

PINTURA E ESCULTURA EM PORTUGAL
— 1940/1980



Biblioteca Breve
SÉRIE ARTES VISUAIS

ISBN 972 – 566 –165 –6

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO
ANTÓNIO QUADROS

RUI MÁRIO GONÇALVES

Pintura e Escultura em Portugal - 1940/1980



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

Título

**Pintura e Escultura
em Portugal — 1940/1980**

Biblioteca Breve / Volume 44

1.ª edição — 1980

2.ª edição — 1983

3.ª edição — 1991

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Ministério da Educação

© *Instituto de Cultura Portuguesa e Língua Portuguesa*
Divisão de Publicações

Praça do Príncipe Real, 14-1.º 1200 Lisboa
Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

Tiragem

4 000 exemplares

Coordenação Geral

Beja Madeira

Orientação Gráfica

Luis Correia

Distribuição Comercial

Livraria Bertrand, SARL
Apartado 37, Amadora — Portugal

Composição e Impressão

Gráfica Maiadouro
Rua Padre Luís Campos, 686 — MAIA
Julho 1991
Depósito Legal n.º 51 312/91

ISSN 0871 – 519 X

ÍNDICE

I — Introdução	6
II — 1940-1945	
Vontade de Ruptura.....	11
III — 1945-1956	
Neo-Realismo, Surrealismo, Abstraccionismo	
Geométrico	32
IV — 1956-1961	
Não-Figuração	66
V — 1961-1968	
Nova-Figuração, Signo, Objecto, Pop, Op	83
VI — 1968-1974	
Nova-Abstracção, Ambientes, Conceitos	100
VII — 1974-1980	
Acções Colectivas, Novas Relações Arte-Público.	109
Nota Bibliográfica.....	128
Tábuas Cronológicas.....	132
Os Artistas	146
Índice das Ilustrações.....	150

I/INTRODUÇÃO

... A menos que se desenvolvesse uma actividade artística muito arredada tanto das regras do «indispensável equilíbrio», exigidas e administradas oficialmente, como do academismo oitocentescos ainda dominante, não seria fácil em Portugal adquirir-se consciência do momento trágico que todo o planeta atravessava em 1940. Salazar viria a dizer que os povos felizes são os que não têm História. Entenda-se: os que não intervêm na História actual, pois o passadismo era nas suas mãos uma barreira feita para não deixar o povo, considerado infantil, aperceber-se do presente e do devir.

A falta de livre circulação das informações em Portugal não facilitava de modo nenhum a consciencialização plena, antes vinha contribuir para a estupefacção perante os acontecimentos mundiais, que na realidade exigiam a utilização de todos os recursos das linguagens, necessitando mesmo da invenção de linguagens novas. Sem a contribuição do Expressionismo, do Cubismo e do Surrealismo, Picasso não teria pintado *Guernica* (1937). Saint-Exupéry, nas suas reportagens sobre a Guerra Civil em Espanha, declara

que estava faltando «a chave de uma linguagem». Em *A Paz ou a Guerra* (1938), escreve: «Uma sociedade evolui e ainda se procura apreender, por meio do instrumento de uma linguagem caduca, as realidades presentes».

À Guerra de Espanha logo se seguiu a Segunda Guerra Mundial, como alguns previam. Mas iniciou-se mais longe. E, então, a Espanha de Franco passou a contribuir por sua vez para aumentar o isolamento de Portugal.

Durante os anos da Guerra, a atemporalidade em que vivia a sociedade portuguesa tornar-se-ia mais nítida, para quem pudesse pensar fora do sistema dominante do país.

Em situações como esta pode ressaltar a acção determinante das vanguardas artísticas e a necessidade dos seus momentos de ruptura. Quando os artistas reivindicam a sua específica função social, quando aperfeiçoam ou inventam «linguagens», estão a criar condições de consciencialização. «A arte é o que salva a comunidade da mais grave doença espiritual que existe, a corrupção da consciência», escrevia Collingwood em 1938, corroborado por Herbert Read, crítico de arte cujos escritos terão muita influência no meio artístico português.

Veremos que exigências vanguardistas se manifestaram desde 1940. Antes, porém, valeria a pena recolher depoimentos de quem pudesse pensar fora do sistema. Limitemo-nos a escutar de novo Saint-Exupéry, que chegou a Lisboa em 16 de Novembro de 1940, a tempo de ver a Exposição do Mundo Português. Nas primeiras páginas de *Lettre à un Otage* (publicada nos Estados Unidos em 1943), o escritor consegue fazer-

nos sentir em poucas palavras o ambiente lisboeta, que lhe apareceu «como uma espécie de paraíso claro e triste. Aí se falava então muito de uma invasão iminente, e Portugal agarrava-se à ilusão do seu bem-estar. (...) Mas Portugal ignorava o apetite do monstro. Recusava-se a acreditar nos maus sinais. Portugal falava de arte com uma desesperada confiança. Haveria quem ousasse esmagá-lo no culto da arte? (...) Em parte, o clima de tristeza devia-o Lisboa à presença de certos refugiados (...). Apegando-se ao passado, esforçavam-se por acreditar na legitimidade da sua febre, como se desde alguns meses nada houvesse começado a rebentar na terra, na cobertura dos seus cheques, na eternidade das suas convenções. Era irreal. Parecia um bailado de bonecas. Mas era triste (...) Com certeza não sentiam nada».

As circunstâncias estavam portanto tornando visíveis os sinais da atemporalidade em que se vivia, atemporalidade enraizada mais profundamente ainda do que a nefelibática Exposição do Mundo Português poderia deixar supor. Enraizada em grupos sociais que acusavam António Ferro (1895-1956) de se interessar pelos artistas modernistas, ainda que moderadamente modernistas, «dentro dum indispensável equilíbrio», e que apareceriam, nessa Exposição e em outras encomendas oficiais, como meros estilizadores de dados culturais do passado.

Relacionável com a Guerra Mundial, a vontade de ruptura vanguardista, apenas anunciada em 1940, surgirá claramente a partir de 1945. As tendências que em poucos anos se definem, Neo-Realismo, Surrealismo, Abstraccionismo, são acompanhadas de polémicas relativamente violentas até cerca de 1956,

preenchendo um período em que se revela no seu maior grau a auto-exigência dos vanguardistas, lutando por valores éticos e estéticos, solitariamente, numa sociedade incapaz de os acompanhar. Geração dividida, algum equilíbrio interno encontra ao atingir a sua maioria cultural no final dos anos cinquenta. Mas uma outra situação de guerra se manifesta em 1961, com o Governo intensificando a Censura, enquanto os artistas propõem novas linguagens visuais. A conjuntura internacional possibilitara a ambiguidade de Salazar no meio da guerra das grandes potências, nos anos quarenta; mas o Terceiro Mundo não abdicou das suas reivindicações de independência, nos anos sessenta, mantendo-se quando a Salazar sucedeu Caetano, em 1968, e passando a novas formas de diálogo, livre, em 1974.

Estes anos (1940, 1945, 1956, 1961, 1968, 1974), por si mesmos ou pelos períodos que demarcam, não têm todos a mesma importância cultural. Neste aspecto, são os anos 1945 e 1961 que devem ser salientados como fortes momentos iniciadores de transformações das linguagens visuais. No seu conjunto, aqueles anos são marcos que nos ajudam a sentir o fluir do tempo sócio-cultural português. Note-se porém que outros factores, diferentes dos aventados nesta introdução e que oportunamente serão indicados, pesaram na escolha destes marcos. Não devem ser considerados como fronteiras rígidas, pois os períodos neles contidos não são estanques. Uma análise cronológica menos detalhada apresentaria apenas dois períodos, 1940-61 e 1961-80, cada um deles com três subperíodos.

Parecerá talvez que se empolou, relativamente a outros, o significado dos acontecimentos culturais do

tempo da Guerra Mundial. À distância, o mérito intrínseco das obras e dos textos não aguentará em confronto com o que depois foi surgindo. Mas o que de mais criativo foi surgindo, talvez não fosse possível sem o que se iniciou nos anos quarenta. Além disso, sentir o clima intelectual e moral desses anos, paradigmáticos do isolamento de Portugal, permitirá certamente encontrar um dos fios condutores que internamente contribue para ligar as diversas fases da dinâmica sócio-cultural portuguesa dos últimos quarenta anos. Os protagonistas mais velhos desta dinâmica, e por isso de mais vasta presença, tiveram os seus anos de adolescência marcados pela Guerra e pelo Pós-Guerra. E foi essa adolescência impaciente que encarnou a necessidade de mudança.

II / 1940-1945
VONTADE DE RUPTURA

Em 1939, quando se prepara a Exposição do Mundo Português, os artistas académicos receiam perder as encomendas do Estado e, em duas conferências, o caricaturista Ressano Garcia (1880-1947), presidente da direcção da Sociedade Nacional de Belas-Artes, ataca a modernidade acusando-a de ser obra de judeus e de comunistas, «inimigos da civilização cristã».

Em consequência dessas conferências, António Pedro (1909-1966) requer o direito de responder nas mesmas condições do conferencista, na SNBA, ao que considera uma agressão. Aquela Direcção não permite que Pedro exponha as suas razões: acto de censura provavelmente único na história da SNBA. Então, António Pedro publica um panfleto em que defende a modernidade e denuncia as contradições e a má-fé de Ressano Garcia. Por sua vez, num inquérito do semanário *O Diabo* (29 de Abril de 1939), o jovem desenhador Álvaro Cunhal (n. 1914) afirma que a arte deve «exprimir a realidade viva e humana de uma época», «exprimir actualmente uma tendência histórica progressista». Afirma também que

«formas novas podem conter um significado velho» e «formas velhas — ainda que excepcionalmente — podem conter um significado moderno e progressista».

Ressano Garcia perde na luta das ideias e no terreno das realidades práticas imediatas, pois António Ferro realiza a exposição sem ele nem os que ele defende. Mas, por outro lado, António Pedro e Álvaro Cunhal nada têm a ver com as intenções de António Ferro. Nenhum deles colabora na Exposição.

As afirmações de Cunhal podem ser consideradas entre as primeiras que importa registar para a história da pintura neo-realista portuguesa; e a exposição que António Pedro realiza em 1940, juntamente com António Dacosta (n. 1914-1990) e a escultora inglesa Pamela Boden, então refugiada em Portugal, pode ser considerada a primeira manifestação surrealista no domínio das artes plásticas. É uma nova época que se anuncia, a arrancada dos anos quarenta e cinquenta, de notável capacidade crítica e criadora.

«Quando António Pedro teve a ideia de uma exposição, em 1940, ambos estávamos conscientes da necessidade de afirmar uma espécie de ruptura», declara António Dacosta.

As obras expostas por Pedro, Dacosta e Pamela Boden são muito diferentes do espírito da Exposição, ainda mais do academismo oitocentescos, muito diferentes também da maioria das obras apresentadas até então nos Salões de Arte Moderna do SPN, diferentes mesmo das de Mário Eloy (1900-1951) que os dois pintores admiram.

Uma raiz expressionista é comum aos três artistas que aparecem, em 11 de Novembro de 1940, numa improvisada sala da Casa Repe, depois Nina Bar

(Chiado). Mas mais importante é a nova linguagem que, para além do expressionismo, se alcança: o informalismo das esculturas e o surrealismo das pinturas, linguagem que contraria os hábitos do público.

O catálogo reproduz uma obra de cada um deles e transcreve frases de Heraclito, de Hamann, de Baudelaire, de André Breton e de Nicolas Calas. O escritor surrealista e crítico de arte Nicolas Calas está então em Portugal, devido à guerra, e dará colaboração à revista *Variante* (1942-43) dirigida por Pedro. Do fundador do movimento em França, cita-se: «Creio na resolução futura destes dois estados tão contraditórios na aparência que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de sobre-realidade, se assim é possível dizer-se.»

Importa referir os quadros reproduzidos, certamente aqueles a que os autores atribuem maior significado: *Intervenção Romântica*, de Pedro, e *Serenata Açoreana*, de Dacosta, ambos de 1940, dois quadros em que a tragédia se exprime, e que não é possível deixar de relacionar com o tempo que se vive na Europa e com a atemporalidade portuguesa.

Intervenção Romântica e *Ilha do Cão* (1940) são os quadros maiores de Pedro, ambos denunciadores da violência. O primeiro mostra uma sequência de soldados, que se matam uns aos outros pelas costas, ninguém sabendo quem é o seu agressor. Ao longe, a Paz, mulher nua a cavalo, brandindo em vão uma enorme bandeira branca, é olhada por uma cabeça humana, solta do tronco, agarrada pelas mãos, voando. Mais perto, e olhando o assassinato em cadeia, um avejão escuro segura com as garras uma chave grande com um insólito objecto redondo pendurado. Por baixo, junto a uma falésia, erguem-se ondulantemente (desesperadamente?

ironicamente?) os dedos de uma árvore-mão. Mais perto de nós, no primeiro plano, à esquerda, uma mulher de branco parece mergulhar como um anjo em direcção aos pés de uma mulher nua decapitada e de braços sem mãos, longos como antenas.

Em *A Ilha do Cão*, um braço esguio atravessa a cena da direita para a esquerda, apontando duas mulheres. Uma está por terra, e a outra, com um braço sobre as costas da mulher prostrada e o outro braço erguido no alto verticalmente, é uma personagem activa e violenta, com o cabelo ao vento, o rosto monstruoso, os olhos ameaçadores, um pé calcando a vencida.

De entre as dezasseis pinturas, lembre-se ainda *Avejão Lírico* (1939), ameaça simbolizada na mão que sobrevoa e aponta um recanto só aparentemente tranquilo; *Da Minha janela* (1940), em que semelhante ameaça paira sobre uma paisagem minhota; uma natureza-morta transformada em *Natureza Assassinada* (1940), exemplo típico de técnica surrealista, pois, partindo de uma banal composição académica figurando parras e cachos de uvas, quadro adquirido em alguma feira-daladra, o pintor sobrepõe-lhe a imagem de um soldado ridículo com a cara substituída por uma mão, ficando casualmente a sobraçar um cacho, onde trepa um minúsculo nu feminino, enquanto outros dois nus dançaricam junto à bota e algumas parras mostram-se ainda ao alto, emoldurando a cabeça-mão e o seu estranho capacete; *Calor, Canton um Galo* (1940), com figuras plasmadas de um casal, ele com um galo no joelho, ela com um gato entre as coxas e segurando flores, lirismo onde se pressente crueldade; *Paz Inquieta* (1940), onde a ferocidade e o cretinismo se estampam nos rostos espantados de um casal, com os seus

dentinhos visíveis em bocas entreabertas. A presença de Espanha surge nos quadros de Pedro pintados a partir de paisagens de Moledo do Minho, perto da fronteira.

No ano seguinte (1941), nas exposições individuais no Rio de Janeiro e em S. Paulo, estas pinturas serão analisadas por Giuseppe Ungaretti, que fala do «sentido da terra de António Pedro e da sua lusitanidade». Pelo seu lado, a presença dos Açores é uma constante da obra de António Dacosta. Dos dez quadros de Dacosta expostos em 1940, podemos também salientar dois: o já mencionado *Serenata Açoreana*, reproduzido no catálogo, e *Antítese da Calma* (1940), que num artigo de Vitorino Nemésio na revista *Variante* é posto em destaque. Se o próprio título do primeiro nos refere já os Açores, terra onde o pintor nasceu, o segundo é claramente relacionado com a Guerra Civil de Espanha. *Antítese da Calma* mostra-nos uma confusão de corpos humanos. Descendo da esquerda para a direita, abraçado a um touro, um homem nu, com o rosto exprimindo determinação, tem na mão uma granada. Duas mulheres, uma nua e em pé, outra sentada e vestida, olham ansiosamente para o alto, como se procurassem um espaço menos opressivo. Mais abaixo, uma cabeça emerge de uma pequena abertura junto à terra, com o resto do corpo no buraco. Neste pormenor, em especial, reconhece-se a influência do Hieronymus Bosch das *Tentações de Santo Antão*. O quadro tem feito pensar também em *Guernica* de Picasso.

Serenata Açoreana parece retomar memórias da pintura religiosa barroca, com a cena da tentação e queda de Adão e Eva, a perda da inocência e o complexo de culpa ou «o remorso de ter nascido» (palavras de um

poema de Dacosta). Ao fundo, uma lagoa e arquitecturas rurais como há nos Açores.

A expressão de solidão que nos primeiros anos da década de quarenta se intensifica na pintura de Dacosta é em parte relacionável com a solidão que todo o país sente, solidão que, nele, se alimenta também num sentimento característico dos naturais das ilhas. O escritor Vitorino Nemésio, seu conterrâneo, chamou-lhe «pintor europeu das ilhas». O espaço inquietante, num tempo de necessidade e de receio das notícias, torna-se enfático, quando o pintor parece registar a lembrança de uma atmosfera asfixiante, com horizontes afoqueados (*Amor Jacente*, 1941), lutas inúteis ao longe, em contraste com um indiferente cão imóvel, quase um cão de porcelana, parecendo olhar fixamente um fio de água que desaparece na terra. (*Um Cão e outras Coisas*, 1941); mas é também espaço de cenas de sensualidade e de reflexão, de verdade e de simulacro, de simplicidade e de ironia, enigmático. O quadro *Melancolia* (1942) conjuga três espaços: um cenário «metafísico», uma paisagem naturalística e, ao centro, puxado à frente, o topo de um muro, com uma tomada de corrente eléctrica, absurdamente.

O expressionismo vem, por assim dizer, dar carne viva à pintura «chiriquiana» de Dacosta, entre 1940 e 1943. Dacosta adopta a inquietante espacialidade da arte «metafísica», sem que nele haja, porém, qualquer jogo puramente especulativo na junção insólita dos objectos. Pelo contrário, persiste na sua pintura desses anos uma rara capacidade de sinceridade ou vontade de autodescoberta, podendo detectar-se em quase todos os seus quadros a presença de símbolos que exprimem a nostalgia dos lugares da infância e a vivência dos

momentos adolescentes em que a vida se revela no seu absurdo e na sua crueldade.

Em contraste com os fundos, onde aparecem por vezes cenas agitadas, incêndios, os primeiros planos são estáticos, falsamente tranquilos. Falsidade que se acentua com a reunião, aí, das personagens em cima de palcos, estrados, ou peanhas. Analogamente, a Guerra, que assolava em toda a Europa, é falada em Portugal como se se passasse muito longe, noutros espaços.

Esta interrogação do Mundo e da História não é apenas denúncia, mas vontade de passar além dos dados imediatos, para interrogar o Homem. Pedro declarou (1930) gostar da «pintura que vai além das coisas, ou daquela em que as coisas são mais do que elas mesmas», e a sua poética procura «recriar um mundo que nasceu em sonhos». Em Dacosta, é uma interrogação que implica uma interrogação do próprio interrogador. A saída ou a manutenção fora do sistema é aventura poética total, que aproveita as circunstâncias da vida de cada um deles.

Outro pintor, Cândido Costa Pinto (1911-1976), que fundara em Coimbra, em 1932, o Grupo dos Divergentes (Manuel Filipe, Chorão Ramalho, Alcindo Madeira) oposto à *Presença*, realiza a primeira exposição em Lisboa, em 1941, no SPN. Aborda também o Surrealismo, sob a influência de Salvador Dalí, praticando uma pintura de execução meticulosa, convicto de que resolveria, como veio a anunciar em 1946, o célebre «problema de Van Eyck», ou seja a reconstituição da matéria pictural do pintor nórdico. O mais surrealista dos seus quadros é *Aurora Hiante* (1942), onde a voracidade da luz matutina leva à

extinção da luz das velas, a vigília anulando o sonho. Mulheres nuas afligem-se, desfazem-se.

Não há que procurar neste quadro, tão próximo de Dalí, a representação do complexo sado-masoquista, cuja compreensão serviu ao pintor catalão para visionar em 1936 uma *Premonição da Guerra Civil*. Reconhece-se, porém, angústia neste momento da imagética de Cândido.

Atraente na sua técnica tradicional, e superficial na temática, é fácil a Cândido alcançar alguma imediata projecção no público português. A sua actividade intensa abrange a caricatura (no domínio político, caricatura nazis e soviéticos), a decoração (participa na Exposição do Mundo Português), o cartaz, o cinema, as artes gráficas (nomeadamente, faz inúmeras capas para a colecção Vampiro), selos, a pintura mural (em Lisboa e no Funchal), a ilustração... A referência à vida portuguesa é imediata, aparecendo com grande frequência a representação de guitarras, mantendo geralmente uma imagética melancólica.

O seu misticismo afasta-o de Pedro e Dacosta. Interessado em certos aspectos do pensamento orientalista, sob a influência de Krishnamurti, pronuncia em 1945 uma conferência intitulada «O Complexo Conceptual». Procura desembaraçar a percepção de todos os preconceitos. «Sem a eliminação do “complexo conceptual” não é possível uma perfeita adaptação às revelações novas (...) É este fenómeno também que impede, por exemplo, muito boa gente de *compreender* — como dizem — as manifestações superiores da arte moderna. Olhando-as, não com olhos humanos, livres, em percepção pura, mas através de um “complexo conceptual” consolidado e auto-exigente, não dispõem da

capacidade de adaptação sensorial indispensável a revelações inéditas e profundas. Como estas formas de arte não adulam, acarinham ou confirmam o “complexo conceptual” do observador, antes, geralmente, pelo contrário, visto resultarem de um esforço transcendedor realizado pelo artista sobre o seu próprio “complexo conceptual”, revoltam-se contra os artistas (... a quem chegam a classificar de subversivos...). Mas nada fazem a favor da sua própria inteligência, preferindo, ao deslumbramento desta, ao êxtase estético, a comodidade convencional e putrescível da cela limitada que os encerra. Só representações plásticas consentâneas com o seu “complexo conceptual” lhes são *acessíveis* porque só estas lho alimentam. A arte é uma excelente oportunidade de enriquecimento interior e de libertação que a maioria dos homens deixa perder.»

Nos três pintores encontramos características comuns, embora diferentemente doseadas: a vontade intelectual e moral de sair do sistema dominante no país; a invenção de uma imagética surrealista em moldes que por vezes se acordam à hora terrível que se atravessa; e a presença frequente de elementos identificadores de Portugal.

A primeira característica é geralmente reconhecida. E é acusada como modo de evasão dos problemas locais e epocais, porque nem sempre se é capaz de entender as outras. Isto significa que é o próprio «climax» de ruptura que permanece nas lembranças, nos artigos superficiais que a exposição de Pedro e Dacosta provoca, artigos simpáticos por receio da capacidade de polémica de Pedro, mas cujos autores confessam a incapacidade de compreender as obras e a falta de vontade de esforçar-se

por compreendê-las. A exposição também não interessa aos escritores da *Presença* nem aos futuros neo-realistas.

Mas importa frisar que a modernidade está levando então a pintura portuguesa, pela primeira vez, a reflectir nos problemas postos à humanidade pelos momentos mais agudos da História contemporânea.

Vale a pena reparar noutro caso, bem especial, que é o de Maria Helena Vieira da Silva (n. 1908). Em 1942, no Brasil, onde se encontra refugiada, pinta o quadro *Guerra*, também chamado *O Desastre*, quadro importante na sua obra (o seu *Guernica?*), onde os seres humanos representados parece não poderem comunicar uns com os outros. Recentemente, ao estudar diacronicamente a obra de Vieira da Silva, a crítica francesa Dora Vallier mostrou como esse quadro, de figuras compactas e espaço fechado, é relacionável, quanto à composição, com um anterior quadro abstraccionista da mesma pintora, *As Linhas* (1936), de espaço aberto: «Mas a plenitude do real que procura agarrar, não a reconduzirá ao quadro que a marcou mais, pois que, ainda adolescente, ela o preferiu a todos os outros do Museu de Lisboa: o grande políptico de Nuno Gonçalves? No esquema rígido de uma estrutura que ela não afrouxa, num modo próprio, Vieira da Silva reencontra a densidade plástica do mestre primitivo, referência sem dúvida inconsciente, socorrendo-a no momento em que ela mobilizou todas as forças para introduzir o real na sua pintura».

Longe da Europa, Vieira da Silva vive intensamente o drama da guerra. Aos horrores, descritos em *O Desastre*, sucede um acto de confiança, ao imaginar em 1944, antes do acontecimento, *A Libertação de Paris*. Aí

representa as infindáveis avenidas parisienses e, nas janelas dos prédios, festivas bandeiras tricolores.

Não há nesta época pintores portugueses que mostrem, melhor do que os modernos, os anseios perante o que se passa no mundo e a particularidade da solidão portuguesa. Esta, anunciada na pintura de Eloy, implícita nos primeiros que se aproximam do Surrealismo e do Abstraccionismo, terá uma expressão forte na obra de Almada Negreiros (1893-1970), nos murais das gares marítimas dos cais de Alcântara e da Rocha, em Lisboa. Começados a pintar em 1943, os primeiros apenas se concluem em 1945. Os segundos realizam-se entre 1946 e 1948-49. Quando aparecem ao público, uma certa má vontade política, à esquerda e à direita, manifesta-se inicialmente em relação a estes murais, principalmente em relação aos segundos, que são mais modernos e surgem num momento particularmente excitado da vida política, de que falaremos no capítulo seguinte.

Mas os argumentos usados não surgirão do nada. Para além do circunstancial político, há que procurar raízes em alguns acontecimentos culturais que se desenrolam ainda durante os anos da Guerra.

Se em Novembro de 1940, a exposição de Pedro e Dacosta surge com intenção de ruptura, há que a relacionar mais uma vez com a Exposição do Mundo Português, acontecimento dominante. Mas deverá lembrar-se também que o SPN fizera em Outubro uma exposição individual do académico Eduardo Malta (1900-1967). E, em Dezembro, a SNBA oferece ao público uma grande exposição retrospectiva de Abel Salazar (1889-1946), personalidade que recolhe a admiração geral. O crítico Artur Portela considerava-o

em 1938 um «génio», «o maior pintor português vivo». A sua pintura de cromatismo tonal usa o claro-escuro para tratar dramaticamente uma temática social, representando cenas de trabalho. Sob a influência de um Rembrandt, um Daumier ou um Steinlen, mantém-se alheio às inovações cromáticas que a modernidade vem propondo desde o Impressionismo. Intelectual de esquerda e coerente no seu civismo, Abel Salazar será considerado um mestre pelos neo-realistas.

No mesmo ano, Abel Salazar publica *Que É Arte?* (1940), onde defende uma «caracterologia da arte» e propõe a classificação dos artistas em biótipos, seguindo as teorias de Kretschmer. Mais importante é, porém, a comparação que estabelece entre a psicologia do artista no momento de criação e a do matemático, servindo-se de declarações de Henri Poincaré. Por outro lado, o seu capítulo sobre «O problema da “arte pela arte”, etc., revela uma tentativa de passar além da polémica que os primeiros neo-realistas mantiveram com os presencistas no final dos anos trinta: «... quer uma quer outra das duas teses antagonistas (“arte pela arte” e “arte social”) não têm o menor fundamento. Quanto à tese “arte humana” podemos considerá-la um pleonasma inútil...» Nesta polémica, Abel Salazar mantém-se numa indagação puramente conceitual, embora noutros capítulos afirme que nem tudo se explica racionalmente na criação artística. Nas suas teorias, Abel Salazar fala de Velazquez, Delacroix, Rembrandt... Mas se se pronuncia sobre os contemporâneos, vê na modernidade «todos os estigmas da decadência».

Ora, na Exposição do Mundo Português, o Brasil apresenta no seu pavilhão um quadro de Cândido Portinari, *O Café*, que é reproduzido no último número

de *Sol Nascente* e num dos últimos de *O Diabo*, elogiado pelo crítico Adriano de Gusmão (n. 1908), mas levanta sérias reservas por parte do romancista Afonso Ribeiro.

Pela primeira vez é possível ver um quadro neo-realista em Portugal, sem ser através de reproduções. Mas *O Diabo* é essencialmente um semanário literário, o que não pode ter deixado de se reflectir no modo simbolístico com que são interpretadas as figuras humanas desenhadas por Portinari, com acentuações anatómicas nada respeitadoras das académicas proporções. O que aí é visto é, então, «o homem subjugado, o trabalhador animalizado, tornado monstruoso», o que «inferioriza» a obra do pintor como documento social. «Com um pouco, um nadinha mais, a sua arte seria uma arte humana, vigorosa e progressista...»

O entendimento das «formas novas», imprescindível para o entendimento do verdadeiro «significado» das obras, levaria muito tempo a desenvolver-se no meio intelectual português. Esta demora origina equívocos, ao fazer-se a defesa do primado do conteúdo intelectual previamente definível e facilmente verificável, ou seja, explícito nas «formas velhas», pois são estas as que os condutores da opinião entendem.

Não podendo contar com um público adequadamente cultivado, pois as próprias escolas de arte estão desactualizadas, as artes visuais ficam demasiado dependentes dos escritores que se disponham a difundi-las nos jornais, nas revistas ou nos livros.

Mas no domínio literário neo-realista alguma coisa se está passando também: «o peso da verdadeira doutrinação neo-realista passou a fazer-se a partir de

1940, e contra os seus apóstolos mais apaixonados, como Zhdanov, ou contra o Zhdanovismo da época estaliniana», como dirá mais tarde (1976) o crítico literário Alexandre Pinheiro Torres. Se Mário Dionísio, que será o teórico de maior estatura, tinha já publicado alguns poemas em *Sol Nascente* (1937), é porém o aparecimento de *Gaibéus* de Alves Redol, em 1939, que geralmente se considera o marco inicial do neo-realismo, como manifestação literária. Outras imediatamente se seguiram.

Importa notar que «a verdadeira doutrinação» de que fala Pinheiro Torres surja no momento desta prática literária, ou por quem à prática literária e artística se está dedicando. Não quer dizer porém que é o que está a ter maior audiência, na época.

Como se sabe, o Congresso dos Escritores de 1934, em Moscovo, adoptara a proposta do escritor Máximo Gorky, o realismo socialista, a que Zhdanov daria uma interpretação muito restrita. Não é pequena a influência do Zhdanovismo num importante sector da actividade política em Portugal, até 1956, data do XX Congresso do Partido Comunista da URSS, onde Kruchchev inicia a destalinização.

O neo-realismo surge em Portugal primeiramente como apelo teórico, em polémicas e artigos, desde 1935. O primeiro artigo geralmente considerado de interesse para o neo-realismo literário português é de Álvaro Salema, em *Gládio*, no dia 31 de Janeiro de 1935, onde se ataca o idealismo de Antero. «E se a nova corrente, a esboçar-se, ia opor-se, no plano ideológico, aos Modernismos (tanto o de 1915 — *Orpheu* — como o de 1927 — *Presença*), foi porque nestes não havia mais ideologia nenhuma para além daquela que os seus

representantes pudessem haver repescado da geração de 70». Em 1965, Redol dirá que, nos primeiros anos, trava-se a «aguerrida batalha pelo conteúdo da literatura». Em 1939, o seu romance *Gaibéus* era antecedido pela seguinte epígrafe: «Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documento humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem.» Esta epígrafe é inspirada noutra de Jorge Amado, no seu romance *Cacau* (1933): «Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do Sul da Bahia. Será um romance proletário?»

A atitude mental destas epígrafes predomina neste período e, pela sua simplicidade e esquematismo, difunde-se imenso, a seu modo despertando o público para a novidade da mensagem do movimento neo-realista, mesmo que, de dentro do movimento, tais esquematismos sejam criticados. Assim, arriscando-se a contrariar o espírito geral da polémica, em que se insere também, de neo-realistas contra presencistas, Dionísio afirmou, já em 1937, a propósito de Jorge Amado, em *O Diabo* (Novembro): «Parece-nos (...) acanhado considerar a arte, mesmo a mais subjectiva (o que nos parece bem diferente de impermeável ou inatingível), inútil ou perigosa.»

Em 1940, cessam, tanto a revista *Presença* (1927-40) como *O Diabo* (1934-40) e *Sol Nascente* (1937-40). Os neo-realistas publicam poemas nos dez volumes do *Novo Cancioneiro* (1941-44) e também os *Novos Prosadores*.

José Régio publica em 1940 o livro *Em Torno da Expressão Artística*, onde procura sistematizar as suas

ideias: «É para a poder fixar e comunicar que ele (o artista) parece trair a vida (...) Tudo confirma que a expressão artística é uma expressão segunda: quer da expressão vital que *não chega* a ser arte, quer da expressão mística que a *transcende*.»

Em 1941, António Pedro, regressando do Brasil, nega numa entrevista a *Acção*, que Portinari seja «um génio» ou, sequer, «o maior pintor» brasileiro, opinião que repetirá em 1946, no semanário *Mundo Literário*.

Em 1941, Álvaro Cunhal ilustra *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes, com desenhos realísticos não isentos de lirismo. Pedro ilustra o seu próprio texto semiautomático *Apenas Uma Narrativa* (1942). O virtuoso da palavra, falada e escrita, que é Pedro, aqui revela a necessidade de simular o primarismo directo, recorrendo repetidamente às conjunções *e*, *que*, primarismo voluntário sem o qual se não produziriam certos efeitos de surpresa. Análogo simulacro deve ser entendido na sua pintura: uma pseudo-ingenuidade de feitura facilita-lhe a metáfora visual. Aliás, as imagens da pintura passam para a narrativa e vice-versa. As imagens mais frequentes, tanto na pintura como nos textos, são as de árvores antropomórficas. Mas *Apenas Uma Narrativa* tem tão pouca repercussão imediata como a exposição, em 1940, de Pedro e Dacosta.

Até ao Verão de 1943, os anos da Guerra são para Salazar anos de trégua interna, pois a maioria dos seus opositores concordam em evitar actos subversivos até ao final do conflito mundial. Enquanto a SNBA se mantém nessa altura ligada a opções oitocentescas, António Ferro, desde os momentos da polémica de 1939, passa a ter nos salões do SPN mais artistas, modernos ou modernizantes, como Pedro, Dacosta,

Cândido, Viana, regressado da Bélgica em 1940, Almada, Sarah Affonso, Dordio Gomes, Júlio Santos (1904-1969), Ofélia, Maria Keil, Frederico George (n. 1915), João Hogan (n. 1914-1988), Luís Dourdil (n. 1914-1989), Magalhães Filho (1913-75), Júlio Resende (n. 1917), Júlio Pomar (n. 1926), etc. O prémio de escultura, criado no SPN em 1940, não revela, porém, modernidade, sendo atribuído neste período a Álvaro de Breé (1903-62), António Duarte, Martins Correia (n. 1910), Canto de Maya (n. 1890) e Barata Feyo (n. 1902).

Se a decoração da Assembleia Nacional é entregue em 1944 a um pintor académico, Martins Barata, em continuação de Sousa Lopes (1879-1944), começa porém nessa altura o apoio oficial a Almada Negreiros. Em 1941, o SPN organiza uma retrospectiva de *Trinta Anos de Desenho de Almada*, exposição sem dúvida importante, que comprova nos meios cultos o mérito do desenhador, mas em que a imprensa não repara devidamente. Em 1942, o SPN dá-lhe o Prémio Columbano, de consagração, e será Almada o primeiro a receber, em 1946, o Prémio Domingos Sequeira, na Primeira Exposição de Arte Moderna de Desenho e Aquarela. Em 1943, sendo as gares marítimas projectadas pelo seu amigo Pardal Monteiro, que já o chamara para decorar a Igreja de Nossa Senhora de Fátima (1938) e a sede do jornal *Diário de Notícias* (1939), Almada é de novo chamado para realizar os murais nessas gares, que constituem um dos momentos mais altos da sua carreira.

Os desenhos de Almada, no início dos anos quarenta, são voluntariosos na estilização linear e no jogo de claro-escuro, que ora obedece à linha ora a

dispensa na construção de massas. A pintura, como exemplarmente se vê no quadro *Homenagem a Luca Signorelli* (1942), é também voluntariosamente construída, como se nota no jogo das cores elementares, na luz recortando figuras e definindo planos frontais, e ainda nos enquadramentos explicitadores de um sentido de composição relacionado com as investigações que vinha fazendo sobre as proporções harmónicas definíveis numericamente. Efectivamente, num auto-retrato desenhado no ano de 1943, Almada representa-se numa linearidade contínua e quase esquemática, sobrepondo em transparência um conjunto de citações: «Homero é nos antigos a nascente donde tudo saiu» (Delacroix). «A arte é feita para perturbar, a ciência assegura» (Braque). «Não procuro, encontro» (Picasso). «Aquele que sabe tem que ter aprendido de outro ou achado ele só o que sabe; a ciência que se aprende de outro é, por assim dizê-lo, exterior: o que nós mesmos encontramos, a nós pertence e em propriedade. Encontrar sem buscar é coisa difícil e rara; achar aquilo que se busca é cómodo e fácil; ignorar e buscar (aquilo que se ignora) é impossível» (Arquitas de Tarento). «Parece que a década é o número perfeito» (Aristóteles, *Metafísica*). «Redução a número perfeito, Theleon» (Platão citado por Vitruvius e este por Luca Pacioli di Borgo, *De Divina Proportioni*, e por Francisco de Hollanda, *Da Pintura Antigua*).

Um texto de Almada, *Prefácio ao Livro de Qualquer Poeta* (1942), sintetiza muitas das suas ideias e atitudes como criador. «O saber desencanta o mistério. O conhecimento vive cara a cara com o mistério». «É

conhecimento verdadeiro a ingenuidade e esta não serve a quem busque saber».

Uma conferência de 1944, intitulada «Descobri a Personalidade de Homero», obtém enorme sucesso, pelo seu conteúdo, e também porque tem cobertura jornalística, já que é feita na sala nobre do *Diário de Notícias* e presidida por um membro do Governo, pelo director do Museu Nacional de Arte Antiga, João Couto, e pelo director do jornal, Augusto de Castro. Para Almada, Homero garante a compreensão da história de cada país do Ocidente, e Portugal é o mais antigo de todos na Europa helénica. «Muito breve mostrarei Portugal na Europa com os olhos de Homero».

Entretanto, alguns jovens vão assistindo a um ou outro acontecimento, por vezes já participando. Os mais ávidos de cultura por certo amplificam o que pontualmente observam, num meio isolado como nunca do mundo. Há que aproveitar o máximo do pouco que, à margem da vida oficial, vai acontecendo: alguns artigos de jornais e revistas, conferências, exposições... As escolas não contam pelo que ensinam, mas são o local de encontro deles, donde surge a consciência de uma geração nova.

Dirigido por Joel Serrão e editado por Eduardo Calvet, sai o semanário de estudantes da Faculdade de Letras de Lisboa, *Horizonte* (1942-43), reproduzindo obras de Magalhães Filho, Frederico George, Martins Correia, Dominguez Alvarez (1906-42), Rebocho (n. 1912), Ribeiro Pavia, e publicando sobre artes plásticas artigos, entre outros, de Júlio Pomar (n. 1926). Este aí diz, em 1942: «Urge criar um salão isento de partidarismos, aberto a todos os artistas de alma jovem que tragam uma mensagem a revelar.» É mencionado

um único artista «mais velho» entre os que poderiam alinhar com os jovens: Abel Salazar, «esse pintor admirável».

Em 1942, Fernando de Azevedo (n. 1923), Mário Cesariny (n. 1923), Vespeira (n. 1925), João Moniz Pereira (n. 1920-1988), Cruzeiro Seixas (n. 1920), António Domingues (n. 1921) e outros alunos da Escola de Artes Decorativas António Arroio, começam a encontrar-se no Café Herminius (hoje desaparecido), na Av. Almirante Reis. A sua actividade, como grupo, tem por vezes um carácter dadaísta, mas procura também interferir, a partir de 1944, junto do crescente movimento literário neo-realista.

Júlio Pomar aproxima-se deste grupo, que inclui também o poeta Pedro Oom, António José Francisco e José Leonel Rodrigues. Num quarto da Rua das Flores, que lhes serve de *atelier*, expõem, em 1943, Vespeira, Fernando de Azevedo, Pedro Oom, José Gomes Pereira e Pomar.

No Porto, em 1943, na Escola de Belas-Artes, onde o ensino de Dordio Gomes introduz uma certa abertura nos hábitos académicos, alguns estudantes constituem-se como grupo e realizam nesse mesmo ano uma Exposição Independente, primeira de uma série que durará até 1950, apresentada, conforme as oportunidades, no Porto, Lisboa, Coimbra, Leiria e Braga. O grupo deve-se inicialmente à capacidade aglutinadora de Manuel Guimarães. A casa de Júlio Resende serve de local de encontro. A pouco e pouco, o principal animador passa a ser o estudante de arquitectura Fernando Lanhas (n. 1923), e no grupo integram-se, além de muitos outros, Amândio Silva (n. 1923), António Lino (n. 1914), Nadir Afonso (n.

1920), Rui Pimentel (n. 1925), Arlindo Rocha (n. 1921), Aníbal Alcino (n. 1926), Victor Palla (n. 1922) e Júlio Pomar.

O que os reúne é a intenção de lutar contra o academismo que a Escola lhes pretende impor. Dordio Gomes expõe com eles. Abel Salazar é convidado. No catálogo da *Independente* inaugurada em Dezembro de 1944, em Coimbra, escrevem: «Este título, Exposição Independente, não é um nome de acaso. Significa porta aberta para todas as correntes, tribuna acessível às variadíssimas tendências plásticas, alheia a compromissos estéticos.»

Veremos que tendências se tornarão mais significativas, através da livre actividade criadora e da sua apresentação em exposições livres, nos anos do pós-guerra. Antes de 1945, evidencia-se em Júlio Resende um «cézannismo» adivinhado através da pintura de Dordio Gomes e do espanhol Vazquez Díaz; nesta via construtivista, Victor Palla aproxima-se do cubismo de Braque, e Nadir Afonso estiliza figuras humanas e pinta paisagens de cidades. O expressionismo é praticado no paisagismo de Aníbal Alcino, e na figuração, por vezes ilustrativa, de António Lino e de Amândio Silva, dois artistas que posteriormente se dedicarão às artes aplicadas.

III / 1945-1956
NEO-REALISMO, SURREALISMO,
ABSTRACCIONISMO GEOMÉTRICO

A era da energia nuclear anuncia-se com uma ameaça, a bomba, que subjuga todo o planeta ao seu possuidor. Não se entra em anos de paz propriamente dita. A vitória dos Aliados na Europa, em Maio de 1945, suscita porém em Portugal, manifestações pró-democratas e pró-socialistas. Em Setembro, a Assembleia Nacional é dissolvida e o Governo anuncia eleições livres para Novembro. Dezenas de milhar de pessoas aderem a uma espécie de Frente Popular, que é o recém-criado MUD (Movimento de Unidade Democrática). Nesta oposição, apenas o Partido Comunista se encontra organizado, o que lhe concede muita capacidade de manobra, mas a sua clandestinidade obriga a uma disciplina demasiado rígida, dificultando a actividade cultural dos seus adeptos e simpatizantes. A Oposição repara que precisa de mais tempo para organizar a campanha eleitoral. Salazar recusa o adiamento. A Oposição desiste. A PIDE desenvolve uma vasta perseguição a todos os que estão ligados ao MUD. A candidatura de Norton de Matos, em 1949, é o

momento mais intenso da luta travada entre a Frente Unida e o Estado Novo.

Durante este anos, surgem três movimentos artísticos importantes: o Neo-Realismo, o Surrealismo e o Abstraccionismo Geométrico.

É em 1945, na Exposição Independente, em Leiria e em Lisboa, que Fernando Lanhas expõe pela primeira vez o seu óleo *02-44* (então designado por *Violino*). O título adoptado posteriormente indica que é um *óleo*, número *dois*, realizado em *1944*. De modo semelhante, Lanhas passaria a designar as pinturas seguintes. *02-44* é uma composição de formas simples resultantes da divisão da superfície do suporte por meio de linhas tensas. Rigorosamente bidimensional, a matéria é espessa, evidenciando o aspecto concreto do trabalho pictórico. A pesquisa do permanente leva Lanhas a recusar as cores viçosas, que desbotam com o tempo. *02-44* utiliza cores acastanhadas. Noutros quadros, passará a utilizar geralmente os cinzentos. Uma equivalência estrutural entre o que possa considerar-se figura e fundo inicia-se aqui. Esta pesquisa formal será frequente em vários artistas portugueses, tanto abstractos como figurativos. Mas na obra de Lanhas ela surge, então, como consequência de uma rítmica articulação de linhas quebradas, afastando-se ou aproximando-se sem se cruzarem, abrindo-se ou fechando-se.

A depuração e o rigor são nele uma ascese e falar-se-á em «ressonância cósmica» a propósito da expressividade da sua obra, o que apresenta coincidências com as suas preocupações dominantes. Dedicar-se à astronomia e às pesquisas arqueológicas; trabalha também em arquitectura e artes gráficas. A

Fernando Lanhas se deve o início de uma acção coerente e contínua a favor do Abstraccionismo Geométrico, consequência de pesquisas iniciadas em 1942.

Em 1943, pinta um quadro com tintas fabricadas de pedras moídas; em 1950, uma escolha seriada de seixos do mar determina a paleta «natural» dos seus óleos; depois, pinta nas próprias pedras, algumas das quais serão apresentadas na sua primeira exposição individual, em 1953, na Galeria de Março (Lisboa). O isolamento de Lanhas, principalmente nos primeiros anos, leva-o a pedir a amigos que tentem realizar desenhos ou esculturas abstractas, pois ele necessita de saber como é que outros se comportam nas pesquisas abstraccionistas. A sua acção quase consegue trazer a Portugal cem obras do «Salon des Réalités Nouvelles» de 1949, salão parisiense que desde 1946 pugna pelo Abstraccionismo. Luta também pela amostragem da esquecida ou ignorada obra de Amadeo (1887-1918).

Nas últimas Exposições Independentes, que já sabemos serem fundamentalmente animadas por Lanhas, aparecerão mais obras abstraccionistas. Em 1946, no Porto, Cândido da Costa Pinto expõe dois óleos não figurativos surrealizantes, e Lanhas mostra novas pinturas geométricas. Em 1947, expõem-se pinturas abstractas de Lanhas, Nadir Afonso, Artur da Fonseca (n. 1923) e Garizo do Carmo (n. 1927), assim como esculturas de Arlindo Rocha e de Lanhas. Ainda na última Exposição Independente, em 1950, no Porto, Fernando Lanhas, Nadir Afonso e Artur da Fonseca expõem novas composições abstractas e não figurativas.

Aliás, no Porto, em 1947, na exposição individual de Artur da Fonseca, entre pinturas de expressionismo

poético, de temática religiosa, aparecem algumas pinturas não figurativas. Fernando Fernandes (n. 1924) realiza *Dupla Intenção* (1949), integralmente abstracta, e apresenta, como tese final do Curso de Escultura da Escola de Belas-Artes do Porto, uma obra abstractizante, *A Lógica e o Silogismo* (1952). Em 1949, Nadir Afonso expõe individualmente dezassete óleos abstractos, e Artur da Fonseca apresenta novos trabalhos não figurativos.

O «biomorfismo», como será chamada a fase não figurativa de Cândido Costa Pinto, surge sem ser intencionalmente, em 1945, com o óleo *Início*, mera desfiguração da pintura anterior do pintor. A este óleo seguem-se, em 1947, os quadros *Afinal o Mundo é Pintura e Debate*, e, seguidamente, *Sempre Depois* (1949) e *Empreendimentos Instintivos* (1950). Nestas pinturas de Cândido deixa de se poder identificar objectos conhecidos, mas permanece a sugestão de movimento, de luz, de afilamentos.

Nos anos quarenta, Nadir Afonso trata geometricamente figuras surrealizantes. *Composição Irisada* (1946) produz um efeito visual parecido com o de alguns quadros de Max Ernst, embora sem o sentido provocatório deste. Algumas fotografias de um mesmo quadro feitas ao longo do tempo, mostram a evolução do pintor. Fotografias dessas serão recolhidas no seu livro *Mécanismes de la Création Artistique* (1970). Aí pode reparar-se que *Máquina*, em duas fases (1943-1950), assim como *Demorgorgon*, em quatro fases (de 1946 a 1956), são quadros que foram passando de uma informalidade figurativa a uma rigorosa definição de contornos e de cores. Rigoroso também na composição, Nadir parte em busca da

«pura harmonia». Usa cores vivas, aplicadas lisamente, e com elas define formas e contraformas, por vezes com efeitos suavemente decorativos, outras vezes organizadas em sequências de formas complementares de efeito óptico violento. A vivacidade da cor e o caprichismo das formas distingue Nadir do «jansenismo» de Lanhas.

Apesar da importância de artistas como Lanhas e Nadir, não se pense, porém, que a tendência dominante nos artistas das Exposições Independentes é, em 1945, o Abstraccionismo. Pelo contrário, nessa época é o Neo-Realismo que atrai a maioria. Não podem deixar de reparar nos reflexos da política na vida cultural, as perseguições aos intelectuais da oposição ao regime salazarista, perseguições que atingirão alguns deles.

O arquitecto Artur Andrade encomenda pinturas a Abel Salazar, Dórdio Gomes e Camarinha para o Café Rialto. Faz também encomendas aos jovens, nomeadamente para o Cinema Batalha. O baixo-relevo de Américo Braga irrita o Governo. O escultor tinha representado uma ceifeira e um ferreiro que, erguendo a foice e o martelo, «desenhavam» no ar o emblema comunista. Censurado, esse pormenor é picado e alterado. Outro acto de censura leva a cair, apressadamente para que a inauguração se realize, a parede interior do Cinema Batalha que tinha sido decorada por Júlio Pomar (1946-47). O pintor é, entretanto, preso pela PIDE.

Como se verifica, pode marcar-se, também em 1945, a arrancada da pintura neo-realista.

Um artista mais velho, Manuel Filipe (n. 1908), revela-se em 1945, ao apresentar, em Coimbra, Porto e Braga, os desenhos feitos desde 1943. Joaquim

Namorado, na *Vértice*, repara que há nos desenhos de Manuel Filipe uma «saudável e bem assimilada influência de Orozco». É também visível a de Georges Grosz. Mais tarde (1979) o pintor declara: «A fase negra (1943-45), executada com mina Harthmouth, pretende denunciar uma sociedade que, mau grado as grandes conquistas da técnica, produz as gritantes injustiças com todas as suas consequências — a sub-gente, a alienação, os cogumelos humanos. E também anunciar os primeiros sinais de inconformismo e de tomada de consciência dos homens mais avisados. Esta fase é algo pessimista com alguns vislumbres de confiança no futuro (...) Pés e mãos desconformes podem exprimir a força ou a brutalidade física daqueles que fazem dos pés e das mãos os seus principais agentes de sobrevivência.»

Manuel Ribeiro de Paiva fizera desenhos para livros de Redol, de Antunes da Silva e de outros escritores neo-realistas. As exigências gráficas das capas levam-no a encontrar soluções formais decorativistas. Nos desenhos e aguarelas realizados livremente é, porém, mais lírico e, por outro lado, mais agressivo na denúncia social.

«Tal como os seus companheiros das letras», os pintores neo-realistas vão intentar dar, «através de uma visão desmistificada, a vida dramática do homem comum, as catástrofes e as promessas da hora presente» (Pomar). Tal como nos primeiros escritores desta tendência, a primeira descoberta destes pintores é o povo. Não o povo relegado para a passividade, ou para a mera exibição folclórica, ou para simples exemplo de bondade — porém sem perspectiva histórica. Não é adoptado como mero «pretexto para

um bom naco de prosa» (como Dionísio denuncia), como mero «pretexto para um bom naco de pintura» (como Pomar denuncia); mas, sim, o povo, como imensa massa humana secularmente explorada; e, nessa massa humana, os camponeses, maiores vítimas da miséria e da ignorância. Por este ponto de vista se encara a obra de Abel Salazar, considerando-a à margem das polémicas entre modernistas e académicos.

A adocicada imagem do povo que se vai forjando na acção do SPN, passa assim a ser criticada, através de uma contraproposta artística menos distante das realidades sociais. O Neo-Realismo começou por ser apelo cívico à imediata intervenção política. No domínio mais especificamente cultural, a doutrinação precedeu a realização artística. Já vimos que, desde 1935, alguns artigos apontam para uma reflexão sobre a função social da literatura, onde vêm imiscuir-se concepções Zhdanovistas. A sua literatura surgiu cerca de 1940, recebendo manifestações de simpatia militante. A pintura neo-realista vem, 1945, responder a esta ansiedade. Políticos e teóricos da cultura, escritores com acesso a jornais revistas, passam a dar divulgação a esta pintura que ilustra as suas ideias. O sucesso rápido de Júlio Pomar é em grande parte devido a esta simpatia militante, para além do seu valor intrínseco como artista. Nunca nenhum jovem artista fora aclamado tão entusiasticamente. O seu intervencionismo político-cultural constitui na verdade um factor determinante, em 1945.

Na Exposição Independente, de 1945, em Lisboa, do Instituto Superior Técnico, Júlio Pomar e Victor Palla

realizam conferências. Pomar proclama que «o pintor não fecha mais os olhos diante da realidade».

No Verão de 1945, Júlio Resende e Júlio Pomar participam na IX Missão Estética de Férias. As obras de Pomar, expostas na SNBA, dão origem a um artigo de Mário Dionísio na *Seara Nova* (Dezembro), onde se propõem coordenadas de uma pintura realista e se pergunta esperançadamente se naquelas telas não estaria «o princípio de um grande pintor».

Uma página de arte de um jornal portuense, *A Tarde*, é entregue à orientação de Pomar, entre Junho e Outubro de 1945, onde colaboram Mário Cesariny, Victor Palla, Vespeira, Arco (pseudónimo de Rui Pimentel, formado a partir das primeiras sílabas das palavras «artista comunista»), Fernando José Francisco, José Leonel Rodrigues, Pedro Oom, Aníbal Alcino, etc. Aí aparece um estudo sobre *Guernica* e reproduzem-se obras de Orozco, Rivera, Siqueiros, Thomas Benton, Georges Grosz, Portinari, Van Gogh, etc. A juventude dos colaboradores, alguns deles recentemente inscritos no Partido Comunista, explica certa insipiência, e um radicalismo que chega, pela pena de Cesariny, a falar da «influência nefasta de Almada e Pessoa». Os artigos politizados de Cesariny e de Fernando José Francisco exprimem uma certa hostilidade, por obediência ao espírito político do grupo, contra os poetas de *Orpheu*, considerado «decadentes». Mas estes futuros surrealistas esboçam já também as suas críticas contra os poetas e os escritores que «falando em nome do povo e (supõe-se) para o povo, não eram lidos pelo povo e não tentavam (ou não podiam — ou não sabiam) dar-lhe obras capazes de ilustrar a palavra de ordem de Lenine:

Nada é demasiado bom para os operários» (Cesariny, Phases, n.º 4, 1973).

Vespeira publica no jornal *A Tarde* (4/8/1945) uma «Carta Aberta aos Pintores», onde ataca «a já tão agonizante pintura das escolas de Paris», «a procura de belas formas», «os formalismos», afirmando que «a pintura tem de ser útil para servir os homens». Este texto tem cariz de manifesto dos jovens pintores neo-realistas.

É do mesmo ano o primeiro óleo de Vespeira, *Apertado pela Fome* (1945), título extraído de um poema da Resistência, de Paul Éluard, e composição pictórica próxima de *Eco do Pranto* (1937) de Siqueiros. No meio de ruínas, uma criança, magra até à deformação, agarra desesperadamente numa pedra como se a fosse comer. As fotografias dos campos de concentração nazis, que a Embaixada americana divulgou nas primeiras semanas do pós-guerra, são a motivação imediata da concepção daquela figura humana, que não gesticula nem grita como no quadro de Siqueiros, antes parece concentrada e muda, fixa, sentada numa viga de ferro, com o rosto ocultado pelo pão-pedra. Vêem-se destroços de um avião e, ao longe, a chaminé de uma fábrica destruída. O quadro é feito em Junho, logo seguido de outro, também feito sobre os acontecimentos, *Manifestação Proletária*, nele aparecendo uma bandeira vermelha e um camponês parecido com o pai do pintor. Este segundo quadro é destruído, por receio da PIDE. *Apertado pela Fome* é exposto na primeira Exposição Geral de Artes Plásticas, da SNBA, em 1946.

No Porto, em Junho de 1946, uma Exposição da Primavera, no Ateneu Comercial, organizada nos moldes das Independentes, apresenta Abel Salazar, Camarinha, Augusto Gomes (1910-1976), junto dos neo-realistas

Pomar, Manuel Filipe, Moniz Pereira, Arco, Jorge de Oliveira (n. 1924). O crítico Ramos de Almeida, no *Mundo Literário* (13/7/1946), elogia Pomar e considera que os jovens «estão em boa companhia, seguem pela mesma estrada por onde marcham Portinari, Orozco e Rivera».

Cândido Portinari, agora melhor entendido visualmente, torna-se em 1946 o grande modelo.

De passagem para Paris, Portinari está em Lisboa, onde Mário Dionísio lhe faz duas entrevistas. A sua exposição em Paris provoca uma divulgação culta da sua obra. A necessidade de recontactar com Paris facilita entre nós essa divulgação. Dois artigos surgem, consequência dessa exposição parisiense: um de Joaquim Namorado, na *Vértice* (Janeiro de 1947), e outro de José-Augusto França (n. 1922), no *Horizonte* (Dezembro de 1946). O poeta neo-realista considera Portinari «o artista cujo génio abriu a arte do nosso tempo à comunhão com o destino do homem comum». José-Augusto França inicia então uma actividade crítica que se tornará da maior importância para o desenrolar das propostas vanguardistas, para o entendimento geral da modernidade e para a reflexão sociológica da arte. No seu artigo sobre Portinari, fala da contribuição para o «novo humanismo», sublinha a «pureza trágica» da última fase do pintor e a sua «negação do sentido romântico da epopeia». Se algumas reticências surgem na crítica de José-Augusto França, a verdade é que, com excepção de António Pedro, o elogio a Portinari é geral entre os modernos de então.

A *Vértice*, a *Seara Nova*, o *Mundo Literário*, o *Horizonte* — *Jornal das Artes*, são as revistas culturais em que mais se faz então a defesa do Neo-Realismo. O

Mundo Literário (1946-47) publica reproduções de Portinari, logo nos números 2 e 3. O seu apoio ao Neo-Realismo é compensado pelas colaborações de Pedro e Adolfo Casais Monteiro. Significativo deste ecletismo, e também do radicalismo juvenil em confronto com uma mais ponderada reflexão estética, é o facto de se ver, no mesmo número, Casais Monteiro assinalar o carácter «antiburguês» de Picasso, enquanto Pomar acusa o pintor espanhol de «incapacidade de ir mais além» da «degradação da sociedade burguesa» de que é «filho natural». Nesta mesma revista, Pomar faz a revisão crítica da pintura moderna portuguesa dos vinte anos anteriores (1926-46), defendendo que a arte deverá ser «uma ponte lançada para o coração da vida, para o porvir...» Ainda na mesma revista, Ernesto de Sousa (n. 1921) salienta as obras de Pomar, Vespeira e Moniz Pereira «três pintores do nosso tempo». Ernesto de Sousa torna-se um dos críticos que mais defendem o Neo-Realismo nas artes plásticas, vindo também a ser, mais tarde, o seu primeiro historiador. Em 1946 inicia na *Seara Nova* uma série de artigos ilustrados com reprodução de desenhos e pinturas dos jovens artistas, e manifesta a esperança de que a pintura portuguesa, redescobrendo a sua vocação realista, ganhe valores de universalidade. Ernesto de Sousa considera o realismo capaz de absorver as diversas contribuições modernas.

As Exposições Gerais de Artes Plásticas, que, de 1946 a 1956, se realizam na SNBA, passam a ser o centro de toda esta actividade político-cultural. Organizadas por convites, sob o controle do MUD, constituem o salão da Oposição, em cujas intenções «não deve esquecer-se que está presente um vivo

desejo de aproximar a arte do povo», de levar ao povo «uma mensagem de amizade e de solidariedade».

Na primeira Exposição Geral (1946), dezassete dos noventa e três participantes tinham exposto nos salões do SPN: Abel Manta (n. 1888), Pedro, Álvaro Perdigão (n. 1910), Júlio Santos, Maria Keil, Ofélia, Regina Santos, Euclides Vaz (n. 1916), José Farinha, Jorge de Oliveira, Pomar, Dourdil, Carlos Ribeiro, José Rocha (n. 1907), e também Botelho, Alberto Cardoso e Cândido, que lá voltariam a expor. A exposição reúne «velhos e novos», naturalistas e modernistas, republicanos e marxistas.

A crítica é favorável. O próprio *Diário da Manhã*, órgão do Governo, não entendendo ainda o que se passa, acha «admirável o sentido de solidariedade, vendo-se lado a lado o artista consagrado e o que agora começa». Casais Monteiro, no *Mundo Literário*, elogia o «confronto regular das tendências várias de gerações diferentes». Adriano de Gusmão, na *Seara Nova*, elogia o resultado global. Mário Dionísio, em *O Globo*, chama a atenção para a parte que lhe parece mais significativa, o realismo, que é «afinal uma atitude de solidariedade, de abnegação, de alta humanidade».

Na segunda Exposição Geral (1947), o *Diário da Manhã*, já informado do carácter oposicionista e sua ligação com o Movimento de Unidade Democrática, dedica a primeira página ao acontecimento: «A “frente popular” da arte ou a “unidade” no pessimismo e na desordem», título a toda a largura da página, e que prossegue: «manifesta-se numa exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes em que figuram verdadeiros burgueses e pseudoproletários e em que aparecem as botas de elástico do Sr. Falcão Trigoso e o modernismo de

tampa de caixa de amêndoas fazendo fundo aos “revoltados sociais”. Entre aspas: “frente popular”, “unidade”, “revoltados sociais”. Este artigo considera a exposição de 1947 como «propaganda reles», «antinacional», «fora do clima português», fora do quadro da civilização a que pertencemos». Estas críticas só fazem aumentar o público!... De tal modo que o Governo muda de actuação. Aguardando um momento de menos público, à hora do almoço, o ministro do Interior desloca-se com alguns guardas à SNBA e apreende obras de Pomar, Arco, Avelino Cunhal, Maria Keil, Nuno Tavares e Ribeiro de Pavia. Intensificam-se as perseguições aos artistas da oposição, sendo muitos deles chamados à Polícia onde recebem ameaças. A Manuel Filipe, por exemplo, exige-se que deixe de expor, sob pena de ser demitido de professor dos liceus.

Se a primeira Exposição Geral reunira, entre os artistas que interessavam ao Neo-Realismo, Abel Salazar, Ribeiro de Pavia, Pomar, Vespeira, Moniz Pereira, Fernando de Azevedo, Victor Palla, Arco, Jorge de Oliveira e Manuel Filipe, na segunda Exposição Geral via-se acrescentar a esta corrente as pinturas de João Abel (n. 1928), Sá Nogueira (n. 1921), Lima de Freitas (n. 1927), Nuno Tavares, Avelino Cunhal, José Viana (o futuro actor) e José Chaves (pseudónimo de Mário Dionísio). Nessa exposição é homenageado Abel Salazar, recentemente falecido. Pomar escreve na *Vértice*: «... é o seu exemplo e a sua posição inequívoca, coerente, que importa antes de mais realçar. Essa posição que o ligou ao povo, ligá-lo-ia também à história dos movimentos artísticos contemporâneos».

Com excepção do *Diário da Manhã*, a imprensa manifesta-se de um modo simpático. As revistas

culturais também. *Horizonte-Jornal das Artes* dedica-lhe um número duplo. Fernando de Azevedo escreve sobre o «neo-realismo da exposição». José-Augusto França estabelece um paralelismo entre o surrealismo de Pedro e o neo-realismo de Pomar. Na realidade, eles são os autores das obras mais importantes. Pedro expõe *Rapto na Paisagem Povoada* (1947), onde glosa um quadro de Rubens, evocado no grupo central, os machos com rostos hediondos; em torno deste grupo, todo o arsenal de imagens que criara em quadros anteriores e no texto *Apenas Uma Narrativa*, a mão-árvore, a ravina, a estátua, o monstro acusador pairando... O quadro de Pomar, *Almoço do Trolha* (1947), é considerado um dos marcos mais importantes da pintura neo-realista, com a sua temática extraída da vida do proletariado, tratada com matéria áspera e portinaresca acentuação anatômica dos pés e das mãos. Na *Seara Nova*, Ernesto de Sousa reconhece a validade das duas correntes, «voltadas francamente para os problemas do Homem».

Mau grado uma forte tendência zhdanovista associada à divulgação da corrente neo-realista, a verdade é que se revela, nas obras e nas apreciações mais cultas, uma certa distância em relação ao realismo socialista soviético, aliás difícil de conhecer.

Escritores com prestígio entre os artistas neo-realistas acabavam de publicar dois livros influentes: *Rodin*, por Manuel Mendes, em 1946, e *Van Gogh*, por Mário Dionísio, em 1947. De outro modo importante se tornaria a tradução, no final de 1946, de um livro de Herbert Read, *A Arte e a Sociedade*, editado na Biblioteca Cosmos, orientada por Bento Caraça. O livro do crítico inglês esgota-se relativamente depressa. A função social da arte é aí apresentada de um modo que vai mais longe do que os

serviços prestados pela ilustração, e afirma que «há uma contradição essencial entre arte e vulgarismo (ou, para nos mantermos dentro de termos estéticos, entre arte e realismo)». Herbert Read defende o Surrealismo e o Abstraccionismo e condena o Realismo Socialista. Para Read, os teóricos soviéticos não consideram o processo dialéctico próprio da arte, «uma síntese de contradições de realidade e irrealidade, de razão e imaginação»; esses teóricos apenas consideram um reflexo das contradições presentes no organismo social, «uma taxa sobre uma espécie particular de idealismo». E Read conclui: «Não nos iludamos a nós próprios imaginando que se pode criar uma grande arte em condições que tanto a história da arte como a psicologia do artista mostram ser impossível.»

Mais tarde (1951), Fernando de Azevedo escreverá: «A obra de arte é. Encontra-se no mundo, sujeita às condições de relação que são as desse mundo do qual é elemento. Que papel lhe cabe? O de reflectir as consequências das relações ou as próprias relações? Se reflecte as consequências, os resultados têm apenas papel passivo, mas, se reflecte a própria relação, é um reflexo de algo vivo, é um reflexo activo, interessado nela. Desta forma, serve o homem, de facto.»

Ao longo de 1947, vai surgindo em vários jovens um interesse crescente pelo Surrealismo. Nesse ano, André Breton, recentemente regressado a Paris vindo dos Estados Unidos, organiza uma grande exposição colectiva. No catálogo, está registado um quadro da autoria de Cândido, *Le Désir ou le Désir du Désir*, que não foi porém exposto, pois o poeta francês considerou-o obsceno.

Cândido teve a ideia de constituir em Lisboa um grupo surrealista. Semelhante intenção surgira em várias pessoas,

nomeadamente alguns jovens que se tinham encontrado em actividades neo-realistas.

Em Outubro de 1947, reúnem-se, no café *A Mexicana* (Praça de Londres), alguns poetas e pintores interessados em organizar um grupo. O seu primeiro acto é excluir Cândido, por motivos políticos. Cândido enviara um quadro, *Em Lisboa Há Bacalhan*, para uma exposição sobre Lisboa organizada pelo SNI, «quartel-general da demagogia a cores». Depois das intervenções governativas na segunda Exposição Geral de Artes Plásticas, nenhum equívoco é desculpável. E os jovens proponentes da exclusão afirmam que «o super-realismo tem de seguir a linha de não transigência com as posições equívocas» (Azevedo, Domingues, O'Neill, Vespeira).

Do Café vão para casa de António Pedro, na Av. Defensores de Chaves, e aí se constitui um primeiro grupo que incluiria Fernando de Azevedo, António Domingues (n. 1921), Alexandre O'Neil, Vespeira, Pedro, José-Augusto França; e, ainda, os ausentes em Paris, Moniz Pereira e Mário Cesariny, que traz consigo a recentemente publicada *Histoire du Surréalisme*, de Maurice Nadeau, livro que se torna para todos uma fonte de informação e motivação.

1948 é o ano em que os surrealistas e os neo-realistas, inicialmente em sã camaradagem, se vão confrontar, por os primeiros recusarem a censura que o Governo impõe à III Geral de Artes Plásticas. Ernesto de Sousa reconhece que os surrealistas ombreiam em importância de conjunto com os neo-realistas. Publica-se um álbum de *XVI Desenhos*, de Júlio Pomar, com texto de Mário Dionísio. São desenhos de linearidade sincopada, os contornos suspensos aqui e ali, com uma depuração derivada de decalques sucessivos. Dionísio

encontra aqui um «sentido de síntese» e fala também da «ternura humana» das figuras. António Pedro publica uma *Introdução a Uma História da Arte*, que termina com uma definição de arte, que implica a consciencialização trazida pelo surrealismo: «A arte é uma canalização paranóica do instinto de conservação, nascida da contemplação da possibilidade de brincar e realizada sempre em forma de espectáculo. Caracteriza esse espectáculo uma indispensável autenticidade emocional e uma insinceridade expressiva conseguida por intermédio de um método escolhido e duma perícia técnica formal».

1949 é um ano da maior importância.

Os neo-realistas prosseguem a sua acção nas Exposições Gerais de Artes Plásticas. Mário Dionísio entrevista pintores em Paris, procurando clarificar as perspectivas do realismo, libertando-o dos equívocos gerados pelo Zhdanovismo. Um grande dinamismo interno anima os neo-realistas que diferenciam as suas pesquisas, e constituem agora a vanguarda dominante nas exposições da SNBA, cujas realizações culturais rivalizam com as do SNI.

António Ferro, que atingira o seu ponto máximo de animador cultural com a Exposição do Mundo Português, começa a declinar, acabando por ser afastado, em 1950, da orientação do organismo que ele próprio criara (Secretariado de Propaganda Nacional — 1933, depois chamado Secretariado Nacional de Informação — 1944, e depois Secretaria de Estado da Informação e Turismo — 1969, até 1974). O que conduz a esse afastamento é o conservadorismo dominante, do qual se vê obrigado a defender-se várias vezes, nas suas entrevistas e discursos. Mas também, por outro lado, esse

afastamento deve-se à perda de colaboração dos artistas modernos que, mais do que a António Ferro, opõem-se ao Governo, principalmente desde o pós-guerra, e em especial no ano de candidatura de Norton de Matos (1949). António Ferro, queixa-se destes num discurso de 1949, aludindo às exposições da SNBA, onde agora os modernos acamaradam com os artistas oitocentescos.

Salazar não perdoará a A. Ferro não ter conquistado os artistas. Em 1949, o SNI mostra uma antologia dos seus premiados, desde 1935. Em vão se procuraria nas obras expostas alguma que pudesse interessar aos neo-realistas, aos surrealistas ou aos abstraccionistas. Mas, nesse mesmo ano, o SNI premeia Júlio Resende e Fernando Lanhas. O mérito deles é indiscutível. Mas não é por acaso que são ambos artistas vivendo no Porto. Os de Lisboa afastam-se das realizações oficiais.

O SNI organiza também uma retrospectiva (1949) de Júlio Resende. Artista mais velho, mantém uma certa distância em relação ao radicalismo político dos seus companheiros. Estes não podem, porém, deixar de reconhecer na sua pintura uma experiência que lhes importa. Resende, sob a influência de Goya, observado atentamente em Madrid, pinta *Fantoches* (1945), que apresenta como tese do curso de pintura, na Escola do Porto. Viaja em seguida, e estuda em Paris com Duco de la Haix e com Othon Friesz. A retrospectiva mostra quadros referentes a uma estada no Alentejo e os decorrentes de um entendimento da linguagem moderna. O construtivismo de Dórdio Gomes e o expressionismo derivado da observação de Goya permitem-lhe uma representação de aspectos da vida dos trabalhadores alentejanos em que o vigor das personagens se alia a um sentido universal, que em pintura adopta a simplificação

formal geometrizante. Isto interessa em especial aos seus amigos neo-realistas. De Paris, um quadro humaníssimo que é *Velha* (1948), surge como uma dolorosa fantasmagoria em que se adivinha o frio que aniquila a personagem. Falar com pleno domínio técnico a linguagem moderna, tal como Resende está fazendo, é uma necessidade que os melhores sentem.

Perante os novos murais de Almada Negreiros, surge uma consciencialização análoga. Obra suspeita para os Neo-Realistas, por ser encomenda do Estado, e o seu autor um dos da revista *Orpheu*, a pintura, por ser moderna, é também suspeita aos olhos de salazaristas influentes. Deve-se a uma firme intervenção de João Couto a salvação dos murais. A cultura vence esta batalha. A obra impõe-se. Não há representação mais conseguida dos aspectos da vida quotidiana do povo, na sua verdade plena, em imediatidade e em mito, em solidão e em correspondente sentido peculiar de entendimento humano. Não há então artista mais certo com a geração a que pertence, a primeira dos modernistas portugueses, contemporânea dos cubistas. Na gare da Rocha, os jovens pintores «deram-se, instintivamente pelo menos, conta da historicidade das formas que lhes eram apresentadas — e puderam escolher, mais ou menos depressa, outros caminhos pessoais, arredados da pragmática cubista» (J.-A. França).

Antes (1943-45), na gare de Alcântara, Almada representara, seguindo uma estética dos anos trinta, a lenda de D. Fuas Roupinho e a da *Nau Catrineta*, único ponto onde o pintor encontrou «de facto a tradição oral do povo português e do mar» (Almada). A evocação da Lisboa ribeirinha surge noutra parede. As mulheres

fortes, contra o fundo duma Lisboa deserta, solitária; o cruzamento de mastros, chaminés, cordas dos barcos, oscilando suavemente; e o Tejo e a sua luz são características da obra de Almada, já evidenciadas antes.

Agora, na Rocha Conde de Óbidos, a mesma mitologia é tratada de modo muito diferente, mais actual. Num dos trípticos representa-se a partida de emigrantes; no outro, aspectos da vida lisboeta ao domingo.

Estes murais, e os numerosos guaches que realiza simultaneamente, actualizam um certo cubismo, de arabesco audacioso. Na estilização das figuras, na demarcação das zonas de luz e de sombra, no recorte de um perfil, todas as possibilidades expressivas da linha são exploradas. Há por vezes malícia no modo como acentua algum pormenor; sublinha a teatralidade dos gestos das figuras; mas, rica de implicações espaciais, a linha comanda a composição e acentua o construtivismo que desde a primeira hora interessou a Almada Negreiros, e que o levará até ao abstraccionismo.

Almada alcança uma ampla generalização da forma, sendo cada pintura sua concebida como um jogo de planos, atingindo uma visão válida da estrutura de qualquer tema. Se mantém um ou outro esquema tradicional, e se o ideal clássico decorrente da síntese das partes é visado no jogo de planos, a verdade é que as relações rítmicas dessas partes são modernas. É nessa ritmicidade que importa reparar.

Chegado de Paris, numa entrevista ao *Diário de Lisboa* (Junho de 1949), Almada diz: «Desde a grande janela aberta pelo impressionismo, ao agarrar a luz do cubismo e orfismo, até ao abstraccionismo actual, foram-se dando os jeitos para a novidade. Em breve

fará um século! Nenhuma tradição de arte foi desmentida pela novidade: nós também iremos ver como vemos (...) O abstraccionismo ou não-figurativo não impõe uma visão ao espectador, colabora com a visão, o pensar, o sentir, o olhar deste, evitando-lhe a passividade da admiração pelo alheio, e reconhecendo-lhe a sua legítima maioria de gente farta de ter atingido a sua maioria no mental e no sensível (...) Amanhã, a humanidade inteira surpreender-se-á de ver tudo nitidamente pelo abstraccionismo, como ontem pelo naturalismo. E então, o passado naturalismo será exactamente o que é: documento, já não vive.»

O Surrealismo interessa a um número cada vez maior dos melhores artistas e poetas, exigentes e inconformistas, alguns dos quais tendem a agrupar-se, nem sempre afortunadamente, mas revelando na actividade individual o dinamismo desta tendência, apesar das condições precárias, que não permitem séria divulgação na imprensa.

Falta aos pintores surrealistas o apoio que aos neo-realistas vem das forças e dos agrupamentos políticos da Oposição, de jornais e revistas, de escritores. Os surrealistas que nunca foram neo-realistas ou deles não se aproximaram, ficarão ignorados durante muito tempo. Por maioria de razão, serão ignorados, se não perseguidos, pelo conservadorismo estético e político.

Movimento freudo-marxista, o Surrealismo encontra-se numa situação de marginalidade absoluta. O mundo apresenta-se então dividido em duas partes: uma, capitalista, tolera a psicanálise e persegue o marxismo; outra, comunista, adopta o marxismo e recusa a psicanálise. Em Portugal persegue-se o marxismo e recusa-se, ou ignora-se a psicanálise.

No Neo-Realismo, a teoria precede a literatura, e esta precede as artes plásticas. No Abstraccionismo são as artes plásticas que precedem a teoria e a literatura. No Surrealismo, é tudo simultâneo, o que o torna mais provocatório e levanta contra ele os maiores ataques, políticos e estéticos, de todos os lados. Quando os pintores surrealistas passam a exprimir-se, num domínio que lhes é próprio, o abstraccionismo lírico, nem os poetas surrealistas demonstram compreendê-los. António Pedro opõe-se à arte abstracta, dizendo que ela é «uma asneira» (1956).

Mais tarde, Cesariny reconhecerá, na sua própria experiência, o avanço da pintura. Numa entrevista na Televisão (1972) afirmará: «Desde a primeira adesão ao surrealismo, em 1947, e ao contrário do que a alguns pode parecer, foi a “despintura” a pintura que me ajudou a desregrar e a desmembrar a linguagem que a partir daí pratiquei nos meus versos.»

Em Janeiro de 1949, o Grupo Surrealista de Lisboa é constituído por Azevedo, França, Moniz Pereira, O'Neill, Pedro e Vespeira. Dele tinha saído António Domingues, que voltou ao Neo-Realismo, e o mesmo fará O'Neill. Em Setembro de 1948, Mário Cesariny saíra já, por considerar que este grupo não era grupo nem surrealista, e procura a companhia dos poetas Pedro Oom, António Maria Lisboa, Mário Henrique Leiria, Cruzeiro Seixas e outros surrealistas.

O Grupo Surrealista de Lisboa realiza uma exposição (Janeiro de 1949) que apresenta obras de O'Neill, Pedro, Azevedo, Moniz Pereira, José-Augusto França, Dacosta e António Domingues, representado através da sua participação num quadro colectivo.

A exposição realiza-se num quarto andar da Travessa da Trindade, local que tinha servido de *atelier* a Pedro e Dacosta. Um grande *cadavre-exquis* (1,50x1,80), é da autoria de Domingues, Azevedo, Pedro, Vespeira e Moniz Pereira. Outras pinturas colectivas foram pintadas por Azevedo e Vespeira. Dacosta envia de Paris dois quadros abstraccionistas, um dos quais, *Cuidado com os Filhos* (1947) é adquirido por Almada. Moniz Pereira apresenta quadros figurativos de temática erótica, perto de Tanguy e Delvaux, e outros abstraccionistas que, tal como os dois óleos de Azevedo, encontram-se entre as primeiras manifestações de abstraccionismo lírico em Portugal. O'Neill expõe uma colagem, *A Linguagem*. Vespeira é quem apresenta maior número de obras, entre as quais o óleo *Carne Vegetal* (1948), representando um corpo feminino sem cabeça; uma cabeça é, porém, sugerida em sombras no ventre; diversas figuras fálicas surgem dos ombros, do peito, duma coxa; erotismo cruel exprime-se nesta composição nocturna.

O catálogo apresenta depoimentos dos expositores, que invocam razões de «coerência moral» para aderirem ao Surrealismo. A capa do catálogo exhibe uma cruz azul, alusiva à censura. Esta não permitira que aí aparecesse escrito o seguinte: «O Grupo Surrealista de Lisboa / pergunta / depois de vinte e dois anos de / Medo / ainda seremos capazes de / um acto de / Liberdade? / É absolutamente / indispensável / votar contra / o fascismo». Procurara-se assim apoiar Norton de Matos, a cuja comissão de candidatura Pedro pertence. Foi para não prejudicar o candidato que se decidira levar o catálogo a exame prévio de Censura.

Outras publicações se apresentam simultaneamente, como o *Proto poema da Serra de Arga*, de Pedro; *Ampola*

Miraculosa, série absurda e humorística de treze imagens retiradas de revistas e livros, e legendadas por O'Neill, de surpreendente efeito; e um *Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal*, de J.-A. França. Neste balanço, que historia o que em Portugal se fizera desde os *Poemas Dimensionais* (1935), de Pedro, diz-se: «O Surrealismo (...), afirmando a síntese dialética real-imaginário, a totalidade racional-irracional, a unidade antimetafísica da vida, visa essencialmente uma moral, manifestada já pela libertação psicológica em que se exprime.» J.-A. França explica também o abandono do Neo-Realismo por parte dos jovens surrealistas: «A razão do afastamento não foi, de modo algum, determinada por uma ruptura com os princípios filosófico-morais donde derivou o Neo-Realismo, mas apenas pela assente convicção de que a derivação foi errada e que a actividade estética teorizada não conduz aos fins propostos de total expressão humana, nem, portanto, aos dos próprios princípios, mas, pelo contrário, sendo alheia ao entendimento da imaginação poética, e exigindo uma imaginação condicionada imediatamente por uma necessidade social — mal interpreta e acaba por negar o processo psicológico dialético do acta de criação.

«E o que exactamente aconteceu foi que, levados pelas conclusões estéticas do Neo-Realismo a uma limitada obrigação de documentar a realidade social, tendo nela uma única intervenção consciencializante por vias sentimentais, recalçando assim os aparentemente desviados símbolos sensíveis que essa realidade despertava na sua imaginação poética, não satisfazendo portanto a sua pessoal necessidade de exteriorização, alguns indivíduos se encontram, em face dos seus

desejos de expressão, num beco onde o Surrealismo abria uma saída *actual*.»

Os participantes do «Grupo Surrealista de Lisboa» encerram a sua actividade pictórica nessa exposição, excepto Fernando de Azevedo e Vespeira, que, em 1952, juntamente com Fernando Lemos (n. 1926), realizam uma grande exposição na Casa Jalco, Rua Ivens (Lisboa). Aí, já um grande público acorre, embora mais para procurar o que acha bizarro, para ver «o caranguejo na cadeira» (Pedro).

Estes três pintores são os que mais interessam a José-Augusto França. Acompanha-os, comparticipa das suas inquietações poéticas. Dedicou um dos *Cadernos de Poesia*, que dirige juntamente com Jorge de Sena, ao estudo de alguns pintores portugueses: *Da Poesia Plástica* (Pedro, Dacosta, Vieira da Silva, Azevedo, Lemos, Vespeira). Melhor do que ninguém, ele caracterizará as obras destes pintores.

«Uma escrita sensivelmente realizada em cor e promovendo a organização de espaços profundos caracterizava então a pintura de Azevedo — e, através da sua evolução, tal característica mantém-se, com a carga de valores órficos que se lhe deve atribuir. Pintor órfico, isto é, levando à exploração lírica de um universo poético entendido em profundidade, Azevedo pintou notáveis quadros de sabor mágico e evocativo (como *Ofélia*, de 1951, sobre o qual Jorge de Sena escreveu um dos seus poemas das *Metamorfoses*, 1963), onde parecem nascer figuras numa geração espontânea. Por isso ele é um pintor metafórico também; na medida em que, para além da transformação física das formas, sobretudo conta o deslocamento, a transferência infinita do seu próprio sentido» (J.-A. França).

Em 1952, o próprio Fernando de Azevedo escreve: «Tudo pode ser um ponto de partida possível para a elaboração de um quadro. O que me interessa é o desenvolvimento das imagens provocadas e a sua junção segundo um ritmo e uma necessidade interiores que o meu inconsciente recusa a qualquer utilização racional, porque, precisamente, provoca em mim uma sensação de surpresa, uma convicção da sua necessidade íntima. É esta convicção que me leva a conceder-lhe a maior liberdade de meios, que permite a expressão de um mecanismo psicológico mais profundo, e encontra-se no verdadeiro caminho da libertação do homem.»

Vespeira é considerado por J.-A. França, a par de Júlio Pomar, «o mais bem sucedido dos neo-realistas do após-guerra», e nos anos imediatamente seguintes, «o mais original e brilhante dos pintores do movimento surrealista português».

Os quadros de Vespeira surgem preciosos num jogo erótico «sob todas as luzes dum símile fálico de pasmosa tourada, em que pedras preciosas invisíveis andam pelo ar, tratadas com mínimas delicadezas de lapidador» (França, 1952).

Fernando Lemos, dedicando-se ao guache, à fotografia e ao desenho, expressa-se numa sensualidade exuberante. António Pedro, num texto que acompanha a exposição na Casa Jalco, acentua o carácter «barroco» de Lemos, a sua «maneira de ser» no «vício de misturar o sonho e a realidade». «Tudo lhe serve; é um pano amachucado que desenha milagres entre as dobras, é uma alga do mar em que as bolhas de água micronizam mundos, é o que ficou dum corpo de mulher no molde variante dum lençol e até, quando é de uma cara de gente que se trata, parece que não é ela mas como nela

corre a aventura das sombras que o comove.» Em 1953, Lemos emigra para o Brasil, deixando organizada a Galeria de Março (1952-54), que José-Augusto França dirige.

Em Julho de 1949, efectua-se a I Exposição dos Surrealistas na antiga casa de projecções da Pathé-Baby, Rua Augusto Rosa. Em Junho de 1950, segue-se a II Exposição dos Surrealistas. Nela participam Henrique Risques Pereira, Cesariny, Pedro Oom, António Maria Lisboa, Fernando José Francisco, Fernando Alves dos Santos, Carlos Eurico da Costa, Mário Henrique Leiria, António Paulo Tomaz, Cruzeiro Seixas, João Artur da Silva, Carlos Calvet. Na segunda, aparece, extra-catálogo, uma fotomontagem de Alexandre O'Neill para o poema *Corpo Visível* (publicado em 1950) de Mário Cesariny.

Desde 1947, as experiências «matéricas», na pintura de Cesariny, são precursoras do informalismo em Portugal. Fernando José Francisco aproxima-se do informalismo, nas suas «tinturas», também realizadas por Risques Pereira e Mário Henrique. Estes artistas servem-se das mais variadas técnicas que lhes permitam o automatismo psíquico: escorrência livre das tintas, vernizes, colagens, introdução de objectos. Estas pinturas combinadas com objectos, cheias de humor, são derivadas dos «poemas-objectos».

Carlos Calvet está então influenciado pelo cubismo sintético de Braque e pelos «metafísicos» italianos, Carrá e De Chirico.

Cruzeiro Seixas apresenta em 1950 construções de arame e meias de seda, que impressionam o público mais atento. A conjugação da agressividade e da sensualidade surge em numerosos desenhos e colagens

nada esteticistas, onde prossegue a pesquisa constante do maravilhoso. Os seus desenhos, de execução meticulosa, exploram os contrastes de luz e sombra de um modo preciosístico, fascinantes pelo seu poder metafórico.

A partida, para Angola, de Cruzeiro Seixas, em 1951, onde exporá com escândalo (1953 e 1957); a partida de Lemos para o Brasil (1953); e as desistências da maior parte dos expositores de 1949 e 1950 criam um vazio no público e nos artistas mais jovens a quem o Surrealismo interessa.

Eurico Gonçalves (n. 1932) passa a dedicar-se inteiramente ao Surrealismo em 1949, com numerosos poemas, pinturas e desenhos realizados solitariamente, apesar da amizade que trava então com António Maria Lisboa, Pedro Oom, Manuel de Lima e, a seguir, com Cesariny. A sua originalidade consiste, nesses anos, em conceber um surrealismo solar e alegre. Quando expõe em 1954 na Galeria de Março, juntamente com Dante Júlio (n. 1933), as pinturas revelam a fascinação pelas obras de Henri Rousseau, De Chirico e Miró, assumindo poeticamente a ingenuidade. No catálogo, Cesariny escreve: «São sérios fingidores de humanidade, surpreendida perversa em Dante Júlio, dramático-inocente em Eurico Gonçalves, e sempre mentirosa por excesso, sempre ardente da febre que só há na infância, mas que o pintor recria em perspectiva adulta: Eleição, Amor, Morte. Eurico Gonçalves aparece a pintar como a estrada começa. Dante Júlio como ela se destrói.»

A Galeria de Março (1952-54) desenvolve uma acção vanguardista notável. Por ser uma galeria isolada na defesa da modernidade, realiza primeiras exposições de artistas jovens, retrospectivas dos mais velhos, e

organiza panorâmicas, num programa tão completo quanto possível. Abrindo com uma retrospectiva de Almada Negreiros, expõe também um quadro de Amadeo, e guaches de Vieira da Silva, que ninguém quer comprar. Em exposições individuais, são mostradas pinturas dos neo-realistas Pomar e Lima de Freitas; dos surrealistas Pedro, Dacosta, Cândido, Lemos, Eurico, Dante Júlio; dos abstraccionistas Lanhas, Jorge de Oliveira, Edgar Pillet. Esta, a primeira dos abstracto-geométricos (Março de 1953), é acompanhada de textos didácticos. Desperta muita curiosidade, e causa uma reacção violenta dos neo-realistas.

José-Augusto França organiza o salão Prémio Jovem Pintura (1953), onde a premiação vem a caber efectivamente a um jovem, o portuense Eduardo Luís (n. 1932-1988), com a surrelizante pintura cenográfica, de figuras estilizadas; outras pinturas se destacam também, de Rui Filipe, Calvet, Vespeira, Lemos e Azevedo.

A Galeria de Março organiza também o I Salão de Arte Abstracta (1954), com a presença dos «abstracto-geométricos» Lanhas, Jorge de Oliveira, Joaquim Rodrigo, Vespeira, e outros, então mais incipientes, René Bértholo (1935), Bual (n. 1826), Cargaleiro (n. 1927), e Paulo Guilherme (n. 1932), além dos escultores Jorge Vieira (n. 1922) e Margarida Ávila. Se, aí, Jorge Vieira se limita a expor pormenores humorísticos das suas concepções figurativas, deve porém lembrar-se que é do ano anterior uma escultura sua abstraccionista, projecto para *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido* (1953), talvez a sua melhor obra. Apoiada em três garras, sucedem-se

ascensionalmente duas células, cada uma construída por três arcos verticais, deixando abertos grandes espaços. Sugerindo transparência e ascensão vertical, a escultura transmite em formas muito puras a verdade dos factos que em vão se tenta ocultar, e o idealismo daqueles que sofrem só porque pensam de modo diferente dum governo.

Tal como perante as colectivas dos surrealistas, o silêncio reprovador dos neo-realistas e dos conservadores acolhe o I Salão de Arte Abstracta. O *Diário de Notícias* exprime mesmo, em carta enviada à Galeria de Março (12/4/54), a sua recusa em publicar crítica, por não considerar o salão «digno de louvor». Apenas Mário de Oliveira (n. 1916) revela possuir informações sobre a problemática do Abstraccionismo, tal como já acontecera com a do Surrealismo, nas suas críticas do *Diário Popular*.

No catálogo, José-Augusto França chama a atenção para a situação portuguesa, «Sem tradição de Cubismo nem de Expressionismo (que são as duas raízes da Arte Abstracta), o artista nosso que se encontre neste movimento terá que imaginar o que saberia se os seus pais não se tivessem alheado do tempo próprio. Terá que começar a pensar pelo princípio, que é o sítio azarento por onde todas estas coisas têm de começar em Portugal»

Este crítico tinha sido violentamente atacado pelos neo-realistas, quando organizou a exposição de Edgar Pillet (1953). Pomar acusava-o de ter «um método metafísico de pensamento»; e Lima de Freitas, acusava-o de ter um «pensamento demasiado elementar».

Pomar ataca a arte abstracta e ataca os surrealistas.

Na revista *Vértice*, Pomar considera o abstraccionismo «arte menor», «longe de uma visão cósmica», «à margem da vida e da história». Também em 1953, no *Comércio do Porto* (22/12/53), ataca os que passam «a escutar os cantos de sereia do surrealismo, tardiamente chegado a Portugal pela mão de António Pedro». O Neo-Realismo prossegue na obra de Pomar, Avelino Cunhal, Ribeiro de Pavia, Dionísio, Lima de Freitas e outros. Mas, avisa Pomar, «entre aqueles que se afirmavam dentro dos princípios da corrente, alguns perigosos caminhos começaram a desenhar-se. Um lirismo, complacente, tende a substituir a agressividade dramática das primeiras tentativas. A procura de soluções formais começa a sobrepor-se ao vigor do conteúdo». Acusa-se a si próprio e a Mário Dionísio deste desvio, para logo acrescentar: «Deste impasse se tem estado a sair. Não se tratava, no fundo, senão de uma crise de crescimento de que a corrente acabaria por sair fortalecida. E não só ela tinha ficado lançada entre nós, como se ia reflectir a longo prazo, directa ou indirectamente, no trabalho de muitos artistas. Veja-se o caso de Augusto Gomes, hoje um dos valores indiscutíveis da pintura portuguesa, ou os de Cipriano Dourado ou Rogério Ribeiro, dois homens que iniciaram a reabilitação da gravura, arte de largas possibilidades de expansão; veja-se a evolução de Lima de Freitas, cujos desenhos, como *Tempos Modernos* ou o *Massacre de Inocentes* (1952) intentam o desmascaramento das forças que proclamam as guerras como uma fatalidade histórica; veja-se o afluxo de novos elementos, a evolução sofrida por outros; ou atenda-se ainda à benéfica influência exercida sobre outros artistas que, não se considerando, nem se podendo considerar neo-realistas,

não deixam contudo de orientar o seu trabalho sobre caminhos mais fecundos que a abstracção, ou o delírio inconsequente do surrealismo.»

Nesse ano (1953), Pomar, Rogério Ribeiro, Dourado e António Alfredo realizam uma experiência colectiva, desenvolvendo a que Pomar já tinha anos antes feito com Dionísio, na Ribeira. De colaboração com o escritor Alves Redol, partem os pintores em demanda da gente dos arrozais do Ribatejo, num inquérito que regista as coisas e as pessoas. «Havia tempo para dirigir a pintura no sentido de inquérito, da descoberta sensível dum país, duma tradição, dum povo...» (Ernesto de Sousa).

É o momento em que a obra de Pomar mais se aproxima do formulário naturalista.

Mas o Neo-Realismo não é um bloco. As atitudes mais estritas ou reais compreensivas do fenómeno estético, mais próximas ou mais afastadas do Zhdanovismo, têm a sua história ligada à actividade política, cuja clandestinidade exige uma disciplina rígida que leva a adoptar na vida cultural alguns esquematismos, nem sempre aceitáveis.

Em 1951, Mário Dionísio, sempre oposto aos esquematismos empobrecedores da compreensão do complexo fenómeno artístico, publica os seus *Encontros em Paris*. Em 1953, profere oito palestras na Associação de Estudantes da Faculdade de Ciências, em defesa da modernidade, palestras que esboçam o que será o seu longo e notável ensaio, *A Paleta e o Mundo* (1952-62), que «começou a ser escrito em 1952, quando ao autor pareceu indispensável afirmar publicamente a sua completa discordância de certas teses sobre criação estética, função social da arte, realismo, que então se estavam generalizando com um furor dogmático assaz deturpador

de todo o pensamento crítico que aparentemente as inspirava. Daí o seu carácter polémico» (Dionísio).

O Neo-Realismo não é efectivamente um bloco, maugrado as aparências criadas por um real comportamento antifascista que une muita gente, para além dos diversos aspectos estéticos.

As exposições gerais prosseguem todos os anos, excepto em 1952. O Governo sente-se incomodado com o facto de a SNBA ter passado a dar guarida, de um modo continuado, aos artistas progressivos. A acção desta instituição é sempre dificultada pelo Governo, e chega a ser «encerrada em 1952, a seguir a uma provocação organizada pela PIDE de colaboração com o pintor Eduardo Malta, só reabrindo um ano depois» (José Dias Coelho).

De 1946 a 1956, expõem em quase todas as «Gerais» os pintores Falcão Trigoso, J. J. Ramos, António Saúde, Júlio, Arlindo Vicente, Pomar, Avelino Cunhal, Lima de Freitas, Ribeiro de Pavia, e os escultores Vasco da Conceição (n. 1914) e Maria Barreira (n. 1914). Por aqui se repara na dominante estética, onde neo-realistas e naturalistas se irmanam.

Ligados também às «Gerais», e ainda não citados como tal, devem ser lembrados os pintores Querubim Lapa (n. 1933), Bual (n. 1926), Alice Jorge (n. 1924), António Alfredo, António Quadros (n. 1933), Bartolomeu Cid (n. 1931), Nikias Skapinakis (n. 1931), Mário Henrique, Carlos Calvet, José Neves de Azevedo (n. 1914), Eduardo Luís, António Domingues, Relógio (n. 1926), Fernando José Francisco, João Hogan, Nuno San-Payo (n. 1926), Tóssan, Joaquim Rodrigo, José Júlio (1916-1963), Rui Filipe, Armando Alves (n. 1935), De Francesco (n. 1936), Rogério Ribeiro, etc.; os escultores João Artur, José Dias

Coelho, Maurício Pena, Lagoa Henriques (n. 1923), etc.; e ainda, noutras modalidades, António Charrua (n. 1925), João Cutileiro (n. 1937), Lourdes Castro (n. 1930), Tomás de Figueiredo, Ciprino Dourado, José de Santa Bárbara, Manuela Jorge (n. 1938), etc. Ao todo, apresentam-se aí duzentos e oitenta e dois artistas, entre os quais se encontram numerosos arquitectos.

No catálogo da exposição final, retrospectiva, em 1956, salientam-se os nomes de Querubim Lapa, Nikias Skapinakis, Júlio Pomar, João Abel Manta, Lima de Freitas, Rogério Ribeiro e Cipriano Dourado, como algumas das «melhores promessas» da pintura portuguesa que aí afirmaram o seu valor, e lembra-se que «a história do neo-realismo nas artes plásticas, em Portugal, é, numa boa parte, a história das Exposições Gerais de Artes Plásticas. Foi aí que o vigor dessa tendência conheceu os seus primeiros sucessos fazendo afluir milhares de visitantes interessados, foi aí que se mostraram as primeiras experiências dos artistas neo-realistas empenhados em dar novo impulso à arte mural — lembremos as primeiras tapeçarias modernas que neste salão receberam o aplauso do público; foi ainda nas Exposições Gerais que se iniciou esse movimento da renovação da gravura em Portugal que hoje se alargou já para lá do grupo inicial de gravadores neo-realistas».

Esta prática intensa e a experimentação de novas técnicas devem ser registadas. Através disso, muitas atitudes inicialmente dogmáticas se vão substituindo por uma melhor compreensão da dialéctica da própria arte. Talvez poucas obras se seleccionem, posteriormente, mas o clima deste período deixa a sua marca em toda uma geração.

IV / 1956-1961
NÃO FIGURAÇÃO

À era da energia nuclear sucede a era espacial. Quando, em 1957, a URSS coloca em órbita o *Sputnik*, com o seu *bip-bip* escutado em aparelhos de rádio e televisão de todo o planeta, a imagem internacional dos EUA, como vanguarda da tecnologia, sofre momentaneamente um revés. Época do degelo, com o anti-estalinismo iniciado na própria URSS um ano antes, acredita-se na coexistência pacífica — e ao terrorismo nuclear sobrepõe-se, aparentemente, uma competição tecnológica sem fins bélicos imediatos. E a arte, apesar de muito menos subsidiada, não quer ficar para trás aos olhos do público. «A arte precede a ciência, a perfeição precede a exactidão», reivindica Almada no catálogo de uma exposição de pintura não-figurativa realizada na Faculdade de Ciências (1958). As grandes exposições internacionais multiplicam-se. A difusão dos modernos valores estéticos amplifica-se. Mesmo em Portugal, as revistas e os livros chegam aos locais onde se concentram os artistas. Um estudante da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, Sebastião Fonseca,

declara que, para ele e para alguns dos seus colegas mais interessados em actualizar conhecimentos, Lourdes Castro, René Bértholo, José Escada (1934-1980), João Vieira (n. 1934), Gonçalo Duarte (n. 1935) e Lopes Alves (n. 1936), é mais útil folhear livros com reproduções na vizinha Livraria Bertrand do que ir às aulas da Escola.

A sua ânsia de profissionalismo leva muitos deles a emigrar, desde 1957. Animados sobretudo pela artesanaria gráfica de René Bértholo, aparecem ligados às actividades da Galeria Pórtico (1955-56), e, já antes, à revista de estudantes *Ver* (1953-55), onde aparece citado o livro de Jean Bazaine *Notes sur la Peinture d'Aujourd'hui*. Mais tarde, no estrangeiro, criam a revista *KWY* (1958-63). De André Lhote para Jean Bazaine, os estudantes passam do figurativo ao não-figurativo, estribados em pintores teorizantes, cuja firme linguagem, próxima da prática, lhes dá o equilíbrio intelectual necessário para suportar o academismo da Escola lisboeta, que aos mais velhos criou tensões, conflitos, rejeições. Não se pode também esquecer, já neste ponto, a importância da instalação em Portugal da Fundação Calouste Gulbenkian (1956), que não tardará a conceder bolsas de estudo para o estrangeiro, dando geralmente preferência a quem é diplomado. Pode dizer-se que uma bolsa em Paris ou em Londres aparece aos estudantes mais interessados na modernidade como compensação dos anos passados nas Escolas.

Uma reforma do ensino de Belas-Artes é feita em 1957, insatisfatoriamente. Também aumenta o número de críticos atentos à actividade plástica mais inovadora. A Adriano de Gusmão, Mário Dionísio, Mário de Oliveira, Ernesto de Sousa e José-Augusto França, vêm

acrescentar-se Sebastião Fonseca, Fernando Guedes (n. 1928), Fernando Pernes (n. 1938) e R. M. Gonçalves (n. 1934). Também no sector da crítica se podem apontar dois estrangeiros que especialmente interessam à maioria destes críticos, no que se refere às relações da arte e da sociedade: Herbert Read e Pierre Francastel.

Uma acção educativa surge em pequenos ciclos de palestras e cursos livres, procurando chamar a atenção para a especificidade das artes. Grande parte desta acção é promovida pelas associações de estudantes universitários, nomeadamente a da Faculdade de Ciências de Lisboa, onde, entre muitas outras, se realizam duas exposições colectivas importantes: um primeiro ensaio de exposição histórica da pintura moderna portuguesa (1955) e a primeira retrospectiva da pintura não-figurativa portuguesa (1958).

Aumenta a importância da imagem como meio de comunicação. Instala-se a Televisão (1957), embora arredada da cultura cultivada. Nestes mesmos anos, intensifica-se a acção dos cineclubes, onde Ernesto de Sousa e alguns neo-realistas desencadeiam uma grande acção, «encarando o cinema como uma forma de expressão artística e veículo de ideologias» (Manuel Pina). São também os neo-realistas que criam a «Cooperativa de Gravadores Portugueses — Gravura» (1956), que passa a difundir esta arte de um modo até então desconhecido, montando uma oficina própria e realizando exposições acompanhadas de acções didácticas. Entre os primeiros editados de *Gravura* encontram-se Jorge Barradas, Júlio Resende, Botelho, Jorge Vieira, Alice Jorge, Rogério Ribeiro, Júlio Pomar, Cipriano Dourado, José Júlio, Hogan, Bartolomeu Cid, Teresa Sousa, Hansi Stael,

António Charrua, Sá Nogueira, Areal, João Abel, Conduto, Jorge Martins e Maria Velez.

Este é um período de equilíbrio, de renovação da unidade de acção estética e cívica. As «Gerais» tinham anulado o prestígio modernizante dos Salões do SNI, instituição enfraquecida com a saída de António Ferro. Mas, em 1956, a última «Geral» era já retrospectiva. Enquanto o SNI apresenta «30 Anos de Cultura», a que muitos pintores recusam emprestar obras, a SNBA organiza o «Salão dos Artistas de Hoje» (1956), exposição notável, onde os modernos revelados no pós-guerra voltam a encontrar-se. Como modo de autoconhecimento e formação do público, os artistas expositores votam para designar o melhor. A votação elege Júlio Resende, havendo também votos para Sá Nogueira, Fernando de Azevedo, Querubim Lapa e Vespêira. José-Augusto França dedica três artigos a esta exposição (*Comércio do Porto*, de 13/3, 24/4 e 8/5/56), salientando a importância de Resende e de Lanhas. Aí formula também a sina proposta de entendimento da modernidade portuguesa situando-a no tempo. Assim propõe uma civilizada convivência entre novos e velhos, e simultaneamente mantém uma consciência estética exigente. «É artista moderno, do nosso tempo, quem hoje o for — não quem o tiver sido ontem, e aí tiver ficado (...) É claro que alguns desses artistas vieram até hoje: é que sempre tiveram uma consciência dinâmica de tempo, ou por isso se esforçam. Que lhes sirva de símbolo o caso divinatório de Amadeo de Souza-Cardoso, que certamente estaria presente no I Salão de Artistas de Hoje, agora inaugurado, salão que constitui «o primeiro corte em profundidade no presente das nossas artes plásticas».

A primeira geração é a de Amadeo; a segunda, a de Eloy; a terceira, a de Resende, Vespeira, Pomar... «Algo deverá esta geração às anteriores — mas os seus verdadeiros credores, receio bem que sejam só os meteóricos precursores de 1915 a 20, os homens da primeira geração.»

Em 1956, realiza-se uma exposição de Amadeo, com prefácio de Diogo de Macedo, na Galeria Alvarez (Porto), e José-Augusto França inicia a publicação em fascículos de uma monografia. Em 1959, finalmente, uma grande retrospectiva de Amadeo, no SNI. Também em 1956, é lembrada a grande pintora emigrada Vieira da Silva, com uma exposição de guaches organizada por Teresa Sousa e René Bértholo na Galeria Pórtico. Desde o início dos anos cinquenta, França e Cesariny chamavam a atenção para esta pintora. A SNBA vai-se abrindo para uma actualização de programas, devido em especial à acção de José Júlio, Azevedo e Pomar, passando, a partir de 1958, a ter regularmente Salões de Arte Moderna.

Um ponto de equilíbrio atinge-se com a maioria cultural dos artistas do pós-guerra. A unidade cívica que os reúne, catalizada com a campanha eleitoral de Humberto Delgado (1958), reafirmada em exposições como o «Salão de Artistas de Hoje» (1956) ou «50 Artistas Independentes» (SNBA, 1959), de oposição às exposições do SNI, ou ainda na iniciativa de um extenso abaixo-assinado de artistas e escritores protestando contra a nomeação de Eduardo Malta para director do Museu Nacional de Arte Contemporânea (1959), é uma unidade que se arrisca, porém, a aparentar uma unidade estética, que, a ser interpretada desse modo, pode originar confusão no público e nos mais jovens artistas.

Em vão José-Augusto França, no seu artigo «Cisão Necessária na Terceira Geração» (1958), alerta os vanguardistas, procurando que mantenham a unidade cívica, mas que manifestem também a diferenciação estética. As polémicas estéticas e morais parece não estarem interessando os artistas mais velhos da terceira geração, com algumas exceções, Pomar, Lima de Freitas, Nikias Skapinakis, que se opõem ao abstraccionismo. «Cinquenta anos de anti-realismo deixam-nos em pureza, para a aliciante descoberta de um realismo novo», afirma Skapinakis numa conferência realizada no I Salão de Arte Moderna da SNBA (1958) intitulada «Inactualidade da Arte Moderna», editada depois pela *Seara Nova*, revista que não publica, entretanto, artigos defendendo a arte abstracta.

Os pintores abstraccionistas deixam nas mãos dos críticos a argumentação a seu favor. Torna-se frequente o dito malévolo de que a vanguarda abstraccionista é produto dos críticos... Todavia, uma das conferências mais polémicas é a de Almada, por ocasião da I Exposição Gulbenkian (1957), onde o pintor pela primeira vez apresenta quadros abstracto-geométricos. Por ocasião da mesma exposição, a conferência de Dionísio, «Conflito e Unidade da Arte Contemporânea», que esboça parte do final de *A Paleta e o Mundo* (1962), é uma conferência que pode ser considerada um dos vectores da actividade crítica, em 1957, perguntando: «Será possível criar uma nova linguagem (...) sem partir da própria crise em que se gera a necessidade de criá-la?» Mais adiante: «... nos dias de hoje, abstraccionismo e tendência realista buscam-se e (...) elaboram a síntese». Outro vector da

crítica é a série de artigos que José-Augusto França começa a publicar em 1957 no *Comércio do Porto*, reunidos depois em *Situação da Pintura Ocidental* (1959), onde o autor propõe um «mitologismo» enraizado no Surrealismo, e insiste numa ambiguidade ética e estética.

Muito aquém da problemática abordada pela crítica, a I Exposição Gulbenkian mantém equívocos estéticos, principalmente no critério de admissão, misturando propostas vanguardistas e concepções oitocentescas. São premiados os pintores Eduardo Viana, Dórdio Gomes, Abel Manta, Júlio Resende, Bernardo Marques, Guilherme Camarinha; os escultores Barata Feyo, António Duarte, Joaquim Correia, Jorge Vieira; os desenhadores Bernardo Marques, António Areal; os gravadores Júlio Pomar, Teresa Sousa; e, extra-concurso, Almada Negreiros. Típico exemplo das tentativas de subordinar inteiramente a recém-formada Fundação Gulbenkian à mentalidade oitocentista foi o «Salão de recusados» feito pelo Grupo de Artistas Portugueses, em 1958, na SNBA. Um paralelismo com a acção de Ressano Garcia, a vinte anos de distância, é possível estabelecer-se. Ao coronel Ressano sucede o padre Agostinho Veloso, da revista *Brotéria*, que desde 1955 se bate contra as «mistificações» da arte moderna...

Mas a terceira geração consegue estar em sintonia com o que se faz de mais avançado nos grandes centros culturais, e esforça-se também por criar estruturas para a sua acção (SNBA, *Gravura*). Revê criticamente e reabilita a ocultada história da «vanguarda», e procura determinar as causas da sua não implementação na sociedade portuguesa. Disciplinas da sociologia servem cada vez

mais a actividade crítica. O desfasamento entre os valores da arte europeia e os da sociedade portuguesa (que, precisamente, Salazar pretendia separar da Europa, aproveitando-se do provincianismo e dos quadros mentais oitocentescos que imobilizavam o País) leva a compreender por que se tornam tão pouco activos quase todos os artistas que conheceram a arrancada de 1915-17, arrancada que constituíra um parêntese na vida portuguesa, em que a arte moderna fora oferecida e rejeitada. A «segunda geração» foi menos moderna que a «primeira», e é desta que a «terceira geração» se aproxima. José-Augusto França definirá a nova situação, dizendo que «os jovens da primeira geração deram a arte moderna a Portugal, enquanto os outros, que conosco estão vivendo, vão dando Portugal à arte moderna». É sobretudo a acção vanguardista iniciada com o Surrealismo que França defende. «O futurismo e o surrealismo traduzem também preocupações extra-picturais e bem diferente foi o papel de um e de outro movimento: enquanto o primeiro apenas foi entendido pelos pintores portugueses num plano gratuito de agressão e escândalo com exclusão de qualquer compromisso plástico sério (mesmo da parte de Amadeo), o segundo conheceu em Portugal algumas contribuições notáveis, através de um certo número de artistas que penetraram profundamente no sistema representativo em questão.»

Fernando de Azevedo, cerca de 1955, integrara a imagem de Lisboa na sua poética investigação pictórica (*Cidade*, Museu de Arte Contemporânea). Depois, os valores, as cores, as texturas e as formas passam da sugestão de casario à criação de um espaço puro. Da íntima correlação deste com as formas gera-se um

espaço ambíguo, que não imita o visível, mas também não o rejeita. Uma autónoma actividade pictórica fornece a possibilidade de posterior ordenação dos dados do mundo exterior. Se frequentemente a luz é elemento fantasmagórico na pintura de Azevedo, ela torna-se elemento dinâmico na de Vespeira, dissolvendo as formas geométricas. A luz e as cores, os planos e as linhas, entrelaçam-se e guerreiam-se, encontrando-se e desencontrando-se na sua capacidade de sugerir profundidades e volumes, num vertiginoso espectáculo de sensualidade (Vespeira) e de «rêverie» (Azevedo). O dinamismo da pintura de Vespeira é devedora de um jogo rítmico de pequenas formas-«bâtons», espécie de alfabeto gráfico pessoal com que o pintor procurara exprimir sensações colhidas em espectáculos de danças negras vistas em Zavala (Moçambique) e na música de *jazz*. Em 1956, Vespeira teve o prémio Hot Club de Portugal no salão «O *Jazz* Visto pelos Artistas Modernos». Em 1960, França chama a atenção para a «elasticidade» do espaço pictórico de Vespeira: «o grande movimento que o espaço toma nestes quadros, abrindo-se e fechando-se como um pulmão imenso, sob um sensibilíssimo gosto carnal, ao mesmo tempo, porém, se constrói com a solidez e a precisão dum cúpula em que a cofragem esteja visível.»

Este espaço ambíguo, «órfico» em Azevedo, «elástico» em Vespeira, é sem dúvida a contribuição mais notável destes anos para um abstraccionismo não geométrico. Original e actuante, é parcialmente adoptado ou acompanhado por pintores de modernidade menos radical.

Às vezes como compromisso entre o Abstraccionismo e o Figurativo desenvolvem-se o Não-Figurativismo e o Neo-Impressionismo Abstracto como tendências afins. Esta pintura pode descrever, tal como os impressionistas de Oitocentos, aspectos do mundo visível, a luminosidade e a coloração geral, ou a orientação de planos dominantes, mas não recorre a figuras que permitam identificar particularidades do motivo de inspiração. Na sua grande maioria, esses quadros apresentam-se como manifestações de uma pintura que se socorre de técnicas paisagísticas ou cenográficas, em que os pormenores indicadores dos objectos estão como que dissolvidos na ambiência geral. Para todos estes pintores adquire especial importância a obra de Vieira da Silva.

Esta pintura Não-Figurativa predomina no final dos anos cinquenta: sem referência ao visível, antes simbolístico, em Manuel d'Assumpção (1926-1969); apoiado em técnicas paisagísticas, em José Júlio, Menês (n. 1926), Nuno de Siqueira (n. 1929), Jorge de Oliveira, Costa Camelo (n. 1924), Albertina Mântua (n. 1929), Armando Alves (n. 1935), Manuel Cargaleiro, Maria Velez (n. 1935) e Jorge Martins (n. 1940). Atrai momentaneamente um pintor mais velho: Botelho. Os quadros de Dourdil e de Resende que se aproximam desta tendência, assim como os de Pomar, são uma excepção, pois referem-se geralmente à figura humana. O gestualismo que, em 1958, surge na pintura de Artur Bual (n. 1926), geralmente em tons cinzentos, não deixa de manter sugestões de claro-escuro cenográfico. Não aprofundando esta pesquisa, então próxima de Tsuchiya, Bual recorrerá depois frequentemente ao expressionismo figurativo. Em 1959, em Paris, Vasco

Costa (n. 1917-1986) inicial também a prática gestual, em breve utilizando cores de efeito irizado, como os neo-impressionistas abstractos. Apenas dez anos mais tarde, Vasco Costa apresentará em Portugal pintura desta tendência.

Pode dizer-se que o quadro *Maria da Fonte* (1957), de Júlio Pomar, exposto na I Exposição Gulbenkian, é uma charneira na obra do pintor. Em tons escuros, a crítica vê nele uma conjugação de influências de Goya e Columbano, assimilados numa temática neo-realista, próxima da do escritor Cardoso Pires, procurando o levantamento dos heróis populares. Depois, a pintura de Pomar evolui, procurando sugerir o movimento das figuras com pinceladas rápidas. Os temas que trata adaptam-se a uma figuração fragmentária, descontínua e repetitiva, como *Lota* (1958), *Cenas de Cais* (1959), *Cenas de Praia* (1959/60), *Debulha* (1961/62), *Tauromaquia* (1960/64). As cores, inicialmente abafadas, adquirem depois maior vivacidade.

Entre os pintores figurativos, deve referir-se: Lima de Freitas, como ilustrador; Nikias Skapinakis, com líricas paisagens urbanas e retratos de intelectuais; Alice Jorge, estilizando figuras populares e acentuando a perspectiva atmosférica de paisagens e de naturezas-mortas. O intimismo da pintura de Sá Nogueira encontra então um dos seus melhores momentos, próximo da lição de Bonnard. Hogan apresenta paisagens e ambientes solitários, numa pintura sintética que simplifica os volumes e faz sentir a aspereza das matérias e a solidez dos objectos. O seu dramatismo sente-se, mas não se explicita. Pelo contrário, Augusto Gomes, mais variável nos seus temas e intenções, procura mostrar o drama. Outros pintores figurativos:

António Domingues, Querubim Lapa, Francisco Relógio (n. 1926), Rui Filipe, João Abel, Rogério Ribeiro, Luís Jardim (n. 1931), Espiga Pinto (n. 1940), Eduardo Luís e António Quadros (n. 1933). Luís Dourdid notabiliza-se pelas decorações murais (Café Império, Lisboa). A sua pintura é composta com sensibilidade e segurança, a cor é apresentada em planos frontais, gerando efeitos de transparência e luminosidade.

A pintura expressionista de Júlio Resende aceita durante algum tempo as exigências de uma composição geométrica. Abandona depois esse rigor para se entregar a uma pintura espontânea, mantendo-se entre o Figurativismo e o Abstraccionismo. Declara: «Pertença a uma geração que vive uma época de inquietude e se encaminha em avalanche para o imprevisível. É este o estado de espírito que me domina a todo o instante e, naturalmente, se exacerba quando pego nos pincéis. Daí o Homem estar sempre presente nas minhas telas, embora esta presença seja mais espiritual que física» (1958). A passagem de um expressionismo figurativo a um expressionismo abstracto é mais decidida na obra de António Charrua. Na sua pintura confrontam-se técnicas e concepções muito variadas, mas sempre dentro de uma expressividade directa, geralmente sugerindo violência.

Do estrangeiro, os jovens reunidos na revista *KWY* (Bértholo, Lourdes Castro, Gonçalo, Escada, Costa Pinheiro, João Vieira, Christo e Voss) enviam uma exposição à SNBA (1960), onde predomina o abstraccionismo não-geométrico. Simulações caligráficas, escorrências, transparências, sugestões de espaço puro surgem variadamente nos pintores

portugueses deste grupo, todos conscientes da necessidade do abstraccionismo. No catálogo, eles próprios prestam declarações nesse sentido. José Escada: «Temos a todo o instante que reconquistar o sentido da vista, pois os nossos olhos transformam-se depressa em holofotes distraídos. Olhemos por isso gratuitamente. Abandonemos por um momento a preocupação de identificar, de reconhecer, para que a forma que também está em nós se descubra.» René Bértholo: «Aprendi por experiências. Em vez de tentar criar um “estilo”, uma “maneira”, procuro *deixar falar o quadro*. O que ele disser, e porque o diz através de mim, será o meu estilo, soma (denominador comum, de formas diversas e aparentemente antagónicas).» Costa Pinheiro: «Para equilibrar, na pintura que hoje faço, a linguagem interrogativa que vive em mim como homem, sei que tenho imensas dificuldades; mas desejarei, entretanto, que me seja possível autenticar o sofrimento e a experiência da mesma linguagem. E dela, autenticar também o combate bruxo, quase amor, entre a coragem e o medo que sinto, como pintor, no aprender a sabedoria do seu tempo adulto.»

Do Brasil, chegam notícias dos desenhos de Fernando Lemos que, após uma experiência caligráfica passa à invenção de uma abstracta escrita de formas, uma calimorfia, de tradição ocidental, nomeadamente as iluminuras irlandesas. O contraste branco e preto, opticamente violento, exalta o sensualismo das formas e a sua organização rítmica (*50 Artistas Independentes*, 1959, SNBA). Manuel Baptista (n. 1936) surge em 1958, fascinado pelos valores matéricos de Poliakoff e de Tapiés, construindo inicialmente uma pintura semigeométrica, servindo-se de cordéis e panos

colados sobre o suporte, em composições simétricas, evocadoras de dilacerações de carne. Uma luz fantasmagórica intensifica o sentimento de terror e de mistério.

O abstraccionismo geométrico prossegue na pintura de Lanhas. De Paris, Nadir Afonso traz um entendimento actualizado desta tendência, praticando junto de Dewasne. Na sua exposição no Porto (1958), publica em francês um texto, *La Sensibilité Plastique*, ilustrado com obras da sua autoria e de Mondrian, Bloc, Herbin e Vasarely. Preocupa-se com o rigor matemático que considera indispensável à existência do sentido de proporções e harmonia. A harmonia é para ele a característica essencial de toda a obra de arte, atribuindo um valor secundário ao poder evocativo, à originalidade e à perfeição. As suas concepções gerais assentam no valor terapêutico da arte, ao nível individual e colectivo. «O homem tem necessidade de beleza», diz ele. «A arte clarifica os espíritos e dignifica o homem. A arte humaniza (...) O homem que encontra a arte pode ser curado.» Nadir encontra uma linguagem de signos geométricos, de cor intensa, que se sucedem horizontalmente sobre um fundo neutro, em geral a cor do próprio suporte. Nesta sucessão de signos há uma sugestão de ritmo que permanece para além dos limites físicos do quadro. Em 1956, constrói um objecto cinético: um pano envolve dois rolos verticais que, girando, fazem passar diante do observador os signos pintados no pano, indefinidamente — *Espacilimitado*. Este é um título frequente das suas pinturas.

O abstraccionismo geométrico é também praticado por Nuno San-Payo, com formas por vezes derivadas de

estilizações de vegetais tropicais, outras vezes sugerindo ritmo, em construções a que o humor não é alheio.

O brasileiro Waldemar da Costa desenvolve uma acção didáctica, em Coimbra e Lisboa. A sua pintura sugere transparências no jogo de diagonais em confronto com as verticais e horizontais, e, no seu cromatismo, contrasta grandes áreas com pequenas, preciosisticamente.

Joaquim Rodrigo passa de composições de formas arredondadas, imbricadas, de cromatismo surdo, a outras em que apenas usa as linhas verticais e horizontais, cruzando-se, desenhando rectângulos, cujas proporções se definem por números inteiros e cujas áreas são cobertas de cores elementares, à semelhança da arte de Mondrian.

Isoladamente, Cruzeiro Seixas em Luanda, Cesariny e Eurico em Lisboa, prosseguem fiéis ao Surrealismo. Cesariny expõe em 1956, na livraria da Parceria António Maria Pereira, capas-objectos para a obra póstuma *A Verticalidade e a Chave*, de António Maria Lisboa. Em 1958, na Galeria Diário de Notícias, Cesariny apresenta colagens e despinturas. Eurico realiza desenhos caligráficos e guaches, onde investiga a figura pura e o signo gráfico puro. São deste período *Arabesco*, *Orgasmo Cósmico — Homenagem a Wilhelm Reich*, *Operação do Sol*, *Certos Outros Sinais*, etc. Também na Galeria Diário de Notícias, Cândido expõe algumas pinturas minuciosamente executadas com processos realísticos de sugestão de luz e de relevos de objectos inidentificáveis.

Um «realismo divergente» é tentado por António Areal (n. 1934). Aparecendo em 1956, na Galeria Pórtico, juntamente com Calvet e Jorge Vieira, impõe-

se como desenhador surrealista, com uma minuciosa técnica de figuração subtil, transcendental, em que a metáforização cria ambientes fantasmagóricos, exprimindo visões de terror.

Nestes anos diversifica-se um pouco a prática modernizante da escultura, com Jorge Vieira, Arlindo Rocha, Fernando Fernandes, Hélder Batista (n. 1932), José Grade, Vasco da Conceição, João Cutileiro, Virgílio Domingues (n. 1932), Irene Vilar (n. 1931), José Manuel Aurélio (n. 1938), Júlio Pomar, Charters de Almeida (n. 1935), etc. Entretanto, as Publicações Artis editam, a partir de 1958, pequenos álbuns de arte contemporânea portuguesa, que constituem praticamente a única informação sobre arte moderna portuguesa até cerca de 1960. Os dez primeiros, publicados entre 1958 e 1961, foram: *Eloy*, *Manta*, *Alvarez*, *Vieira da Silva*, *Botelho*, *Amadeo*, *Tagarro*, *Abstractos em 1960*, *Pomar*, *Lima de Freitas*. J.-A. França reúne vários artigos em *Da Pintura Portuguesa* (1960), livro a juntar-se aos da Artis, rompendo a falta de informação. Mais tarde surgirão, já em 1962, as recolhas de artigos de Fernando Guedes, *Pintura*, *Pintores*, *Etc.* e de Selles Pais, *Da Arte Moderna em Portugal*.

Adivinha-se que um período chega ao fim? Fazem-se os balanços... Um balanço é visualmente oferecido na II Exposição Gulbenkian (1961). Maior que a primeira, e menos equívoca no critério de admissão, nela são premiados: os pintores Botelho, Hogan, Pomar, Azevedo, Menez; os escultores António Duarte, Lagoa Henriques, Jorge Vieira, João Cutileiro; o desenhador João Abel; o gravador Bartolomeu Cid.

Um semanário, o *Jornal de Letras e Artes*, é então uma publicação cultural que defende a vanguarda. O seu crítico, Rui Mário Gonçalves, valoriza, além dos premiados, figurativos, como Sá Nogueira, Alice Jorge e Rui Filipe, os neofigurativos Joaquim Rodrigo e Paula Rego, e abstraccionistas, como Lemos, Lanhas, Vespeira, Charrua e outros mais jovens: Escada, João Vieira, Baptista, etc. De um modo geral, considera que a exposição significa «o triunfo da terceira geração», mas protesta contra o que considera o maior erro: a não atribuição de um prémio de desenho a Fernando Lemos. Considera, por outro lado, Paula Figueiroa Rego (n. 1935) a grande revelação do certame. A denúncia da fraqueza da escultura, exceptuando Cutileiro, «merecido segundo prémio», causa algum ressentimento e protesto dos visados, mas apenas oralmente: já a defesa do espaço ambíguo na pintura de Fernando de Azevedo provoca uma réplica de Lima de Freitas, publicada no mesmo semanário. A calimorfia de Fernando Lemos e a neofiguração de Joaquim Rodrigo, surgida alguns meses antes e imediatamente defendida pelo crítico do *Jornal de Letras e Artes*, assim como as colagens e desenhos de Paula Rego, anunciam o que de mais avançado se fará nos anos seguintes.

As Exposições Gulbenkian não terão, porém, sucessão. A Fundação cessa em 1961 o que então parecia iniciar: a perspectivação da modernidade portuguesa. Passa a ocupar-se do intercâmbio com o estrangeiro e de exposições itinerantes pela província. Pode dizer-se que a Fundação passa a defender por sua vez, em novos tempos e num contexto que já não pode deixar de ser internacional, um «indispensável equilíbrio»...

V / 1961-1968
NOVA FIGURAÇÃO, SIGNO,
OBJECTO, POP, OP

Não é mais possível ocultar as reivindicações dos povos africanos. Declara-se a situação de guerra. Os órgãos de informação são pressionados para difundirem apenas o ponto de vista governamental. Aumenta a censura. Nestas circunstâncias, os intelectuais são geralmente suspeitos. O grande prémio da Bienal de São Paulo, atribuído em 1961 a Vieira da Silva, constitui, porém, um estímulo para os que em Portugal promovem a modernidade. A geração do pós-guerra é agora melhor acompanhada por artistas mais novos, não havendo hiatos entre gerações, como acontecera antes. A auto-exigência ética e estética da terceira geração levava não apenas a lutar contra a mentalidade oitocentista, dominante, mas também a diferenciar-se em tendências, abstraccionismo, neo-realismo, surrealismo, com momentos de polémica e de compromisso, desencadeando todavia novas tendências. O desenvolvimento da capacidade de invenção e de aperfeiçoamento das linguagens torna-se imparável. Se

uma das características gerais, mesmo dos neo-realistas, tinha sido um abandono da ilustração ou de alusão narrativa, surge ao longo de 1961 uma reinvenção desse valor tradicional da pintura no sector em que menos seria de esperar: o dos artistas ligados a uma prática abstraccionista. Quando a literatura se está desinteressando do primado da anedota, preocupando-se essencialmente com a invenção de uma nova escrita, em tarefa análoga à do abstraccionismo, a reintrodução da narrativa nas artes pictóricas é um facto surpreendente, a nível internacional e nacional.

A capacidade de invenção, no início dos anos sessenta, deve ser assinalado. Os prosadores portugueses intensificam a expressão da problemática africana assumindo a própria linguagem autóctone.

Um livro de Luandino Vieira é premiado pela Sociedade de Escritores, e, por isso, esta é encerrada pelo Governo (1965). Simultaneamente, o *Nouveau Roman* começa a interessar aos novos escritores. Inscrevendo-se no tempo político e estético, a literatura alarga os seus horizontes e aprofunda a sua auto-reflexibilidade. A correlação dos diversos aspectos é reconhecida. O próprio Alves Redol, em novo prefácio a *Gaibéus*, reconhece que «escrever um romance (...) é sempre penetrar nos domínios da arte literária, mesmo que por absurdo, algum escritor o não queira, mesmo que ele tente esquecer tudo o que faz parte do património comum dos romancistas» (1965).

De certo modo, deve falar-se também em Novo-Cinema. Os filmes *As Pedras e o Tempo* (1961), de Fernando Lopes, e *Dom Roberto* (1962), de Ernesto de Sousa, são charneira entre um cinema anódino, de fados e touros e o novo cinema esteticamente ambicioso e

ideologicamente independente do Governo. O grande público, com hábitos adquiridos e gostos estereotipados, tem dificuldade em aderir. E os cineclubes estão sendo fortemente atacados desde 1958. Por outro lado, as Associações de Estudantes, sem apoios, se não perseguidas, encabeçando a rebelião estudantil, ocupando-se de problemas prementes, com reduzidas instalações para o súbito aumento da população universitária, afrouxam a acção cultural a que se dedicavam nos anos anteriores. Uma ruptura surge, também em 1960-61, na poesia. «A Poesia não é mais sentimento nem instrumento retórico ou ideológico. Poesia como operação linguística e como pesquisa de renovação da Língua, contra o discursivismo» (Melo e Castro). A Poesia-visual desenvolve-se. Poetas experimentalistas (Salette Tavares, Melo e Castro, Ana Hatherly, António Aragão) e músicos vanguardistas (Jorge Peixinho) realizam «happenings», a partir de 1965, na Galeria Divulgação. No mesmo local, o pintor espanhol Manolo Millares realiza também um «happening». As galerias de pintura tornam-se local de vanguarda que se alarga às outras artes.

A «Gravura», inicialmente dominada pelos neo-realistas, abre-se para outras concepções e explora novas técnicas, numa notável evolução estética devida ao companheirismo dos artistas e ao crítico Vieira Santos, e também à acção didáctica de gravadores estrangeiros. Entre os portugueses, destacam-se F. Conduto, Jorge Martins, Manuela Jorge, Hogan, Bartolomeu Cid, Maria Velez, Charrua, Skapinakis, Areal, Rogério Ribeiro, Alice Jorge e Pomar. A SNBA aumenta o número de exposições colectivas dedicadas à modernidade. Organiza também ciclos de conferências (França,

Salette, Portas) e cria um Curso de Formação Artística (1965) que introduz o *design* e novos métodos de estudo da História e da Sociologia da Arte. Alguns críticos são premiados pela Fundação Gulbenkian, desde 1962 a 1965: M. Oliveira, R. M. Gonçalves, N. Portas, F. Pernes.

Na temporada 1961-62, a crítica apresenta pela primeira vez os termos *popular* e *neofiguração*, a propósito de pinturas apresentadas por Joaquim Rodrigo no Salão de Outono da SNBA, e o termo *neofigurativo* surge também no título de uma exposição no Porto, na Sala da Sereia: «27 Desenhos Neofigurativos», de Eurico Gonçalves. Assim, já há então uma certa consciência de novos aspectos da modernidade, adoptando-se uma terminologia que em breve atinge o seu auge nos grandes centros internacionais.

Joaquim Rodrigo, depois de se ter dedicado à abstracção geométrica, cria em 1961 uma neofiguração em que tenta registar histórias. O crítico do *Jornal de Letras e Artes*, R. M. Gonçalves, emprega a palavra «popular» para caracterizar o sentido poético desta pesquisa, não pretendendo então referir-se nem ao meio rural, nem às imagens da publicidade, dos jornais e revistas, ou da TV. Refere-se às imagens simples, às figuras esquemáticas que são desenhadas enquanto se fala. Rodrigo escolhe assuntos da sua vida pessoal, viagens, mas também, com grande frequência no início dos anos sessenta, assuntos de que toda a gente fala, acontecimentos políticos: a morte de Lumumba, crueldade do racismo, o assalto ao paquete *Santa Maria*, as concentrações do 1.º de Maio, etc. Fala-se destes acontecimentos em voz baixa, com receio de que

a polícia ouça. A oralidade constitui um modo de resistir, de manter a consciência incorrupta ante a acção da comunicação de massas. Fala-se do que não pode ser escrito. Portanto, apresentar imagens de acordo com essas conversações é um modo de as continuar, e também uma provocação. Por ter utilizado o termo «popular» sem ser em referência ao meio rural, o crítico é atacado por um sector neo-realista, que não compreende ainda a renovação que está surgindo, na prática artística e na terminologia crítica que a serve.

A relação da nova pintura com a comunicação de massas deve ser analisada. Um quadro como *Santa Maria* (1961), até 1974 apenas designado por *S-M*, para escapar à censura, é um quadro que define por si mesmo a situação em que se inscreve e em que é actuante.

A comunicação de massas internacional desinteressa-se da situação real do povo português. Em toda a parte, um pequeno país pobre tem dificuldade em ouvir a sua voz. Resta explorar a exigência do mercado dos órgãos de comunicação, ávido de sensacionalismo. Não podem senão ser os países pobres a chegar aos actos desesperados do terrorismo internacional, para romper o seu isolamento. Actos censuráveis, não devem porém ser considerados fora do contexto em que surgem... Assim, um sector da oposição ao governo de Salazar é um dos primeiros a usar a arma do sensacionalismo. Henrique Galvão assalta em 1961 o paquete *Santa Maria*, não para fazer reféns, mas apenas para obrigar a opinião pública mundial a ocupar-se da vida política portuguesa. Naturalmente, as notícias que podem vir a lume em Portugal são pró-governamentais. Mas a

população procura ler nas entrelinhas, confronta redacções de jornais diversos, comenta. Fala-se que Henrique Galvão descerá de pára-quedas, algures no Alentejo ou no Algarve, consta que há armas... Fala-se em voz baixa, é preciso cuidado com a polícia, que pode estar perto a ouvir. Imagine-se um pequeno grupo de pessoas conversando sobre isto, em torno de uma mesa de taberna ou de café, e rabiscando no tampo da mesa. No final, esse tampo apresentaria provavelmente as letras S-M e figuras esquemáticas de um pacote, de um pára-quedista, de espingardas... e homens com orelhas grandes! É o que se encontra no quadro de Joaquim Rodrigo. Não se pode deixar de relacionar este quadro com a «Pop-arte», que em breve invadirá o mundo, a partir dos Estados Unidos. Mas há que compreender a originalidade e o cariz local do quadro de Rodrigo, não apenas pelo tema, mas pela atitude adoptada em relação à comunicação de massas. A pop-arte americana é uma tentativa de testemunhar o novo mundo de imagens fornecidas pela indústria. O seu testemunho é moralmente neutro, aceitando uma ambiguidade que permite instalar-se num meio que poderia denunciar. Mesmo quando parece denunciar a sociedade de consumo, de novo utiliza chavões, passando a servir-se da ausência de crítica. Faz a sua própria propaganda, apresentando-se como sendo contra a propaganda, e aí se instala; aceita esta nova energia urbana e o seu fascínio.

O artista português faz-nos reparar que apenas a oralidade nos pertence. E os desenhos simples que a acompanham. Os jornais, a TV, os anúncios são dos outros. De certo modo, talvez se possa dizer que a pintura de Rodrigo é uma neofiguração «antipop», se

por «pop» se entende apenas a prática de alguns artistas americanos. Na realidade, os formulários destes são de tal modo difundidos, que se torna difícil ler a um nível internacional uma proposta original portuguesa, como a de Joaquim Rodrigo. A informação adquirida pelo pintor, acerca de alguma pintura primitiva não-europeia, fortifica-lhe porém a crença numa linguagem pictórica universal. Mas nada se faz de válido em arte sem uma motivação interior. A primeira intenção de Rodrigo fora registar acontecimentos pessoais onde a autoridade interpretativa é absoluta. A eles voltará, ao sistematizar a linguagem pictórica que pratica.

Do mesmo modo, Paula Figueiroa Rego, instalada em Londres, onde assistira ao eclodir da «Pop» inglesa, passa a exprimir na técnica da colagem, por vezes em quadros de grandes dimensões, recordações de infância, ditos, historietas. Diz: «A minha pintura não é neo-dadá, mas consequência de uma tradição de imagens poéticas visuais. Não gosto de pintar o vivo. Gosto de canalizar as imagens naturalistas, abstractas, ornamentais, feiticísticas, infantis.»

Depois de uma viagem a Londres, Sá Nogueira passa ao neofigurativismo, onde, através de uma rede opticamente activa, surgem cenas de erotismo e de violência, referentes aos confrontos racistas. Batarda Fernandes é provocatório, com as suas alusões e obscenidades humoristicamente desencadeadas. Menez, tirando partido da sensualidade da cor e de uma luminosidade já nada naturalista, começa a simular figuras imaginárias e a realizar objectos pintados, aproximando-se de alguns aspectos da arte psicadélica.

Em Paris, uma série de desenhos de Gonçalo Duarte, influenciados pela ficção científica, constituem

um conjunto de figuras puras espalhadas num espaço abstracto. Também René Bértholo executa alguns desenhos, em 1961-62, de figuras abstractas esparsas no plano, daí passando a um neofigurativismo com que pretende «divertir os outros, procurar as imagens que permitem uma comunicação fácil e ao mesmo tempo misturar imagens não codificadas, objectos, coisas que só existem no quadro». Os objectos conhecidos e não conhecidos pressupostos nas figuras minúsculas dos quadros de René Bértholo são subjectivamente apropriadas pelo mesmo tratamento de contornos voluntariamente grotescos e por um amenizante sentido cromático. A mesma intenção de divertimento preside à construção dos seus «brinquedos», objectos mecanizados que realiza simultaneamente com a pintura. Elementos de identificação da vida portuguesa, emblemas, cadeiras, palmeiras, sapatos, bandeiras, serrotes, bolas, pipas, aparecem neste pintor parisiense. O mesmo acontece em Munique com Costa Pinheiro. Em 1966, torna-se célebre a série de quadros sobre os reis de Portugal. Explica: «Não pretendi pintar *retratos* num sentido tradicional. As figuras centrais têm a rigidez da estatuária, mas há pormenores movimentados, uma compartimentação do espaço e um diálogo das cores que lhes imprime um outro carácter plástico. Se quisermos chamar *retratos* a estas figuras, não esqueçamos que são imaginárias e não precisaram de nenhuma documentação histórica. Isto é um privilégio do artista, cuja liberdade de imaginação coincide por vezes com a imaginação popular.» O seu grafismo é o das cartas de jogar.

Costa Pinheiro faz também projectos de brinquedos de grandes dimensões, inspirados nos

populares brinquedos de madeira, procurando integrá-los na vida urbana, assim contribuindo para libertar a imaginação do adulto na sua vida quotidiana. Também Lourdes Castro, em Paris, defende a sobrevivência do lirismo individual ao nível da realidade quotidiana. É ela a reiniciadora do objectualismo (1962), depois dos surrealistas. No início dos anos sessenta, acumula objectos pequenos, fixa-os e pinta-os de prateado. E as linhas indiferentes dos perfis dos objectos e das sombras projectadas são fixadas também (1964) em jogos de humor e ternura, evocativos do quotidiano e do efémero. Também em Paris, deve lembrar-se a contribuição de Eduardo Luís, José Escada e Jorge Martins. Depois de um período de elegantes estilizações lineares, uma necessidade muito íntima leva Eduardo Luís a utilizar uma meticolosa técnica de «trompe l'oeil», reatando práticas da sua primeira adolescência. Seu pai era professor de Desenho e, na Escola de Belas-Artes do Porto, Eduardo Luís revelara-se um «virtuoso». Opondo-se sempre ao abstraccionismo, reconhece apenas a necessidade de abandonar o espaço naturalístico. Passa a sugerir superfícies planas, como as lousas, onde aparecem, lado a lado, objectos meticolosamente representados, garatujas de tipo infantil e outros sinais, humoristicamente, numa figuração de segundo grau. Este jogo no plano do suporte, ilusoriamente reafirmado, é, a pouco e pouco, proposto também na pintura de Jorge Martins. Vindo do neoimpressionismo abstracto, influências de Kandinsky e de Klee levam-no a criar primeiro um espaço imaginário através da representação de caixas e de paredes. Depois, recorrendo ao claro-escuro, simula rugas, pregas, baixos-relevos e peças de «puzzles»

planos. Humoristicamente, certas «estilizações» das figuras humanas são determinadas pela coincidência dos seus contornos com os lados das peças.

José Escada, depois de um período informalista, animado por um simulacro de caligrafia diluída, retoma a linha de contorno, criando figurinhas simétricas que se justapõem no papel, obcecantes, sugerindo por vezes ossos e conchas. Assim como o seu admirado Matisse passara do lápis para a tesoura, também Escada, que tem o culto dos gestos manuais, passa a recortar as figuras em folhas de metal ou de plástico, construindo relevos ou pinturas-objectos.

Em Portugal, alguns jovens artistas encontram-se em Évora, oscilando entre o abstraccionismo e o neo-figurativismo: Joaquim Bravo (n. 1935-1990), Álvaro Lapa (n. 1939) e António Palolo (n. 1946). O primeiro decide-se por um abstraccionismo voluntariamente elementar. Palolo passa do informalismo à representação de objectos acumulados, num ambiente de situações eróticas. Álvaro Lapa procura representar os dados imediatos da descoberta interior do corpo, numa expressividade simples e directa, que tanto pode revelar uma alegre inocência vitalista, como a angústia da morte, numa arte ausente de sensorialismo. Esta visão austera está próxima da de António Areal, cujo notável sentido crítico exerce influência naqueles que com ele contactam pessoalmente. No início dos anos sessenta, pratica uma arte do informal, e, depois, o objectualismo (1964) e a neofiguração (1966). Em 1961, escreve: «... Enquanto no objectivismo a escultura é uma herança que uma noção predominantemente pictural de plasticidade esforça num renovo das objectualidades tridimensionais, a

vanguarda do informalismo arrisca o esquecimento de uma linearidade de desenho tenso, determinativo: como enriquecimento de uma abstracção informalista, uma nova forma da valorização desse desenho demonstra-se no que, já tendo sido nomeado pela camada ideológica e saudosista “figuração renovada”, simplesmente contém numa abstracção mais minuciosa elementos para uma maior densidade de organização.» Em 1967, continua a afirmar estar «convencido de que a sucessão de pesquisas artísticas contemporâneas procura uma abstractização cada vez mais evoluída». A abstractização é, pois, o que predomina no melhor da sua obra e do seu pensamento.

Para Eurico Gonçalves, a figuração sempre lhe surgira como que arrastada pelo jogo linear puro, «como mera confirmação, ao nível discursivo, do que ao nível intuitivo se exprime mais vasta e profundamente». Procurando exprimir-se através do improvisado, as suas figuras puras dão lugar a simples manchas e sinais lineares, organizados em ágeis caligrafias abstractas, executadas fora de qualquer motricidade imposta do exterior, ou seja, uma Pintura «Sígnica» derivada do Gestualismo, com resultados extremamente depurados.

Os surrealistas não se interessam apenas pela Psicanálise de Freud, mas também pela de Jung e outros, que lhes abrem perspectivas que interessam a artistas tão diferentes como Cândido, Lima de Freitas, Carlos Calvet, Eurico, Eduardo Luís, Areal, Álvaro Lapa e Alberto Carneiro. A Psicanálise de Jung chama a atenção para o Inconsciente Colectivo, onde reinam os arquétipos, e mostra que na vida quotidiana existe geralmente conformidade entre os gestos das mãos e o estado de espírito. Eurico Gonçalves conjuga o seu

gestualismo com a contemplação da forma circular. Esta figura arquetípica da harmonia é, aliás, uma constante em toda a sua obra, figurativa e abstraccionista. O disco surge também frequentemente na obra de Areal, assim como a «caixa», outra figura arquetípica que se encontra também muito na pintura de Carlos Calvet.

Em 1966, Calvet encontra uma síntese entre a pintura «metafísica» e a «pop-arte». Pela inquietação dos temas e das sugestões de espaço, seguindo a lição de De Chirico, e pela adopção de uma escrita frígida, imitando, tal como Lichtenstein, as simplificações dos desenhos impressos, essa síntese mantém porém o pessoalíssimo sentido cromático de Calvet, com cores mineralizadas.

Lima de Freitas tenta conjugar, dentro de uma pintura meticulosamente figurativa, o Neo-Realismo e o Surrealismo, definindo a sua arte como «uma contínua investigação do tema, um realismo simultaneamente voltado para o social e alimentado pelo inconsciente».

Cruzeiro Seixas, voltando de Luanda, segue uma prática de desenho análoga à que tinha em 1950. Mas as suas colagens e objectos exploram o sentido da surpresa. Diz: «Quando começo a trabalhar, muito raramente tenho uma ideia nítida do que vou fazer. Não conheço, ou esqueço, ensinamentos ou teorias — não é em pintura que penso. É o amor, a morte, o mar, o desespero, as pessoas que conheço, e principalmente as que desconheço, etc., etc., etc.... Por outro lado, quase me ofende a obra que pretende perdurar, como se houvesse uma qualquer eternidade. A maior parte dos meus trabalhos tende a desagregar-se dentro de

um relativamente curto espaço de tempo. Mas, afinal, não há novidade nisso. Os «primitivos» sempre usaram materiais que sabem sem duração, como conchas, sangue, plumas» (1967).

O abstraccionismo geométrico chama a atenção do público através de um breve movimento «op», que surge em Portugal em 1965, nos desenhos e objectos com espelhos de Artur Rosa (n. 1926) e nas pinturas de Eduardo Nery (n. 1938). Nos Estados Unidos da América, a palavra «op» (de óptica) fora decalcada em 1964 da palavra «pop» (de popular), com som semelhante, numa nítida vontade de competição diante do grande público, para captar a audiência da outra (revista *Time*). O que ela designa existia, porém, muito tempo antes. Nadir Afonso, perto de Vasarely, realizara pinturas assimiláveis a esta tendência, assim como um objecto cinético em 1956. Antes, em 1937, Vieira da Silva pintara um quadro com efeitos visuais violentos e que se intitulava, precisamente, *Máquina Óptica*. Mas estas obras são inteiramente desconhecidas dos artistas que vivem em Lisboa em 1965. Conhecidos mas um pouco esquecidos, os desenhos que Fernando Lemos apresentara em 1961 faziam urna articulação de forma e contraforma em contrastes de preto-e-branco que em parte provocava um efeito «op», quase cinético, como «cortinas», quando sugerem planos verticais intersectando-se. Mas as obras de Artur Rosa e de Eduardo Nery, como, mais tarde, as de António Ferraz (n. 1937), António Paisana (n. 1938), Quadros Ferreira e Júlio Bragança, definem-se com mais direito nessa tendência.

Eduardo Nery realiza uma pintura em que sugere figuras geométricas e espaços em perspectiva, mas

através de processos ópticos contraditórios. A bidimensionalidade real do suporte é reencontrada através da espectacularidade visual oferecida. Em montagens de cubos pintados, o espectador é convidado a experimentar diversas combinações. Outras vezes sobrepõe objectos tridimensionais às suas pinturas, iludindo-nos sobre a sua situação espacial.

Artur Rosa, com labirintos de preto e branco, e com aberturas reais no suporte, por vezes com espelhos, faz intervir o espaço virtual no seu jogo óptico. Outros desenhos e relevos obedecem a regras: as formas dependem do lugar que ocupam, são determinadas por uma malha previamente definida. Assim, as formas são observadas, conhecendo-se a lei que as engendra, e o artista procura explorar a interacção entre a percepção espontânea e a percepção dirigida. Nestes abstraccionistas, as cores são escolhidas segundo sistemas intelectualmente bem definidos.

Próxima do abstraccionismo geométrico, na medida em que usa linhas rigorosamente marcadas, Helena Almeida (n. 1934) aparece a partir de 1967 com uma pintura em que aplica com grande sensibilidade as cores puras em composições que, baralhando os dados da percepção do espaço — cheio e vazio, interior e exterior —, cria efeitos equívocos, por vezes com sentido humorístico, mas sempre acentuando o significativo, numa pesquisa plástica muito franca.

Luís Noronha da Costa (n. 1942) transfere para o objectualismo (1967) uma problemática «gestáltica» encontrada em colagens (1966) e, depois, passa para a pintura (1969) a que encontra no objectualismo. Tratando folhas de revistas com óleo, torna-as semitransparentes, permitindo assim ver no mesmo

«ecran» dois conjuntos figurativos, que interferem, podendo anular-se, se da sua conjugação surgirem formas abstractas de estrutura forte. Nas suas construções com espelhos, realizadas a partir de 1967, provoca equívocos na percepção, levando o observador a confundir as formas do espaço real com as do espaço virtual. Se o espelho for fosco, as imagens esbatem a sugestão de cor e de volume. Este «ecran» (espelho, vidro fosco) aparece na sua obra como protótipo de todo o lugar onde se criam imagens. Mostra como é falível o que mentalmente separa o que se considera real e o que se considera representação do mesmo real.

Dentro ainda do objectualismo, deve citar-se a proposta romântica de Maria Velez, evocadora de sótãos e de lugares de mistério infantil. Combina os objectos com pinturas, tal como Charrua, que se mantém, porém, expressionista. Em alguns pormenores da sua pintura de violência telúrica, Charrua utiliza também fotografias, às vezes recortadas de jornais. No quadro *Reportagem de Guerra* (1964), um signo vermelho e outros registos de gestas violentos são confrontados com reproduções de *Guernica* e fotografias de guerra.

A pintura «sínica» de raiz gestual encontra em João Vieira um intérprete que se baseia nos caracteres tipográficos ocidentais. Uma cor luxuriante e uma matéria espessa caracterizam a sua pintura. Sempre dentro deste especial «detrismo» experimenta novos materiais plásticos.

António Sena (n. 1941) apresenta um encadeado de linhas como se fossem garatujas infantis, individualizando alguns signos abstractos, desafiados

pela nitidez da escrita de números ou letras, por mais informes que sejam. Estes emaranhados de «garatujas» sugerem redes, e estas tornam sensível a percepção do plano de suporte. Usa em geral cinzentos, por vezes aplicados com vaporizador sobre formas recortadas, que se repetem no plano da tela, impessoalizando assim a técnica da sua pintura «sínica». Fernando Lemos constrói os seus quadros com formas rigorosamente delineadas, que se encadeiam ritmicamente, ou se organizam num signo único.

Manuel Baptista, cujas experiências passam do Informalismo ao Espacialismo, considera sempre a totalidade do quadro como uma imagem única, e valoriza a sua superfície, tornando-a sensível ao tacto e procurando subtis efeitos ópticos, conforme a incidência da luz que o ilumina. Atento ao valor decorativo, concebe o quadro como um objecto que deverá ocupar uma porção real do espaço, objecto que contribui para a mudança da relação física entre o homem e o espaço que o rodeia. São deste período os seus quadros monocromáticos. Os primeiros, relevos brancos, datam de 1962.

A escultura moderna recebe neste período um forte impulso. João Cutileiro, trabalhando em pedra, trata temas eróticos, construindo bonecas articuladas (1963), e em breve passa a representar cenas, por vezes semiocultadas, que obrigam o observador, a espreitar por um orifício, assim podendo imaginar-se numa situação de «voyeurisme». Também em pedra, Virgílio Domingues (n. 1932), com uma intenção social explícita, caricatura gordas personagens da alta finança, em situações anedóticas. No Porto, José Rodrigues (n. 1935) passa da pedra ao metal, e da

figuração à abstracção. Chapas pintadas com cor viva apresentam recortes ondulantes, sensualmente. Em construções filiformes e oscilantes, sugere movimentos orgânicos. Ângelo de Sousa (n. 1938), praticando uma pintura elementarista, no cromatismo e no jogo de linhas derivadas de estilização de vegetais, realiza também, em metal e em plástico, seriações de formas geométricas, usando por vezes a elasticidade dos materiais para obter vibrações. Alberto Carneiro (n. 1938) trabalha directamente a madeira, num abstraccionismo biomórfico, por vezes com a preocupação de simbolizar os princípios psíquicos masculino e feminino, «animus» e «anima». O Abtraccionismo informalista aparece em esculturas de António Charrua, de Carlos Cobra e de Fernando Conduto (n. 1937). Este fará depois notáveis obras «minimal», decorando hotéis em Lisboa e Algarve. Outros escultores: Aureliano Lima, Charters de Almeida, Artur Varela, Miguel Arruda, Hélder Batista e Quintino Sebastião.

As galerias mais activas são: Gal. 111, Gal. Divulgação, Gal. Buchholz, Gal. Quadrante, em Lisboa, todas associadas a livrarias; e Gal. Alvarez, no Porto. Uma brusca modificação se vai passar no mercado da arte moderna, até então praticamente inexistente em Portugal. Cem coleccionadores constituem o «Grupo 100/100» (1966-69), reunindo-se mensalmente para comprar obras e trocar impressões com os artistas.

VI / 1968-1974
NOVA ABSTRACÇÃO, AMBIENTES,
CONCEITOS

Salazar é substituído por Marcelo Caetano. Passa-se um pouco da agricultura para a indústria, com a conseqüente liberalização cultural e, até, com uma inicial pequena liberalização política, logo negada nos últimos anos deste breve período. A iniciativa particular sobrepõe-se à política cultural oficial. A nível internacional, a juventude protesta contra o sistema capitalista, propõe «a imaginação para o Poder», revitaliza o pensamento freudo-marxista. Mas a sociedade de consumo procura absorver os fenómenos de *underground*. Nos Estados Unidos, a peça musical *Hair* (1968), que inaugura a tendência para a exibição de actores nus, é apresentada na Broadway. A inflação leva à aplicação do dinheiro livre em obras de arte. Em Portugal, grandes empresas subsidiam realizações culturais, durante poucos anos, suficientes todavia para ajudar a criar um clima favorável ao esboçar de um mercado de

obras de arte. A própria Bienal dos jovens (1972), em Famalicão, não terá sequência.

Primeiramente, o mercado ocupa-se dos artistas mais velhos: Viana, Almada... A morte de Eduardo Viana (1967) é seguida da procura do seu espólio artístico, com os preços subindo aceleradamente de dia para dia. A retrospectiva deste pintor, em 1968, confirma perante o grande público o mérito do artista e da segurança aos que se arriscam nas compras. Também uma venda de obras de Almada, fora do circuito público (1967), atingira preços elevados, cotação que, depois, em 1970, se confirma no leilão do restaurante Irmãos Unidos, onde o *Retrato de Fernando Pessoa* (1954) atinge mil e trezentos contos. Em 1970 morre Almada.

Por outro lado, em 1970, a Fundação Gulbenkian realiza a mais completa retrospectiva de Vieira da Silva. Um português é então o maior coleccionador mundial de obras desta pintora.

Alguns antiquários introduzem a sua experiência comercial. O mercado que se esboça veicula obras de qualidade, pois são numerosos os bons artistas com produção disponível, muito superior à procura. As galerias mais activas são: Gal. Ogiva, Gal. Alvarez, Gal. 111, Gal. Quadrante, Gal. Buchholz, Gal. Interior, Gal. S. Mamede, Gal. Dinastia, Gal. Judite Dacruz, Gal. Quadrum. A SNBA mostra grandes exposições colectivas, algumas com a colaboração da Secção Portuguesa da AICA (Association Internationale des Critiques d'Art), demonstrando a diversidade da actividade vanguardista.

A sede da Fundação Gulbenkian instala-se em novo edifício (1969), que integra obras de artistas

modernos: Almada, Jorge Barradas, João Abel, Manuela Jorge, Vítor Fortes, Artur Rosa, Espiga Pinto, etc. Outras obras são adoptadas na decoração de zonas públicas desta sede: novo *Retrato de Fernando Pessoa* de Almada, para a biblioteca, e obras de Botelho, Cutileiro, Nery, Noronha, Rodrigo, Menez, Lanhas, Resende, Pomar, Sá Nogueira, Hogan, etc. No átrio, o desenho de Almada, gravado numa parede de calcário, de 2,20x12,90 m, conclui o que o artista anunciara nas suas palestras sobre a «relação 9/10» e nos seus quadros abstracto-geométricos de 1957. Intitula-se *Começar* (1968-69) e constitui uma das suas obras mais importantes, seu testamento espiritual.

O café A Brasileira (Chiado), tradicional lugar de encontro de escritores e artistas, tendo nas paredes, desde 1925, pinturas de Bernardo Marques, Almada, Soares, Barradas, Stuart e José Pacheco, vende por bom preço estas pinturas e coloca, em 1971, outras de Hogan, Calvet, Rodrigo, Nery, João Vieira, Noronha, Palolo, Vespeira, Skapinakis, Azevedo e Baptista.

Nesta selecção participam os críticos de arte J.-A. França, F. Pernes, F. Bronze e R. M. Gonçalves (retratados por Skapinakis), em representação da Secção Portuguesa da AICA. Esta Secção é reestruturada em 1969, consequência do I Encontro de Críticos de Arte, em 1967, onde os diversos aspectos da profissão tinham sido debatidos.

Subsidiado pela empresa Soquil, cria-se um prémio e menções honrosas a serem atribuídos anualmente pelos críticos da AICA as melhores presenças. De 1968 a 1972, são distinguidos Alberto Carneiro, Ângelo, Artur Rosa, Bértholo, Calhau, Calvet, Costa Pinheiro, Cutileiro, Eurico, Helena Almeida, João

Vieira, Jorge Martins, Jorge Pinheiro, José Rodrigues, Lourdes Castro, Manuel Baptista, Nadir, Nery, Noronha, Palolo, Paula Rego, Rodrigo, Sá Nogueira, Sena, Skapinakis e Vasco Costa. Estes artistas são reunidos na importante exposição «26 Artistas de Hoje», organizada pela AICA na SNBA (1973).

J.-A. França, Cesariny, Nadir, Areal e Lima Freitas publicam livros de teoria. Os pintores Rocha de Sousa e Eurico Gonçalves mantêm uma assídua colaboração crítica em jornais e revistas, comentando as exposições, juntando-se à acção dos críticos Francisco Bronze, Egídio Álvaro, José Luís Porfírio, F. Pernes e R. M. Gonçalves. A aceleração das vanguardas prossegue, diferenciando-se em numerosas tendências. Pode observar-se, desde os renovados modos de representar o visível até ao mais extremo abstraccionismo, desde o cuidadoso tratamento do objecto artístico até ao mais radical conceptualismo, uma grande variedade de manifestações vanguardistas que a crítica jornalística, sem pretender reduzir as obras a etiquetas, não deixa porém de registar na sua terminologia efémera: Nova Figuração, por vezes com incidências «Pop» (Eduardo Luís, Jorge Martins, Menez, Sá Nogueira, Cruz Filipe, Rocha de Sousa, Abel Mendes, Sérgio Pombo, Pedro Rocha, Carlos Carreiro, Fátima Vaz, Maria Velez, Nery, Noronha, Calvet, Skapinakis); Narrativa e Mitologias individuais (Rodrigo, Paula Rego, A. Lapa); Nova Sátira (Henrique Manuel, Virgílio Domingues, João Abel, Henrique Ruivo, Mário Botas, Batarda Fernandes); Erotismo Explícito (Jasmim, Maria José Aguiar, Pomar); Novo Fantástico e Neo-Simbolismo (Bartolomeu Cid, Mário Américo, Henrique Silva, Carlos Ferreiro, Lima de

Freitas, Guilherme Parente, Carlos Amado, Lisa Chaves, Raul Perez, Emília Nadal); Hiper-Realismo (João Nascimento, Domingos Pinho, Pedro Sobreiro, Coutinho); Informalismo (Charrua, San-Payo, Gracinda Candeias, Hilário, Cobra); Gestualismo e Signo (Eurico, Sena, Bual, Rogério Amaral, Emerenciano, Vasco Costa); Letrismo e Calimorfismo (João Vieira, Lemos); Nova Abstracção, Estruturas Primárias, «Hard edge», Sistematismo, «Minimal» e «shaped canvas» (Artur Rosa, Fernando Cruz, Jorge Pinheiro, Quadros Ferreira, Nuno Barreto, Alice Jorge, Ângelo, Calhau, Palolo, Joaquim Vieira, F. Conduto, Zulmiro de Carvalho, João Machado); Pintura-objecto (Helena Almeida, Armando Alves, Justino Alves, Siqueira); Espacialismo (Baptista); Superfície-suporte (Pires Vieira); Ambientes (Alberto Carneiro, Ana Vieira); Arte de atitude (Areal, Artur Varela, Dixo, Vítor Belém, Clara Meneres, Da Rocha, Alvess); Objectos líricos e utopismo (Bértholo, Costa Pinheiro, Lourdes Castro); etc.

Obviamente, esta lista não é exaustiva. E é demasiado esquemática, pois muitos artistas passam por várias fases durante a sua carreira, ora se aproximando de uma tendência, ora de outra, e chegando também a apresentar, numa mesma obra, a síntese ou a confrontação de técnicas e concepções diversas. Por exemplo, António Charrua confronta por vezes aspectos do informalismo e do «Hard edge»; outras vezes cola no quadro fotografias das diversas fases da realização do mesmo quadro; ou, ainda, simula pictoricamente essas fotografias coladas. Um exemplo de ambiente conceptual é constituído pelos objectos lúdicos de *Citymobil* (1969), de Costa Pinheiro, projecto

imaginário em que a cidade é permanentemente transformada pelos seus habitantes.

Na pintura de Rocha de Sousa (n. 1938) confrontam-se dois tipos de representação: a das imagens correntes nos meios de comunicação de massas e a da realidade. Esta atenção simultânea às imagens de segundo e primeiro graus exalta um contraste, apela para uma atitude crítica que analisa a realidade das massas e a realidade do povo. O vitalismo implícito nos desenhos de Henrique Manuel (n. 1941) incita ao desfazer de hipocrisias. As suas figuras obscenas surgem num espaço abstracto, lugar de desenvolvimento livre da sua imaginação metafórica, muitas vezes apoiada em ditados populares. Estes dois artistas neofigurativos, assim como Dintel, Lima de Carvalho e Pedro Sobreiro, desenvolvem uma tendência entroncável numa actualização do Neo-Realismo, visível nas pinturas de Sá Nogueira, Rogério Ribeiro, António Domingues, Querubim Lapa, etc. As esculturas satíricas de Virgílio Domingues podem ser consideradas antimonumentos, na medida em que encarnam a reacção íntima aos monumentos oficiais que ocupam os espaços públicos. De forma maciça, simulam monumentalidade, mas a superfície é lisamente tratada para melhor evidenciar pequenos sinais caricaturais, só visíveis de perto.

Jorge Pinheiro, depois de ter alcançado certa notoriedade como pintor figurativo, passa a dedicar-se ao Abstraccionismo, interessando-se primeiro pelos problemas da cor. Alguns quadros são constituídos por um conjunto de listas de cores puras que seguem paralelamente ao longo do plano, por vezes impondo ao suporte um formato não rectangular, não previamente

definido («shaped canvas»). Não apresentando figuras geométricas soltas do fundo, anula qualquer tensão que elas possam criar entre si; apenas a cor se evidencia com o seu impacto próprio, assim como se evidencia o efeito da sua interação.

A evolução de Alice Jorge é semelhante, na medida em que passa ao geometrismo, depois de ter alcançado sucesso como pintora figurativa, ligada aos neo-realistas. As suas composições deste período são obcecantes, recorrendo à simetria, com formas por vezes inspiradas em esquemas florais.

Júlio Pomar abandona a temática neo-realista e a técnica de pinceladas visíveis. Em 1967, no Algarve, inicia a realização de montagens com materiais encontrados ao acaso, numa atitude poética próxima do Surrealismo. Em 1968, começa, em Paris, duas séries paralelas: *Mai 68 CRS SS* e *Le Bain Turc*. Em breve, dedica-se também ao retrato. As cores são aplicadas lisamente, e o desenho, em linearidade tensa, regista fragmentos dos corpos, que parecem emergir do fundo, assumindo-o, mobilizando-o como se fosse uma membrana elástica.

O Surrealismo está presente em muitos aspectos do fantástico, do neo-simbolismo, do neofigurativismo, do abstraccionismo lírico, do conceptualismo, do objectualismo... Cesariny considera, em 1973, que são surrealistas, além dele próprio, Cruzeiro Seixas, Eurico Gonçalves, Raul Perez (n. 1944), Lima de Freitas, Leonor Praça (1936-1972), Gonçalo Duarte, René Bértholo, Lourdes Castro, Eduardo Luís, Martim Avilez e Malangatana Valente (n. 1936).

Na sequência do Abstraccionismo geométrico, a tendência «minimal» tende a apropriar-se do espaço

real. O mesmo acontece com os «rituais letristas» (1970) de João Vieira. Do lado «conceptualista», Areal «realiza exposições e não obras»; se neofigurativo, apresenta séries temáticas; se objectualista, refere no catálogo o próprio espaço da galeria; se escreve, as frases constituem uma sequência nos diversos papéis pendurados... Alberto Carneiro apresenta *Canavial* na Gal. Quadrum em 1970, concebido em 1968, e invade em 1971 a Gal. Buchholz com toros de madeira; neste «ambiente», concebido em 1970, não se pode falar simplesmente de «envolvência», na medida em que é difícil penetrar nesta «floresta para os teus sonhos». Os «ambientes» (1972) de Ana Vieira são ainda menos penetráveis; são construções espaciais com materiais transparentes, que sugerem salas e outros compartimentos da casa, sua temática constante, apresentada outras vezes conceptualmente, numa planta à escala natural, ou em fotografias intervencionadas pela pintura, liricamente. Helena Almeida concebe delicados «desenhos habitados» onde as linhas são prolongadas por crinas ou fios acrílicos que avançam para o espaço real em que se encontra o espectador, provocando a participação deste; o espaço real ocorre também no verosímil da fotografia, onde a autora aparece pintando, as linhas e as manchas de tinta sendo sobrepostas depois.

A exigência espacial das obras e, pelo lado conceptualista, a secundarização da obra acabada, revelam certa indiferença geral dos artistas de vanguarda perante as exigências do mercado.

A escultura moderna, de difícil mercado, manifesta vanguardismo nas obras de F. Conduto, J. Rodrigues, Artur Rosa, José Aurélio, Zulmiro Carvalho, João

Machado, Clara Meneres, Carlos Barreiro e Pinto Cabral.

Na gravura, distinguem-se as obras de Bartolomeu Cid, Lourdes Castro, Costa Pinheiro, Gil Teixeira Lopes, Ilda Reis, Hogan, M. Beatriz, Maria Gabriel, Guilherme Parente, José de Guimarães, F. Calhau, Vítor Fortes e Sérgio Pinhão.

Na pintura de cavalete, a exposição «Abstractos e Neo-Figurativos» (SNBA, 1973) reúne quarenta e cinco pintores, com obras realizadas entre 1960 e 1972, constituindo um importante balanço.

VII / 1974-1980
ACÇÕES COLECTIVAS,
NOVAS RELAÇÕES ARTE-PÚBLICO

O golpe militar de 25 de Abril de 1974 tem imediata adesão popular. Desde logo, pode falar-se de uma nova ocupação do espaço urbano. Os muros, anteriormente lugar da mensagem autoritária ou do silêncio, são apropriados por uma intensa actividade política. *Slogans* e *contra-slogans* aí se registam, em letrismo, colagem e descolagem. Muitos cartazes são agressivos e de qualidade estética medíocre, mas outros surpreendem, pela técnica, pelo humor ou pela comovente ingenuidade. Num momento em que se apela para a identidade nacional da cultura, e em que se volta frequentemente a atitudes mentais do neo-realismo dos anos quarenta, verifica-se que os cartazes dos movimentos africanos, entregues a especialistas, são inicialmente os que mais se aproximam de uma metodologia pós-bauhausiana. Desenhos neo-realistas dos anos quarenta, da autoria de Lima de Freitas, de Cruzeiro Seixas, são mostrados pelas galerias; ou, da autoria de Álvaro Cunhal, de Manuel Filipe, são publicados em álbuns. Tudo se precipita,

confusamente e generosamente. Murais, jornais de parede, banda desenhada. A Televisão e a Rádio dinamizam-se. Canções políticas. Maior frequência de exposições de fotografia. Ensaia-se o *video-tape*. Revivalismos desenvolvidos nos anos de 68-74 vêm «esteticizar» alguns retornos ao figurativo ilustrativo politicamente empenhado. Aparecem inúmeras traduções, nem sempre escrupulosas, de livros marxistas, dominando, no sector artístico, a tendência zhdanovista, mas raramente se ocupando das artes plásticas. Uma diminuição do espaço dedicado às artes verifica-se nos jornais, não devido a falta de colaboração, mas devido ao critério dos directores sobre o que interessa ou não ao público. O mercado de arte, esboçado nos anos anteriores, interrompe-se. De entre as duas dezenas de galerias comerciais que existiam em Lisboa, menos de meia dúzia permanecem activas. A Galeria Quadrum é a mais audaciosa, acentuando o vanguardismo estético do seu programa, promovendo um intercâmbio internacional, realizando ciclos de palestras e oferecendo semanalmente às crianças do bairro sessões de expressão livre.

O «25 de Abril» tem sorte em encontrar em funcionamento instituições como a Sociedade Nacional de Belas-Artes, a Gravura, a Secção Portuguesa da AICA, a Árvore, centros de resistência cultural antifascista, com longa prática de organização democrática, com quadros directivos indesmentivelmente representativos dos artistas e dos críticos, tecnicamente competentes para a formulação da política cultural aos mais diversos níveis. Mas toda esta capacidade nem sempre é aproveitada.

Em Maio de 1974, a SNBA organiza sucessivas reuniões de artistas, de todas as modalidades, de onde surgem grupos que diversificadamente interferem na política cultural. A ideia comum é a de que a única política cultural correcta é a que é proposta pelos próprios artistas e críticos. Um destes grupos é o «Movimento Democrático de Artistas Plásticos», constituído por artistas-sócios da SNBA, movimento breve que desempenha porém uma acção importante na opinião pública e junto dos primeiros governantes. Em Junho, a SNBA envia ao Ministério da Educação um documento que reúne um conjunto de recomendações para a nova política cultural. A AICA não tarda a fazer o mesmo, assim como outras instituições.

Em certos momentos, os novos Governos criam comissões consultivas, com delegados das instituições, mas muitas propostas destas comissões são desaproveitadas. As comissões são mantidas num estatuto ambíguo e dispensadas arbitrariamente. Em 1980 espera-se ainda a aprovação da lei orgânica da Secretaria de Estado da Cultura.

A partir de 1977, os muros são apagados, os governantes recolhem-se aos seus gabinetes, a intriga de bastidores sobrepõe-se à discussão franca, as comissões consultivas são afastadas. De um lado, a indefinição da política cultural dos Governos e o desinteresse dos partidos políticos; do outro lado, a novidade das propostas incessantes dos artistas.

É no domínio organizativo das instituições, no ensino, na criação de novos moldes de difusão, na reivindicação de melhoria de condições de trabalho, na procura de intervenção nos centros de decisão, na

colaboração oferecida aos novos Governos, etc., que os artistas e críticos desenvolvem generosa actividade, a qual permanece pouco visível, porque a natureza destas tarefas não produz resultados imediatos, e porque, entre os numerosos problemas que têm de ser encarados, os decorrentes da actividade artística não aparecem aos Governos como prioritários.

Nota-se, inicialmente, que os pequenos partidos parecem preocupar-se mais com a cultura do que os que podem governar. Em 1977, intelectuais do Partido Socialista, então no governo, protestam por o seu partido não atribuir a devida importância à cultura. Por seu lado, o Partido Comunista, depois da sua curta passagem pelos Governos Provisórios de coligação, encontra-se marginalizado do diálogo interpartidário, quando realiza a Primeira Assembleia de Artes e Letras (1978) e afirma, numa linguagem diferente da dos tempos da clandestinidade, os compromissos do partido perante os valores culturais. Pela voz de Álvaro Cunhal, afirma a importância da criação artística na «transformação do mundo, não apenas no plano cultural, mas pelos sentimentos, ideias, reflexão que provoca no homem e pela capacidade de reforçar a luta do homem para a transformação económica, social e política da sociedade. Isto não significa que o artista que se bata politicamente com a sua arte, tenha de optar por tal escola ou por tal tendência estética. Muito menos significa que o partido pretenda impor uma tal opção. O partido não pretende hoje, nem pretenderia, se dirigisse a política cultural do país, impor aos seus militantes e aos artistas em geral modelos estéticos ou escolas estéticas. Nada mais prejudicial à criação artística que a submissão a ordens burocráticas ou

patronais impondo à iniciativa do criador parâmetros estreitos que cortem a imaginação e o sonho».

Desde Abril de 1974, muitos artistas agem colectivamente, invadem o espaço urbano. Desde Agosto de 1974 o Grupo Acre (Alfredo Queirós Ribeiro, Clara Meneres, Lima Carvalho) surpreende os habitantes de Lisboa e do Porto, pintando padrões abstractos nos passeios e nas ruas. O Movimento Democrático de Artistas Plásticos, reunindo quarenta e oito dos seus primeiros aderentes, pinta colectivamente em público, em 10 de Junho de 1974, na Galeria de Arte Moderna de Belém, numa festa popular extraordinariamente concorrida, mal deixando espaço para a realização de um enorme painel, acompanhado por grupos musicais e teatrais. Distribuídos por três andares, os pintores que trabalham em baixo, comprimidos pelo público, não podem nunca recuar para tentar integrar o seu sector numa visão de conjunto. E, realmente, uma vez concluído o painel, nota-se em baixo maior sectorização do que em cima. Mas é verificável neste painel a força das opções fundamentais da arte moderna, construindo uma linguagem comum que o Abstraccionismo e o Neo-Figurativismo vêm sistematizando: o primado do plano do suporte, a cor tímbrica, a figura-signo. Assim, o painel é perfeitamente entendível, na sua globalidade, como um grande lugar de inscrições.

Que, após o 25 de Abril, os primeiros actos de censura surjam no campo das artes, confirma a impreparação do meio nestes assuntos; e, conjuntamente, nestes anos, são consequência também da proliferação de poderes políticos contraditórios. A festa do 10 de Junho de 1974 tem a

sua transmissão televisiva, já quase no seu final, cortada pelo Governo, quando o grupo de teatro da Comuna caricatura os líderes do regime deposto. Uma exposição de artistas actuais, que se deveria realizar em Paris, em 1975, e tornar-se itinerante pelos países do Leste europeu, é suspensa, sem que sejam ouvidos os organizadores, mandatados por uma comissão de delegados das principais instituições artísticas do país. A proibição vem da «5.^a Divisão», opondo-se ao ministro dos Negócios Estrangeiros, Melo Antunes, que deseja a realização da exposição, mas encontra-se ausente do país, nesse momento. A proibição agita o meio intelectual (ver *Colóquio-Artes*, Outubro de 1975). A exposição vem a realizar-se em 1976, em Roma e Paris, tal como fora anteriormente concebida, apresentando uma criteriosa selecção: Ângelo, Helena Almeida, Baptista, Bértholo, Calhau, Calvet, Alberto Carneiro, Lourdes Castro, Charrua, Vasco Costa, Eurico Gonçalves, Cruz Filipe, A. Lapa, Lemos, Eduardo Luís, Henrique Manuel, Jorge Martins, Jorge Pinheiro, Menez, Nadir, Nery, Noronha da Costa, Palolo, Costa Pinheiro, Pomar, Paula Rego, Rogério Ribeiro, Rodrigo. Artur Rosa, Sena, Skapinakis, Artur Varela, Ana Vieira, João Vieira e Pires Vieira.

Uma outra exposição que se pretendia discreta, torna-se motivo de escândalo: «O Erotismo na Arte Moderna Portuguesa» (1977). Concebida para uma pequena sala da Junta de Turismo do Estoril, reúne obras de António Pedro, A. Lapa, Cruzeiro Seixas, Batarida, Eurico, Fátima Vaz, Cutileiro, Pomar, Maria José Aguiar, Mário Botas, Paula Rego, Pedro Oom, Raul Perez, Isabel Meireles, Clara Meneres, Rosa Fazenda, etc, Ainda as obras não estavam montadas, já se faziam

sentir protestos locais que conduzem à proibição da exposição no Estoril. A SNBA imediatamente cede as suas instalações, assim como o Museu Soares dos Reis (Porto). Também o secretário de estado da Cultura, David Mourão-Ferreira, apoia a exposição. Durante a inauguração na SNBA, parece que o escândalo está acalmado. Mas alguns dias depois surge no *Diário de Notícias* um artigo reprovando a distribuição de um poema-manifesto, de 1951, da autoria do organizador da exposição, Eurico Gonçalves. No Porto, a imprensa publica novos protestos, não apenas contra Eurico, mas também contra Pedro Oom, Clara Meneres e Rosa Fazenda. Por seu lado, a Televisão não deixa transmitir a reportagem.

Na sua procura de encontro de novas formas de comunicação com o público, alguns artistas participam em campanhas de dinamização cultural, na província, com propostas tendentes a substituir a agressividade pela criatividade, realizando colectivamente pinturas murais em público, com a participação popular. Um dos melhores exemplos é a concentração em Viseu (1975) de artistas de Lisboa e do Porto: Ângelo, Armando Alves, Carlos Carreiro, Dário Alves, Eurico, Espiga Pinto, Maria Gabriel, Jorge Pinheiro, José Augusto, Vespeira, etc. Inicialmente, há reacções desfavoráveis dos habitantes. Depois, à medida que o trabalho prossegue, algumas crianças aderem e, por fim, os adultos. Experiência válida como meio de provocar um convívio, pouco interessa o resultado final, como obra. Se esta não vale como memória de um momento de criatividade partilhada, levanta equívocos estéticos graves. Daí que a experiência em Évora, alguns meses depois, praticamente sem

participação popular, falha no essencial. A participação é procurada nos «Encontros Internacionais» organizados pela *Revista de Artes Plásticas*, com artistas portugueses e estrangeiros, uma vez por ano, em diferentes locais da província.

Outra característica geral é a realização de retrospectivas e de colectivas, cerca de uma dezena por ano, tanto em Lisboa como no Porto, sendo a maior parte delas organizadas pela SNBA e pelo Centro de Arte Contemporânea, recentemente formado, em 1977, no Museu Soares dos Reis, com criteriosa orientação de Fernando Pernes.

Na cidade nortenha começa-se por tentar estabelecer, em 1975, uma panorâmica de todos os artistas do século XX que aí trabalharam. Em Lisboa as panorâmicas centram-se na actualidade, em inquéritos organizados por temas, concepções ou técnicas: «Figuração-Hoje?» (1975), «Abstracção-Hoje?» (1975), «Colagem-Montagem» (1975), «Contra a pena de morte» (1976), «Mitologias Locais» (1977), «O papel como suporte da expressão plástica» (1977), etc., etc., além de outras numerosas colectivas de livre concurso, abertas a todas as tendências actuais. A Cooperativa Gravura expõe todas as obras editadas ao longo de vinte anos (1956-76).

A acção descentralizadora é um dos aspectos mais meritórios da Direcção da Acção Cultural, em 1976, que tenta promover a informação cultural e torna itinerantes, entre outras mais comuns, algumas exposições especiais como a de colagens de Eduardo Nery, «O Museu Imaginário na Sociedade de Consumo» (Museu de Arte Antiga, 1976) e a colectiva «Contra a Pena de Morte, a Tortura e a Prisão Política» (SNBA,

1976). Eduardo Nery, a quem se deve uma das melhores recolhas fotográficas das pinturas murais anónimas, na citada exposição confronta os mundos imaginários da arte e da publicidade, colando reproduções e anúncios. O mesmo artista integra-se em trabalhos de arquitectura.

«Contra a Pena de Morte» é mal recebida pela «mid-culture» lisboeta, mas alcança sucesso no grande público e na província, por motivos opostos aos que se manifestam citadinamente. Isto é: o intelectual burguês tem tendência a supor que apenas a ilustração pode exprimir ideias e experiências. Mas há muitas pessoas que não precisam de se apoiar em palavras para sentir uma obra. Daí talvez o sucesso, em certos locais fora de Lisboa, de objectos como os de Pires Vieira, onde a simples apresentação de grandes pedras amarradas a paus compridos constitui uma convincente expressão, forte e directa.

Os preconceitos criados em longos anos de intelectualidade citadina afastada das massas populares, sempre supondo que o discursivo é preferido ao intuitivo, são também vencidos no monumento ao general Humberto Delgado (1976) em Cela-Velha (Alcobaça), da autoria de Artur Rocha e José Aurélio. Inicialmente, o júri sente-se obrigado a rejeitar todas as obras concorrentes, que são mediócras concepções figurativas, convencionalmente retratando o general. O júri explicou ao povo de Cela-Velha as razões da sua atitude, e o povo concorda em reabrir o concurso, e, perante as novas propostas, a concepção mais abstracta tem imediata preferência. O monumento é inovador, principalmente no modo como integra o espaço paisagístico. Centrado num local visível de

longe, tem porém alguns dos seus elementos escultóricos junto à Praça Humberto Delgado.

O drama e o idealismo dos que morreram no Campo de Concentração do Tarrafal adquirem expressão condensada num discreto monumento abstracto (1978). As urnas reúnem-se num simples cubo, envolvido por um muro redondo de cimento, de perfil ascendente, como uma sucessão de tábuas verticais. Esta obra, que se encontra no Cemitério do Alto de S. João, resulta do trabalho de uma equipa, em que participam, entre muitos outros, Victor Palla e Jorge Vieira.

Outras manifestações colectivas contribuem para o estabelecimento de novas relações entre a arte e o público, retomando por vezes obras realizadas há muitos anos, mas mal conhecidas. Nas populares festas do jornal *Avante*, mostram-se obras de grande número de artistas, sendo salientadas, em 1977, as do pintor João Hogan, do escultor Jorge Vieira, do gravador Bartolomeu Cid e do ilustrador Rogério Ribeiro; em 1979, as do escultor Vasco da Conceição e as do pintor António Domingues.

Outras exposições procuram inserir-se imediatamente na problemática da vida político-social. A exposição de «Artistas Portuguesas» (1977), na SNBA, levada depois a Paris é acompanhada de inúmeras realizações, concertos, debates sobre a condição da mulher, etc., podendo ver-se ou rever-se obras de Sarah Affonso, Maria Keil, Alice Jorge, Paula Rego, Menez, Clara Meneres, Emília Nadal, Ana Vieira, Ana Hatherly, Estreia, Graça Morais, Gracinda Candeias, Isabel Laginhas, Ivone Balette, Kukas, Flávia Monsaraz, Maria Gabriel, Velez, Matilde Marçal, Rosa

Fazenda, Salette Tavares, Teresa Magalhães, Assunção Venâncio, Lourdes Leite, etc.

Outra colectiva da SNBA, «Mitologias Locais» (1977), com pinturas, desenhos, esculturas, montagens, obras recentes ou de anos anteriores, é uma exposição que revela, numa grande variedade de processos, uma igualmente grande variedade de atitudes mentais e de zonas míticas a encarar. Acompanhando os artistas plásticos, realizam-se todas as noites espectáculos teatrais, pelo grupo «A Barraca», sob a orientação de Augusto Boal, a partir de textos, poemas, canções da autoria de José Gomes Ferreira, Luís Francisco Rebelo, Ana Hatherly, Santareno, Maria Velho da Costa, Casimiro de Brito, Hélder Costa, Teresa Horta e outros, uma espécie de feira da opinião sobre a situação social do país, reunidas no volume *Ao que isto Chegou!* A música é de Lopes Graça, Carlos Moniz, Sérgio Godinho e outros. Esta ligação entre escritores, cançonetistas, actores e artistas plásticos constitui uma das mais proficuas tentativas de dinamizar a cultura portuguesa, internamente e na sua relação com o público.

Na problemática das mitologias, há que distinguir entre os mitos profundos e os efémeros. Um movimento como o Surrealismo ocupa-se dos mitos profundos e persistentes; os mitos superficiais e efémeros são abordados pelas tendências ilustrativas, ou por movimentos como a «pop», entre outros. Quantitativamente é neste segundo aspecto que os artistas então mais se manifestam. Apenas Cruzeiro Seixas, Eurico Gonçalves e Carlos Calvet, por estarem ligados ao Surrealismo, apresentam obras capazes de exprimir uma proposta mítica profunda.

Os guaches de Carlos Calvet provocam uma sensação de pesadelo, com as suas contraditórias sugestões de perspectivas e de matérias, objectos cuja aparência absurdamente aumenta com a distância, águas a que se sucedem montanhas que por sua vez se tornam ondulantes e fluidas. Os desenhos de Eurico evocam liricamente a vida campestre, as recordações de infância, a transformação de brinquedos populares em emblemas representativos do voo onírico: *Invenção do Pássaro, Na minha Aldeia* (1957). O desenho de Cruzeiro Seixas é notável pelo seu poder metafórico, luminosidade cenográfica, voluptuosa metamorfose de corpos humanos e animais, sem rosto.

A denúncia do que, por demasiado se repetir mecanicamente, revela o seu vazio, surge na maioria dos artistas que se dedicam aos mitos efémeros. No guache *Embalagens-Arte para Intelectuais e Arte para as Massas*, de Emília Nadal, vêem-se representadas duas latas, que por sua vez exibem nos seus rótulos referências ao conteúdo, «diofilizado», do que está pronto a ser servido aos intelectuais ou às massas, tal como a preguiça mental costuma exigir, por ignorância ou por demagogia. A embalagem é representada como símbolo do poder industrial e comercial, como força do quantitativo e do exageradamente difundido, em prejuízo da qualidade e do necessário.

A referência à História e à Cultura aparece em contextos muito diferentes uns dos outros, tanto nas obras de Emília Nadal e de Eduardo Nery, como nas de Rocha de Sousa e de Skapinakis. Outras referências mitológicas: a máquina (Aldina), a vida rural (Sam, João Bento d'Almeida), a mulher-objecto e outros aspectos da condição da mulher (Assunção Venâncio,

Lourdes Leite, Victor Palla, Albuquerque Mendes, Mascarenhas, Dario), o quotidiano que nos é imposto (Maria Gabriel, San-Payo, Pitum, Túlía Saldanha, Vítor Belém), a agitação política e os sinais em liberdade (Armando Azevedo, Emerenciano, Gil Teixeira Lopes, Pedro Sobreiro, José de Guimarães, Júlio Pereira, Manuel Filipe, Querubim Lapa, Tomás Vieira, Virgílio Domingues, Pedro Rocha, Carlos Duarte), religião (Ivone Balette, Maria Rolão, Pedro Saraiva, Rosa Fazenda), divertimentos (Mário Botas), desporto (Man), infância, vida interior e sua fricção com o exterior (Luís Camacho, Lourdes Robalo, Matilde Marçal, Carlos Barroco, Carlos Carreiro, Domingos Pinho, Guilherme Parente), etc. Os nomes dos artistas são citados a título ilustrativo, mas cada artista não se reduz à zona indicada. Frequentemente abordam mais do que uma zona, e fazem-no de modos diversos: friamente ou exaltadamente, em denúncia ou em propaganda, em humor ou em lirismo, e por vezes politicamente empenhados. Mais tarde, *Vespeira* apresenta numerosas colagens de fragmentos de cartazes e de fotografias (F. Gulbenkian, 1979) em que variadamente aborda os mitos efémeros e os mitos profundos. Também individualmente, Noronha da Costa apresenta cinco variações cromáticas sobre uma fotografia de Amílcar Cabral (ARCO, 1977), em que o domínio do artificial cria como que uma auréola. Um deslocamento crítico do verosímil fotográfico ou natural surge noutras pinturas de Noronha, de Natividade Correia e de João Dixo.

A exposição mais polémica deste período é realizada pela Secretaria de Estado da Cultura, na Galeria de Belém, organizada por Ernesto de Sousa:

«Alternativa Zero» (1977). Desenvolvendo uma acção expositiva iniciada nas exposições AICA-SNBA, em 1972 e 1974, Ernesto de Sousa consegue reunir meia centena de participantes: Helena Almeida, Alvess, Ana Hatherly, Pedro Andrade, André Gomes, Ângelo, Armando Azevedo, Vítor Belém, Júlio Bragança, João Brehm, Calhau, Alberto Carneiro, José Carvalho, Manuel Casimiro, Melo e Castro, José Conduto, Noronha da Costa, Graça Coutinho, Da Rocha, Lisa Chaves, António Lagarto e Nigel Coates, Álvaro Lapa, Clara Meneres, Albuquerque Mendes, Leonel Moura, Palolo, Jorge Peixinho, Jorge Pinheiro, Vítor Pomar, José Rodrigues, Joana Rosa, Túlia Saldanha, Julião Sarmiento, António Sena, Salette Tavares, Sena da Silva (com a pintura de um eléctrico que circulou pela cidade de Lisboa), Artur Varela, Mário Varela, João Vieira (com um recinto vazio para livre criatividade do público, observável exteriormente por meio de um circuito de televisão), Pires Vieira, João Miguel Jorge, etc. As peças mais antigas são: *Máquina II* (1969), de Júlio Bragança e *Uma Floresta para os teus Sonhos* (1970), de Alberto Carneiro. Muitas peças foram expressamente feitas para a exposição. Um fundo crítico-ideológico impõe a esta exposição uma dupla opção, que o próprio Ernesto de Sousa define. «Primeiro: que a única atitude ou função didáctica válida no nosso tempo é de natureza estética. Segundo: que todas as vanguardas estéticas que realmente merecem esse nome se confundem ou convergem para uma única a que chamarei conceptual. Por isso (há) uma máquina cinética (o cinetismo como o construtivismo é uma das origens da via conceptual) e (há) uma floresta-conceito: mas não (há) pinturas emolduráveis ou

esculturas “plintáveis”. Por isso (há) uma máquina para música bioelectrónica e uma “secretária” para uma sociedade em vias de “construção”; mas não (há) *objectos*, essa mentira e repressão a todos os *projectos*, obras acabadas, negações de liberdade» (*Colóquio-Artes*, Outubro de 1977).

Dois anos depois, a opção da via conceptual predomina na actuação do júri da primeira bienal internacional de Desenho, a «Lis-79» (1979), realizada também pela SEC. A representação portuguesa é uma das mais notáveis, destacando-se as presenças de Helena Almeida, Alberto Carneiro, Joana Rosa, Manuel Casimiro, António Sena, Eurico, Ângelo, Pedro Chorão, José Barrias, Eduardo Batarda e Luísa Correia Pereira, com obras inseríveis variadamente nas tendências: conceptual, minimal, escrita livre, neofiguração... À entrada desta exposição notável, que gera curiosidades, discussões, e ressentimentos também, recorda-se oportunamente a obra de Almada Negreiros, com meia centena de desenhos de sua autoria e documentos alusivos à sua actuação polémica. A ausência de Fernando Lemos é considerada pela crítica um dos defeitos desta importante exposição de desenho de vanguarda (*Colóquio-Artes*, Dezembro, 1977).

A «Lis-81» (1981) teria uma acentuada opção «bad painting», mas não se realizou por a maioria das obras se ter perdido num incêndio. Estavam convidados, extra-concurso, Eurico, Graça Morais, José Rodrigues, Sena, Jaime Silva, Lurdes Robalo, e estava premiado José de Carvalho.

A pesquisa pictórica de Ângelo, vocacionadamente «minimal» desde as suas primeiras obras, atinge neste período uma autoridade única, alcançando um prémio

importante na Bienal de São Paulo (1975), e apresentando-se no Porto, juntamente com os «ambientes» e reportagens de acções «ecológicas» de Alberto Carneiro, no CAC (1976), por ocasião do Congresso da AICA. Aparentemente monocromáticas, à distância, as grandes superfícies de cor-luz são construídas por Ângelo metodicamente e sensualmente, com microscópicas variações cromáticas, aproveitando por vezes a textura do pano do suporte, cujos fios exibem mais ou menos uma cor, conforme a direcção da pincelada e a direcção do olhar do espectador. O plano do suporte é reafirmado com linhas rectas estruturantes, linhas resultantes das junções das áreas pintadas. Em cada uma destas áreas são utilizadas as três cores elementares, de tintas acrílicas muito diluídas, transparentes, aplicadas em pinceladas de direcções diferentes de área para área.

O Congresso da AICA (1976), um dos mais concorridos, não teria sido possível sem o «25 de Abril». Nele é tratado o tema *Arte Moderna e Arte Negro-Africana, Relações Recíprocas*, apelando-se para que a crítica de arte se enriqueça com disciplinas da Antropologia.

A actividade teórica passa a beneficiar em Portugal de uma licenciatura em História da Arte (Universidade Nova, 1976). Surgem novos críticos, entre os quais se distingue Sílvia Chico. O crítico Nelson Di Maggio desenvolve intensa actividade jornalística. A AICA promove acções de descentralização cultural, em colaboração com a SNBA.

Entre as numerosas retrospectivas (Dórdio, Júlio, Dias Coelho, Dourdil, Augusto Gomes, João Rodrigues, Cruzeiro Seixas, Cesariny, Eurico, Melo e Castro,

Ernesto de Sousa, Salette Tavares, José Júlio, Escada, Helena Almeida, Querubim Lapa...) adquirem especial amplitude as de Pomar (1978), António Pedro (1979) e Júlio Resende (1979). Prepara-se para 1982 uma retrospectiva dos anos 40. As retrospectivas constituem balanços necessários à compreensão das últimas décadas. A sua frequência, nestes anos recentes de revisão das relações da arte com o público, revela a necessidade premente de um ou mais museus da arte moderna portuguesa.

Por isso, e por outros factores, o início dos anos 80 veio a constituir um marco. Quando 1979 chega ao fim, anuncia-se a criação de um Museu de Arte Moderna, no Porto, indefinidamente adiado, e outro em Lisboa, na Fundação Gulbenkian. Efectua-se uma primeira exposição em 1980 das obras que constituirão o acervo inicial do museu do Porto. E, em 1981, a Fundação Gulbenkian apresenta uma «Ante-Visão» do que será o seu Centro de Arte Moderna, marcando-se a sua inauguração para 1983. Em Lisboa o Museu Nacional de Arte Contemporânea, encerrado entre Abril de 1973 e Novembro de 1979, reabre momentaneamente, mantendo porém a sua vocação para a defesa dos valores oitocentistas. Em 1980, prepara-se para a Televisão, que neste ano passa a emitir a cores, uma série de seis programas, de uma hora cada um, sobre «A Aventura da Arte Moderna Portuguesa», sob a responsabilidade da AICA. Este programa é adiado, mas José Elyseu e Rocha de Sousa preparam para 1984 uma série de treze programas sobre o mesmo tema.

A incapacidade ou falta de vontade em criar museus de arte moderna é revelador do imobilismo mental da sociedade portuguesa. António Ferro não o criou.

Diogo de Macedo não teve verbas para actualizar o Museu de Arte Contemporânea. Ora, é a partir dos museus de arte moderna que melhor se desencadeia a acção educativa museológica geral. Um museu de arte moderna desempenha um papel importante, não apenas na informação e formação estética do público, mas na aquisição de uma atitude mental dinâmica, fomentadora de intervencionismo transformador. Seria sempre preferível, para quem, ao promover, pretende também dominar, manter a ignorância sobre o passado próximo, para poder impor arbitrariamente qualquer artista ou obra, conforme a ocasião, e não deixar a capacidade inventiva e a originalidade portuguesa moderna ganharem força. É por isso que os artistas modernos portugueses, pouco informados à partida, e diante de um público ainda menos informado, com o esforço do seu próprio trabalho redescobrem esse passado que tem sido ocultado. Assim, é também um sinal seguro de criatividade de uma geração a capacidade de repor no lugar que merecem os principais inovadores das gerações anteriores.

A geração do anos 40 introduziu na modernidade a consciência da História. Intrinsecamente, pela consciência da transformação das linguagens através das propostas vanguardistas; e consequentemente, pela compreensão das aspirações do homem contemporâneo. Assim continuou a ser durante as seguintes quatro décadas. Do ponto de vista morfológico, um observador não poderá deixar de notar que os artistas modernos portugueses seguem com vivo interesse os movimentos estéticos que se desenrolam nos grandes centros internacionais. A sua posição vanguardista em relação ao meio social português

justifica-se plenamente, devido não apenas a uma percepção mais aguda dos problemas da linguagem visual, mas também devido à sua convicção de que nenhum país se pode furtar hoje aos problemas postos pela História.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Não existe nenhuma obra de síntese dos últimos anos. O livro fundamental de José-Augusto França, com numerosas indicações bibliográficas, *A Arte em Portugal no Século XX*, termina o seu inquérito em 1961. Do mesmo autor, a perspetivação sociológica *A Arte e a Sociedade Portuguesa do Século XX* tem observações de grande utilidade. Qualquer outro livro termina antes. Além destes dois livros, que se destacam, juntamente com o *Dicionário da Pintura Universal* — 3.º volume, dedicado à pintura portuguesa, encontram-se informações úteis nas monografias, em especial as publicadas por Edições Artis, e nos catálogos das principais exposições retrospectivas e panorâmicas, em especial *Abstractos e Neo-Figurativos* (1960-72), *Retrospectiva de António Pedro e Anos 40*, todos editados pela F. Gulbenkian.

J.-A. França

- *A Arte em Portugal no Século XX* (Ed. Bertrand, 1974)
- *A Arte e a Sociedade Portuguesa do Século XX* (Livros Horizonte, 1972) (edições actualizadas em 1980 e 1990)
- *A Pintura Abstracta Portuguesa em 1960* (Ed. Artis. 1960)
- *A Pintura Surrealista em Portugal* (Ed. Artis. 1966)
- *A Pintura Portuguesa* (Ed. Ática, 1960)
- *Almada Negreiros, o Português sem Mestre* (Ed. Estúdios Cor. 1974)
- *O Modernismo na Arte Portuguesa* (Biblioteca Breve, 1980)

J.-A. França e outros

- *Dicionário da Pintura Universal*, 3.º volume, Portugal (Ed. Estúdios Cor. 1973)

José Ernesto de Sousa

- *A Pintura Portuguesa Neo-Realista* (Ed. Artis, 1965)

José Lima de Freitas

- *Almada e o Número* (Ed. Arcádia, 1978)

— *As Imaginações da Imagem* (Ed. Arcádia, 1978)

Fernando Guedes

— *Pintura, Pintores, Etc.* (Ed. Panorama, 1962)

Selles Paes

— *Da Arte Moderna em Portugal* (Ed. Panorama, 1962)

Mário Cesariny

— *A Intervenção Surrealista* (Ed. Ulisseia, 1966)

— *As Mãos na Água a Cabeça no Mar* (Ed. A Phalla, 1972)

Devem ser consultadas as páginas literárias dos jornais *A Tarde* (1945), *Diário de Notícias*, *República*, *Jornal de Notícias*, *Diário Popular*, *Diário de Lisboa*, *A Capital*, *Jornal do Fundão*, *Comércio do Porto* (compilação *Estrada Larga-2*, Porto Editora, 1957), *Horizonte-Jornal das Artes* (1946-47), *Jornal de Letras e Artes* (1961-68), e muito especialmente as revistas *Colóquio* (1959-70) e *Colóquio-Artes* (desde 1971), *Revista de Artes Plásticas, Pintura e Não* (suplemento de *Arquitectura*). Veja-se ainda o inquérito *Situação da Arte* (Ed. Europa-América, 1968) e as revistas *Vértice*,

Seara Nova, Gazeta Musical e de todas as Artes, Século Ilustrado, Flama e Vida Mundial.

Na colecção Biblioteca Breve, o presente volume está no seguimento do de J.-A. França *O Modernismo na Arte Portuguesa* (1911-40), que deve ser consultado para conhecimento dos artistas cuja obra adquire as suas principais características antes de 1940.

TÁBUAS CRONOLÓGICAS
ACONTECIMENTOS E OBRAS

- 1940 — Exposição do Mundo Português. *O Café*, de Portinari
— Abel Salazar, retrospectiva (SNBA). Publica *Que é Arte?*
— Almada Negreiros, frescos no *Diário de Notícias*
— Viana regressa da Bélgica
— Exposição de António Pedro e António Dacosta. *A Ilha do Cão*, de A. Pedro
- 1941 — Almada, *Trinta Anos de Desenho* (SPN)
— Dacosta, *Um Cão e outras Coisas* e *Amor Jacente*
- 1942 — Exposição de Desenho e Aguarela e de Ilustradores (SPN)
— Almada, *Homenagem a Luca Signorelli*
— Cândido, *Aurora Hiante*

- Azevedo, Cesariny, Cruzeiro Seixas, Pomar, Vespeira e outros estudantes constituem um grupo vanguardista (Lisboa)
- 1943 — Resende, Amândio Silva, Nadir e outros estudantes do Porto organizam as Exposições Independentes (Porto, Lisboa, Leiria, Braga)
- 1944 — Almada, «Descobri a Personalidade de Homero» (conferência)
- Diogo de Macedo, director do Museu de Arte Contemporânea
- Lanhas, *02-44*
- 1945 — Almada, fresco na gare de Alcântara
- Vespeira, *Apertado pela Fome*
- Jorge Barradas expõe cerâmicas
- Lanhas expõe as primeiras obras abstractas geométricas
- Exposição de Arte Sacra Moderna (SNI)
- I Exposição dos Artistas do Norte (SNI)
- Exposição da Primavera (Porto)
- Página «Arte» do jornal *A Tarde*
- Início da divulgação da pintura neo-realista
- 1946 — Pomar, frescos Cinema Batalha (Porto)
- Início das Exposições Gerais de Artes Plásticas (SNBA), onde a tendência neo-realista domina (-1956)
- II Salão de Desenho e Aquarelas (SNI)
- *Horizonte — Jornal das Artes* (-1947)

- Visita de Portinari a Lisboa
- António Pedro, *História Breve da Pintura* (-1947)
- Manuel Mendes, *Rodin*

- 1947 — Pedro, *Rapto na Paisagem Povoada*
- Pomar, *Almoço do Trolha*
- Cesariny, pinturas informalistas, *O Operário*
- Formação do Grupo Surrealista de Lisboa (Outubro)
- Dionísio, *Van Gogh*
- Dacosta parte para Paris

- 1948 — Almada, frescos da gare da Rocha
- Vespeira, *Carne Vegetal*
- Esculturas abstractas de Lanhas, Arlindo Rocha e Fernando Fernandes
- Pomar, *16 Desenhos* (álbum)
- Almada, *Mito, Alegoria, Símbolo*
- Pedro, *Introdução a Uma História da Arte*
- Cesariny abandona o primeiro Grupo Surrealista, formando novo grupo «Os Surrealistas»

- 1949 — F. Fernandes, *Dupla Intenção*
- F. de Azevedo, *Ofélia*
- Exposição de Grupo Surrealista (Janeiro)
- Exposição de «Os Surrealistas» (Junho)
- Exposição dos Artistas Premiados pelo SNI. António Ferro «Arte Moderna» (conferência)
- Exposição de Artes Decorativas (SNI)

- I Exposição de Cerâmica (SNI)
- Exposição de Júlio Resende

- 1950 — II Exposição de Os Surrealistas. Cruzeiro Seixas, construções em arame
- Almada, *Theleon e a Arte Abstracta*
- António Ferro sai do SNI
- Cruzeiro Seixas alista-se na marinha mercante

- 1951 — Última (14.ª) Exposição de Arte Moderna (SNI) nos moldes criados em 1935

- 1952 — Barata Feyo, *Bartolomeu Dias*
- Lima de Freitas, *Massacre dos Inocentes*
- Eurico Gonçalves, *Flores de Domingo*
- Azevedo, Lemos, Vespeira, exposição surrealista
- Galeria de Março (-1954)
- Dionísio, *A Paleta e o Mundo* (-1962)
- Cruzeiro Seixas fixa-se em Luanda

- 1953 — Jorge Vieira, projecto Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido. Não realizado
- Eduardo Luís, Prémio Jovem Pintura, Gal. Março
- (Redol), Pomar, Dourado, R. Ribeiro, A. Alfredo, «Ciclo do Arroz»
- F. Lemos parte para o Brasil

- 1954 — Almada, *Retrato de F. Pessoa*

- I Salão de Arte Abstracta (Gal. Março)
- Dante Júlio e Eurico Gonçalves, exposição surrealista
- MRAR — Movimento de Renovação da Arte Religiosa
- Revista *Ver* (-1955)
- A. Quadros, *Introdução a Uma Estética Existencial*
- Gal. Alvarez (Porto)

- 1955 — Primeiro ensaio de exposição histórica da arte moderna (Fac. Ciências)
- F. Azevedo, *Cidade*

- 1956 — Nadir Afonso, *Pintura Cinética*
- Última (10.ª) Exposição Geral de Artes Plásticas (SNBA), retrospectiva
- Exposição Artistas de Hoje (SNBA)
- Exposição de Colagens (Gal. Pórtico)
- Areal, Calvet, Jorge Vieira, exposição (Gal. Pórtico)
- Exposição de guaches de Vieira da Silva (Gal. Pórtico)
- Retrospectiva Dórdio Gomes (Évora)
- J.-A. França, *Amadeo de Souza Cardoso*
- Sociedade Cooperativa «Gravura»
- Cria-se a Fundação C. Gulbenkian

- 1957 — Almada trabalha na Cidade Universitária (-1961)
- I Exposição Gulbenkian. Almada, pinturas geométricas, J. Pomar, *Maria da Fonte*.

- Dionísio, «Conflito e Unidade da Arte Contemporânea» (conferência). Viana, grande prémio
- 3.º concurso Monumento Infante D. Henrique, Sagres (prémio, Andresen, Barata Foyo, Resende). Não realizado
 - Eurico Gonçalves, desenhos caligráficos, figuras-signos
 - Reforma do ensino de Belas-Artes
 - Gal. *Diário de Notícias*
- 1958 — Retrospectiva da Pintura Não-Figurativa (Fac. Ciências)
- I Salão de Arte Moderna (SNBA)
 - I Salão da Casa da Imprensa
 - Missão artística internacional em Évora
 - Retrospectivas de M. Eloy e de A. Basto (SNI)
 - Bual, pintura gestual
 - Lurdes Castro, Bértholo, Costa Pinheiro e outros emigram para Paris e Munique
 - Nadir Afonso, *La Sensibilité Plastique*
 - J.-A. França, *Cisão Necessária na Terceira Geração*
 - Início da *Colecção de Arte Contemporânea* (Ed. Artis)
- 1959 — I Salão dos Novíssimos (SNI — -1964)
- Exposição «50 Artistas Independentes» (SNBA)
 - Vasco Costa, pintura gestual, em Paris
 - Fernando Lemos, desenhos calimórficos expostos em Lisboa

- Monumento a Cristo-Rei
 - J.-A. França parte para Paris; *Situação da Pintura Ocidental*
 - Revista *Colóquio* (-1970), dir. Reynaldo dos Santos, Hernâni Cidade, B. Marques
 - Eduardo Malta director do Museu de Arte Contemporânea e protesto público
- 1960
- Retrospectiva de Diogo de Macedo (SNI)
 - Leopoldo de Almeida, *Padrão dos Descobrimentos*
 - Exposição «KWY» (SNBA)
 - J.-A. França, *Da Pintura Portuguesa, A Pintura Portuguesa Abstracta em 1960*
 - F. George presidente da SNBA
- 1961
- II Exposição Gulbenkian
 - J. Rodrigo, pinturas «pop», *Santa-Maria*
 - Primeiras colagens de Paula Rego em Lisboa
 - *Jornal de Letras e Artes* (-1968)
 - Retrospectiva de Júlio Resende (SNI)
- 1962
- Retrospectiva Sousa Lopes (SNBA)
 - Lourdes Castro, objectos (Paris)
 - Manuel Baptista, relevos monocromáticos
 - Início das exposições itinerantes da FCG
 - M. Dionísio, *A Paleta e o Mundo* (2.º vol.)
 - F. Guedes, *Pintura, Pintores, Etc.*
 - Selles Paes, *Da Arte Moderna em Portugal*
 - Mário de Oliveira, Prémio da Crítica de Arte FCG

- 1963 — J. Cutileiro, bonecas articuladas
 — M. Dionísio, *Portinari*
 — J.-A. França, *L'Art dans la Société Portugaise du XX^e Siècle* (tese EPHE, pb. 1972); regressa a Lisboa
 — R. M. Gonçalves, Prémio Crítica de Arte da FCG; é bolseiro em Paris (-1966)
 — Pomar parte para Paris
 — Gal. 111
- 1964 — Areal, objectos
 — Exposição de René Bértholo e Lourdes Castro
 — J.-A. França, série de conferências sobre História da Arte (SNBA)
 — Cooperativa «Árvore» (Porto)
 — Conceição Silva presidente da SNBA
- 1965 — Obras «op» de E. Nery e A. Rosa
 — I Salão Nacional de Arte (-1968 — SEIT)
 — Concerto e Audição Pictórica (Gal. Divulgação)
 — J.-A. França, Salette Tavares, N. Portas, séries de conferências na SNBA
 — Criação do Curso de Formação Artística na SNBA
 — F. Pernes, Prémio de Crítica de Arte da FCG
 — B. Feyo, estátua equestre de D. João VI
 — Ernesto de Sousa, *Para o Estudo da Escultura Portuguesa, A Pintura Portuguesa Neo-Realista*
 — Lima de Freitas, *Pintura Incómoda*

- Início da publicação do vol. português do *Dicionário da Pintura Universal* (-1973)
- 1966 — Costa Pinheiro, *Reis de Portugal* (Munique)
- Calvet, «pop metafísica»
- I Exposição de Arte Moderna no Funchal
- Grupo de Coleccionadores 100/100 (-1969)
- J.-A. França *A Pintura Surrealista em Portugal*
- Gal. Buchholz (-1975). (*Seis Pintores de Paris*)
- 1967 — Noronha da Costa, objectos
- II Exposição de Arte Moderna do Funchal
- *Novas Iconologias* (Gal. Buchholz)
- Encontro de Críticos de Arte Portugueses
- J.-A. França, *Oito Ensaios sobre Arte Contemporânea*
- Início da animação do mercado português de arte moderna
- Gal. Quadrante (*Imagem-Não-Imagem, Novo Desenho, Objecto*)
- Gal. S. Mamede
- 1968 — Jorge Pinheiro, suportes recortados
- Alberto Carneiro, concepção de *O Canavial*, ambiente (concretizado 1970)
- Pomar, *Le Bain Turc, Mai 68 CRS SS*
- «Salão de Vanguarda, Prémio GM — 67» (SNBA)
- Retrospectiva de E. Viana (SNI)
- Grupo dos «Quatro Vintes» (Porto)

- Exposições comemorativas do cinquentenário da morte de Amadeo
 - *Situação da Arte* (inquérito)
 - *Pintura e Não* (revista da AICA — 1969)
 - I Prémio Soquil, C. Calvet
- 1969
- Almada Negreiros, *Começar*, na FCG
 - Artur Rosa, escultura mural, na FCG
 - Skapinakis, início da série *Caminhos da Liberdade*
 - Helena Almeida, «desenhos habitados»
 - Costa Pinheiro, *Citymobil* (Munique)
 - II Prémio Soquil, Noronha da Costa; pinturas de «ecrãs simulados»
 - Vasco Costa expõe em Lisboa
 - Reestruturação da Secção Portuguesa da AICA; J.-A. França presidente (-1971)
 - Inauguração da sede da FCG
- 1970
- Retrospectiva Vieira da Silva (FCG)
 - Retrospectiva Nadir Afonso (FCG)
 - F. Conduto, estruturas primárias
 - Alberto Carneiro, *Floresta para os teus Sonhos*, ambiente
 - III Prémio Soquil, Manuel Baptista
 - A. Areal, *Textos de Crítica e de Combate na Vanguarda das Artes Visuais*
 - Nadir Afonso, *Les Mécánismes de La Création Artistique*
 - Costa Pinheiro, *Imagination Ironie*
 - Lima de Freitas, *Voz Visível*
 - *Retrato de F. Pessoa*, de Almada, leilado por mil e trezentos contos

- 1971 — Novos quadros no café A Brasileira (Chiado)
 — IV Prémio Soquil, Paula Rego
 — *Colóquio-Artes*, dir. J.-A. França
 — A AICA (ass. geral Amesterdão) decide não realizar congresso em Portugal
 — Nuno San-Payo, presidente da SNBA 1972
- 1972 — Ana Vieira, ambientes
 — I Bienal dos Jovens (Fundação Cupertino Miranda, V. N. Famalicão)
 — J. Rodrigo, V Prémio Soquil; retrospectiva (SNBA)
 — A SNBA incrementa as exposições colectivas de arte moderna
 — R. M. Gonçalves presidente da AICA portuguesa ((-1973)
 — I Exposição AICA (SNBA)
 — J.-A. França, *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Séc. XX*
 — M. Cesariny, *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*
- 1973 — Abstractos e Neo-Figurativos (SNBA)
 — Exposição Prémios - Soquil (AICA-SNBA)
 — Exposição Fernando Lemos
 — J. Cutileiro, monumento D. Sebastião (Lagos)
 — Termo da publicação do vol. sobre Portugal do *Dicionário de Pintura Universal*
 — *Revista de Artes Plásticas* (Porto)

- Gal. Quadrum
- 1974 — II Exposição AICA (SNBA)
- Quarenta e oito artistas realizam uma pintura colectiva em 10 de Junho (Gal. Arte Moderna, Belém)
- Crise do mercado de arte; encerramento de numerosas galerias
- J.-A. França, *Almada Negreiros, o Português sem Mestre, A Arte em Portugal no Século XX*
- Salette Tavares, presidente da AICA portuguesa (-1976)
- 1975 — Retrospectivas de Dias Coelho, D'Assumpção e João Rodrigues
- Exposição «Levantamento da Arte do Século XX no Porto» (M. S. Reis, SNBA)
- Exposição «Figuração-Hoje?», «Abstracção-Hoje?», «Colagem-Montagem» (SNBA)
- Renovação dos programas do Museu N. Soares dos Reis (Porto)
- Reestruturação do Ensino de Belas-Artes
- Artistas modernos participam em campanhas de dinamização cultural
- 5.^a Divisão impede exposição de arte moderna portuguesa no estrangeiro
- Álvaro Cunhal, álbum de desenhos (anos 50)
- Lima de Freitas, *O Labirinto*

- 1976 — Eduardo Nery, *O Museu Imaginário na Sociedade de Consumo* (M. N. Arte Antiga)
- Artur Rocha e José Aurélio, *Monumento ao General Humberto Delgado* (Cela-Velha)
- Exposição «Contra a Pena de Morte, a Tortura e a Prisão Política» (SNBA)
- Retrospectiva de vinte anos de «Gravura» (FCG)
- Exposição de Alberto Carneiro e Ângelo (M. Soares dos Reis)
- Congresso da AICA em Lisboa
- 1.º Curso de Licenciatura em História da Arte
- 1977 — «O Papel como Suporte», «Artistas Portuguesas», «Mitologias Locais», «O Erotismo na Arte Moderna Portuguesa» (SNBA)
- «A Fotografia na Arte Moderna Portuguesa» (CAC)
- «Alternativa Zero» (G. Belém)
- Criação do Centro de Arte Contemporânea (Porto), dir. F. Pernes
- Lima de Freitas, *Almada e o Número, As Imaginações da Imagem*
- Carlos Duarte, presidente da AICA portuguesa (-1980)
- 1978 — Retrospectivas de Augusto Gomes, Dórdio Gomes, Júlio Pomar, Eurico Gonçalves, Melo e Castro

- Monumento aos Mortos do Tarrafal (Cemitério do Alto de S. João)
 - Manuel Filipe, álbum de desenhos (anos 40)
- 1979
- Retrospectivas de António Pedro, Júlio Resende, Cruzeiro Seixas, José Júlio, Salette Tavares
 - Exposição das colecções da SEC e FCG, anos 68-78 (SNBA)
 - I Bienal Internacional de Desenho (G. Belém)
 - Anuncia-se a criação, no Porto, de um Museu de Arte Moderna; e, em Lisboa, anuncia-se um Centro de Arte Moderna, na FCG
 - F. Azevedo, presidente da SNBA
- 1980
- Retrospectivas de Querubim Lapa, Júlio Reis Pereira
 - Comemorações do Ano Camões
 - Exposição colectiva de Poesia Experimental (G. Belém)
 - Primeira amostragem do acervo do futuro Museu de Arte Moderna, Porto
 - Pedro Vieira de Almeida, presidente da AICA portuguesa

OS ARTISTAS

1893-1970	Almada Negreiros
1909-1966	António Pedro
1910-1957	Manuel Ribeiro de Paiva
1911-1976	Cândido Costa Pinto
1912	Joaquim Rodrigo
1914-1990	António Dacosta
-1988	João Navarro Hogan
-1989	Luís Dourdil
	Maria Keil
	Vasco Pereira da Conceição
1916-1963	José Júlio
-1984	Aureliano Lima
1917	Júlio Resende
-1986	Vasco Costa
1920	Artur do Cruzeiro Seixas
-1988	João Moniz Pereira
	Nadir Afonso

1921	Arlindo Rocha Rolando Sá Nogueira
1922	Jorge Vieira Fernando de Azevedo
1923	Fernando Lanhas Lagoa Henriques Mário Cesariny de Vasconcelos
1924	Alice Jorge Fernando Fernandes Jorge de Oliveira
1925	António Charrua Querubim Lapa Vespeira
1926-1969	Manuel D'Assumpção Artur Bual Artur Rosa Fernando Lemos Júlio Pomar Menez Nuno San-Payo
1927	Lima de Freitas Manuel Cargaleiro
1928	Carlos Calvet João Abel Manta
1929	Nuno Sequeira
1930	Lourdes Castro Rogério Ribeiro
1931	Bartolomeu Cid Jorge Pinheiro Nikias Skapinakis
1932	António Costa Pinheiro
-1988	Eduardo Luís

	Eurico Gonçalves
	Hélder Batista
	Virgílio Domingues
1933	António Quadros
1934-1978	António Santiago Areal
-1980	José Escada
	Helena Almeida
	João Vieira
	Ricardo Cruz Filipe
1935	Charters de Almeida
-1990	Joaquim Bravo
	Maria Velez
	Paula Figueiroa Rego
	René Bértholo
1936	Gil Teixeira Lopes
	José Rodrigues
	Manuel Baptista
1937	Alberto Carneiro
	Artur Varela
	Fernando Conduto
	João Cutileiro
	Maria Gabriel
1938	Ângelo de Sousa
	Eduardo Nery
	Emília Nadal
	João Rocha de Sousa

1940	Ana Vieira Carlos Cobra Espiga Pinto Guilherme Parente Jorge Martins Lima Carvalho Zulmiro de Carvalho
1941	António Sena João Dixo
1942	José Mouga Luís Noronha da Costa
1943	Clara Meneres Eduardo Batarda Fernandes Miguel Arruda Vitor Fortes
1944	Teresa Magalhães
1945	Henrique Manuel Pedro Chorão
1946	António Palolo Carlos Carreiro Joaquim Vieira
1947	Jaime Silva Sérgio Pombo
1948	Fernando Calhau Graça Moraes
1949	Graça Pereira Coutinho Sérgio Pinhão Vitor Pomar
1950	Pires Vieira

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

- 1 — António Pedro, «A Ilha do Cão», 1940, óleo.
- 2 — António Dacosta, «Amor Jacente», 1941, óleo.
- 3 — Fernando Lanhas, «02-44», 1944, óleo.
- 4 — Júlio Pomar, «Almoço do Trolha», 1947, óleo.
- 5 — Almada Negreiros, Mural (pormenor), Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos, 1948.
- 6 — «Cadavre Exquis», colectivo (António Domingues, Fernando de Azevedo, António Pedro, Vespeira e Moniz Pereira), 1948.
- 7 — João Moniz Pereira, «Emigrantes», 1948.
- 8 — Cruzeiro Seixas, «Desenho», 1950.
- 9 — Eurico Gonçalves, «Flores de Domingo», 1952, óleo.
- 10 — Júlio Resende, «Ribeira-Porto», 1952, óleo.
- 11 — Jorge Vieira, «maqueta para Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido», 1953.

- 12 — Fernando de Azevedo. «Pintura», 1959, óleo.
- 13 — Vespeira, «Oleo 118», 1959.
- 14 — Joaquim Rodrigo, «Santa Maria», 1961.
- 15 — René Bértholo, «Pintura», 1964.
- 16 — Paula Figueiroa Rego, «Gorgona», 1965, colagem e têmpera.
- 17 — Carlos Calvet, «Paragonon», 1968, óleo.
- 18 — Fernando Lemos, «Desenho», 1961, nanquim.
- 19 — João Vieira, «Clepsidra», 1961, óleo.
- 20 — Nadir Afonso, «Heliotrope», 1963, óleo.
- 21 — Eduardo Nery, «Estrutura Ambígua», 1968, cartão para tapeçaria.
- 22 — Fernando Conduto, «Fronteira», 1964.
- 23 — José Rodrigues, «Escultura em Folha de Metal», 1968.
- 24 — João Cutileiro, «Piscina», 1971.
- 25 — Virgílio Domingues, «Visita à Barragem», 1973.
- 26 — Lourdes Castro, «Primeiro Vidro Acrílico Pintado». 1964.
- 27 — Noronha da Costa, «Objecto», 1967.
- 28 — Costa Pinheiro, «Citymobil em Arabela Parque, Munique», 1968-69.
- 29 — Alberto Carneiro, «Uma Floresta para os Teus Sonhos», projecto de 1970, realizado em 1971 na Gal. Buchholz.
- 30 — Ângelo de Sousa, «Pintura», 1974, acrílico.
- 31 — Helena Almeida, «Foto-desenho e colagem de fio de crina», 1977.