338, 2 de Junho de 1960, p. 10.

André Real, "Um Poeta, um Pintor e a estética da arte popular minhota", *Diário de Notícias*, 21 de Julho de 1960, p. 15.

"Exposição", *A Aurora do Lima*, 30 de Dezembro de 1960, p. 1.

1961

A. Granã, "A exposição de António Quadros", *Notícias de Viana*, 5 de Janeiro de 1961, p. 8.

"Exposição", *A Aurora do Lima*, 6 de Janeiro de 1961, p. 1.

"Não compreendemos bem", *Notícias de Viana*, 12 de Janeiro de 1961, p. 8.

Ricardo Saavedra, "António Quadros. Expôs em Viana", *A Aurora do Lima*, 13 de Janeiro de 1961, p. 1.

1965

"Perspectiva moçambicana do ano de 1964", *A Voz de Moçambique*, 3 de Janeiro de 1965, p. 8.

"Feira Agro-Pecuária, Comercial e Industrial", *A Tribuna,* 22 de Janeiro de 1965, p. 4.

"No Aniversário da A.N.M. "O Jubileu" e "O Escurial" pelo TALM", *A Voz de Moçambique*, 31 de Janeiro de 1965, p. 10.

"Altas individualidades do B.N.U. de visita a Moçambique", *A Voz de Moçambique*, 28 de Fevereiro de 1965, p. 2.

"O edifício do B.N.U. em Lourenço Marques é uma afirmação de Serenidade, Confiança e Certeza", *A Tribuna*, 13 de Março de 1965, p. 3.

Manuel Mota, "Considerações sobre uma exposição", *A Tribuna*, 24 de Julho de 1965, p. 2.

Jorge Afonso, "Pela primeira vez: Moçambicanos na Bienal de São Paulo", *A Tribuna*, 3 de Agosto de 1965, p. 3.

Jorge Afonso, "Prestígio = Riqueza", *A Tribuna*, 6 de Agosto de 1965, p. 2.

"Exposição de Artes Plásticas", *A Voz de Moçambique*, 8 de Agosto de 1965, p. 6.

"Finalmente um Museu-Galeria de Arte na Capital", *A Tribuna*, 29 de Agosto de 1965, p. 4

"Paintings based on folk-lore. The exhibition: Antonio Quadros (Gallery 101)", *Star*, 18 de Outubro de 1965.

1966

"Art from Mozambique", *Natal Daily News*, 10 de Março de 1966.

"Depoimento do Arq. J.J. Dias", *Boletim Informativo da Feira Agro-Pecuária, Comercial e Industrial de Moçambique*, n.º 6, 14 de Julho de 1966, p. 1.

"I Salão de Arte Moderna de Moçambique", *Notícias*, 23 de Julho de 1966, p. 14.

"Inaugurado o I Salão de Arte Moderna", *A Tribuna*, 23 de Julho de 1966, p. 10.

"Luto no Mundo da Arte Moçambicana", *Notícias da Tarde*, 23 de Julho de 1966, p. 2.

"Dois artistas retiram-se do I Salão de Arte Moderna. Em jogo o conceito de pornografia", *A Tribuna*, 24 de Julho de 1966, p. 5.

"Posição do Júri do «I Salão de Arte Moderna de Moçambique»", *Notícias*, 27 de Julho de 1966, p. 2.

"Controvérsia em torno de uma tela do Pintor António Quadros", *Notícias*, 29 de Julho de 1966, pp. 3, 9.

"Controvérsia em torno de uma tela do Pintor António Quadros", *Notícias*, 30 de Julho de 1966, pp. 2, 10.

"Controvérsia em torno de uma tela do Pintor António Quadros", *Notícias*, 31 de Julho de 1966, p. 2.

"Quadro já aqui exposto causa «escândalo» em LM", *O Século de Joanesburgo*, Agosto de 1966, p. 5.

"Portuguese art is colourful and compelling. The exhibition: Antonio Quadros Gallery 101, *Star*, 12 de Novembro de 1966.

1969

"Espectáculo TALM", *A Voz de Moçambique*, 20 de Abril de 1969, p. 6.

"Inauguração", *Feira Agro-Pecuária, Comercial e Industrial de Moçambique. Boletim*, n.º 5, 31 de Maio de 1969, p. 1.

"É hoje inaugurada a exposição artística "o mar", *Diário*, 25 de Novembro de 1969, p. 3.

"É hoje inaugurada nos Paços do Concelho a Exposição Colectiva de Artes Plásticas Comemorativa do Centenário de Vasco da Gama", *Notícias*, 26 de Novembro de 1969, pp. 3, 14.

"Inaugurada ontem na Câmara com a presença do Governador-Geral a Exposição de Artes Plásticas dos Centenários", *Notícias*, 27 de Novembro de 1969, pp. 3-4.

"O Governador-Geral inaugurou a exposição de arte – pintura e escultura integrada nas comemorações centenárias", *Diário*, 27 de Novembro de 1969, pp. 1, 3.

1970

Eugénio Lisboa, "Perspectiva Sumária da Literatura em Moçambique", *A Voz de Moçambique*, 15 de Agosto de 1970, pp. 7-8.

"Shakespeare, a Arte e a Vida. Mário Barradas fala à V.M.", *A Voz de Moçambique*, 27 de Setembro de 1970, pp. 5, 10.

1971

"Um auditório para a cidade", *A Voz de Moçambique*, 7 de Março de 1971, p. 2.

Athaulfo Tetebula, "Livros", *Tempo*, 5 de Dezembro de 1971, p. 11.

Athaulfo Tetebula, "Livros", *Tempo*, 19 de Dezembro de 1971, p. 11.

1972

"O interesse do público encoraja os editores", *Tempo*, 2 de Janeiro de 1972, pp. 28-30.

Sebastião Alba, "O Morto", *A Voz de Moçambique*, 6 de Fevereiro de 1972, p. 9.

"O livro em Moçambique: o que é, como está e para onde vai", *Tempo*, 13 de Fevereiro de 1972, pp. 40-48.

Luís Carlos Patraquim, "As Laurentinas" de Grabato Dias", *A Voz de Moçambique*, 5 de Março de 1972, p. 6.

"O Bom o Mau e o Feio", *Tempo*, 23 de Abril de 1972, pp. 59-63.

Manuel Ferreira, "Sobre literatura africana de expressão portuguesa", *Tempo,* 4 de Junho de 1972, p. 14-16.

"Jorge de Sena vem a Moçambique", *Tempo,* 11 de Junho de 1972, p. 8.

"Galeria Texto", *Notícias*, 14 de Julho de 1972, p. 4.

"Caliban 3-4", *Notícias*, 15 de Julho de 1972, p. 20.

"Jorge de Sena disse aquilo que disse", *Notícias*, 16 de Julho de 1972, p. 10.

"Para o entendimento da crítica de Jorge de Sena", *A Tribuna*, 17 de Julho de 1972, pp. 5, 14.

"Conferência de Jorge de Sena", *Notícias*, 18 de Julho de 1972, p. 3.

"O Teatro que os estudantes fazem", *A Voz de Moçambique*, 23 de Julho de 1972, p. 8.

"Jorge de Sena", *A Voz de Moçambique*, 23 de Julho de 1972, pp. 9, 11.

"Património Artístico do Município. 200 Obras de arte", *Tempo*, 23 de Julho de 1972, pp. 61-64.

"Lourenço Marques viu duas exposições diferentes", *Tempo*, 6 de Agosto de 1972, pp. 24-27.

"Situação da Arte Local", *Tempo*, 13 de Agosto de 1972, pp. 11-13.

"Garizo do Carmo fala de si", *Tempo*, 24 de Setembro de 1972, pp. 49-52.

"Quem tem medo que a arte passe a ser entendida?", *Notícias da Beira*, 8 de Outubro de 1972, p. 5.

"Mário Barradas: por um teatro da era científica", *Tempo*, 22 de Outubro de 1972, pp. 49-55.

Eugénio Lisboa, "Apresentando Jorge de Sena. Uma obra que não serve de consolo aos nossos fáceis e pequeninos desesperos", *Notícias da Beira*, 29 de Outubro de 1972, p. 5.

"As Quybyrycas", *A Voz de Moçambique*, 26 de Novembro de 1972, p. 6.

"Uma descoberta necessária. João Pedro Grabato Dias. Aqui e Agora", *Tempo*, 26 de Novembro de 1972, pp. 49-54.

"João Paulo", *Tempo*, 3 de Dezembro de 1972, pp. 57-59.

"Rui Knopfli. O poeta no seu tempo", *Tempo*, 24 de Dezembro de 1972, pp. 33-41.

1973

"Prólogo ao catálogo das artes plásticas locais", *Tempo*, 23 de Setembro de 1973, pp. 57-59.

"Inflacção nas Artes Plásticas", *Tempo*, 16 de Dezembro de 1973, pp. 61-63.

1974

"Reconhecido o direito dos povos ultramarinos à autodeterminação incluindo o imediato reconhecimento do seu direito à independência", *A Tribuna*, 27 de Julho de 1974, pp. 1,2.

"27.Julho.1974. Primeiro poema de bancada para consumo imediato", *Notícias*, 28 de Julho de 1974, p. 16.

"A caminho da paz em Moçambique", *A Tribuna*, 29 de Julho de 1974, p. 1.

"No 27 de Julho poema inédito rebitado de poemas conhecidos", *A Tribuna*, 29 de Julho de 1974, p. 3.

1975

"Novo Reitor da Universidade de Lourenço Marques – Militante da FRELIMO desde a fundação", *Tempo*, 5 de Janeiro de 1975, p. 13.

"Reabriu diferente a Universidade de Lourenço Marques", *Tempo*, 12 de Janeiro de 1975, pp. 5-6.

"Textos Moçambicanos precisam-se", *Tempo*, 9 de Fevereiro de 1975, p. 7.

"Poesia e Revolução", *Tempo*, 25 de Maio de 1975, pp. 18-23.

"Trabalho no campo durante um mês. A Universidade tem que descer ao Povo", *Notícias*, 3 de Julho de 1975, pp. 1-2, 4.

"Eu, o Povo", *A Tribuna*, 9 de Julho de 1975, p. 22.

"Brigadas universitárias em actividade no campo", *Notícias*, 11 de Julho de 1975, pp. 1-2, 4.

"Universidade de Lourenço Marques foi para o campo aprender", *Tempo*, 20 de Julho de 1975, p. 36.

"O papel da Universidade salientado pelo seu reitor", *Notícias*, 24 de Julho de 1975, pp. 2-3.

"Eu, o Povo ou "Os Trabalhos e os Dias" de um Guerrilheiro-Poeta", *Notícias*, 1 de Agosto de 1975, p. 10.

"Eu, o Povo ou "Os Trabalhos e os Dias" de um Guerrilheiro-Poeta", *Notícias*, 15 de Agosto de 1975, p. 4.

"Em Lourenço Marques. Livros de temas políticos são os de maior procura", *Notícias*, 21 de Agosto de 1975, p. 2.

"Divulgadas importantes medidas para a reestruturação da Universidade", *Notícias*, 25 de Agosto de 1975, p. 3.

1979

"Os heróis regressam à Pátria Libertada", *Tempo*, 4 de Fevereiro de 1979, pp. 10-13.

"Um Monumento aos Heróis", *Tempo*, 4 de Fevereiro de 1979, pp. 28-30.

"3 de Fevereiro", *Tempo*, 11 de Fevereiro de 1979, pp. 27-33.

"Trasladação", *Tempo*, 11 de Fevereiro de 1979, pp. 34-39.

"Falecimentos. Poetisa Emília Maria", *O Figueirense*, 20 de Abril de 1979, p. 2.

"TBARN: Mobilizar a Natureza", *Tempo*, 13 de Maio de 1979, pp. 16-21.

1981

"TBARN. O que é?", *Domingo*, 18 de Outubro de 1981, p. 4.

"TBARN. O que é?", *Domingo*, 25 de Outubro de 1981, p. 5.

"TBARN. O que é?", *Domingo*, 1 de Novembro de 1981, p. 10.

"TBARN. O que é?", *Domingo*, 8 de Novembro de 1981, p. 21.

"TBARN. O que é?", *Domingo*, 15 de Novembro de 1981, p. 21.

"TBARN. O que é?", *Domingo*, 22 de Novembro de 1981, p. 21.

"TBARN. O que é?", *Domingo*, 29 de Novembro de 1981, p. 6.

1982

"TBARN. O que é?", *Domingo*, 3 de Janeiro de 1982, p. 21.

"TBARN. O que é?", *Domingo*, 10 de Janeiro de 1982, p. 24.

"TBARN. O que é?", *Domingo*, 17 de Janeiro de 1982, p. 11.

"TBARN. O que é?", *Domingo*, 24 de Janeiro de 1982, p. 20.

1985

"Cartaz de espectáculos", *A Capital*, 13 de Maio de 1985, p. 20.

Carlos Porto, "Lorca à borda d'água", *Diário de Lisboa*, 15 de Maio de 1985, p. 19.

"Más Caras e Máscaras" ou o saldo de um projecto de descentralização teatral", *Jornal do Algarve*, 16 de Maio de 1985, p. 9.

"Exposições", *Cartaz* – suplemento de *Diário de Lisboa*, 17 de Maio de 1985, p. 7.

"Cartaz", *A Revista* – suplemento de *Expresso*, 18 de Maio de 1985, p. 5-R.

"Exposições", *Cartaz* – suplemento de *Diário de Lisboa*, 24 de Maio de 1985, p. 7.

"Cartaz", *A Revista* – suplemento de *Expresso*, 25 de Maio de 1985, p. 4-R.

"Roteiro Cultural", *Diário de Lisboa*, 22 de Junho de 1985, p. 20.

"Teatro Laboratório de Faro", *O Algarve*, de 26 de Junho a 2 de Julho de 1985, p. 12.

Carlos Porto, "Lorca no TEP", *Diário de Lisboa*, 9 de Julho de 1985, p. 23.

Carlos Porto, "Lorca ao Sul", *Diário de Lisboa*, 24 de Julho de 1985, p. 24.

1989

"Estudantes atentam contra a Igreja da Misericórdia", *Jornal de Notícias*, 3 de Julho de 1989, p. 15.

1990

Alexandre Pomar, "Eduardo Luiz: crítica da crítica", *Cartaz* – suplemento de *Expresso*, 11 de Agosto de 1990, pp. 10-11.

1991

Jaime Martela, "Poetisa Emília Maria", *O Ilhavense*, 15 de Maio de 1991, pp. 4-5.

Maria Leonor Nunes, "Grabato Dias. Quadros de uma vida", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 24 a 30 de Dezembro de 1991, pp. 8-9.

1992

"António Quadros na "Árvore" (Amanhã)", *Jornal de Notícias*, 9 de Janeiro de 1992, p. 40.

"Desenhos de um extra-terrestre. António Quadros expõe na Árvore", *O Comércio do Porto*, 10 de Janeiro de 1992, p. 31.

"Pintura, desenho e raku", *Público* (edição Porto), 15 de Janeiro de 1992, p. 56.

João Pinharanda, "António Quadros "Riscos, Rabiscos e Sarrabiscos / Exercícios de Brio" Pintura e Desenho", *Fim de Semana* – suplemento de *Público* (edição Porto), 17 de Janeiro de 1992, p. 18.

José F. Guimarães, "O corpo, lugar de exílio", *Domingo* – suplemento de *O Primeiro de Janeiro*, 26 de Janeiro de 1992, p. 25.

"Autarquia cessa apoio à Faculdade de Arquitectura", *Jornal de Notícias*, 11 de Fevereiro de 1992, p. 18

Gil de Carvalho, "As Quybyrycas. Frey Ioannes Garabatus", *Expresso*, 7 de Março de 1992, p. 26.

"Prejuízos rondam os cem mil contos. Fogo consumiu a ala direita da Igreja da Misericórdia", *O Comércio do Porto*, 10 de Junho de 1992, p. 12

1993

António Cabrita, "Grabato Dias. Os limites do mundo", *Expresso*, 9 de Abril de 1993, 52R-53R.

"Ângelo de Sousa. Pinturas Recentes.", *Fim de Semana* – suplemento de *Público*, 15 de Outubro de 1993, p. 23.

"Revisitar o "Arlequim sem mestre" no Porto", *O Primeiro de Janeiro*, 1 de Dezembro de 1993, p. 12.

"Gráfica de Almada", *O Primeiro de Janeiro*, 2 de Dezembro de 1993, p. 12.

"Obra gráfica de Almada exposta na Casa TAIT", *Jornal de Notícias*, 2 de Dezembro de 1993, p. 36.

"Exposição na Casa TAIT e colóquio em Serralves. Almada "Arlequim sem Mestre", *O Comércio do Porto*, 2 de Dezembro de 1993, p. 31.

"António Quadros no Degrau Arte", *Jornal de Notícias*, 3 de Dezembro de 1993, p. 36.

"Uma festa de cor no Porto. Os quadros de António", *O Comércio do Porto*, 3 de Dezembro de 1993, p. 30.

"Almada: um mestre português", *O Primeiro de Janeiro*, 16 de Dezembro de 1993, p. 11.

Sérgio C. Andrade, "Os Almadas de Negreiros", *Público*, 20 de Dezembro de 1993, p. 30.

"Até ao fim do mês. Ângelo 1993 uma antológica", *O Comércio do Porto*, 29 de Dezembro de 1993, p. 28.

"Ângelo de Sousa Retrospectiva", *Fim de Semana* – suplemento de *Público*, 31 de Dezembro de 1993, p. 21.

1994

"Exposição na Degrau Arte. As telas de António Quadros", *Público* (edição Porto), 3 de Janeiro de 1994, p. 40.

Nélson Saúte, "Estar vivo é estar à morte", *Público*, 3 de Julho de 1994, p. 39.

"A morte do poeta/pintor", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 6 a 9 de Julho de 1994, p. 3.

Juvenal Bucuane, "Mutimati Barnabé João. No obelisco da cultura Moçambicana", *Savana*, 8 de Julho de 1994, p. 23.

António Cabrita, "Périplo do génio", *Cartaz* – suplemento de *Expresso*, 9 de Julho de 1994, p. 5.

Público Magazine, 10 de Julho de 1994, p. 13.

Visão, 14 de Julho de 1994, p. 12.

"O Morto", *Jornal de Notícias*, 15 de Julho de 1994, p. 36.

Fernando Falcão, "O coração dos pássaros", *Jornal de Notícias*, 15 de Julho de 1994, p. 36.

José Emílio-Nelson, "Rebelação pela palavra", *Jornal de Notícias*, 15 de Julho de 1994, p. 36.

Nélson Saúte, "A tonta partida dos Deuses", *Leituras* – suplemento de *Público*, 16 de Julho de 1994, p.4.

1995

Rui Knopfli, "Homem do Renascimento", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 4 a 17 de Janeiro de 1995, pp. 13-14.

Eugénio Lisboa, "Espantosamente, morto!", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 4 a 17 de Janeiro de 1995, pp. 14-15.

Maria de Lourdes Cortez, "Grabato Dias: O fascínio e a desconfiança da linguagem", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 4 a 17 de Janeiro de 1995, pp. 16-17.

Teresa Roza d'Oliveira, "Alguns Antónios que Grabato pintou Quadros em Dias", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 4 a 17 de Janeiro de 1995, pp. 18-19.

José Forjaz, "O António e a Ilha", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 4 a 17 de Janeiro de 1995, p. 22.

Rui Mário Gonçalves, "Um pintor erudito ao serviço do gosto popular", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 4 a 17 de Janeiro de 1995, p. 23.

Nélson Saúte, "Os Escritores da Terra de Ninguém", *Leituras* – suplemento de *Público*, 22 de Abril de 1995, p. 4.

"António Quadros, professor", *Boletim da Universidade do Porto*, n.º 25, Junho 1995, pp. 46-48.

2001

Lourdes Féria, "Pádua Ramos. Prazer de coleccionar", *Epicur*, Fevereiro 2001, pp. 104-113.

Alexandre Pomar, "Um universo maior", *Cartaz* – suplemento de *Expresso*, 1 de Dezembro de 2001, p. 24.

2007

António Cabrita, "Quadros&Forzjazz: dois ponta-de-lança", *Savana*, 11 de Maio de 2007, p. 12

2008

Sérgio C. Andrade, "A artesã surrealista de Barcelos", *Público*, 14 de Agosto de 2008, pp. 10-11.

2016

Jorge A. Leitão, "Gentes Tondelenses. António Quadros – "Homem do Renascimento", *Folha de Tondela*, 16 de Setembro de 2016, p. 8.

2017

Mariana Correia Pinto, "Os artesãos sem moldes e outras histórias de uma cidade à conquista da UNESCO", *Fugas* – suplemento de *Público*, 5 de Agosto de 2017, pp. 16-19.

CATÁLOGOS E FOLHETOS DE EXPOSIÇÕES (POR ORDEM CRONOLÓGICA)

1.ª Exposição Magna. Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1952.

II Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto, Porto, Ministério da Educação Nacional/ Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, 1953.

III Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto, Porto, Ministério da Educação Nacional/ Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, 1954.

IV Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto, Porto, Ministério da Educação Nacional/ Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, 1955.

XI Exposição de Arte Contemporânea dos Artistas do Norte, ESBAP, Porto, 1955.

V Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto, Porto, Ministério da Educação Nacional/ Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, 1956.

X Exposição de Artes Plásticas, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1956.

VI Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto, Porto, Ministério da Educação Nacional/ Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, 1957.

I Exposição de Artes Plásticas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1957.

Nove Pintores, Lisboa, Galeria Pórtico, 1957.

António Quadros, Porto, ESBAP, 1958.

António Quadros, Lisboa, SNI, 1958.

VII Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto, Porto, Ministério da Educação Nacional/ Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, 1958.

Once Pintores Portugueses, Madrid, Galeria Abril, 1958.

António Quadros, Estremoz, 1959.

Cerâmicas. António Quadros, Ateneu Comercial do Porto, 1959.

3.ª Exposição de Gravura Portuguesa Contemporânea, Lisboa, 1959.

Exposicion de Grabados Portugueses, Madrid, Galeria Abril, 1959.

II Salão dos Novíssimos, Porto, Museu Nacional Soares dos Reis, 1960.

IX Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto, Porto, Ministério da Educação Nacional/ Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, 1960.

Bianco e Nero. VI mostra internazionale del disegno e dell'incisione, Lugano, 1960.

Artists of Mozambique, Pretoria Art Museum, 1965.

Salão de Artes Plásticas, Lourenço Marques, Núcleo de Arte/Câmara Municipal de Lourenço Marques, 1965.

I Salão de Arte Moderna, Lourenço Marques, 1966.

Artists of Mozambique, Durban Art Gallery, 1966.

Exposição de Artes Plásticas – Vº Centenário de Vasco da Gama, Lourenço Marques, Edição da Comissão Provincial das Comemorações Centenárias de Vasco da Gama e Luís de Camões, 1969.

António Quadros, Lourenço Marques, Galeria Texto, 1972.

O Ensino de Belas-Artes. Património da Escola Superior de Belas-Artes do Porto, Porto, Secretaria de Estado da Informação e Turismo, 1973.

20 anos de Gravura, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.

Le surréalisme portugais, Montréal, Galerie UQAM, 1984.

Carlos Ramos. Exposição Retrospectiva da sua obra, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

António Quadros, Maputo, Centro Cultural Embaixada de Portugal, 1991.

100 Anos de Arte no Porto – Subsídios para uma Portugalidade Portuense, Porto, Árvore – Cooperativa de Actividades Artísticas, C.R.L., 1992.

António Quadros. Riscos, rabiscos e sarrabiscos. Exercícios de Brio, Porto, Árvore. Cooperativa de Actividades Artísticas, C.R.L., 1992.

Falas, Ditos Ditos & Ditos Pensados. Rosa Ramalha, Lisboa, Ministério da Segurança Social e do Trabalho/IEFP, 1992.

Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/Galeria de Pintura do Rei D. Luís, 1992.

Angelo 1993 Uma antológica, Porto, Fundação de Serralves, 1993.

António Quadros Pintura, Porto, Galeria Degrau Arte, 1993.

Colecção Manuel de Brito: imagens da arte portuguesa do século XX, Lisboa, Ed. Electa/Instituto Português de Museus, 1994.

Haverá ANTÓNIO um lugar QUADROS, Tondela, ACERT, 2001.

António Quadros. O Sinaleiro das Pombas [opúsculo editado para a exposição na Casa da Cerca/Centro de Arte Contemporânea], Almada, 2002.

O surrealismo abrangente. Colecção particular Cruzeiro Seixas, Famalicão, Fundação Cupertino de Miranda, 2004.

As Áfricas de Pancho Guedes. Colecção de Dori e Amâncio Guedes, Lisboa, Sextante Editora/Câmara Municipal de Lisboa, 2010.

Jorge Mealha. 1960-2010. Reinventando uma arte, Lagos, Centro Cultural de Lagos, 2010.

Lagarto! Lagarto! Lagarto! Rosa, Júlia & António Ramalho, Cruzes Canhoto, 2016.

OUTRAS FONTES IMPRESSAS

AFONSO, José, *Cantares*, s/l., s/e., s/d. [1967].

ALMEIDA, Manuel Faria de, *O Banco Nacional Ultramarino e as suas instalações em Lourenço Marques*, Lourenço Marques, s/e., 1964.

Arquitectura Popular em Portugal, Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961, pp. 113-215.

Arte Portuguesa. Boletim da Escola Superior de Belas Artes do Porto, n.os 2 e 3, Porto, Imprensa Portuguesa, 1953.

AZEVEDO, Mário, *O Plano Director de Urbanização de Lourenço Marques (1969). Separata do Boletim da Câmara Municipal de Lourenço Marques*, n.º 7, Lourenço Marques, s/d. [1971].

Boletim Geral do Ultramar, n.os 461/462, Lisboa, Agência Geral do Ultramar, Novembro/Dezembro 1963.

Boletim Geral do Ultramar, n.os 469/470, Lisboa, Agência Geral do Ultramar, Julho/Agosto 1964.

CARVALHO, Amadeu Ferraz de, *A Terra de Besteiros e o Actual Concelho de Tondela (Esbôço Histórico e Toponímico)*, Coimbra, Tipografia da Coimbra Editora, Limitada, 1945.

CESARINY, Mário (org.), *Surrealismo/Abjeccionismo* [fac-simile da edição de 1963], Lisboa, Edições Salamandra, 1992.

Clube Naval de Lourenço Marques. Estatutos. Lourenço Marques, 1947.

Correspondência 1969-1978. Jorge de Sena e Carlo Vittorio Cattaneo, Lisboa, Babel, 2013.

Correspondência. Jorge de Sena – José Augusto França, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007, pp. 329-334.

COSTA, Américo, "Besteiros", *Diccionario Chorographico de Portugal Continental e Insular*, vol. III, Villa do Conde, Edição de Autor, 1932, pp. 620-623.

DIAS, Carlos Carvalho, *Memórias de Trás-os-Montes e Alto Douro nos 55 anos do "Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa"*, Guimarães, Opera Omnia, 2013.

Estatutos da Associação dos Naturais da Colónia de Moçambique, aprovados pela portaria n.º 2:505, de 26 de Junho de 1935, Lourenço Marques, Tip. Minerva Central, 1939.

Estatutos da Associação dos Naturais de Moçambique. Portaria n.º 16134, de 2 de Junho de 1962, Lourenço Marques, Imprensa Nacional de Moçambique, 1962.

Estatutos do Núcleo de Arte da Colónia de Moçambique, aprovados pela portaria n.º 7:310, de 10 de Abril de 1948, Lourenço Marques, Imprensa Nacional de Moçambique, 1948.

FORJAZ, José, "António Quadros em África 1964 a 1984", in AA.VV., *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas*, Porto, Árvore – Cooperativa de Actividades Artísticas, C.R.L., 2001, pp. 221-233.

FORJAZ, José, *José Forjaz: Pensar Arquitectura*, Casal de Cambra/Maputo, Caleidoscópio/Kapicua, 2018.

FORJAZ, Moira, *Moira Forjaz, Mozambique 1975/1985*, Cape Town, Fanele, 2015.

Guia de Portugal, Vol. III – Beira, Tomo II – Beira Baixa e Beira Alta, 2.ª edição, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

KNOPFLI, Rui, *Nada tem já encanto. Poemas Escolhidos*, Lisboa, Tinta-da-China, 2017.

Liceu Salazar de Lourenço Marques, Lisboa, Divisão de Publicações e Biblioteca/Agência Geral do Ultramar, 1954.

LIMA, Baptista de, "Besteiros", *Terras Portuguesas. Arquivo Histórico-Corográfico ou Corografia Histórica Portuguesa*, Póvoa de Varzim, Tipografia Camões – Editora, 1932, pp. 336-340.

LISBOA, Eugénio, "João Pedro Grabato Dias, espantosamente morto!", *Indícios de Oiro*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009, pp. 119-124.

LISBOA, Eugénio, *Acta Est Fabula. Memórias – III – Lourenço Marques Revisited (1955-1976)*, Guimarães, Opera Omnia, 2013.

LOBATO, Alexandre, *Lourenço Marques, Xilunguíne. Biografia da Cidade*, Tomo I – A parte antiga, Lisboa, Agência-Geral do Ultramar, 1970.

MACHEL, Samora, *A Luta continua*, Porto, Afrontamento, 1974.

MACHEL, Samora, *Fazer da escola uma base para o povo tomar o poder*, s/l., Edições Spartacus, 1975.

MANO, João Pereira, *Terras do Mar Salgado*, Figueira da Foz, Centro de Estudos do Mar, 1997.

MARIA, Emilia, *Pouco*, Figueira da Foz, Tipografia Peninsular, 1931.

MARQUES, Eduardo Naia, *O que África me ensinou*, Colares, Pedra da Lua, 2009.

Monumentos e edifícios notáveis do distrito de Lisboa, 3.º tomo, Lisboa, Assembleia Distrital de Lisboa, 1988.

Museu Regional de Grão-Vasco. Catálogo – Guia, Viseu, Tipografia Porto Médico, Lda., 1949.

NEVES, João Manuel, *Encontro com Dori e Pancho Guedes*, Porto, Edições Afrontamento, 2013.

NYAKA, Nely, *Mahanyela. A vida na periferia da grande cidade*, Maputo, Marimbique, 2018.

OVAR, Clara d', *Odisseia de uma Garrafa Azul – Memórias e Esquecimentos*, s/l., Edição de Autor, 1998.

PAES, Sellés, *Da Arte Moderna em Portugal. Elementos para a sua História*, Lisboa, Edições Panorama, 1962.

PEREIRA, Esteves, RODRIGUES, Guilherme, "São Thiago de Bésteiros", *Portugal. Diccionario Historico, Chorographico, Biográfico, Bibliographico, Heraldico, Numismatico e Artistico*, vol. III, Lisboa, João Romano Torres & C.ª – Editores, 1907, p. 732.

PINHO LEAL, Augusto, "Bésteiros", *Portugal Antigo e Moderno. Diccionario*, Lisboa, Livraria Editora de Mattos Moreira & Companhia, 1873, pp. 393-395.

Quinta classe. Livro de Leitura, República Popular de Moçambique, Ministério de Educação e Cultura, edição do Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1977.

Reportório Toponímico de Portugal, vols. I, II e III, s/l., Ministério do Exército/Serviço Cartográfico do Exército, 1967.

RODRIGUES, M. M. Sarmento, *Presença de Moçambique na Vida da Nação. Discursos do Governador-Geral de Moçambique*, II volume: 1962-1963, Lisboa, Agência-Geral do Ultramar, 1964.

SANTOS, António de Almeida, *Quase Memórias. Do Colonialismo e da Descolonização*, 1.º volume, 3.ª edição, Cruz Quebrada, Casa das Letras, 2008.

Secretaria de Estado da Informação e Turismo, *Cabora Bassa em Marcha*, Edição da Direcção-Geral da Informação, s/d. [1971].

SENA, Jorge de, *Amor e outros verbetes*, Lisboa, Edições 70, 1992, p. 212.

SENA, Jorge de, *O Reino da Estupidez II*, Lisboa, Moraes Editores, 1978.

SENA, Jorge de, *Rever Portugal. Textos políticos e afins*, Lisboa, Babel, 2011, pp. 204-215.

Sétima classe. Livro de Leitura, República Popular de Moçambique, Ministério de Educação e Cultura, edição do Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1977.

Sexta classe. Livro de Leitura, República Popular de Moçambique, Ministério de Educação e Cultura, edição do Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1977.

SITÓI, Bento, CHIRINDZA, Silvestre, TIVANE, Carlos, *Catálogo de obras de arte do Banco de Moçambique*, Maputo, Centro de Documentação e Informação do Banco de Moçambique.

Sophia de Mello Breyner e Jorge de Sena. Correspondência 1959-1978, 2.ª edição, Lisboa, Guerra e Paz, 2006.

VALENTE, José Pulido, *A minha arquitectura. O meu plano de urbanização para o país*, Porto, Edição de Autor, 2015.

VIII Recenseamento geral da população no continente e ilhas adjacentes em 12 de Dezembro de 1940, Viseu – Vol. XIX, Instituto Nacional de Estatística/Sociedade Astória, Limitada, 1945.

VILANOVA, João-Maria, *Caderno dum guerrilheiro*, Luanda, Edições Kalema, 1974.

Bibliografia

[+ de] 20 grupos e episódios no porto do século XX [catálogo de exposição], 2 volumes, Porto, Galeria do Palácio, 2001.

A doce e ácida incisão: a gravura em contexto (1956-2004) [catálogo de exposição], Lisboa/Vila Franca de Xira, Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest/Câmara Municipal de Vila Franca de Xira – Museu do Neo-Realismo, 2013.

ALBUQUERQUE, Orlando de, MOTTA, José Ferraz, "Esboço de uma História da Literatura em Moçambique no Século Vinte", *Luso-Brazilian Review*, vol. 33, n.º 2, Winter 1996, University of Wisconsin Press, pp. 27-36.

ALBUQUERQUE, Orlando de, MOTTA, José Ferraz, *História da Literatura em Moçambique*, Braga, Edições APPACDM/Distrital de Braga, 1998.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, "Anos 60. Os anos sessenta ou o princípio do fim do processo da modernidade", in PERNES, Fernando (coord.), *Panorama da Arte Portuguesa do século XX*, Porto, Campo das Letras/Fundação de Serralves, 1999, pp. 213-249.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, "António Quadros", in AA.VV., *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas*, Porto, Árvore – Cooperativa de Actividades Artísticas, C.R.L., 2001, pp. 73-195.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Arte Portuguesa no Século XX. Uma história crítica*, Matosinhos, Cardume Editores, 2016.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *O Modernismo II: o Surrealismo e depois*, vol. 19, in RODRIGUES, Dalila (coord.), *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX*, s/l., Fubu Editores, 2009.

ALMEIDA, Pedro Vieira de, CARDOSO, Alexandra, *Arnaldo Araújo, Arquitecto (1925-1982)*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo/Escola Superior Artística do Porto, 2002.

ALMEIDA, Victor M., *Design Português. 1960/1979*, vol. 4, Vila do Conde/Matosinhos, Verso da História/ESAD – Escola Superior de Artes e Design, 2015.

Arte Portuguesa nos anos 50 [catálogo de exposição], Beja/Lisboa, Câmara Municipal de Beja/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

Artistes-poètes, poètes-artistes. Poésie et arts visuels du XX^e siècle au Portugal [catálogo de exposição], Paris, Fondation Calouste Gulbenkian – Délégation en France, 2013.

AZEVEDO, Mário, *Historical Dictionary of Mozambique*, Metuchen/N.I.&London, The Scarecrow Press, Inc., 1991.

BARRETO, José, "Caso do Bispo do Porto", in BARRETO, António, MÓNICA, Maria Filomena (coord.), *Dicionário de História de Portugal*, vol. 7 suplemento, Lisboa, Figueirinhas, 1999, pp. 184-187.

BÁRTOLO, José, *Design Português. Cronologia 1960/2015*, vol. 8, Vila do Conde/Matosinhos, Verso da História/ESAD – Escola Superior de Artes e Design, 2015.

BASTO, Maria-Benedita, "Camões" em Moçambique à procura *d'As Quybyricas* de Frey Garabatus. Cânone, Geopolítica e Descolonização", in MACEDO, Ana Gabriela, BRUGIONI, Elena, PASSOS, Joana (eds.), *O poder das narrativas. As narrativas do poder. Prémios literários*, Porto, Edições Afrontamento, 2016, pp. 53-74.

BASTO, Maria-Benedita, "Enjeux, double je(ux): hétéronymie, genre et nation dans *Eu, o Povo* de António Quadros/Mutimati Barnabé João", in BASTO, Maria-Benedita (dir.), *Enjeux Littéraires et Constructions d'Espaces Démocratiques en Afrique Subsaharienne*, Paris, EHSS, 2007, pp. 183-216.

BASTO, Maria-Benedita, *A guerra das escritas. Literatura, nação e teoria pós-colonial em Moçambique*, Lisboa, Edições Vendaval, 2006.

Besteiros. Terra de muitos caminhos, 2 vols., Tondela, Câmara Municipal de Tondela, 2000.

BETHENCOURT, Francisco, CHAUDHURI, Kirti (dir.), Último Império e *Recentramento (1930-1998)*, volume 5, in *História da Expansão Portuguesa*, s/l., Círculo de Leitores, 1999.

BOTELHO, João Alpuim, *Panorama Museológico do Alto Minho*, dissertação de mestrado em Museologia e Património, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa, 2007, pp. 59-74.

BRUNETA, Silvia, *A fase utópico-patriótica da poesia angolana (1965-1985)*, tese de doutoramento em Literatura, Universidade de Aveiro, 2014.

CABRAL, João de Pina, "Samora Machel", in BARRETO, António, MÓNICA, Maria Filomena (coord.), *Dicionário de História de Portugal*, vol. 8 suplemento, Lisboa, Figueirinhas, 1999, pp. 407-409.

CABRITA, António, "Tudo é escrita. Tudo e até certas coisas escritas", in AA.VV., *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas*, Porto, Árvore – Cooperativa de Actividades Artísticas, C.R.L., 2001, pp. 197-219.

CALHEIROS, Pedro, "Clara d'Ovar. A vida como obra e a obra como vida. Uma mulher das Arábias", *Dunas. Revista Anual sobre Cultura e Património da Região de Ovar*, ano 3, n.º 3, Novembro 2003, Câmara Municipal de Ovar, pp. 21-34.

CAPÃO, José, "Ilha de Moçambique: Sem desenvolvimento não há conservação", *Oceanos*, n.º 25, Janeiro-Março 1996, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp. 67-74.

CARDINA, Miguel, MARTINS, Bruno Sena (org.), *As Voltas do Passado. A Guerra Colonial e as Lutas de Libertação*, Lisboa, Tinta-da-China, 2018.

CARVALHO, Gil de, "As Quybyrycas", *Colóquio Letras*, n.os 129/130, Julho-Dezembro 1993, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 244-245.

CARVAS, Amparo, "João Bagão", in CASTELO-BRANCO, Salwa (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. I, s/l., Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2010, pp. 96-97.

CASTELO, Cláudia, THOMAZ, Omar, NASCIMENTO, Sebastião, SILVA, Teresa Cruz e (orgs.), *Os Outros da Colonização. Ensaios sobre o colonialismo tardio em Moçambique*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2012.

CHABAL, Patrick, "Introduction", in AA.VV., *The Post-Colonial Literature of Lusophone Africa*, London, Hurst & Company, 1996, pp. 1-28.

CHABAL, Patrick, "Mozambique", in AA.VV., *The Post-Colonial Literature of Lusophone Africa*, London, Hurst & Company, 1996, pp. 29-102.

CHABAL, Patrick, *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*, Lisboa, Veja, 1994.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos – Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, Lisboa, Teorema, 1994.

COELHO, João Paulo Borges, "Política e história contemporânea em Moçambique: dez notas epistemológicas", *Revista de História*, n.º 178, 2019, São Paulo, pp. 1-19.

COIMBRA, Prudência Maria Fernandes Antão Coimbra, *A Palavra na Pintura Portuguesa do Séc. XX (Do início da República ao Fim do Estado Novo)*, tese de doutoramento em Belas Artes, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2012.

CÔRTE-REAL, Maria de São José, "José Afonso", in CASTELO-BRANCO, Salwa (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. I, s/l., Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2010, pp. 14-18.

CORTEZ, Maria de Lourdes, "Grabato Dias: O diálogo das escritas", *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, pp. 57-64.

CORTEZ, Maria de Lourdes, "Grabato Dias: O fascínio e a desconfiança em relação à linguagem", *A Ideia. Revista de Cultura Libertária,* n.os 77/78/79/80, Outono 2016, Évora, pp. 291-295.

CORTEZ, Maria de Lourdes, "João Pedro Grabato Dias", in *Biblos. Enciclopédia VERBO das Literaturas de Língua Portuguesa*, 2.º vol., s/l., Verbo, 1997, pp. 126-128.

CORTEZ, Maria de Lourdes, "Uma leitura d'A ARCA, texto de Grabato Dias", *Colóquio Letras*, n.º 12, Março 1973, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 34-40.

COSTA, Alda, *Arte em Moçambique. Entre a construção da nação e o mundo sem fronteiras 1932-2004*, Lisboa, Verbo/Babel, 2013.

CRUZ, Maria Augusta Lima, "D. Sebastião", in DOMINGUES, Francisco Contente (dir.), *Dicionário da Expansão Portuguesa 1415-1600*, vol. II, s/l., Círculo de Leitores, 2016, pp. 941-946.

Do tirar polo natural. Inquérito ao Retrato Português [catálogo de exposição], Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2018.

DUARTE, Joaquim Manuel Calheiros, *A religiosidade entre o Vale de Besteiros e a Serra do Caramulo: memória(s) do sagrado e profano*, tese de mestrado em História e Património, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2019.

EMPXX, Equipa editorial da, "Canção de Coimbra", in CASTELO-BRANCO, Salwa (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. I, s/l., Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2010, pp. 215-220.

Estúdio SECLA. Uma renovação na Cerâmica Portuguesa [catálogo de exposição], Lisboa, Instituto Português dos Museus/Museu Nacional do Azulejo, 1999.

Faiança de Estremoz [catálogo de exposição], Lisboa, Instituto Português dos Museus/Museu Nacional do Azulejo, 1995.

FERNANDES, Carlos, "Intelectuais orgânicos e legitimação do Estado no Moçambique pós-independência: o caso do Centro de Estudos Africanos (1975-1985)", *Afro-Ásia*, 48, 2013, Centro de Estudos Afro-orientais – FFCH/UFBA, pp. 11-44.

FERNANDES, José Manuel, *Luso Africana. Arquitectura e Urbanismo na África Portuguesa*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2015.

FERREIRA, António Quadros, *Jaime Isidoro. A Arte sou eu*, Porto, Edições Afrontamento, 2017.

FERREIRA, José Medeiros (coord.), *Portugal em Transe (1974-1985)*, vol. 8, in MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994.

FERREIRA, Manuel, *No reino de Caliban III. Antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa*, 3.º vol.– Moçambique, 2.ª edição, Lisboa, Plátano Editora, 1997.

FERREIRA, Murilo da Costa, "A Epopeia Pós-Moderna: dissimulação e simulação em As Quybyrycas", *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, vol. 4, n.º 7, Novembro 2011, pp. 91-104.

FONSECA, Eduardo Valente, "Três Pintores Portugueses. Três concepções da nossa realidade. D'Assumpção, Eduardo Luís, António Quadros", Separata de *Céltica. Cadernos de Estudos Galaico-Portugueses*, 1961.

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

FRANÇA, José-Augusto, *A pintura surrealista em Portugal*, s/l., Artis, 1966.

FREITAS, Eduardo de, FERREIRA, Vítor Matias (coord.), *A Serra do Caldeirão. Roteiro Sócio-Cultural*, Faro, Edição IN LOCO, 1999.

GARCIA, José Martins, "As Quybyrycas", *Colóquio Letras*, n.º 14, Julho 1973, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 79-80.

GARCÍA, Noemí de Haro, *Estampa Popular: un arte crítico y social en la España de los años sessenta*, tesis doctoral en Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

GOMES, Aldónio, CAVACAS, Fernanda, "António Quadros", *Dicionário de Autores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, pp. 60-61.

GOMES, Inês Vieira, *Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: o renascimento da gravura em Portugal*, tese de mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010.

GOMES, Rita Maia, "1965: «Artists of Mozambique» s'expose en Afrique du Sud", *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 2021 – vol. I, Institut National d'Histoire de l'Art, pp. 217-230.

GONÇALVES, Rui Mário, "Anos 50. Realismos e Abstraccionismos", in PERNES, Fernando (coord.), *Panorama da Arte Portuguesa do século XX*, Porto, Campo das Letras/Fundação de Serralves, 1999, pp. 177-207.

GONÇALVES, Rui Mário, *100 Pintores Portugueses do Século XX*, Lisboa, Edições Alfa, 1986.

GONÇALVES, Rui Mário, *Pintura e Escultura em Portugal 1940/1980*, 3.ª edição, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa e Língua Portuguesa, 1991.

GONÇALVES, Rui-Mário, *Vontade de Mudança. Cinco décadas de artes plásticas*, 3.ª edição, Lisboa, Caminho, 2004.

GONZAGA, Susana P. Gomes Luís, *Motociclos Portugueses: um olhar do design sobre 50 anos de produção*, dissertação de mestrado em Design, Universidade de Aveiro, 2006.

GRANJA, Paulo Jorge, *As origens do movimento dos cine-clubes em Portugal: 1924-1955*, dissertação de mestrado em História Contemporânea, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006.

GUERREIRO, Manuel Viegas, *Pitões das Júnias: esboço de monografia etnográfica*, Lisboa, Serviço Nacional de Parques, Reservas e Património Paisagístico, 1981, p. 164.

ISAACSON, Walter, *Leonardo Da Vinci*, Porto, Porto Editora, 2019.

JORGE, Alice, GABRIEL, Maria, *Técnicas da Gravura Artística*, 2.ª edição, Lisboa, Livros Horizonte, 2000.

LAMBERT, Maria de Fátima, "António Quadros – Utopia, Manifesto & Artes", *Latitudes. Cahiers lusophones*, n.º 25, décembre 2005, pp. 76-83.

LEAL, João, *Etnografias Portuguesas (1870-1970). Cultura Popular e Identidade Nacional*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000.

LEITE, Ana Mafalda (org.), *Nação e narrativa pós-colonial: Angola e Moçambique*, 2 vols., Lisboa, Colibri, 2012.

LEITE, Joana Pereira, "Eduardo Mondlane", in BARRETO, António, MÓNICA, Maria Filomena (coord.), *Dicionário de História de Portugal*, vol. 8 suplemento, Lisboa, Figueirinhas, 1999, pp. 514-515.

LEITE, Joana Pereira, "Samora Moisés Machel", in BRITO, J.M. Brandão de, ROSAS, Fernando (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. II, Venda Nova, Bertrand Editora, 1996, pp. 536-537.

LISBOA, Eugénio, "Caliban – 25 anos", *Caliban. Edição Facsimilada*, Maputo, Instituto Camões/Centro Cultural Português de Maputo, 1996, pp. XIII-XV.

LISBOA, Eugénio, "Embustes", *Indícios de Oiro*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009, pp. 291-295.

LISBOA, Eugénio, "Moçambique – A Literatura e a descolonização", *Indícios de Oiro*. Vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009, pp. 59-65.

LORENZI, Lorenzo, *Devils en Art. Florence, from the middle ages to the Renaissance*, Florence, Centro Di, 1999.

LOURENÇO, Jorge Fazenda, *O essencial sobre Jorge de Sena*, 2.ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2019.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel, *Os Dois Crespúsculos. Sobre a Poesia Portuguesa Actual e Outras Crónicas*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981.

MAIA, Maria Helena, CARDOSO, Alexandra, LEAL, Joana Cunha, *Dois Parâmetros de Arquitectura postos em surdina. Leitura crítica do Inquérito à arquitectura regional*, caderno 4, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP, 2013.

Mário Barradas. Um Homem do Teatro, s/l., edição Revista Adágio, 2006.

MARTINS, Fernando Cabral, ZENITH, Richard (eds.), "Prefácio", in PESSOA, Fernando, *Teoria da Heteronímia*, Porto, Assírio & Alvim, 2012, pp. 9-38.

MEDEIROS, Eduardo, "Memorial António Quadros [1933-1997]", *A Ideia. Revista de Cultura Libertária,* n.os 77/78/79/80, Outono 2016, Évora, pp. 285-291.

MELO, Alberto, "A acção local dos cidadãos como meio de resistência à nova vaga de colonização global: O caso da Associação In Loco no Sul de Portugal", in SANTOS, Boaventura de Sousa (org.), *Produzir para viver: os caminhos da produção não capitalista*, Porto, Afrontamento, 2004, pp. 371-401.

MELO, Alberto, "E agora, Radial? Ano e Meio de Projecto", *Passagens Revoltas 1970-2012. 40 anos de intervenção por ditos e escritos*, Lisboa, Associação In Loco, 2012, pp. 161-163.

MELO, Alberto, "O que é o Projecto Radial", *Passagens Revoltas 1970-2012. 40 anos de intervenção por ditos e escritos*, Lisboa, Associação In Loco, 2012, pp. 157-160.

MELO, Alexandre, "Anos 80. Os anos 80 nunca existiram", in PERNES, Fernando (coord.), *Panorama Arte Portuguesa no Século XX*, Porto, Fundação Serralves/Campo das Letras, 1999, pp. 285-315.

MELO, Daniel, *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2001.

MENDES, José Manuel, "Uma voz que também é nossa", África: literatura, arte e cultura, n.º 1, Julho 1978, Lisboa, África Editora, pp. 87-88.

MENDES, Maria Clara, *Maputo antes da independência. Geografia de uma cidade colonial*, Colecção Memórias do Instituto de Investigação Científica Tropical, n.º 68, 2.ª série, Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical, 1985.

Mestres Artesãos do Século – Artefactos do mundo por mãos portuguesas [catálogo de exposição], Lisboa, Ministério da Segurança Social e do Trabalho/Instituto do Emprego e Formação Profissional, 2002.

MILHEIRO, Ana Vaz, *Arquitecturas Coloniais Africanas no fim do "Império Português"*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2017.

MINOIS, Georges, *O Diabo. Origem e Evolução Histórica*, Lisboa, Terramar, 2003.

MOSCA, João, *A experiência "socialista" em Moçambique (1975-1986)*, Lisboa, Instituto Piaget, 1999.

MOSER, Gerald M., "Pressaga pré-saga saga/press by João Pedro Grabato Dias", *Books Abroad*, Vol. 49, No. 2, Spring 1975, Board of Regents of the University of Oklahoma, p. 307.

MOSER, Gerald M., FERREIRA, Manuel, *Bibliografia das Literaturas de Expressão Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

Motos de Portugal [catálogo de exposição], Matosinhos, ESAD/Câmara Municipal de Matosinhos, 2018.

MOTTA, José Ferraz, *Literatura Moçambicana dos séculos XIX e XX*, Braga, Edições APPACDM de Braga, 2004.

MUGE, Amélia, "Existe um universo e nós com ele", in *António Quadros. O Sinaleiro das Pombas*, Porto, Árvore – Cooperativa de Actividades Artísticas, C.R.L., 2001, pp. 39-71.

NEWITT, Malyn, "Os Partidos Nacionalistas Africanos no Tempo da Revolução", in ROSAS, Fernando, MACHAQUEIRO, Mário, OLIVEIRA, Pedro Aires (orgs.), *O Adeus ao Império – 40 anos de Descolonização Portuguesa*, 2.ª edição, Lisboa, Nova Veja, 2017, pp. 25-43.

NEWITT, Malyn, *História de Moçambique*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1997.

NOGUEIRA, Isabel, *História da Arte em Portugal. Do Marcelismo ao Final do Século XX*, Silveira, Book Builders, 2021.

OLIVEIRA, Leonor da Conceição Silva Ribeiro e Alves de, *Fundação Calouste Gulbenkian: estratégias de apoio e internacionalização da arte portuguesa 1957-1969*, tese de doutoramento em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2013.

OLIVEIRA, Pedro Aires, "A descolonização portuguesa: o *puzzle* internacional", in ROSAS, Fernando, MACHAQUEIRO, Mário, OLIVEIRA, Pedro Aires (orgs.), *O Adeus ao Império – 40 anos de Descolonização Portuguesa*, 2.ª edição, Lisboa, Nova Veja, 2017, pp. 60-77.

OLIVEIRA, Pedro Aires, "Harold MacMillan, os "Ventos de Mudança" e a Crise Colonial Portuguesa (1960-1961)", *Relações Internacionais*, n.º 30, Junho 2011, Instituto Português de Relações Internacionais/ Universidade Nova de Lisboa, pp. 21-38.

OMOTESO, Ebenezer Adedeji, "Análise temática de Eu, o Povo. Poemas da Revolução por João Barnabé Mutimati [sic]", *Estudos Portuguese e Africanos*, n.º 15, Janeiro-Junho 1990, Universidade de Campinas, pp. 105-114.

Onde mora o Franklim? Um escultor do acaso [catálogo de exposição], Lisboa, Instituto Português dos Museus/Museu Nacional de Etnologia, 1995.

PACHECO, Maria Emília Vaz, *O Auto-Retrato na Pintura Portuguesa*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2018.

PAMPLONA, Fernando de, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*, vol. IV, 4.ª edição actualizada, Barcelos, Livraria Civilização Editora, 2000.

PAULO, João Carlos, "Francisco José Vieira Machado", in BRITO, J.M. Brandão de, ROSAS, Fernando (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. II, Venda Nova, Bertrand Editora, 1996, pp. 535-536.

PAVANELO, Luciene Marie, "Cada um faz a homenagem que pode: As Quibíricas e a sátira burlesca da epopéia camoniana", *Palimpsesto. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, vol. 7, 2018, pp. 1-16.

PÉLISSIER, René, "Colonização", in BARRETO, António, MÓNICA, Maria Filomena (coord.), *Dicionário de História de Portugal*, vol. 7 suplemento, Lisboa, Figueirinhas, 1999, pp. 363-366.

PÉLISSIER, René, "Moçambique", in BARRETO, António, MÓNICA, Maria Filomena (coord.), *Dicionário de História de Portugal*, vol. 8 suplemento, Lisboa, Figueirinhas, 1999, pp. 495-499.

PÉLISSIER, René, "Movimentos de libertação", in BARRETO, António, MÓNICA, Maria Filomena (coord.), *Dicionário de História de Portugal*, vol. 8 suplemento, Lisboa, Figueirinhas, 1999, pp. 561-565.

PERDRISOT, Virginie, "L'épreuve du feu: céramiques", in *Musée Picasso Paris*, Paris, Flammarion, 2014, pp. 277-283.

PEREIRA, Carlos Lopes, GONZALEZ, Luís, *História da AAM Associação Académica de Moçambique (1964-1975)*, Vila Nova de Gaia, Calendário de Letras, 2016.

PERNES, Fernando, *Dizer a imagem. Antologia de textos críticos*, Porto, Fundação de Serralves, 2015.

PIMENTA, Fernando Tavares, "Causas do Êxodo das Minorias Brancas da África Portuguesa: Angola e Moçambique (1974/1975)", *Revista Portuguesa de História*, n.º 48, 2017, Instituto de História Económica e Social/Universidade de Coimbra, pp. 99-124.

PINHARANDA, João Lima, "O declínio das vanguardas dos anos 50 ao fim do milénio", in PEREIRA, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. III, s/l., Círculo de Leitores, 1996, pp. 593-649.

PINTO, António Costa, "António Júlio de Castro Fernandes", in BRITO, J.M. Brandão de, ROSAS, Fernando (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. I, Venda Nova, Bertrand Editora, 1996, p. 348.

PIRES, Daniel, *Dicionário da Imprensa Periódica Portuguesa do Século XX (1941-1974)*, 3 vols., Lisboa, Grifo – Editores e Livreiros Lda., 1999.

Porto 60/70: os Artistas e a cidade [catálogo de exposição], Porto, Asa/Árvore – Cooperativa de Actividades Artísticas, C.R.L./Museu de Serralves, 2001.

REBELO, Luís de Sousa, "«As Quybyrycas» de Grabato Dias ou o discurso da ruptura", *Colóquio Letras*, n.º 99, Setembro-Outubro 1987, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 21-28.

ROCHA, Ilídio, *A Imprensa de Moçambique. História e Catálogo (1854 – 1975)*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, 2000.

ROCHA, Luís de Miranda, "Mutimati, voz do povo [crítica a 'Eu o Povo', de MutimatiBarnabé João]", *Colóquio Letras*, n.º 35, Janeiro 1977, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 70-73.

RODRIGUES, A. Martins, *O Fado e as Touradas em Portugal*, Lisboa, Publitur, s/d.

Rosa Ramalho: a Colecção [catálogo de exposição], Barcelos, Câmara Municipal de Barcelos/Museu de Olaria, 2007.

ROSAS, Fernando (coord.), *O Estado Novo (1926-1974)*, vol. 7, in MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994.

ROSAS, Fernando, "António de Oliveira Salazar", in BRITO, J.M. Brandão de, ROSAS, Fernando (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. II, Venda Nova, Bertrand Editora, 1996, pp. 861-876.

SALAS, Charles G. (ed.), *The Life & The Work. Art and Biography*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2007.

SALVADOR, José A., *Livra-te do medo: estórias e andanças de Zeca Afonso*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1984.

SANTO, Moisés Espírito, *A Religião Popular Portuguesa*, 2.ª edição, Lisboa, Assírio & Alvim, 1990.

SANTOS, Boaventura de Sousa, "Aquino de Bragança: criador de futuros, mestre de heterodoxias, pioneiro das epistemologias do Sul", in SILVA, Teresa Cruz e, COELHO, João Paulo Borges, SOUTO, Amélia Neves de (orgs.), *Como fazer ciências sociais e humanas em África,* Dakar, CODESRIA, 2012, pp. 13-62.

SAÚTE, Nelson, "O irónico legado de Próspero", *Caliban. Edição Facsimilada*, Maputo, Instituto Camões/ Centro Cultural Português de Maputo, 1996, pp. V-XI.

SOARES, Maria Leonor Barbosa, *Eduardo Luiz. Uma obra-síntese de lições e de tempos*, vol. I, dissertação de mestrado em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1997.

SOPA, António, "1971: Um breve inventário dos acontecimentos", *Caliban. Edição Facsimilada*, Maputo, Instituto Camões/Centro Cultural Português de Maputo, 1996, pp. XVII-XXIV.

SOUSA, Luís Costa e, "Alcácer Quibir", in DOMINGUES, Francisco Contente (dir.), *Dicionário da Expansão Portuguesa 1415-1600*, vol. II, s/l., Círculo de Leitores, 2016, pp. 49-51.

SOUSA, Martim, "João Pedro Grabato Dias ou a ousadia expressional: um grito neomedieval de um poeta excepcional a inscrever no futuro", *Millenium. Revista do Instituto Politécnico de Viseu*, n.º 17, Janeiro 2000 (disponível em: http://hdl.handle.net/10400.19/932).

SOUTO, Amélia Neves de, "Moçambique, descolonização e transição para a independência: herança e memória", in ROSAS, Fernando, MACHAQUEIRO, Mário, OLIVEIRA, Pedro Aires (orgs.), *O Adeus ao Império – 40 anos de Descolonização Portuguesa*, 2.ª edição, Lisboa, Nova Veja, 2017, pp. 141-156.

TANNOCK, Michael, "António Augusto de Melo Lucena e Quadros", *Portuguese 20th Century Artists. A biographical dictionary*, Chichester, Phillimore, 1978, p. 135.

TAVARES, Jorge Campos Tavares, *Dicionário de Santos*, 3.ª edição, Porto, Lello Editores, 2004.

TOSTÕES, Ana (ed.), *Arquitectura Moderna em África: Angola e Moçambique*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2013.

VASCONCELOS, Taborda de, *Pseudónimos e Heterónimos na Literatura Portuguesa*, Porto, Edição de Autor, 1996.

VELOSO, António Matos, FERNANDES, José Manuel, JANEIRO, Maria de Lurdes, *João José Tinoco. Arquitecturas em África*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008.

WILLIAMS, Frederick G., "Prosódia, paródia, prosa: o prefácio de Jorge Sena para As Quibíricas, de Frei Ioannes Garabatus", in FAGUNDES, Francisco Cota, ORNELAS, José N., *Jorge Sena. O Homem que sempre foi*, Lisboa, ICALP/Ministério da Educação, 1992, pp. 221-231.

WILLIAMS, Frederick G., "Who and What Constitutes Mozambican Poetry? The Colourful, Surprising, and Complex Case of António Quadros, Alias Mutimati Barnabé João, Alias Frey Ioannes Garabatus, etc.", *Mediterranean Studies*, vol. 12, 2003, Penn State University Press, pp. 187-201.

ZÖLLNER, Frank, *Leonardo Da Vinci*, Lisboa/Colónia, Taschen/Público, 2004.