

coleção de arte contemporânea



A PINTURA PORTUGUESA NEO-REALISTA

por ERNESTO DE SOUSA

artis

shi

A PINTURA PORTUGUESA
NEO-REALISTA

(1943-1953)

RREALISMO CRÍTICO, *realismo crítico mais evoluído, realismo dialéctico, realismo social ou socialista, realismo histórico*, etc., são algumas das expressões empregadas com maior ou menor propriedade para assinalar e definir o mesmo ou diferentes aspectos de uma corrente artística que se quis realista, moderna e crítica, e que entre nós é principalmente conhecida pela designação de *neo-realismo*. Não discutiremos aqui os diversos graus e a justeza destas designações.

Não seria talvez difícil demonstrar que há redundância em qualquer delas.

Neo-realismo será o realismo propriamente dito. Quando imprópria ou insuficientemente dito é que será necessário adjectivar. Correntes ou tendências afins, mas não inteiramente realistas num sentido moderno do conhecimento científico da arte (encarado também como uma deontologia fenomenológica da experiência estética), serão ou terão sido, por exemplo: o realismo primitivo, mágico; o realismo mecanicista, o naturalismo; o realismo metafísico, o surrealismo. Realismos por defeito, ou por excesso, se se pode dizer.

Posto isto, eis porque adoptamos para este álbum, a designação *neo-realismo*; e porque — por simples razões de método — limitamos o nosso estudo a um período determinado:

1. Os autores e principais responsáveis por esta designação foram os promotores do «Novo Cancioneiro». Inventaram-na e repetiram-na como um grito (de guerra, ou um grito de poesia — o que para o caso vem a coincidir). Tal invenção enquadra-se e justifica-se plenamente dentro do condicionalismo da nossa situação cultural contemporânea.

Tratava-se de escolher uma designação particular, forte e sugestiva, adaptada às contingências e incomodidades que acompanharam a expressão generosa e juvenil de um certo número de ideias-força, e de emoções. Qualquer que seja ou venha a ser a sua compreensão pode concluir-se, sem grande despesa teórica, que a esta designação corresponde uma funda e sincera verdade epocal.

2. Tendo em mente os condicionalismos e as contingências de qualquer noção de época, escolhe-

mos um período de dez anos como sendo o mais característico da pintura realista moderna portuguesa — a fase *neo-realista*: 1943-1953. As razões que impuseram a escolha de tais limites tornam-se óbvias ao consultar a cronologia que indicamos a seguir e que se pode resumir assim: em 1943 assinalamos a primeira exposição de alguns dos mais significativos pintores deste movimento; em 1953 verifica-se a realização mais coerente (o «ciclo do arroz») e revela-se uma fecunda crise interna. O arbítrio que consiste em demarcar datas-limite servirá assim o nosso entendimento do passado encarado como mediação; e aponta a uma lucidez que *sem negar nada do que é humano* compreende o realismo e a dialéctica como instrumentos de transformação e criação.

3. Esta designação e este movimento cultural e artístico (excedendo largamente o sector das artes plásticas, porventura de uma importância mais decisiva e mais resolvida em continuidade no que respeita à literatura) tomou uma tal importância na vida cultural portuguesa, que apesar de todas as definições viciadas a que tem dado lugar... vale a pena batermo-nos por ou contra ele, senão na sua oportunidade actual, pelo menos na sua verdade histórica. A sua importância actual, em todo o caso, pode ser avaliada pelo sem número de referências, artigos, ensaios e polémicas de que tem vindo a ser objecto nos últimos dois anos, em todas as revistas e páginas culturais portuguesas.

Citaremos, sem carácter exclusivo, os nomes dos seguintes autores que se lhe têm referido recentemente: Mário Braga, Adriano de Carvalho, José Fernandes Fafe, Gastão Cruz, João Gaspar Simões, José Régio, Egidio Namorado, João José Cochofel, Vergílio Ferreira, Eduardo do Prado Coelho, Pinheiro Torres, Baptista Bastos, Manuel Villaverde Cabral, Mário Dionísio, Domingos Monteiro, João Rui de Sousa, José Carlos Vasconcelos, Artur Portela Filho, José-Augusto França, Fernando Pernes, etc., etc. De todos os climas e de todas as idades... definições, contradições, ataques violentos, defesas, revisões, polémicas, reabilitações, que outro assunto pode pretender a maior actualidade?

ERNESTO DE SOUSA

**A PINTURA PORTUGUESA
NEO-REALISTA**

(1943-1953)

artís

CASA
Nº 4290

shi

ESTE DÉCIMO QUINTO VOLUME DA «COLEÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA», COM FOTOGRAFIAS DE ERNESTO DE SOUSA E MÁRIO NOVAIS, DE QUE SE FEZ UMA TIRAGEM ESPECIAL DE 110 EXEMPLARES NUMERADOS E RUBRICADOS POR ERNESTO DE SOUSA, ACABOU DE SE IMPRIMIR AOS DIAS 30 DE DEZEMBRO DE 1965 NA TIPOGRAFIA SILVAS, LDA. (O TEXTO), SENDO AS POLICROMIAS DA FOTOGRAVURA NOVARTE TIRADAS NA TIPOGRAFIA SILVAS, LDA., ASSIM COMO A PARTE DE HELIOGRAVURA

DATAS E FACTOS DA PINTURA PORTUGUESA NEO-REALISTA

ANTES de 1943 assinalamos brevemente as seguintes datas, directa ou indirectamente relacionadas com a evolução da nossa pintura:

Desde a Primavera de 1911 (primeira exposição dos artistas modernos domiciliados em Paris) até 1926 (ano da publicação do último número da revista «Contemporânea»), vivemos uma fase de grandes iniciativas e esperanças. É o período em que atingem maturidade Fernando Pessoa, Sá Carneiro, Aquilino Ribeiro, Raul Brandão, Teixeira Gomes (um Presidente da República que escreve as «Cartas sem moral nenhuma»), Amadeu de Sousa Cardoso, Almada Negreiros e tantos outros; são os anos de «Orfeu» e do movimento futurista. «A geração estava lúcida... Admirável tempo para começar!» — exclamará mais tarde Almada. Mas, acrescentará: «Aos que gritam, a vida cala-os... Ouve-se calarem-se: deixou de se ouvir o grito pessoal!».

1927 é a data do primeiro número de «Presença». (A «Seara Nova» existia desde 1921). Começa um longo período de esclarecimento e resistência «modernista», que contaremos até à guerra de 39-45.

Em 1930 é o 1.º Salão dos Independentes. Assinalado na «Presença», só cinco anos depois a teoria de uma arte moderna é desenvolvida num excelente artigo de João Gaspar Simões, a propósito de uma exposição de Júlio. («Presença», n.º 43). Aí se refere já a luta contra o novo academismo da nossa arte chamada «moderna» ou «modernista».

Em 1933 e 35, António Ferro define a «política do espírito» (nota oficiosa em «Diário de Notícias» de 29/VIII/33 e discurso inaugural das «Exposições de Arte Moderna»). Em 1939 (conferências de Ressano Garcia) e 40 (Exposição do Mundo Português) dá-se definitivamente a cristalização desta arte «moderna» em folclorismo e decorativismo bonito-para-turista-ver.

Em 1934-37 são criadas as revistas «O Diabo» e «Sol Nascente». Aquela revista, e esta, na sua última fase, defendem uma «arte verdadeiramente moderna», propondo uma orientação realista, «que se oporia e enriqueceria as correntes modernistas anteriores».

1943 é um ano de fermentação. O «Novo Cancioneiro» estava lançado (41-42), dando coerência ao movimento poético e literário que seria designado por «neo-realismo». Num modesto atelier da Rua das Flores, em Lisboa, um grupo de alunos da Escola António Arroio organiza uma exposição de óleos, desenhos, pastéis. Eram: Fernando de Azevedo, Júlio Pomar, Marcelino Vespeira, Oom do Vale, José Maria Gomes Pereira. Os estudantes universitários tinham lançado «Horizonte» — «um jornal preocupado com os problemas concretos do país». Um dos expositores da Rua das

Flores, Júlio Pomar, publica um artigo intitulado: «Da necessidade duma Exposição de Arte Moderna». Era mencionado um único artista «mais velho», entre os que poderiam alinhar com os jovens: Abel Salazar, «esse pintor admirável». Mas tal exposição não deveria dar lugar a «uma compreensão convencional do campo estético». A este respeito, concluía, citando Ribeiro Couto:

«Para vós não existe a vida; existem em verso os temas poéticos».

1944. Júlio Pomar e Victor Palla, que já tinham exposto nas «Exposições de Arte Moderna», de Lisboa, e nas do Porto onde frequentavam então a Escola de Belas Artes, organizam as «Exposições Independentes», juntamente com Fernando Lanhas e Rui Pimentel (Arco). 1945. «Exposição Independente», em Lisboa, no Instituto Superior Técnico, com conferências de Pomar e Palla. No mesmo ano, em Coimbra e no Porto, exposições de Manuel Filipe. A respeito desta exposição, Joaquim Namorado publica no «Vértice» uma crítica onde propõe «uma arte mais humana, de comunhão com o destino dos homens»; e se refere a uma «bem assimilada influência de Orozco».

No Verão deste último ano, Júlio Pomar e Júlio Resende participam na «IX Missão Estética de Férias». As obras do primeiro, expostas na Sociedade Nacional de Belas Artes, dão lugar a uma importante referência crítica de Mário Dionísio, na «Seara Nova», onde se propõem lucidamente as coordenadas de uma pintura realista.

Uma página de arte, inteiramente consagrada ao realismo, aparece no diário do Porto, «A Tarde». Os seus colaboradores e responsáveis, são todos jovens: Júlio Pomar, Victor Palla, Arco, Fernando José Francisco, Cezaryny de Vasconcelos, Pedro Oom, Vespeira, Anibal Alcino, Manuel Filipe, Júlio Gesta, Manuel de Azevedo, etc. Os pintores contemporâneos reproduzidos, estudados, considerados como exemplo, são: Picasso (estudo sobre a «Guernica»), Orozco, Rivera, Ruiz, Siqueiros, Van Gogh, Portinari, Thomas Benton, Meza, Siporin, Levin, Georg Grosz.

1946 é um ano decisivo. A decoração do cinema Batalha, no Porto, é entregue a Júlio Pomar. Em Lisboa organiza-se a «1.ª Exposição Geral de Artes Plásticas», na S.N.B.A. O centro de gravidade dos acontecimentos passa do Porto para Lisboa: as «Gerais» constituirão o local de encontro dos artistas plásticos portugueses, e em particular dos pintores realistas, que nas duas primeiras formam um grupo homogéneo: Abel Salazar, Manuel Ribeiro de Pavia, Júlio Pomar, Vespeira, Moniz Pereira, Fernando de Azevedo, Victor Palla, Rui Pimentel (Arco), Jorge de Oliveira e Manuel Filipe.

Pomar, no «Mundo Literário», faz o processo da pintura «moderna» portuguesa dos últimos vinte anos. A grandeza da arte deverá ser, segundo afirma, «uma ponte lançada para o coração da vida, para o porvir...» Nós próprios, na mesma revista, salientámos as obras de Pomar, Moniz Pereira e Vespeira — «três pintores do nosso tempo»; e iniciámos na «Seara Nova» uma série de artigos ilustrados com desenhos e quadros dos jovens pintores mais destacados. Manifestámos então a esperança de que a pintura portuguesa, redescobindo a sua vocação realista, ganhasse valores de universalidade.

A «2.ª Exposição Geral», em 1947, suscita grandes entusiasmos. Aos pintores anteriormente mencionados juntam-se outros: João Abel Manta, Sá Nogueira, Lima de Freitas, Nuno Tavares, Avelino Cunhal, José Maria Viana Dionísio (o futuro actor

José Viana), José Chaves (Mário Dionísio). Nessa exposição é homenageado Abel Salazar, recentemente falecido. A seu respeito, escreveria Júlio Pomar (número 47, de «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».

No entanto, nesse mesmo ano se manifestariam os sintomas da primeira crise do movimento, à qual, de resto, iria sobreviver largamente. Com efeito, a participação de Moniz Pereira, que fora um dos mais entusiastas «neo-realistas», acusava uma certa secura formal, num evidente afastamento dos temas do grupo. E, Fernando de Azevedo (que publicaria um artigo equilibrado sobre o «neo-realismo da exposição») não aparece entre os expositores. Por outro lado, um diário da capital dedicava à Exposição toda uma primeira página, com o seguinte título: A «frente popular» na arte, ou a «unidade» no pessimismo e na desordem.

Alguns meses depois da «Exposição Geral», Moniz Pereira, Vespeira e Fernando Azevedo aderem ao Grupo Surrealista.

Em 1948, na «Geral», o Grupo Surrealista e os pintores afectos a esta tendência ombreiam em importância de conjunto com os neo-realistas. Nesse ano publica-se «XVI Desenhos» de Júlio Pomar, um álbum com texto de Mário Dionísio. A partir deste ano, é a fase construtiva do movimento.

Até 1953, 4.^a a 7.^a «Exposições Gerais», e várias exposições individuais de elementos do movimento (que não tem carácter de grupo fechado). Surgem as primeiras decorações, as primeiras gravuras, os cartões para tapeçaria.

Nas exposições de Pomar e Lima de Freitas editam-se catálogos onde são publicados poemas de Alexandre O'Neill, vindo do grupo surrealista. Novos pintores se revelam, cujas características os mostram afins do grupo neo-realista. Nomeadamente: Rogério Ribeiro, Dourado, Alice Jorge e Charrua. Em 1950 é publicado o álbum de desenhos de Manuel Ribeiro de Pavia intitulado «Líricas», com um texto de José Gomes Ferreira. Júlio Resende (exposições individuais, no Porto, 1943; e em Lisboa, 1946) que não frequentara as «Gerais», revela durante este período uma pintura afim do movimento neo-realista.

Entretanto manifesta-se mais irregularmente a escultura de tendências neo-realistas. Maria Barreira, José Dias Coelho, Vasco Pereira da Conceição, Maurício Penha, Lagoa Henriques, o próprio Júlio Pomar, fazem obra vária em qualidade e definição. Por outro lado, a literatura neo-realista afirma-se com algumas das suas obras e autores mais importantes. Em 1952, o filme «Saltimbancos», de Manuel de Guimarães, surge como acontecimento significativo do movimento, e constitui uma nova manifestação de vitalidade. Alguns dos mais importantes artistas e escritores neo-realistas afirmaram a sua esperança num cinema empenhado na realidade portuguesa, num número especial da revista «Imagem» (1.^a série).

Um outro acontecimento característico do entusiasmo e do estímulo que o movimento provocara nos meios artísticos é o caso do pintor portuense Augusto Gomes, que em 52-53 evolui de um modernismo decorativo para a pintura neo-realista. A alguns dos animadores do movimento, uma geração mais nova que ele, confia:

— A Júlio Pomar: «Às vezes, estava num beco sem saída. As coisas que fazia tinham má qualidade e eram poucas. Produzia muito menos que agora. E tentei pôr-me a par da pintura moderna...»

— A Lima de Freitas: «O que procuro é uma arte válida e ao mesmo tempo compreensível para o maior número, e não uma arte para especialistas». (É necessário) «...quebrar liames, afastar teias, para encontrar caminhos livres».

1953 é o ano do «Ciclo do Arroz»: um grupo de pintores organiza várias excursões, de colaboração com Alves Redol, em demanda da gente dos arrozais do Ribatejo. É também um ano de polémica: crítica de Pomar e violento artigo de Lima de Freitas, em «Vértice», a propósito dum prefácio a um catálogo de exposição escrito por José-Augusto França. O tema dos dois artigos é o mesmo: «O que é concretamente a arte abstracta?»

Com efeito, em 1953, os pintores surrealistas evoluem para o abstraccionismo, e a acção teórica de José-Augusto França, que organizara segundo uma fórmula eclética a «Galeria de Março», começa a ter grande relevo.

Mas não foram, ao contrário do que se pode pensar, a sedução do abstraccionismo ou a acção de qualquer teorizador estranho ao movimento que o iriam lançar numa crise profunda. Essa crise foi interna, era necessária... e útil. A coerência e a unidade que se perdeu, não raro escondia — como veremos — uma rigidez e um esquematismo teórico que perdurariam até às grandes explicações actuais. A crise interna do movimento neo-realista, começada em 1952, atinge uma primeira fase aguda em 53 e 54 (polémicas de «Vértice», questão Portinari, e a discussão sobre o artigo de António José Saraiva, «A Ponte Abstracta»), para depois atingir condições de equilíbrio e de esclarecimento e de estudo, que — pode dizer-se — hoje se encontram ainda por satisfazer. Releve-se no entanto, como resultado positivo, a obra de ensaísta de Mário Dionísio.

Seja como for, a «Exposição Geral» de 1953 é a última em que os pintores realistas se apresentam num esforço de originalidade e invenção. Um sintoma dos novos tempos, da pausa que iria seguir-se após o primeiro surto da pintura realista: em 1954 um activo grupo de alunos da E. S. B. A. de Lisboa, organiza o Boletim «Ver», que é o órgão do seu inconformismo. À excepção de António Alfredo, nenhum se interessa pelo neo-realismo. A comparação de um exemplar do «Ver», de 1956, com um dos números da página ARTE, do diário «A Tarde», de 1945 — reflecte bem duas fases da cultura portuguesa. As três últimas «Gerais» seriam de presença e síntese. Síntese realizada na 10.ª, em 1956: a exposição de quadros dos anos anteriores permitiu avaliar da importância dos últimos passos da nossa pintura. Não só os pintores neo-realistas tinham provocado as mais graves perguntas sobre a universalidade da arte portuguesa depois dos futuristas; como tinham dinamizado todos os artistas independentes deste país, dando-lhes confiança em si próprios, ajudando a opor a uma «apagada e vil tristeza» aquela outra fórmula de Almada: «a alegria é a coisa mais séria que há». 1956 é outro ano limite, para a cultura portuguesa (1.º salão «Artistas de Hoje», criação da cooperativa «A Gravura», 1.º Encontro Nacional de Cine-Clubes).

*Domingo que vem,
eu vou fazer as coisas mais belas
que um homem pode fazer na vida.*

MANUEL DA FONSECA

FALANDO do movimento que agita todos os corpos, numa síntese admirável, Leonardo da Vinci observava que todas as criaturas sofrem incessantes mutações de forma e lugar, «correndo com fúria para a morte desejada». E acrescentava que «a força dessa transformação nasce pela violência e morre pela liberdade, e quanto maior mais depressa se consome». A evidência deste esquema dialéctico impõe-se ao estudarmos o que foi a primeira fase da nossa pintura realista moderna: a *pintura neo-realista*. Nascida com irreprimível força contra um universo de violências (e uma das maiores era a moda oficializada de uma pintura cosmopolita e pseudo-moderna), ergueu-se como um grito e uma respiração desconcentracionária na procura de uma atmosfera de-fora-da-Europa, um ar do México, do Brasil, da Espanha, e da própria tradição — a autêntica e pouco conhecida tradição nacional; e violenta ela própria, rápida e excessiva, «correu com fúria para a morte desejada». Desejada, não suicida: de facto, houve um momento de dar-tudo-por-tudo, de antes quebrar que torcer... Um momento só. Este pórtico de uma renovação que se estenderia de 1943 a 1953, durou apenas alguns meses, um ano, e morreu. Pintaram-se então quadros que se escondiam debaixo da cama, sonharam-se decorações impossíveis, escreveram-se artigos de mal disfarçada violência e pouca maturidade crítica, projectaram-se cartazes e ilustrações, descobriram-se ou inventaram-se mestres, fizeram-se declarações gritantes e intransigentes e lançaram-se anátemas e interditos. Ao fim de alguns meses a tensão tinha atingido um máximo,

um insustentável e dramático climax: o realismo não tem outros limites que os dos seus próprios meios, e estes tinham sido largamente excedidos e, logicamente, minimizados. Era então necessário recuar e reflectir, ou abandonar. Esta quebra definitiva face aos caminhos do realismo, foi o que se verificou com alguns dos que mais ardentemente os tinham adoptado. Outros procuraram iludir-se ou esclarecer-se numa inquieta e insuspeitada procura interior. Outros ainda, tentaram uma compreensão mais fria dos fins e dos meios, buscando os caminhos, não poucas vezes áridos e difíceis, da lucidez e do conhecimento claro. Isto era também uma quebra com o entusiasmo inicial, com aquela vaga primeira de neo-romantismo que no carácter absoluto dos termos em que se formulara, fundava a sua maior e quase única justificação. Mas foram estes talvez que em termos de pintura, iriam deixar algumas das obras mais indiscutíveis do movimento: em qualidade e certeza. A esta contenção correspondia uma nova força, e esta morreria também: para o futuro, para a liberdade do futuro?

Recapitulemos a cronologia destes acontecimentos:

Os anos de 43 e 44 foram de fermentação e de reconhecimento. Em 45-46 o movimento estava lançado: subida vertiginosa para o climax, atingido em 1947 — data da «2.ª Exposição Geral de Artes Plásticas», do «drama do cinema Batalha» (cujo nome tem valor de símbolo). Depois desta primeira «batalha», ganha e perdida, segue-se uma nova fase, de 1948 a 1953: constrói-se, medita-se e aliena-se o entusiasmo inicial a novos valores críticos. De 1952 a 54, uma crise interna do realismo aponta ao tempo actual. Este exigirá um outro estudo, uma mais incerta e apositada meditação.

IMPERFEIÇÃO e impureza são os dois termos marginais, as franjas de toda a descoberta. Nada é verdadeiramente novo que não seja algo prematuro; que não esteja votado a uma certa frustração, a da sua própria instabilidade. Por isso nenhum monumento do passado português me surge mais original e emocionante do que as Capelas Imperfeitas. Incompletas (e o não-acabar é o ser da imperfeição), elas afiguram-se-me mais belas e mais típicas do que muitas outras arquitecturas bem medidas e calculadas: a nossa barroca desmesura está ali gritante e expressiva para lá da expressão.

Quando, ao avizinhar-se o fim da última Grande Guerra, e ao aresabor de certas contradições, um grupo de jovens pintores e críticos (com

os seus pares, romancistas, contistas e poetas) reclamava uma arte nova, uma nova pintura, o que se lhes deparava em primeiro lugar era a necessidade de descobrir um novo passado para um novo futuro, novas formas inconformistas de expressão — para um novo conteúdo. Uma tal descoberta seria impura, marcada por influências arbitrárias e contaminações genéricas; e, numa primeira fase, mais gritada do que discursiva, necessariamente imperfeita. Porque de novo, para repetir a afirmação de Almada Negreiros, a propósito dos futuristas:

«Ao tempo a geração estava lúcida e a desordem nos poderosos. Nada mais era possível do que gritar. Admirável tempo para começar. Tudo tinha sido dito e redito, lido e treslido! As frases que hão-de salvar a humanidade já tinham sido escritas todas, só faltava uma coisa: salvar a humanidade».

Não se tratava portanto, apenas de pintar. Mas também de abrir bem os olhos, de agir.

Por isso Júlio Pomar, citando Lurçat e Ozenfant, afirmava: «O homem tem tido até agora demasiada fome de tudo»... «temos produtos mais puros do que nunca: que vamos fazer deles? Basta de contemplar amorosamente os nossos frasquinhos! Fora com a mania das formas!» Precisando um pensamento assim encaminhado, afirmava também a necessidade de agir, «descer à rua, misturar-se com a multidão»... «lançar a ponte entre os degraus incompatíveis», e procurar unir-se «aos companheiros de ambição». Imperfeitamente e à margem de uma pureza recém-descoberta da «peinture d'abord»? «Não existe o Homem Puro!», exclamava, «não podemos imaginar um homem indeterminado». E mais tarde, Manuel Ribeiro de Pavia acrescentaria: «Todo o artista deve (e tem) de ser um criador activo, isto é, um colaborador actual interessado no conjunto das funções sociais. O que pretende expressar deverá ir além das particularidades da sua vida afectiva ou intelectual, e compartilhar na aventura quotidiana, numa familiaridade constante com os restantes indivíduos».

Mas ninguém vai de mãos vazias para qualquer descoberta. Nenhuma originalidade se realiza sem reconhecimentos anteriores, emoções reconstruídas. Sem «companheiros de ambição». E com efeito, apesar do que se poderia concluir apressadamente daquelas e doutras afirmações, em poucas épocas como esta houve um esforço tão apaixonado pelos problemas da expressão, pelo avanço da técnica e o encontro com a forma certa.

A «ambição» não se referia apenas aos problemas de conteúdo — porque, «em artes plásticas, muito particularmente, o pensamento quase nada vale se a forma for medíocre» (Pomar). Esta febre de invenção e descoberta afirmava-se assim na sua legitimidade especificamente pictural. Os improvisados *ateliers* pejavam-se de desenhos e de experiências, liam-se os livros e descortinavam-se as razões, simultâneamente plásticas e humanas. As reproduções — era o início do grande movimento editorial do pós-guerra — circulavam e disputavam-se. Foram assim exaltados os expressionistas, certas invenções de Picasso, a obra e o exemplo de Van Gogh, e sobretudo os pintores do outro lado do Atlântico: os mexicanos, Portinari, o rooseveltiano Thomas Hart Benton. E embora os nossos museus tenham sido virados do avesso (como por exemplo quando Pomar pintava os quadros «Em Marcha», depois da descoberta maravilhosa de duas obras de Clouet, no Museu Soares dos Reis), foram de facto as reproduções, àvidamente assinaladas em livros e revistas, que constituíram o grande estímulo. Diga-se de passagem que a este respeito se tem errado muita apreciação, ingênuamente, mas também pela tendência frequente que consiste em endeusar o «tempo presente», como coisa acabada e definitiva. Em particular, tem-se especulado sobre a validade deste conhecimento da pintura contemporânea através da reprodução gráfica — como se não tivesse sido quase sempre em condições bem piores que a circulação dos valores estéticos se tem verificado; como se o conhecimento vivo não fosse sempre uma ambígua desobediência aos estímulos de outrem. Pretendeu-se também que tudo isto fora um equívoco e um remoinho de aspirações, «numa ausência de criação» — como se o intento de «regular o relógio pela hora europeia», ou por qualquer outra hora é que não fosse, precisamente, um claro indício de ausência de criação. E ainda, que faltara às primeiras obras destes jovens pintores, estrutura, densidade de matéria... como se fosse possível estabelecer nestes termos simplistas a qualidade; e toda a qualidade especificamente estética se reduzisse a um jogo de relações formais. Pelo contrário, os problemas de forma e de técnica apaixonavam igual e legitimamente os jovens pintores deste período. Não obstante procuravam entendê-los na compreensão de um «homem determinado». Isso caracterizava fundamentalmente o movimento.



*A meu favor
as paredes que insultam devagar*

.....

ALEXANDRE O'NEILL

TRATAR toda a nossa cultura e arte, em função dos «relógios europeus» (como se eles existissem sem o relojoeiro que lhes dá a corda); reduzir o estudo crítico da pintura a uma análise formal de estrutura e espaço (como se a estrutura não fosse estrutura de alguma coisa e o espaço relativo) são modos de um mesmo engano: iludir com o fascínio das palavras o estudo científico da cultura, e uma problemática da nossa pintura assente nesse estudo. Assim se tem errado a crítica — no entanto necessária — à pintura neo-realista...

Como é óbvio, não poderemos aqui ir além de propor os termos gerais dessa crítica. Neste sentido, o importante é observar que havia uma desmesura na ambição destes jovens pintores; que essa desmesura se traduziu com frequência em terem sido tomados os desejos, as aspirações generosas, por autênticas realidades.

Na verdade, não há pintura, ou forma de arte específica, sem existir um *espaço social* que lhe corresponda, e um quadro não é alavanca suficiente para remover certas montanhas. Se um quadro vai para debaixo da cama é porque não há espaço (social) na casa, ou na rua, para ele... Isto é no entanto contraditório — porque a obra de arte também contribui para formar o espaço e a sociedade, para lhes dar novas dimensões e ressonâncias. É evidente para a pintura, sobretudo para a grande pintura. Por isso a desmesura, mesmo certa frustração, podem ter sido preferíveis a um equilíbrio fácil e limitadamente significativo: certas imperfeições e desequilíbrios dessa pintura foram necessários e convenientes para

o futuro. Abririam as veias à circulação de novas ideias, e as perguntas implícitas, mesmo sem resposta imediata, ficaram como tal: coordenadas de lucidez. Por vezes, eram já sintomáticas de uma crise que não seria bom iludir. Essas perguntas foram também o esteio do trabalho em continuidade e qualidade dos anos seguintes — e de toda uma série de realizações práticas, palpáveis e actuais: a organização das «Gerais», o impulso concedido à tapeçaria, à gravura e à cerâmica; mais tarde, a constituição de uma cooperativa de gravura.

Descobrir uma fisionomia simultaneamente universal e nacional para a pintura portuguesa, era em 1945 uma necessidade de raiz (e para a qual um longo estudo poderá demonstrar claramente toda uma teoria de motivações e mediações autênticas). E também uma aspiração consciente, e um jogo mais ou menos lúcido. Ultrapassada a inovação «modernista» — que fora igualmente sincera e conseqüente — e ultrapassada em morte ou loucura (Amadeu de Sousa Cardoso, Mário Eloy), em abalo para o estrangeiro (Helena Vieira da Silva, em subtil e ácido humor (Almada), ou — negando-lhe a vocação original — em solução decorativista (como em tantos outros), o que restava aos jovens artistas? Acertar o relógio ou inventá-lo? Se optaram pela invenção não foi porque lhes sobrassem os trunfos, ou uma consciência plena das dificuldades que os esperavam. Mas porque se sentiam fortes de entusiasmo. E nisso tiveram razão, apesar dos frescos repintados, dos quadros destruídos ou retirados das exposições e dos cartazes rasgados. Todos os pintores e as correntes de gosto e de inovação futuras ganharam com aquela frustrada desmesura, e não o contrário, como já absurdamente se disse.

HÀ poucas obras da primeira fase (45-47). Quem possui o grande painel «O Semeador» ou as «Resistências», de Júlio Pomar, pode guardá-las ciosamente. São autênticos monumentos de uma fase primeira, efémera e decidida a afrontar o que vier, «céu aberto ou inferno», que se opusesse à inteira consciência do indivíduo profundamente integrado numa sociedade, mas que não queria, em todo o caso, aceitar «de mão aberta»... Na verdade já ninguém possui o «Banco», outro quadro de grandes dimensões, este de Moniz Pereira, e destruído pelo próprio autor; como, por exemplo, a quase totalidade dos cartazes que se pintaram com destino às sessões culturais organizadas na Outra Banda, e que anunciavam o coral de Lopes Graça, e os recitais poéticos de Maria Barroso e Manuela Porto; e tantas outras manifestações marca-

das pela mesma alegria de afirmar. E os «meninos» de Teresa Arriaga e do Vespeira, os postais, e a memória de certos hieroglifos (que até do nome com que se assinava os quadros se fazia batalha)?

Apesar da sua escassez, quando descobrimos alguma obra desse *primeiro tempo*, é sempre com emoção que encontramos nela algo daquele entusiasmo inicial: a distância não lhe diminuiu as qualidades especificamente pictóricas — mesmo quando a surpresa da descoberta nos provoca também alguma decepção. Nestes casos, é uma decepção que se pode medir e completar em entendimento histórico e conceptual. As obras desse tempo, em geral, mesmo quando falhadas, servem-nos para «determinar o homem» que somos; e ajudam portanto a não falhar de novo. Se os desenhos e pinturas de um Manuel Filipe, por exemplo, parecem hoje sobretudo reificações de uma intenção estrita e programática em vez de autênticos objectos estéticos; vale-lhes no entanto a sinceridade inteira e ingénua do programa, e o combustível que foram para esperanças mais precisas e mais lúcidas ambições. Valem também, e pelo menos, como documentos. Muitos outros casos, de simples glosadores dos temas e da problemática do movimento, servem ainda hoje para — injusta e parcialmente — o avaliar no seu conjunto. Mas com que emoção redescobriremos a alta qualidade de uma pintura como «Cansaço», de Moniz Pereira, ou a complicada (e abstracta!), e apesar disso contida e elegante estruturação dos quadros de Pomar dessa época? E onde apontar muitos outros casos da cultura portuguesa, onde tenha sido tão espontânea a identificação da coisa plástica com a literatura, como aconteceu com as ilustrações ou certas gravuras de Pavia, tal aquela «Nossa Senhora da Apresentação e Justificação — a Fome!» inspirada num poema de Álvaro Feijó? E no entanto, todas essas obras não foram muito mais que preparação, por vezes desmesurada, para os anos que iam seguir-se.



*Fiz mais pelo meu país,
do que ele fez por mim.*

MANUEL RIBEIRO DE PAVIA

OS anos seguintes, aqueles que a partir de 47 correspondem a um período mais construtivo e de consolidação, caracterizaram-se também pela descoberta dos meios e dos fins de uma pintura que se queria original e de prospecção da realidade portuguesa. Mas esta descoberta foi, porventura, menos afirmativa; atenta mais às formas e à procura de uma intimidade com os assuntos e as motivações, procurando depois estabelecer e restabelecer um entendimento de conjunto. Experimentados que foram novos meios, novas relações entre a forma e a matéria, e a paixão das motivações — um equilíbrio instável refazia-se de cada vez que as seduções formais e técnicas tendiam a predominar. Outras vezes, os «meninos com moinhos de papel» ou «as mulheres a estender a roupa» estiveram à beira de passar de motivações a pretexto... Esses excessos anedóticos, todavia, eram de novo ultrapassados com inquietas novidades de forma e conteúdo. Foi assim até 53, até ao que chamaremos o «ciclo do arroz», quando um grupo de escritores e pintores se deslocou ao Ribatejo para fazer trabalho de equipa. Nunca houve menos preocupação de acerto ou regulamentação com-o-que-se-faz-lá-fora. E apesar de um certo esquematismo teórico continuar a verificar-se, nunca se caiu na paráfrase de ideias de escola, mantendo-se cada artista numa total independência criadora — o que, diga-se de passagem, não é tão frequente como pode parecer. Mas aquela limitação teórica (cuja revisão e crítica parte de 1952, e importa já ao estudo do presente) não podia deixar de produzir também efeitos negativos: é em parte responsável pela passagem ao surrealismo de pintores de grande mérito, como Vespiera,

Fernando de Azevedo e Moniz Pereira, e finalmente, pela dramática renúncia deste.

Efectivamente, a ideia muito dominante então, de que «o homem é o representante do grupo» e de que só nessa situação de tipicidade pode interessar ao artista, se não era de molde a limitar os artistas que sobretudo se preocupavam em revelar-se através de uma investigação precisa da respectiva situação social — consciente ou inconscientemente iria chocar e confundir muitos artistas que de outro modo teriam sido capazes de caminhar desafogadamente do interior para o exterior, do subjectivo para o objectivo, da descoberta moral para a sua ressonância consciente em *toda* a realidade. Mas isto, que hoje sabem claramente os realistas (que o realismo pode e deve passar pelas inquietações subjectivas do artista) era ainda matéria de investigação, descoberta por fazer. E no entanto se observarmos imparcialmente as obras dos autores que se conservaram realistas durante este período, verificaremos quanto os seus diferentes caminhos foram pessoais, e até íntimos: precisamente no que há de mais específico como valor estético, vamos encontrar as preocupações profundas e os anelos individuais de cada um, como um pequeno coração — por vezes ignorado da consciência clara — batendo a circulação do Universo. Esta margem de indeterminação teórica não é novidade na história da arte e da literatura, pelo contrário. É uma regra geral. As teorias, certas ideias-força, podem ser um estímulo e uma coordenada geral de orientação, mas não fazem o caminho. Uma coisa é a carta geográfica, outra a viagem... Em casos extremos pode mesmo acontecer que um Balzac seja monarquista e um Greco diga enormes disparates sobre a pintura do seu tempo, e que essas ideias ou opiniões lhes tenham sido provisoriamente úteis — como de facto foram.

Quando Pavia afirmava que a expressão deveria situar-se *além* da vida afectiva e intelectual do artista, esta ideia-força ajudava-o a prosseguir contraditoriamente na difícil realização de uma obra em que mal se distingue a «aventura quotidiana» do autor da procura duma «familiaridade constante com os restantes indivíduos». Na verdade, para Pavia, que habitava só, sem família, esta familiaridade a conquistar era um drama quotidiano, aumentando em intensidade e assim progredindo até à morte trágica — e, numa certa dimensão, emocionantemente desejada: «Quero morrer como um racionalista!». A obra de Pavia ficou-nos assim imperfeita, impura e incompleta, como um dos mais emocionantes monumentos desta «aventura», palavra a que ele sabia dar o seu peso de razão e de generosidade humanista. Com efeito, em Manuel Ribeiro de Pavia se con-

centraram as contradições deste *movimento*, as quais de um modo ou de outro afectavam todos os artista^s interessados: a contradição entre as necessidades particulares e o êxito pessoal (e portanto a necessária aceitação e procura de uma classe-média de amadores) e o prosseguimento de uma obra que fosse «transformadora de energias» a uma escala muito mais vasta; a contradição entre a necessidade de se conformar com um espaço que física e socialmente era dado, e a necessidade mais imperiosa, mais íntima, de realizar e realizar-se noutro espaço social, onde a comunicação com os outros não tivesse que passar pelas salas de estar de uma passiva burguesia; a contradição entre a banalidade e o conformismo dos afectos e dos grupos fechados de amigos, e um desejo dramático de Amor; entre o *sentimento* ardente (e de camponês, no caso de Pavia), e a *secura* crescente e o crescente horror a todo o sentimento da nossa civilização urbana... A obra destes artistas foi assim, neste período, uma obra de resistência. Sempre significativa do realismo, mesmo quando este foi abandonado definitiva ou provisoriamente depois: o realismo não é um voto, é uma necessidade interna e pretende só assim à maioria cultural; não se opõe a outras experiências e formas de expressão, outras válidas prospecções da realidade, outras procuras, quando houver lugar para elas. Mais tarde ou mais cedo, o realismo beneficiará das suas aquisições.

É necessário ter em conta que a mudança de orientação de alguns dos pintores mais significativos do movimento neo-realista se deu súbitamente, em alguns meses de 1947: Fernando de Azevedo, Vespeira, Moniz Pereira. Este acontecimento, algo insólito, explica-se pela extrema tensão a que se chegara, resultante das agravadas contradições entre uma prática desmesurada e uma teoria insuficiente: o escape surrealista agiu assim como catarsis e disciplina interior, e isso explica também que esta eclosão tardia não tenha sido epigonal e o resultado de qualquer moda importada. Podíamos dizer mesmo que a breve fulguração do surrealismo teve as suas raízes naquela força remanescente do neo-realismo. Não voltou a haver nada de semelhante até à fase actual, quando aquilo a que grosseiramente se chama o abstraccionismo afirma a sua qualidade virtual, numa bela agonia, porventura fecunda e geradora de novos caminhos: regresso inevitável ao humor e mal disfarçada emoção naturalista. Esta girândola agónica é tão intimamente a da nossa civilização que não é para admirar ver o realismo de certos pintores a empurrá-los para o aparente não compromisso abstracto (Resende, Pomar, Charrua, Rogério Ribeiro). Mas, enfim, tudo isso excede já o âmbito deste estudo, tal como a apreciação atenta

de um figurativismo, hoje de novo e extremamente significativo (Sá Nogueira, Nikias, Bartolomeu Cid, Hogan, Rui Filipe, etc.).

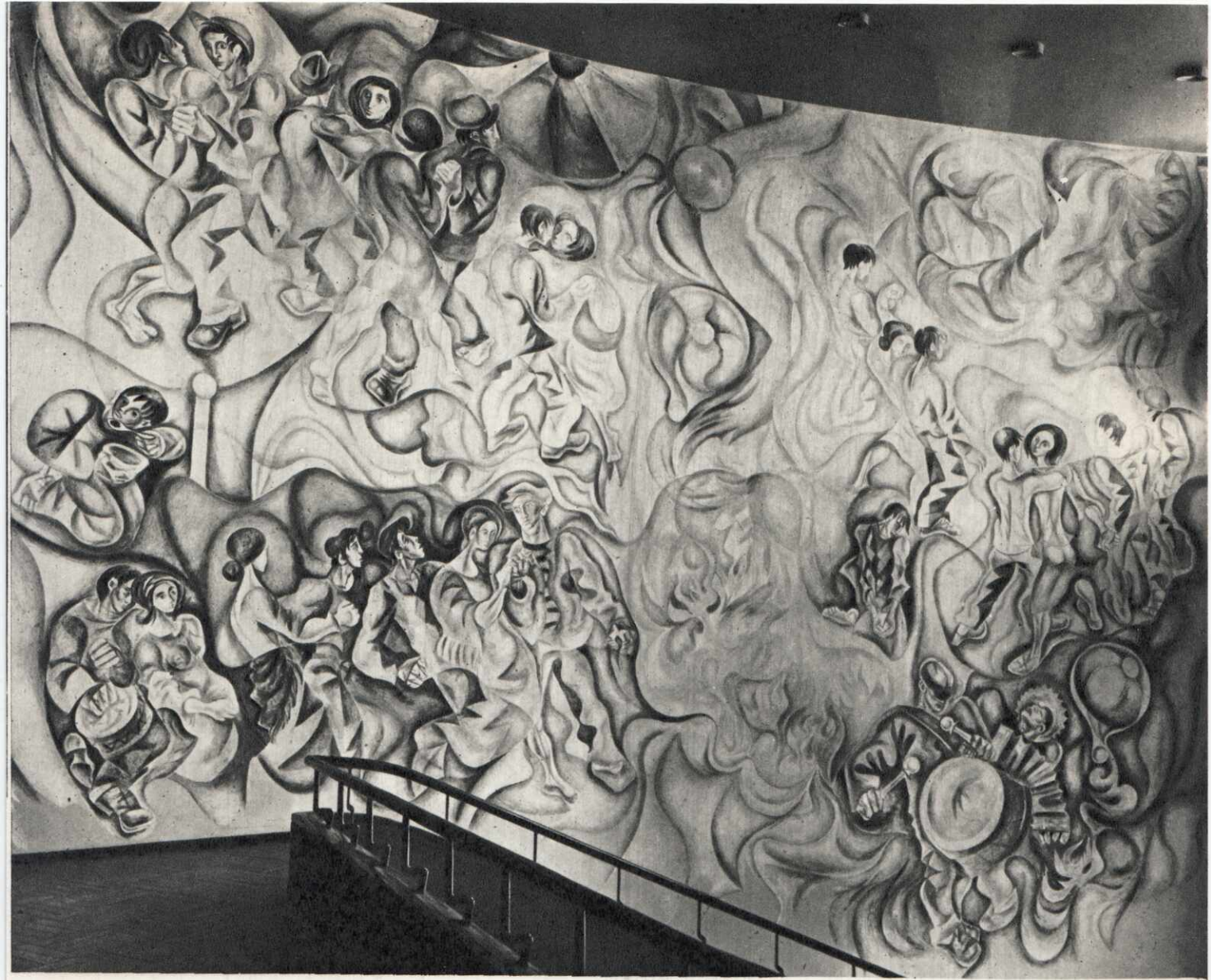
Relativamente ao nosso período convém ainda referir o caso dos pintores que tendo atingido uma grande ou razoável qualidade, renunciaram total ou parcialmente à pintura. Como é óbvio, essa renúncia é também significativa e dramática; exprime a permanência daquelas contradições e a sua agudeza. É sobretudo o caso de um artista tão raro e extraordinário como o foi Moniz Pereira — que actualmente é decorador do teatro de variedades e da televisão. Victor Palla, Rui Pimentel, Mário Dionísio, Augusto Gomes, etc., terão outra explicação para a sua renúncia, menos dramática, mais profissional. Mas será isso uma explicação completa? E António Alfredo, não haverá também mais do que compromissos ou desistência nas suas decorações?

ENFIM, considerando à parte os casos de Júlio Pomar — que aliás pode ser compreendido numa das grandes categorias acima apontadas —, e o de Lima de Freitas, que já estudámos noutra lugar, é necessário concluir que *hoje*, a primeira e a segunda fase do nosso realismo moderno estão definitivamente concluídas. O mesmo aconteceu com o surrealismo. Mas o abstraccionismo, a nova figuração e outras experiências actuais não são necessariamente anti-realistas. Pelo contrário, tudo leva a crer que a evolução actual e um recomeço de interesse e de consciência por estes problemas, anunciam uma nova fase do realismo, porventura menos sentimental, mais *realista* se se pode dizer. Isto é: mais crítica, mais fria e perduravelmente corajosa quanto ao conhecimento dos fins e dos meios de actuar. O realismo é plural, e nós estamos apenas no começo do conhecimento profundo das nossas contradições: só no futuro é que — talvez — o realismo se confundirá com os nossos sonhos.

Lisboa. Dezembro de 1964



1 — Júlio Pomar
O Almoço de Trolha — 1947
Col. Eng. Manuel Torres



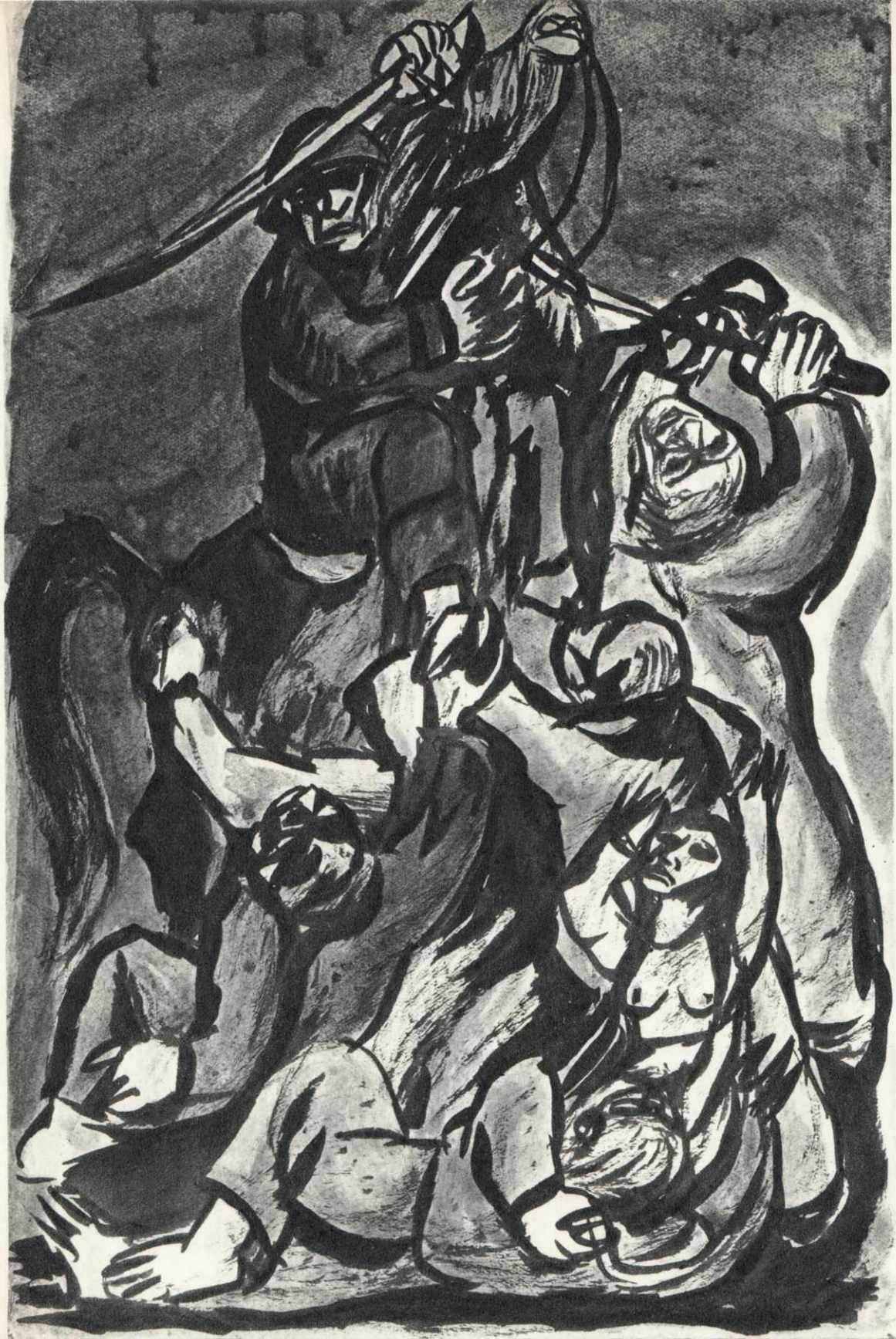
2 — *Júlio Pomar*
Conjunto de um dos frescos que decoraram o Cinema Batalha no Porto — 1946



7 — Rui Pimentel (Arco)
«Ceifeira» — 1945



3 — *Vespeira*
«Apertado pela Fome» — 1945
Col. do Autor



4 — *Manuel Ribeiro de Pavia*
«Resistência» — 1947
Col. Ernesto de Sousa



5—*Victor Palla*
«*Retrato de José Cardoso Pires*»—1951
Col. José Cardoso Pires



6 — Moniz Pereira
«Banco» — 1945
(Destruído pelo Autor)



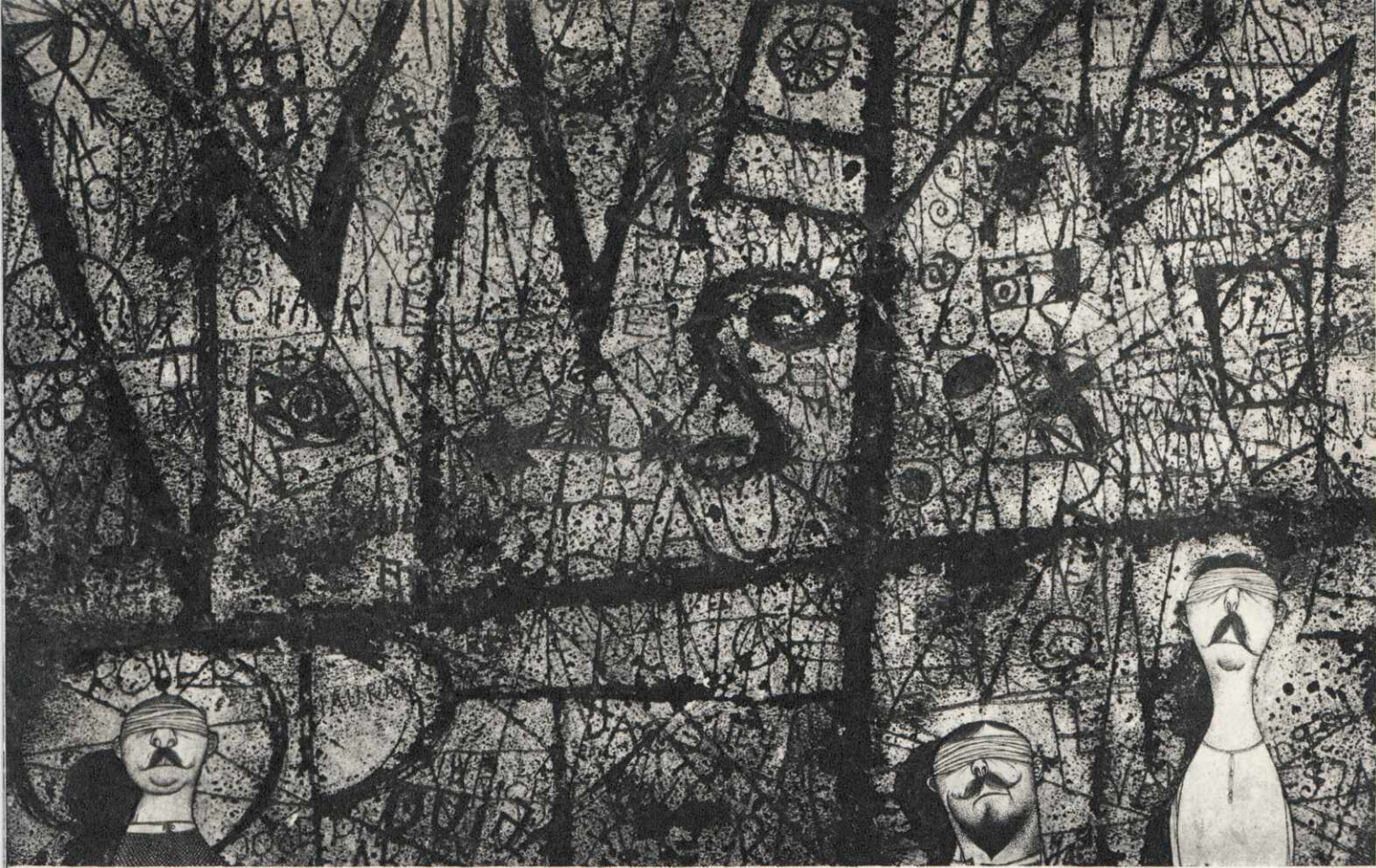
8 — *Júlio Resende*
«Fantoques» (pormenor)
Arquivo da Escola de Belas-Artes — Porto



9 — Moniz Pereira
Cansaço — 1946
Col. Ernesto de Sousa



11 — Rogério Ribeiro
«Sargaço» — 1953
Col. João Alberto Braz Fernandes



12 — *João Abel Manta*
Desenho — 1951
Col. do Autor



13 — *Lima de Freitas*
«*Mulher com candeeiro*» — 1948
Col. Fernando Namora



14 — *Antônio Alfredo*
«*O Ritmo da construção*» — 1953
Col. Eng. Pinheiro Chagas



AUGUSTO GOMES
57

15-- Augusto Gomes
«Mulheres na Praia»
Col. Augusto Abreu



16 — Manuel Filipe
«Fábrica» — 1946



17 — *Cipriano Dourado*
«Plantadoras de arroz» — *Gravura* — 1953

18 — *Jorge de Oliveira*
«Fábrica»
Col. Ernesto de Sousa

15