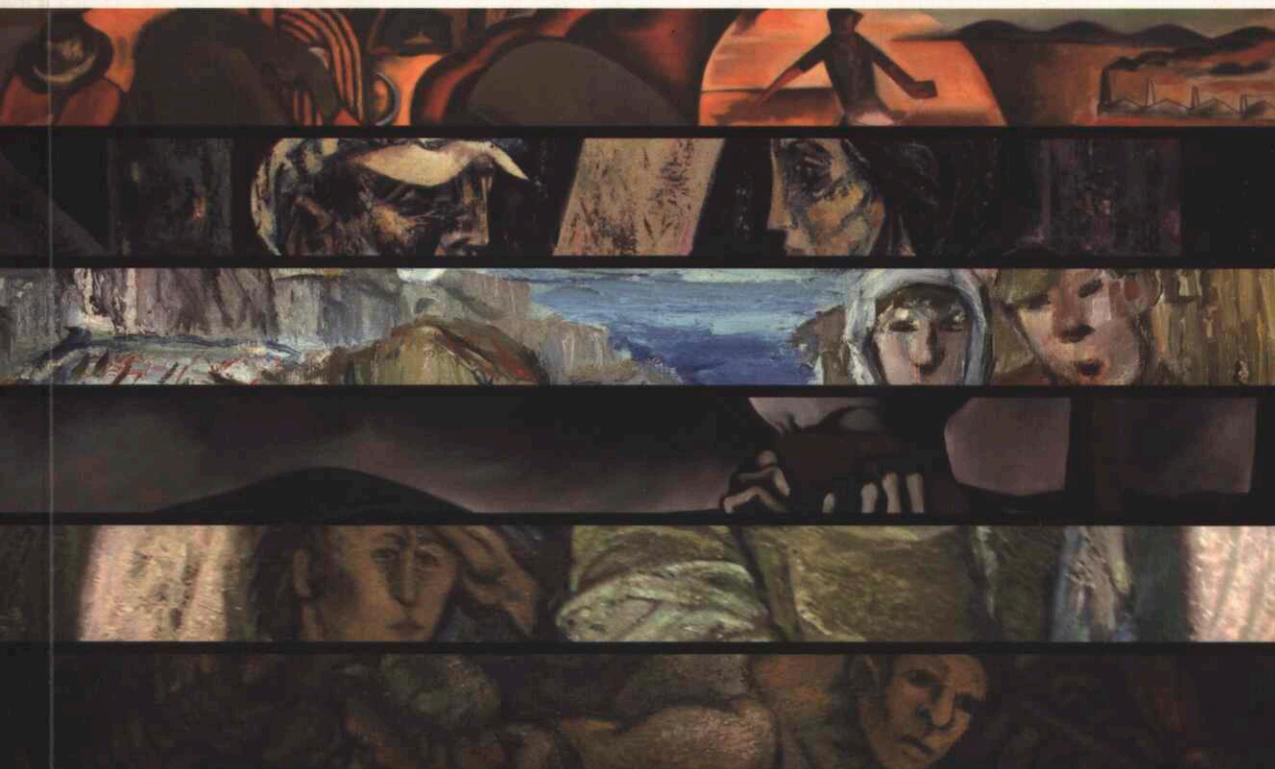


uma arte do Povo

pele Povo e para o Povo

Neo-Realismo e Artes Plásticas



apolo

ANTENA 2  

Shi

uma arte do Povo
pele Povo e para o Povo

Neo-Realismo e Artes Plásticas

Neo-realismo: uma estética de coragem e intervenção cívica

Maria de Luz Rosinha
Presidente da Câmara Municipal

Dois anos após a realização de uma das mais importantes exposições de sempre dedicadas às artes plásticas neo-realistas, *Um Tempo e um Lugar - dos anos quarenta aos anos sessenta / dez exposições gerais de artes plásticas* - comissariada pelo mestre Rogério Ribeiro, o Município de Vila Franca de Xira volta a iluminar, agora de um modo continuado, no edifício que inaugura uma nova era do Museu do Neo-Realismo, esse momento extraordinário da cultura visual portuguesa do imediato pós-guerra.

Observando algumas das obras fundamentais que fizeram a estética do movimento neo-realista no domínio das artes visuais (pintura, escultura e desenho), *Uma Arte do Povo, pelo Povo e para o Povo - Neo-Realismo e Artes Plásticas* traz-nos ao piso 1 do novo edifício, projectado pelo arquitecto Alcino Soutinho, pinturas tão emblemáticas como o “Almoço do Trolha” e “Gadanheiro” de Júlio Pomar, “Apertado pela Fome” de Marcelino Vespeira ou “Ordem” de [José] Viana Dionísio. A estes e muitos outros trabalhos, gentilmente cedidos por coleccionadores privados (como Manuel Torres ou Eugénia Cunhal) ou instituições museológicas e culturais como a Fundação Calouste Gulbenkian e o Museu do Chiado - Museu Nacional de Arte Contemporânea, a quem agradeço desde já, as colecções do Museu do Neo-Realismo juntaram vários outros exemplos da qualidade estética neo-realista, como “Guerra” de Lima de Freitas, “Descanso” de Querubim Lapa ou “S/T”, uma grande pintura inacabada de Mário Dionísio. O conjunto de obras deste modo agrupado pelos curadores David Santos e Luísa Duarte Santos vem confirmar a importância da presente mostra, reafirmando uma parceria institucional a que pretendemos dar continuidade, consolidando ao mesmo tempo o Museu do Neo-Realismo como um espaço museológico de referência nacional, lugar dinâmico, vocacionado desde logo para a investigação e apresentação expositiva das mais importantes manifestações artísticas que o movimento do neo-realismo português produziu ao longo de cerca de duas décadas, durante um conturbado e bastante nefasto período da nossa história recente, o regime político do Estado Novo.

Na contemplação estética dos trabalhos dessa terceira geração modernista que, ao contrário das suas antecessoras, exigiu uma maior democratização do regime, o nosso Município presta assim homenagem aos seus protagonistas, lembrando os sacrifícios a que foram obrigados e as perseguições sofridas apenas por manifestarem uma visão não alinhada com o regime salazarista, observando com rigor social as condições de vida das classes mais desfavorecidas da população portuguesa de meados do século XX. Para que a memória não se apague e as referências que nos devem nortear permaneçam em consciência, *Uma Arte do Povo, pelo Povo e para o Povo* apela simultaneamente aos valores artísticos e à leitura social e política das cerca de cem obras que constituem o seu valioso conjunto, projectando sobre todos nós, observadores deste início de milénio, uma mensagem de coragem e intervenção cívica essencial.

Apresentação

David Santos
Coordenador do Museu do Neo-Realismo

Uma das exposições inaugurais do novo Museu do Neo-Realismo dá pelo nome de *Uma Arte do Povo, pelo Povo e para o Povo - Neo-Realismo e Artes Plásticas*. Enigmático para uns, saudosista para outros, o título desta mostra parte de uma frase panfletária (que poderia ter sido usada como “slogan”) criada por Júlio Pomar, um dos mais efusivos defensores dessa “arte útil” e “humanista”, de leitura semiótica directa, projecto de uma maior e mais ampla intervenção social. Na verdade, Júlio Pomar escrevera em “O pintor e o presente”, artigo publicado em 1947 na revista *Seara Nova*, que a arte desses tempos de esperança só poderia, daí em diante, actuar em nome do povo, a classe mais desfavorecida pela arte e, sobretudo, pela política salazarista do Estado Novo.

Guiado pelo desejo de fazer uma “pintura facilmente legível e de assimilação directa por todos os homens e para todos os homens”, o neo-realismo procurava assim elevar a imagem desse povo anónimo e trabalhador tantas vezes tema da sua expressão criativa. Esta necessidade de comunicar com todos aqueles que, até aí, pareciam arredados da experiência artística, remete para uma imperiosa vontade de intervenção progressista que, inspirada pela verve marxista, propunha uma espécie de inabalável aliança entre o artista e o povo. Se os resultados sociais dessa intenção ficaram muito aquém das expectativas oposicionistas do pós-guerra, já as obras em torno desse objectivo produzidas requerem um estudo mais atento, sobretudo passadas mais de cinco décadas desde a origem dos acontecimentos e da sua motivação essencial. Ora, é precisamente esse o ponto de partida desta exposição inaugural, isto é, observar de um modo distanciado e objectivo as características estéticas e de conteúdo de um conjunto significativo de obras de arte que ajudaram a projectar o movimento do neo-realismo também ao nível das artes visuais, num arco disciplinar que considera não apenas a pintura e a escultura, como ainda o desenho.

Por isso, o título desta mostra não pretende obviamente recuperar o referido “slogan” no sentido de uma projecção politicamente activa, mas lembrar apenas a vivacidade e o empenho de uma época e do seu jargão politizado, que inspirava, afinal, a acção de uma parte significativa dos artistas plásticos da terceira geração modernista. Com efeito, as obras estão aí para serem contempladas de um modo absolutamente livre, desejando nós que a observação restitua ao neo-realismo fundamentalmente uma maior visibilidade contemporânea, pois o labor desses anos é ainda pouco conhecido do grande público, assumindo-se desde logo o Museu do Neo-Realismo como uma das instituições mais responsáveis pela sua divulgação e conhecimento.

Muitos foram os que colaboraram e tornaram possível esta exposição. Gostaríamos de manifestar o nosso profundo agradecimento a todos os colecionadores e instituições que desde a primeira hora se disponibilizaram a emprestar um número considerável de obras das suas colecções, tornando mais consistente o acervo desta mostra. Eles, como nós, estão certos de que as suas obras de arte obtêm outro protagonismo e visibilidade, produzindo cultura, quando são expostas publicamente durante um período adequado, para mais enquadradas pelo trabalho de investigação e leitura sobre os seus resultados. Neste sentido, agradecemos igualmente a Luísa Duarte Santos, curadora do MNR, o empenho e entusiasmo em torno deste projecto expositivo, reconhecendo o seu imenso trabalho de investigação e conservação sobre as obras agora apresentadas, que resultou no ensaio escrito propositadamente para o efeito e nas muitas análises individuais a algumas das obras mais decisivas.

Também à restante equipa do Museu do Neo-Realismo, uma palavra de agradecimento pelo incansável dinamismo e profissionalismo revelados, mesmo nos momentos mais difíceis. À Divisão de Património e Museus, o reconhecimento de um trabalho em equipa. Por fim, um agradecimento especial a alguns artistas, críticos e curadores que nos ajudaram desde o início deste processo, nomeadamente a Júlio Pomar, Rogério Ribeiro, Querubim Lapa, Tereza Arriaga, Jorge de Oliveira, Alexandre Pomar, Jorge Molder, Pedro Lapa, María Jesús Ávila e Emília Tavares, que com os seus conselhos e observações ajudaram a transformar uma ideia embrionária numa exposição de carácter institucional.

Da ambição de uma arte para o povo ao esquecimento contemporâneo: caminhos do neo-realismo visual português

David Santos

1. Júlio Pomar, "O pintor e o presente", in *Seara Nova*, 11-1-1947, p. 19.

2. Júlio Pomar, op. cit.

Nas páginas da revista *Seara Nova*, Júlio Pomar afirmava em inícios de 1947 que “tanto os interesses imediatos, como os objectivos gerais dos artistas agrupados em torno do novo realismo, visam a mais ampla e socialmente proveitosa utilização da arte pelas massas. Ou seja: a arte neo-realista tende a tornar-se - uma arte do povo, pelo povo e para o povo”¹. Com esta delineação estratégica, Júlio Pomar acalentava a esperança de uma relação de osmose entre os artistas e o povo, sublinhada por essa intenção humanista que não deixava de expressar um certo espírito do tempo, marcado pela ideia de renovação e redenção associada a qualquer período de pós-guerra, mas sem dúvida também por uma ideologia progressista em crescendo entre a oposição política ao Estado Novo.

Atentemos agora na construção gramatical da frase em causa, “a arte neo-realista tende a tornar-se - uma arte do povo, pelo povo e para o povo”². Isto é, esse seria um objectivo ainda não alcançado, mas finalmente, ou hipoteticamente, alcançável, se aos artistas fosse dada uma verdadeira oportunidade de intervenção artística em espaços públicos que fizessem o contraponto aos salões de arte, mais visitados por uma elite cultural habituada a conviver com a produção artística. Ao contrário, o povo, deficientemente alfabetizado e sem hábitos culturais adquiridos, pelo menos no que dizia respeito a uma arte mais erudita ou sofisticada em termos estéticos, não tinha verdadeiro acesso à produção artística contemporânea, podendo apenas esporadicamente, e com o auxílio de campanhas sociais de integração, a maioria das vezes desenvolvidas por alguns sectores da oposição política a Salazar, chegar a entrar numa sala de exposição e ver, com empenho e resultados, o que aí se apresentava como arte. Ao povo restava aparentemente, na óptica de uma nova e enérgica geração de artistas, uma possível convivialidade com a criatividade artística moderna através da observação de murais ou qualquer outro tipo de intervenção em espaços públicos frequentados pelas classes mais desfavorecidas, dos hospitais aos tribunais, dos mercados às praças públicas. Essa matriz de intervenção não teria, contudo, e apesar das expectativas de jovens pintores como Júlio Pomar, Vespeira, Victor Palla ou Pedro Oom, ou ainda de outros menos jovens como Manuel Filipe ou Manuel Ribeiro de Pavia, qualquer receptividade significativa por parte da iniciativa privada, com excepção do caso paradigmático dos “frescos” do cinema Batalha, no Porto, e muito menos da acção cultural do Estado Novo que, como se esperava, vedaria aos jovens neo-realistas qualquer tipo de veleidade nesse sentido.

Voltando às palavras de Júlio Pomar em “O pintor e o presente”, percebemos que havia também, no jovem que então iniciava um longo e importante percurso artístico, uma consciência plena sobre os

limites desse processo de aproximação comunicacional entre a arte e o povo, advertindo desde logo para o muito que havia ainda por fazer nesse sentido, pois “a existência, nesta hora em que vivemos, de artistas de tendência neo-realista não significa que a sua produção, apenas por ser de tendência neo-realista, esteja já ao alcance do povo. Podem os artistas estar com o povo, e esse é o primeiro grande passo a ser dado; mas tal passo acarreta, para que se traduza em amplos resultados práticos, o encarar de um segundo, sem o qual ele jamais ficará completo, ou será coerente com os seus objectivos: o do consumo da arte pelo povo, das diferentes maneiras através das quais é possível, hoje, facultar esse consumo ao povo, ou melhor, através das quais pode o povo facultar-se esse consumo”³. Júlio Pomar referia-se à necessidade de fazer chegar a arte neo-realista ao povo, seu primordial destinatário, procurando ainda justificar o reduzido alcance desse objectivo pela inviabilização da realização de murais em larga escala, via essencial para fazer chegar a arte aos mais desfavorecidos, visto a pintura de cavalete estar integrada numa lógica comercial e de mercado inacessível à grande maioria da população portuguesa, com excepção precisamente das classes burguesas, alvo dos ataques mais acérrimos da estética e da ideologia neo-realistas.

Com objectivos similares, Pedro Oom defenderia igualmente, num artigo de 25 de Agosto do suplemento “Arte” do jornal *A Tarde*, a urgência para o êxito do neo-realismo da prática e valorização da pintura mural, por contraste com as limitações sociais da pintura de cavalete - a grande oposição de método desses anos⁴ - afirmando que só a “pintura mural [...] bastante desenvolvida nos EUA, no México e no Brasil [...] satisfaz as condições que esta corrente precisa [...] sendo uma arte para as massas, uma arte de grande divulgação, não pode ser fechada dentro das molduras dos quadros de cavalete”⁵. O “novo humanismo” desta “arte útil”, que se pretendia cada vez mais acessível às massas, encontrou grandes dificuldades de divulgação em Portugal e o sonho de uma produção artística baseada nos grandes murais mexicanos não passou com efeito de uma miragem socialmente pouco transformadora. Apesar disso, outras formas de divulgação mais ou menos massificadas concorreram para atenuar a diminuta produção de murais. Para além do desenho de ilustração publicado regularmente em edições de livros de autor ou na maior parte dos periódicos de crítica cultural, a referência maior dos murais traduzia-se entre nós, efectivamente, numa forma mais modesta de produção, dado que, como registara José-Augusto França em termos históricos, “a tapeçaria correspondia a esta ‘informação mural’ que estava na base do neo-realismo: ela chegava aos olhos do povo, tal como a gravura, que podia mesmo chegar às suas mãos”⁶, e, neste último caso, a criação da cooperativa “A Gravura”, em 1956, viria a funcionar como espécie de derradeira estratégia em torno de uma ampla divulgação da prática artística do neo-realista, precisamente numa altura em que esmorecia já, de um modo mais ou menos evidente, a dinâmica principal do movimento.

Na verdade, às palavras de ordem publicadas no suplemento “Arte” - expressão de uma esperança de juventude em torno desse assomo de “cooperação e de unidade”⁷ identificado por significativa parte da terceira geração modernista - a realidade portuguesa contrapunha uma mais modesta condição

3. Idem.

4. Desde os anos 30 que a questão da pintura mural vinha ocupando artistas e governantes na Europa e nos EUA, para além do mais conhecido exemplo do muralismo mexicano. Sobre este tema Eric de Chassey afirma que “uma das maiores preocupações dos artistas durante os anos 30 foi ir mais longe que o quadro de cavalete, só Picasso, um dos poucos entre os grandes mestres, se manterá fiel a estética do quadro-janela, mesmo quando, com ‘Guernica’, realiza uma obra de grandes dimensões. Em 1930, Matisse obtem a primeira encomenda de decoração mural e faz dela um dos eixos principais da sua criação, que encontrará bem poucas ocasiões para se exercer. Também Mondrian e para muitos artistas abstractos, sobretudo na Bauhaus, o quadro não é mais que uma etapa que deve levar à transformação da vida inteira, em associação com a arquitectura. Para Léger ou Delaunay, a necessidade de uma arte colectiva afirma-se para permitir que o artista atinja o mesmo dinamismo que a vida moderna e participe mais activamente nos afazeres da colectividade, nomeadamente por razões políticas. Tirando a Exposição de Artes Decorativas de Paris (1937), estas ambições não encontram muitas aplicações nas democracias. O programa de encomendas lançado nos Estados Unidos pelo governo de Roosevelt a partir de 1933 (WPA/FAP) e uma das raras excepções, atingindo a realização de mais de 2500 pinturas monumentais [nas quais participam alguns muralistas mexicanos como Diego Rivera ou Siqueiros]. A produção será mais importante, em contrapartida se não em qualidade, pelo menos em número nos países totalitários (Alemanha, Itália, URSS) onde a passagem à pintura mural é ditada, em primeiro lugar, pela preocupação de uma máxima visibilidade de obras ligadas à propaganda”; cf. “Pintura mural”, in AAVV, *Abecedário dos Anos 30*, (1997), (trad. port.), Lisboa, Público, 2003, pp. 98-99.

5. Pedro Oom, “Notas sobre o Neo-Realismo nas Artes Plásticas em Portugal”, «Arte» n° 12, in *A Tarde*, 25-8-1945.

6. José-Augusto França, *Arte em Portugal no Século XX*, p. 366.

7. Cf. prefácio do catálogo da I Exposição Geral de Artes Plásticas, SNBA, Lisboa, 1946.

social e política, marcada pelo isolacionismo sobrevivente do regime do Estado Novo face às exigências de democratização do imediato pós-guerra, longe assim de qualquer tipo de urgência ou necessidade de comunicação artística de índole transformadora. Por isso, e apesar da prática esporádica de “cartões” para as tapeçarias de Portalegre ou do labor de ilustração e gravura mais ou menos actuante, os artistas neo-realistas tiveram de abraçar com dedicação a tão vilipendiada pintura de cavalete como meio privilegiado de prática artística, manifestando um particular dinamismo quando das famosas EGAP (Exposições Gerais de Artes Plásticas) que no salão principal da Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa, entre 1946 e 1956, renderam testemunho de um intuito interventivo que nunca chegou de facto a contemplar uma ampla ligação popular, tão reivindicada nesse período pela euforia oposicionista que vira no pós-guerra e na promessa de eleições livres em Portugal uma janela de oportunidade e intervenção. Da vã esperança de que o Regime chegaria ao fim pela via eleitoral à desmobilização mais ou menos generalizada que se seguiu ao fracasso da campanha do general Norton de Matos, os “gritos” de uma nova geração com ânsias de progresso diluir-se-iam no silêncio amordaçado que significou a década de 50. Apesar do escândalo provocado pela invasão da PIDE na II edição das EGAP, em 1947, e da sua enérgica solução de retirar algumas obras consideradas mais “subversivas” ao Regime, a afronta da pintura neo-realista esteve longe de significar, na prática, uma verdadeira ameaça para Salazar. Como toda a produção cultural realizada nessa época, as artes plásticas ou as manifestações a elas associadas eram vigiadas de perto pela censura e pela polícia política, inviabilizando qualquer tipo de eficácia formativa mais duradoura.

Por outro lado, para lá da inevitável ausência de uma prática pictórica mural, pois essa era naturalmente uma forma de comunicação mais exposta ao controlo salazarista, o neo-realismo visual enfrentou no nosso País outros condicionalismos que o transformariam numa espécie de movimento vanguardista sem saída. Na verdade, não só as limitações inerentes à situação política do País, como o próprio desejo de experimentação artística da maior parte dos artistas intervenientes, reduziram aos poucos a capacidade de intervenção social e política da estética visual neo-realista. Entre desistências rapidamente assumidas e persistências mais ou menos empenhadas, a terceira geração de artistas modernos do século XX chegava a meados dos anos 50 com a profunda convicção de que o propósito do neo-realismo estaria no essencial esgotado, pelo menos no âmbito da pintura e da escultura, pois permaneceria todavia activo ainda durante mais alguns anos na órbita da produção literária, apresentando precisamente nesse período uma espécie de maturidade estilística que tornaria o neo-realismo um movimento de referência para uma nova geração de escritores como José Cardoso Pires, Urbano Tavares Rodrigues, Augusto Abelaira ou Baptista-Bastos, marcando indelevelmente a cultura portuguesa, inclusive até ao final dos anos 70.

Poderemos ainda adiantar que a diferença de resultados observada entre o neo-realismo literário e a sua dimensão estético-visual estará também associada a uma fortuna crítica e ensaística que esteve desde sempre mais atenta ao trabalho literário, manifestando-se maioritariamente pouco empenhada

em fazer eco ou divulgação dos valores da pintura ou do desenho dessa “arte útil”, expressão afinal de toda uma tradição cultural portuguesa que, ao nível erudito, esteve sempre mais ligada ao verbo do que ao signo visual. Com efeito, se compararmos a eficácia e a durabilidade do neo-realismo nestas duas manifestações disciplinares, constatamos de imediato uma diferença significativa quanto ao valor da sua acção e influência, com nítida vantagem para tudo aquilo que diz respeito à literatura, a matriz essencial do próprio movimento.

Na medida em que, ao nível das artes plásticas, o neo-realismo rapidamente se esgotou, logo em meados dos anos 50, não estranharia que Ernesto de Sousa, *compagnon de route* e defensor acérrimo durante largos anos da cultura neo-realista, tenha revelado desde cedo intenções de historiar o movimento nesse domínio, concretizando o intento com um título essencial: *Pintura Portuguesa Neo-Realista (1943-1953)*⁸. Publicado pela Artis, em 1965, aí se procurava enquadrar e valorizar esse contributo considerado desde logo essencial para uma leitura sobre o período político e cultural do pós-guerra no nosso País.

Elaborando uma forçada continuidade entre o primeiro modernismo português e o momento neo-realista, Ernesto de Sousa acaba por balizar a intervenção do neo-realismo visual entre os primeiros trabalhos de Júlio Pomar identificados com essas características estilísticas, datados precisamente de 1943, e a produção do mesmo artista associada ao “Ciclo do Arroz”, um conjunto significativo de trabalhos preparatórios e pinturas determinados pela observação presencial nos arrozais de Glória do Ribatejo, numa experiência de espírito etnográfico conduzida por Alves Redol, e que, para além de Pomar, entusiasmara também Cipriano Dourado e António Alfredo. Apesar disso, Ernesto de Sousa assinala essa iniciativa de estudo como uma espécie de “canto do cisne” do próprio movimento neo-realista ao nível das artes plásticas. Também Mário Dionísio, em “Paleta e o Mundo” (1957 - 1962), havia convertido o problema das relações entre a arte e a acção política numa temática de reflexão mais próxima de uma perspectiva marcada por esse deliberado distanciamento que caracterizaria a sua crítica em torno da universalidade da arte⁹.

Por outro lado, ao longo dos anos 60 e 70, o crítico e historiador da arte José-Augusto França, que viria a protagonizar uma verdadeira e fecunda avaliação de todo esse período artístico, converteria o neo-realismo numa experiência menor por comparação com o surrealismo ou a abstracção pictórica. Apesar de lhe reconhecer méritos no que diz respeito aos valores de uma genuína intervenção cívica e cultural, França não encontra na estética e nos resultados plásticos do neo-realismo um valor substantivo ou influente. Tese afinal que faria escola durante várias décadas. Não tenhamos dúvida que a valorização sistemática produzida por José-Augusto França em torno essencialmente do movimento surrealista (do qual foi membro activo), contribuíram sobremaneira para a desconsideração generalizada do neo-realismo visual, apesar de ambos os movimentos partilharem uma matriz política de oposição declarada ao salazarismo. Por exemplo, a colagem permanente do neo-realismo português ao “realismo socialista” definido por Jdanov e Gorki em 1934 por uma União

8. Cf. Ernesto de Sousa, *A Pintura Portuguesa Neo-Realista (1943-1953)*, Lisboa, Artis, 1965

9. Cf. Mário Dionísio, *A Paleta e o Mundo (1957-1962)*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1962.

10. Cf. José-Augusto França, op. cit., pp. 355-379.

11. Cf. Rui Mário Gonçalves, *Pintura e escultura em Portugal - 1940-1980*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.

12. Cf. Rui Mário Gonçalves, "Anos 40: Tempo do Estado Novo e o Pós-Guerra Português", in AAVV, *Panorama 'Arte Portuguesa' no Século XX*, (org. Fernando Pernes), Porto, Fundação de Serralves/Campo das Letras, pp. 135-176, 1999.

13. Cf. Fernando Alvarenga, *Os Afluentes Teórico-Estéticos do Neo-Realismo Visual Português*, Porto, Edições Afrontamento, 1988.

Soviética estalinizada, acabaria por deixar um rasto de avaliação que durante muito tempo obscureceu a influência mais decisiva do expressionismo centro-europeu ou da matriz formal dos muralistas mexicanos. Apesar de aceitar “um vector lírico” de múltipla inspiração internacional, definidor em parte do neo-realismo português, José-Augusto França insistiria demasiadas vezes, ao longo da segunda metade de Novecentos, na tese de que o neo-realismo teria sido fundamentalmente uma adaptação nacional das directrizes soviéticas desse ineficaz “realismo socialista”¹⁰. Mais do que procurar encontrar no estudo de J.-A. França uma intencionalidade diminuidora do neo-realismo, pretendemos sobretudo chamar a atenção para o facto de que essa associação, porventura menos condizente com a riqueza e pluralidade estilística do movimento, se converteu aos poucos num chavão ineficaz, perpetuado por muitos outros historiadores, que tem contribuído ainda para alguns equívocos. Porém, é necessário reconhecer igualmente o extraordinário labor de José-Augusto França em torno da recuperação e análise de algumas das principais referências teóricas do movimento neo-realista português, numa espécie de primeiro grande levantamento sobre a informação crítica dispersa em pequenas publicações de época, que tornariam esse capítulo dedicado ao neo-realismo, publicado em *A Arte em Portugal no Século XX*, um estudo historiográfico ainda hoje essencial a qualquer investigação nesse domínio.

Resultado também da influência directa dessa avaliação foram as várias sínteses históricas apresentadas por Rui Mário Gonçalves ao longo da década de 80, na Alfa e outras publicações de carácter enciclopédico. Em *Pintura e escultura em Portugal - 1940-1980*, editado pelo Instituto de Cultura e Língua Portuguesa¹¹, ou ainda numa publicação bem mais recente, *Panorama 'Arte Portuguesa' no Século XX*, coordenada por Fernando Pernes para a Fundação de Serralves¹², Rui Mário Gonçalves apresenta a sua interpretação sobre a importância do neo-realismo nas artes plásticas portuguesas, fazendo alinhar esse colectivo considerado essencial no desenvolvimento de uma cultura visual de oposição ao regime de Salazar ao lado do surrealismo e do abstraccionismo geométrico como os movimentos protagonistas do segundo pós-guerra, assumidos como manifestação possível de um espírito de vanguarda nesses anos de esperança e desilusão. Também em meados de oitenta, a Fundação Calouste Gulbenkian realizaria, sob a coordenação de José-Augusto França, uma ampla leitura interdisciplinar sobre os anos 40, revendo-os, também na óptica de influência do movimento cultural neo-realista, à luz de uma abordagem mais objectiva e científica que determinou um investimento teórico mais tarde aproveitado por uma mais nova geração de académicos.

Já no final dos anos 80, Fernando Alvarenga publicaria na sequência dessa anterior avaliação o mais profícuo investimento sobre *Os Afluentes Teórico-Estéticos do Neo-Realismo Visual Português*¹³. Um estudo aprofundado que desenvolveria novas linhas de interpretação em torno da diversidade e amplitude teórica do movimento neo-realista em Portugal. Curiosamente, apesar de publicado por uma editora de prestígio como a Afrontamento, não produziu o eco suficiente para despertar um novo interesse sobre os estudos do neo-realismo visual.

Em meados dos anos 90, mais precisamente em 1995, o neo-realismo pictórico seria uma vez mais abordado com objectivo de síntese num sub-capítulo do III volume da *História da Arte Portuguesa* dirigida por Paulo Pereira. Foi sua autora Raquel Henriques da Silva, que aí procurou encontrar as linhas de força de uma estética ainda nessa altura pouco estudada a um nível mais aprofundado, sublinhando essencialmente a associação do movimento neo-realista às EGAP¹⁴. Também em 1995, o Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém apresentou, sob a orientação do seu Director de então, José de Monterroso Teixeira, um conjunto de exposições sobre a cultura mexicana. Uma dessas mostras, comissariada por Felipe Solis Olguín, foi precisamente dedicada aos pintores muralistas mexicanos, apresentando pela primeira vez em Portugal alguns dos desenhos e trabalhos em papel que serviram de estudo aos grandes murais realizados na Cidade do México nos anos 20 e 30 do século XX. Essa foi também uma oportunidade perdida para efectuar uma leitura comparada entre o “realismo social” mexicano e o neo-realismo português.

Já em 1996, seria sintomático do pouco interesse observado pelo meio académico em torno da análise das artes plásticas neo-realistas, quando nos “Encontros do Neo-Realismo”, organizados pelo Museu do Neo-Realismo e a Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, sob a coordenação de Luís Augusto Costa Dias, a única comunicação dedicada ao tema tenha sido proferida por Rui Mário Gonçalves, sem sequer ter sido publicada nas actas desse “Encontro” que reuniu no Palácio do Sobralinho vários académicos estudiosos do movimento. Também em meados dos anos 90, o Município de Vila Franca de Xira e o Museu do Neo-Realismo colaboraram com a Câmara Municipal de Matosinhos na produção da exposição *Neo-Realismo/Neo-Realismos*¹⁵ que reuniu um conjunto de cerca de duas dezenas de trabalhos de artes plásticas, entre pintura, desenho e escultura, associados ao movimento neo-realista.

Todavia, seria preciso esperar até 2005, para se assistir à mais ampla exposição que enquadrou a nos últimos anos, a estética neo-realista tendo como ponto de partida a evocação das EGAP, realizadas na SNBA nos anos 40 e 50. Produzida uma vez mais pela CM Vila Franca de Xira e o Museu do Neo-Realismo, *Um Tempo e Um Lugar - dos anos quarenta aos anos sessenta/dez exposições gerais de artes plásticas*¹⁶ teve comissariado de Rogério Ribeiro, artista protagonista do movimento e grande impulsionador das próprias EGAP, e reuniu cerca de duas centenas de obras de perto de sessenta artistas que haviam participado nas Exposições Gerais. Esta mostra veio reforçar a ideia de que apesar do predomínio de obras de teor neo-realista, as EGAP foram marcadas ainda pela pluralidade das opções estéticas dos seus intervenientes, unindo-os a todos uma forte orientação oposicionista à política de Salazar. *Um Tempo e Um Lugar* teve ainda o mérito de produzir uma razoável atenção da crítica, com destaque para os longos artigos publicados no semanário *Expresso* por Alexandre Pomar¹⁷ e José Luís Porfírio¹⁸.

O mesmo Alexandre Pomar viria a organizar, já em 2006, os dois primeiros volumes do catálogo *raisonné* dedicado ao seu pai, o pintor Júlio Pomar¹⁹. No primeiro desses volumes, o crítico de arte apresenta com efeito algumas teses inovadoras no que diz respeito à análise sobre a repercussão

14. Cf. Raquel Henriques da Silva, “Sinais de ruptura: ‘livres’ e humoristas” [Movimentos dos Anos 40], in *História da Arte Portuguesa*, (Dir. Paulo Pereira), Lisboa, Ed. Circulo de Leitores, 1995, pp. 396-399.

15. Cf. AAVV, *Exposição de Artes Plásticas. Neo-Realismo/Neo-Realismos*, Matosinhos, Município de Matosinhos, 1996.

16. Cf. AAVV, “*Um Tempo e Um Lugar - dos anos quarenta aos anos sessenta/dez exposições gerais de artes plásticas*” (Org. Rogério Ribeiro), Vila Franca de Xira, CMVFX. Museu do Neo-Realismo, 2005.

17. Cf. Alexandre Pomar, “Geração 45”, in *Expresso*, 2005. Cf. ainda Alexandre Pomar, “Um grande comício sem palavras”, in *Expresso*, 7-10-2005.

18. José Luis Porfírio, “Ponte no tempo”, in *Expresso*, 7-10-2005.

19. Cf. AAVV, *Júlio Pomar - Catálogo ‘Raisonné’ I. Pinturas, Ferros e Ássemblages*, (coordenação Alexandre Pomar), Paris, La Différence/remémigica, 2004.

nacional do neo-realismo pictórico. Se outros méritos não tivesse, o enquadramento aí realizado entre a produção teórica e prática do jovem Júlio Pomar, bem como as novas linhas de interpretação apresentadas, parecem provar não apenas a importância desse trabalho de reflexão, como o facto de muito estar ainda por realizar ao nível dos estudos sobre a estética neo-realista nas várias disciplinas das artes plásticas. Na verdade, por contraste com os estudos sobre a produção literária neo-realista, que são já em número considerável desde pelo menos a publicação em 1983 desse título referencial de Carlos Reis, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*²⁰, a inventariação e valorização crítica das artes plásticas neo-realistas tem ainda um longo caminho pela frente, cabendo por certo uma parcela desse investimento de análise ao novo Museu do Neo-Realismo.

Depois desta síntese sobre o destino de produção e recepção crítica ou historiográfica de uma estética que procurou projectar-se como expressão artística mais próxima do Povo - privilegiando desde cedo uma comunicação semiótica mais objectiva, de pendor conteudista, posteriormente votada a um progressivo esquecimento de avaliação - pretende o MNR iniciar com a exposição *Uma arte do Povo, pelo Povo e para o Povo* uma mais ampla e continuada divulgação sobre a expressão visual de um movimento que está ainda preso a demasiados clichés e preconceitos, o que têm impedido, em certa medida, uma interpretação mais eficaz e produtiva do ponto de vista da investigação científica. Esse será na verdade o objectivo essencial desta nova e decisiva etapa do Museu do Neo-Realismo.

A Arte e o Povo

neo-realismo e artes plásticas

Luísa Duarte Santos

Na primeira exposição do piso 1 do novo edifício do Museu do Neo-Realismo - projectado para acolher exposições temporárias temáticas, mais globais ou mais específicas, deste movimento ou de personalidades a ele ligadas - pretende-se apresentar uma mostra significativa das artes plásticas do neo-realismo, em particular centradas nos anos 40 a 60.

Se a limitação temporal poderá parecer a uma primeira vista de certo modo convencional - e que vai da 2ª guerra até meados dos anos sessenta, mas que se poderia estender à década anterior e à posterior -, não o será se considerarmos critérios de maior autenticidade histórica e artística. Sendo a arte uma construção histórica e social, produto do, e reflectindo o, seu tempo - quando muito poderá ser antecipatória ou prenunciadora das aparentes circunstâncias em que é criada -, a arte neo-realista também possuiu estas qualidades. Não invalida de forma alguma que não tenham existido pesquisas a nível individual fora desse período, igualmente interessantes e 'legítimas', mas que eventualmente podem não ter tão patente um sentido colectivo e histórico e mesmo ideológico que as outras encerravam.

A escolha de uma primeira mostra ligada ao neo-realismo visual que compreendesse os seus vários aspectos e perspectivas colocou e implicou, desde logo, questões e desafios, incertezas e soluções.

Assim, e quando se pensa em formas artísticas neo-realistas associa-se frequentemente a manifestações ligadas à literatura: poesia e ficção. As artes plásticas ou visuais têm, muitas vezes, ficado confinadas a uma dúzia de ícones, e/ou a uma ideia pré-concebida de linearidade, de simplicidade ou até uma certa ausência de originalidade.

É certo que muitas vezes as condições materiais dos próprios artistas não permitiram grandes trabalhos, em termos de dimensões, nem o desenvolvimento de ideias plásticas através da experimentação suficiente. Para pintar, para esculpir, era necessário adquirir / possuir os meios físicos e técnicos que o permitissem: telas, placas de contraplacado, pincéis, tintas, gesso, pedra, etc., etc. Por estas razões muitos artistas criaram essencialmente em suportes mais baratos e de menor qualidade, mais acessíveis às suas posses, como o papel, a cartolina, os 'lápiz' (grafite, carvão, ceras...) ou barro. Mas será isso sinónimo de menor valor estético?

Contudo, e apesar destas condições que determinaram inevitavelmente a expressão das ideias - porque para expressar é necessário, neste caso, a concretização, a sua materialização - houve, nesta época e neste movimento, relevantes trabalhos a nível artístico e plástico. E sobretudo houve, como não

podia deixar de ser, pois falamos de arte, uma grande diversidade, uma enorme polissemia que nem sempre é conhecida pelo público e reconhecida pelos críticos e historiadores da arte.

E se, muitas vezes, o silenciar imperou, não são alheias, pelo contrário, as condições sócio-políticas que se viviam à época. A literatura foi certamente mais difundida, mas por outro lado não podia estar acessível a quem nem sequer sabia ler, pelo que as artes visuais constituíram desde logo uma maior 'ameaça' por potencialmente serem mais legíveis, e logo mais tangíveis. Ao regime, não interessava tornar visível a contestação, a resistência, as condições de vida de um povo que vivia num quase medievalismo. Estes que eram também os eixos dos conteúdos pictóricos dos neo-realistas. Com a 'agravante' - do ponto de vista do estado novo - da sua apreensibilidade por quem visse as obras: o realismo das suas formas, figuras e situações apresentadas, a identificação fácil e imediata do observador com o representado, e a possível consequente questionação eram factores que incomodavam um sistema autoritário que tentava calar e apagar todos os rasgos que o poderiam pôr em causa, e que ao mesmo tempo, celebrava e enaltecia as suas realizações com um discurso estético-político conservador.

Um dos propósitos desta exposição *Uma Arte do Povo, pelo Povo e para o Povo* centra-se, como seria essencial e imprescindível, numa apresentação da multiplicidade de representações de 'neo-realismos' que este movimento abarcou. Não apenas em termos temáticos - e alguns dos que estão nesta exposição são exemplos disso (e haveria muitos mais) - mas também ao nível formal, estético, da diversidade de soluções não somente de artista para artista, mas a nível intra-individual. Nada em arte é estático e monolítico, e se considerarmos estas obras como arte, e muitas delas são mesmo obras maiores das décadas centrais do século XX, não apenas pelo papel sócio-político que tiveram, mas pela maturidade estética que apresentam, então talvez o olhar do público e dos investigadores e estudiosos possa não apenas ser revisto e actualizado, mas constituir também mais um passo para uma nova reconceptualização deste movimento a nível das artes plásticas.

Pois a aparente simplicidade do discurso narrativo que utilizaram para manifestarem as suas inquietações sociais não pode ser confundido com uma falta de preocupações eminentemente plásticas. Se alguns dos teóricos do movimento neo-realista, como Mário Dionísio, Júlio Pomar, Álvaro Cunhal e outros, tiveram uma prática mais ou menos marcada pelas ideias que professavam, noutros a 'militância' ideológica nem sempre era tão marcante ou definida; muitos dos artistas que abraçaram este movimento - nem todos referências tutelares e teóricos -, fizeram-no não com um conhecimento profundo das teorias marxistas e dialécticas, mas por um sentimento quase pessoal e uma consciência social de contestação à ditadura, por uma objecção ao que viam. Ou seja, por uma via mais sensitiva do que teórica, e que está patente na expressividade de muitas das obras, e por vezes até mesmo com um carácter de ingenuidade e de utopia.

Nesta primeira exposição houve também a intenção em privilegiar algumas interrogações, permitindo-nos questionar através de algumas 'incertezas' as certezas estabelecidas. Por isso, a par de

obras decididamente ícones, como “O Almoço do Trolha”, “Gadanheiro”, ou “Apertado pela Fome”, apresentamos outras que pouco ou nunca foram mostradas em público, como obras de Lima de Freitas, Rui Filipe e Álvaro Cunhal. E para isso, recorreremos não somente às obras de *per si*, mas a um percurso e discurso expositivos que promovam um alargamento a novas perspectivas.

É sobretudo realçada a pintura, mas sem descuidar outras disciplinas expressivas como o desenho, a gravura, a escultura, e mesmo, as designadas artes decorativas, representadas pela cerâmica.

A pintura a óleo, sempre muito valorizada, foi no neo-realismo uma expressão nem sempre desenvolvida até às últimas consequências, por razões históricas e materiais já referidas. Algumas dessas obras soçobraram por acções intencionais destrutivas e censórias. Outras, incontornáveis, até por algumas delas serem fruto de experiências como a das Missões Estéticas de Férias, do Ciclo do Arroz, ou convocando locais como o atelier da Praça da Alegria, as Exposições Gerais de Artes Plásticas (EGAP's) na Sociedade Nacional de Belas-Artes - palcos de partilha e de comunhão artística, estética e ideológica -, chegaram intactas até nós, e se à época foram marcantes, hoje constituem-se símbolos de uma geração que lutou pela mudança. Outras mantiveram-se em relativo anonimato por variadíssimas razões; algumas dessas serão pela primeira vez visíveis, para que um vasto público as possa contemplar e disfrutar. Mas essencialmente, gostaríamos de possibilitar a compreensão daquele tempo através da arte, integrando-o em conhecimento do nosso próprio tempo. Porque há valores que perduram, e porque o entendimento do passado contribui para uma consciência lúcida do presente.

Uma Arte do Povo, pelo Povo e para o Povo. Título desta nossa exposição retirado de uma expressão de Júlio Pomar, num artigo publicado na *Seara Nova* em Janeiro de 1947 “O pintor e o presente”, condensa os princípios, a intencionalidade, os objectivos, os participantes, de uma arte neo-realista.

A arte do neo-realismo foi uma *Arte do Povo*. É o povo o representado. As formas, as figuras aproximam-se a um real; os neo-realistas não pretendiam apresentar um povo bucólico, tranquilo, quase idealizado, como os naturalistas o tinham feito; não pretendiam representar o 'estar' - a captação de plácidos instantes -, mas sim o agir, o povo em acção. Nem sempre num agir revoltoso, insurrecto, mas traduzindo gestos do dia-a-dia, geralmente de trabalho, de um labor que quantas vezes implicava exploração, atropelos dos direitos mais básicos, jornadas de sol a sol. De um agir quotidiano, mas também um agir de mudança, movido pelo inconformismo e pelo sentimento de injustiça, e sobretudo pelo de esperança.

Na representação destas condições de vida estava subjacente também uma luta, uma contestação por situações mais dignas, mais humanas, uma utopia por um mundo mais igualitário. *A Arte pelo Povo*. Nesta expressão está implícita toda uma carga ideológica, intencional por quem fazia arte. De cariz eminentemente social, o 'novo realismo' pretendia uma 'nova' forma para chegar ao povo, através de um 'novo' conteúdo - o próprio povo. Matéria e receptor, o povo constituía-se como 'objecto', como impulsor e como destinatário de uma mensagem de vontade transformadora. Era pois necessário que a arte fosse 'útil' - para cumprir os seus princípios e objectivos -, não somente arte de um prazer

estético, mas activa na mudança, na abordagem das questões sociais e colectivas que urgiam, no despertar de consciências. Foi pelo povo, em nome do povo que se ergueu a arte neo-realista.

A Arte para o Povo, para que lhes chegassem as obras e as mensagens que lhes subjaziam; através de murais e grandes painéis em sítios públicos, de exposições mais frequentes e abertas a todos os artistas e a todos os visitantes, editando reproduções em publicações periódicas, convocando artistas para conceberem capas e ilustrarem volumes, e de novas formas de arte como a gravura, modos divulgadores e acessíveis a pessoas que não teriam outras possibilidades de contactar com algo que tinha tido até então um carácter elitista.

Nesta exposição, em torno de *A Arte e o Povo*, a opção por uma construção expositiva essencialmente delineada em núcleos temáticos, permite um confronto de múltiplas atitudes e respostas perante um dado assunto, a descoberta de soluções plásticas e da vitalidade de registos, o entendimento das referências iconográficas, diferenciais leituras dos valores formais.

De três dos maiores conteúdos privilegiados pelos neo-realistas: o trabalho, a situação político-socio-económica, e as vivências de um povo no seu dia a dia, ramificámo-los em 10 temas. No trabalho: o campesinato, a faina marítima e o trabalho operário e artesanal; na situação político-socio-económica: os excluídos e a pobreza, o desespero, a guerra e as questões políticas e a prisão; e finalmente nas vivências de um povo no seu dia a dia: a maternidade e a família, as cenas de um quotidiano e a festa.

O trabalho

Num país em que a economia se baseava essencialmente no sector primário de produção, o trabalho na agricultura ocupava a maior porção em termos populacionais - com mais de metade da população activa a trabalhar nesta actividade - e era gerido mormente segundo um sistema corporativo, sob a alçada e vigilância de um estado totalitário. O mundo rural reflectia o atraso da nação, podendo mesmo afirmar-se que se confundiam enquanto imagem e substância - o país era um país rural. Das pescas, segundo sub-sector, provinha uma outra parte da produção alimentar, ocupando não tanto em quantidade de pessoas, excepto das zonas litorais e ribeirinhas, mas mais em esforço e risco.

O sector secundário, englobando a indústria, a construção civil, o artesanato, assumia um desenvolvimento menor, com pouca ou rudimentar maquinaria, sendo o trabalho realizado sobretudo à custa do muito desgaste físico dos trabalhadores. A revolução industrial tinha chegado atrasada e mantinha-se em moldes primários; o trabalho operário baseava-se essencialmente numa força corporal, manual e braçal, ou então, num trabalho repetitivo de manufactura.

No Portugal eminentemente agrário, o **campesinato** ocupava lugar destacado, sendo a face mais visível da exploração e do sofrimento dos trabalhadores, e como tal, foi tema de eleição dos neo-realistas. Além do mais, lembremos as influências que vieram da literatura, mas sobretudo as que

afluíram dos muralistas mexicanos e do brasileiro Cândido Portinari, nomeadamente com a sua obra “O Café” exposta no Pavilhão do Brasil da Exposição do Mundo Português em 1940 e reproduzida nalguns periódicos da época, para a compreensão da iconografia relativa ao mundo rural.

“Gadanheiro” de Júlio Pomar, realizado por alturas da IX Missão Estética de Férias, no verão de 1945 em Évora, torna-se uma das composições-manifesto desta temática. Mas outras obras de outros artistas ampliaram este conteúdo através de figurações de camponeses, plantadoras de arroz e mondadeiras, ceifeiros, serranos, carquejeiras, serradores, e de outros campesinos de várias zonas do país, com especial relevo para o Alentejo e o Ribatejo. Algumas delas escassamente divulgadas, como aquelas que apresentamos de Manuel Ribeiro de Pavia, de Cipriano Dourado ou de José Farinha.

O tema marítimo é um dos que mais transfigurações apresenta relativamente à geração anterior. Já não é apenas o mar, enquanto elemento possante, ou de calmo vagueio; é **faina marítima**, é labor, é meio de subsistência, é luta corpo a corpo como se mar e homens fossem pares, é a espera incerta nos cais e na praia das mulheres dos pescadores num receio de viuvez, são as descargas nos cais, as vendas nas lotas ou apregoadas pelas ruas, são os portos de embarque para viagens de quimeras, nas interpretações plásticas de Rogério Ribeiro, Avelino Cunhal, Mário Dionísio ou Augusto Gomes. Cenas de mar ou de rios, ou das suas beiras, com gentes irmanadas com a inquietude e as perplexidades das águas e marés, povo em aflição, ou em conformada espera.

O que designamos por **operariado** engloba todo um fazer mais ou menos mecânico, com um maior ou menor pendor manual. Do simples artesanato, de manufactura de utensílios domésticos ou de pequenas peças utilitárias de fabrico quase ancestral e tradicional, à construção civil e naval, e às indústrias transformadoras pesadas, foram condições captadas pelo traço e pela pincelada de artistas como Abel Salazar, Júlio Resende, Hansi Staël, normalmente não tão marcadamente neo-realistas.

É nas relações com o fazer, e do homem com a máquina, que se consubstanciam em grande medida estas representações neo-realistas; figuras de operários e artesãos, mas igualmente dos locais onde laboravam, oficinas onde se aplicava artes e ofícios de tecnologia rudimentar, como nas gravuras de Teresa de Sousa ou de Margarida Tengarrinha, ou em fábricas de indústria pesada, de ambiente poluente e desajustado a condições humanas, como o fabrico do cimento ou, de uma indústria vidreira em Tereza Arriaga.

A situação político-socio-económica

Atenção singular foi dada à situação político-socio-económica do país, da Europa e do mundo por estes artistas plásticos. No rescaldo da Guerra Civil Espanhola, com a eclosão da 2ª Guerra Mundial, com os constrangimentos, as prisões políticas e a repressão a nível nacional, o país movia-se em dificuldades e carências de vária ordem: os racionamentos, as restrições aos direitos cívicos, a falta de liberdade e a clandestinidade, as cargas policiais, a pobreza e o fosso entre as classes sociais. Pugnando

por um novo humanismo, os artistas manifestavam-se e reivindicavam através de alertas estampados nas suas obras: é preciso olhar para os excluídos, para a pobreza, o desespero, a guerra e as questões políticas e a prisão.

Os **excluídos** por omissão, pela pobreza e miséria, pela condição de marginalidade, pela cor ou pela etnia, pelo desemprego ou pelo trabalho de fortuita jorna. Banidos de uma condição de vida digna e humana, do acesso à educação ou ao trabalho, ou ao simples pão nosso de cada dia, estas foram algumas das situações reflectidas por Jorge de Oliveira, Arlindo Vicente ou por Manuel Filipe. Retratos de gente que alguns reputavam de “Sub-gente”.

E na outra face da moeda, o sentir interior, íntimo, dessa mesma gente, o **desespero**. Desesperança ou desalento, angústia ou aflição, ou ainda desilusão, sentimentos vagos e imprecisos, ou por causalidades várias, figuram-se nas obras de Lima de Freitas ou de Querubim Lapa, através de mãos crispadas, rostos contraídos e fechados, gritos atormentados, apenas mitigados em gestos de solidariedade

A matéria da **guerra** não era somente a da 2ª Guerra Mundial que grassava além fronteiras, a guerra dos militares, mas principalmente a das suas consequências nas populações civis e nos campos de concentração, como a plasticamente representada por Marcelino Vespeira. Tinha sido a da guerra civil da nação vizinha, mas referia-se também à guerra que se travava, metafórica e expressamente, de uma forma política todos os dias neste próprio país.

A prisão era talvez um dos rostos mais visíveis da **política** opressiva do 'estado novo' que durou 48 anos. A prisão não apenas dos corpos, mas das vozes e do pensamento; a tortura por vezes até à morte, dentro das cadeias políticas do regime, como simbolicamente o apresentou Viana Dionísio. A repressão e as investidas policiais, o salto para o exílio ou para a clandestinidade com todos os riscos que comportava. A escuta clandestina de emissões de rádio a partir do estrangeiro, a leitura de livros e edições proibidas e apreendidas. Eram estas algumas das condições políticas que, artistas como Maria Barreira, repudiavam.

As vivências de um povo no seu dia a dia

No retrato de um povo que sofria, houve um lugar para representações do seu quotidiano, que em existência quantas vezes triste e amargurada, havia também lugar para pequenas alegrias e afectos que essas pessoas iam sabendo construir, apesar de todas as dificuldades. Facetas comuns, gestos vulgares, expressões banais de condição humana: o proteger e cuidar dos filhos, a espera tranquila e paciente das mães-mulheres, as reuniões à volta de uma mesa, o habitar casas e ruas, as danças e os cantares do povo em situações de concedida alegria.

A figuração do feminino e do seu papel primordial, a **maternidade**, foi tema de inúmeras pesquisas plásticas por parte dos criadores neo-realistas, como José Dias Coelho ou Vasco Pereira da Conceição. Representações de mulheres, na sua fragilidade dos corpos ou na ténpera de uma condição que, amiúde, ainda era mais dura para o género feminino. A mulher, pedra basilar da, e na, família; e esta, espaço social restrito, de união, de suporte para aguentar as agruras da vida. A evocação da maternidade, não apenas em instinto biológico e natural, pretendia-se também como uma forma de reacção, de resistência, mas essencialmente, um consumir das utopias, um prolongamento no presente de, e para, um mundo melhor.

Cenas do quotidiano, situações usuais de pequenos afazeres domésticos, de gestos rotineiros, de partilha e solidariedade entre pares, de presença nas ruas ou na aldeia, foram captadas, exemplarmente por Alice Jorge ou Nuno San Payo, muitas delas melancolicamente, outras vivamente, quase como que fotograficamente, pela suspensão do instante.

A **feira**, exíguo espaço e tempo de lazer, reservado a dias especiais, ou por alturas de comemoração em festividades ou de feiras ambulantes, como as recriadas por Rui Filipe e Álvaro Cunhal. Lugar de danças e risos abertos, das trocas mercantis entre autóctones e forasteiros, dos namoros que aconteciam. Tempo de abstracção do trabalho e de esquecimento, em momentos de folia, de espanto ou de surpresa pelo nunca visto. Espaço de brincar ou de folgar ou, de parecer ser, por umas horas, gente.

Se esta primeira exposição é de certo modo ambiciosa nos seus pressupostos e nos conteúdos que apresenta, é-o não somente pelo facto de ser a inaugural, mas por reconhecermos que este constitui mais um primeiro passo na divulgação e na reflexão do neo-realismo visual português. Não é um esgotar. Ao invés, quisemos sobretudo abrir perspectivas de conhecimento que permitam um aprofundamento dos valores das artes e da linguagem plásticas neo-realistas.

uma arte do Povo
pelo Povo e para o Povo

Neo-Realismo e Artes Plásticas

catálogo



s/ título, [1943-44]
Mário Dionísio
óleo s/ tela
145 x 203 cm
col. APMNR

Mário Dionísio foi um dos intelectuais que mais se debruçou sobre as vicissitudes do movimento neo-realista português. Defensor de uma natural interdependência entre “forma” e “conteúdo”, realizou um profundo trabalho de reflexão acerca dos destinos de uma estética que, a seu ver, não deveria nunca embalar em dogmatismos político-partidários. Por isso, as suas palavras, publicadas nos muitos periódicos que entre os anos 40 e 60 davam destaque à produção cultural, foram sempre no sentido de uma fusão entre as formas da arte moderna e a mensagem humanista inerente ao imperativo da época, demonstrando que os ventos que sopravam de Leste, da distante e mítica União Soviética de Estaline, não trariam nada de positivo à manifestação espontânea e transformadora em que se havia formado o movimento do neo-realismo português.

Na verdade, o período do pós-guerra significara para a oposição política ao regime do Estado Novo um novo alento na defesa de uma democratização do sistema político e social português, coincidindo assim com a ascensão e maior visibilidade da estética neo-realista ao nível das artes plásticas. Porém, o desânimo que se projectou sobre todo o movimento oposicionista, após o insucesso da campanha do general Norton de Matos à Presidência da República, em 1949, trouxera ao próprio movimento neo-realista uma necessidade de avaliação que necessariamente determinaria um esfriamento das suas intenções, acabando por se prolongar até meados dos anos 50, mas já sem qualquer esperança concreta ao nível da uma transformação social imediata. O trabalho de consciencialização activa do receptor da obra de arte fazia-se então tendo em conta o longo prazo, acreditando assim na inevitabilidade formativa desse empenhamento colectivo, feito de contributos individuais de índole plural ao nível estilístico e temático, que significou o projecto neo-realista em artes visuais.

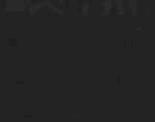
Podemos então observar que esta pintura a óleo de grandes dimensões da autoria de Mário Dionísio, nunca finalizada, remete-nos desde logo para uma espécie de síntese dos temas essenciais que ocuparam as preocupações conteudistas dos artistas do neo-realismo. Da maternidade, ao centro da tela, ao trabalho do operariado fabril e às reuniões clandestinas, no canto inferior direito, passando pelo trabalho do campesinato, em toda a zona superior da tela, ou do labor da estiva, no cais, à paisagem industrial e ainda ao lazer - uma avaliação crítica da vida nocturna, numa influência directa da “nova objectividade” produzida na Alemanha por Georg Grosz ou Otto Dix - Mário Dionísio elabora uma das mais ambiciosas tentativas de realização da pintura neo-realista. Por outro lado, o nível de concentração temática traduz ainda a obra como uma espécie de mosaico formal do próprio movimento, impondo-lhe soluções de composição diversas, consoante os temas abordados.

Todavia, podemos ainda interpretar esta obra como uma das metáforas mais decisivas sobre o próprio destino do movimento neo-realista no que às artes plásticas diz respeito. Inacabada, ou mesmo abandonada, esta pintura de grande escala simboliza também, de algum modo, esse afastamento deliberado com que o neo-realismo se viu confrontado a partir de meados dos anos 50. Como se esse ambicioso projecto de intervenção cívica e artística tivesse sido suspenso (afinal, para sempre), antes mesmo de produzir alguns dos resultados com que haviam sonhado todos os oposicionistas ao salazarismo. [DS e LDS]

campesinato

Representações de um mundo rural em intenção de denúncia e transformação político-social. Num país essencialmente agrário importava chamar a atenção para as condições de vida e de trabalho do povo, participando estética e artisticamente na sua luta.

A arte sobre a terra e quem a cultiva, ou a trabalha: camponeses, plantadoras de arroz, ceifeiros, serranos, carquejeiras, numa atitude de crítica e consciência social.

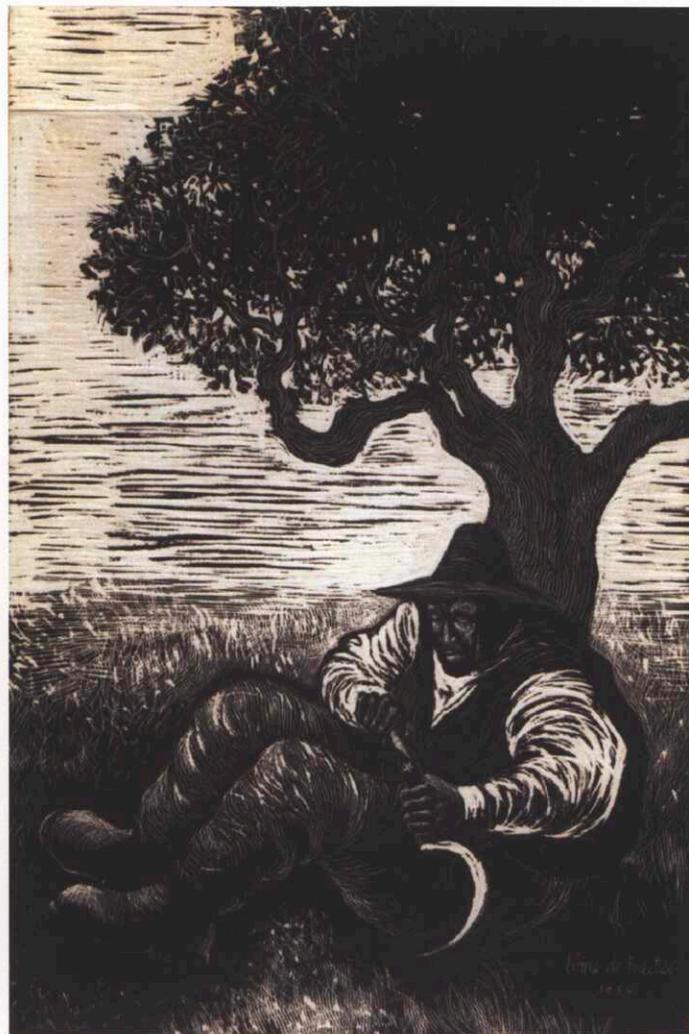




s/ título, 1952
Rogério Ribeiro
tinta da china e cera s/ papel
31 x 33,7 cm
col. APMNR (n.º inv. 138)



s/ título, 1954
Lima de Freitas
tinta da china s/ papel
14,2 x 9,7 cm
ilustrações para o livro *Olhos de água*
col. Ant. Redol



s/ título, 1954
Lima de Freitas
tinta da china s/ papel
14,2 x 9,8 cm
ilustrações para o livro *Olhos de água*
col. Ant. Redol



s/ título, Set. 1955
 Rogério Ribeiro
 tinta da china e cera s/ papel
 26,5 x 21,5 cm
 col. APMNR (n.º inv. 141)



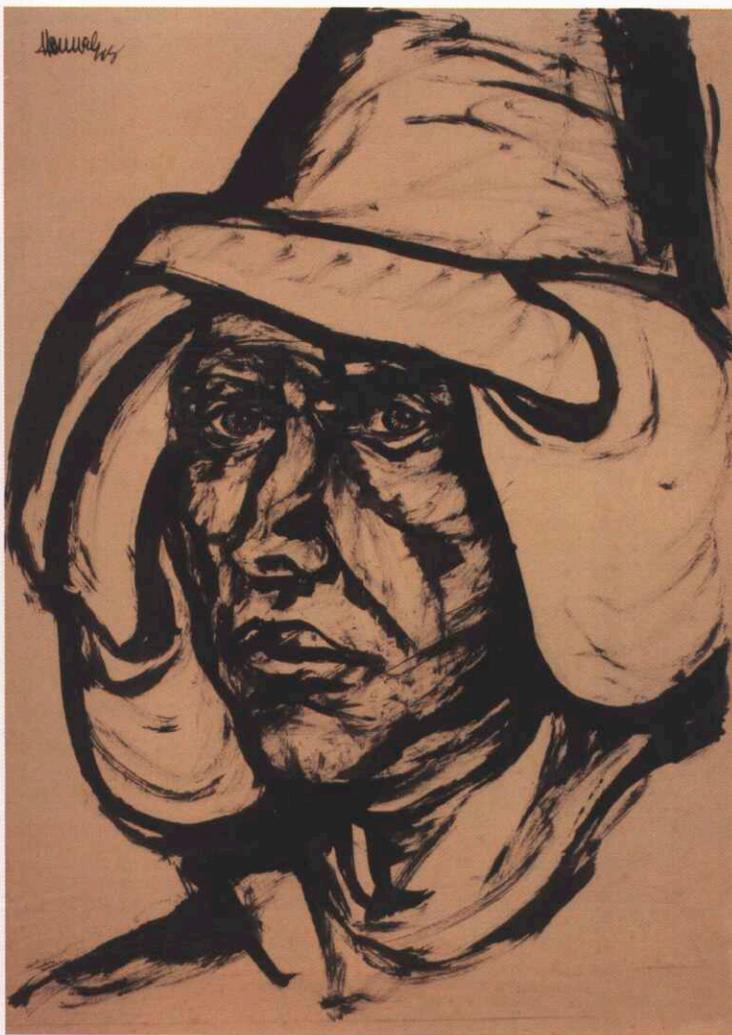
Carquejira, 1949
 Querubim Lapa
 tinta da china a pincel s/ papel
 43,2 x 30,5 cm
 col. MNR (R.000311-06)



s/ título, 1954
Rogério Ribeiro
tinta da china s/ papel
34 x 44,8 cm
col. APMNR (n.º inv. 140)



Mulher, 1948
Manuel Ribeiro de Pavia
tinta da china s/ papel
50 x 32,4 cm
col. APMNR (n.º inv. 95)



s/ título, 1948
Manuel Ribeiro de Paiva
tinta da china s/ papel
44,1 x 38,2 cm
col. MNR (R.000182-06)

Utilizando o desenho como forma privilegiada de comunicação visual, para além de ser um meio compatível com recursos materiais escassos, Manuel Ribeiro de Pavia apresenta-nos nesta cabeça de figura alentejana sobretudo a força do olhar. Quase indistinta no género, só quase se esclarece como mulher pelo traje que a cobre: um lenço que se adivinha debaixo do chapéu e que o cinge nas abas, uso típico das alentejanas. Recorrendo a tinta da china a pincel, medium solto e imediatista, Pavia capta estes traços de uma face de rudeza quase masculina sobretudo no olhar frontal, dirigido ao observador, e apenas suavizada pelos lábios entumecidos e delineados. Contrariamente a muitas das suas representações femininas de camponesas do seu Alentejo, em que é manifesta a delicadeza, a frescura e mesmo a juventude das figuras, pelos rostos e pelas formas em tons delicados, nesta obra, Pavia alia a aspereza aos tons negros da tinta, em pinceladas aparente e intencionalmente quase grosseiras e inacabadas. Em quase todo o desenho se denota esta expressividade, esta leveza, excepto no trabalhar mais cuidadoso dos olhos e é neste detalhe que se pode apreender o seu propósito, a sua mensagem: aquele olhar. [LDS]

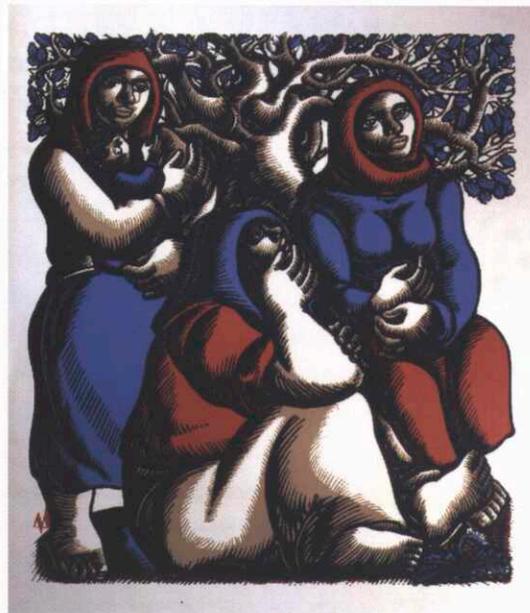


Mondadeiras, 1954
Rogério Ribeiro
aguarela, tinta da china e óleo s/ papel
53,2 x 60,4 cm
col. MNR (R.000178-06)

De tons suaves e pastéis, e de traços esboçados, esta pintura de Rogério Ribeiro (à esquerda) contrasta formalmente com o seu conteúdo manifesto. A dureza do trabalho que estas mulheres tinham de realizar, de pés e mãos mergulhados nas águas dos arrozais, é essencialmente apreendida por alguns contornos escurecidos que delineiam vagamente alguns dos corpos. Curvadas e sem rostos, a representação centra-se não em cada uma das mulheres, mas num trabalho colectivo que realizam ritmado, lado a lado. É o gesto que importa à representação, mesmo se esses gestos ocultem as mãos, imersas, que realizam a tarefa. É na atitude corporal das figuras que é consubstanciado o significado social desta obra. A horizontalidade quase prende toda a cena - dada pelas formas femininas e reforçada pela linha negra do horizonte - sendo apenas compensada verticalmente por outra mulher que abraça um molho de plantas de arroz que irão ser cultivadas. Braçada de plantas que é realçada pela cor verde para a qual o olhar é compelido também pela sua posição mais elevada que ocupa neste espaço.

Esta obra conhecida por “Mondadeiras” (embora pareça antes referir-se a uma fase de plantação e não da monda), pode-se considerar pertencente a uma experiência ímpar do neo-realismo que ficou conhecida por Ciclo do Arroz, projecto colectivo impulsionado por Alves Redol, em que escritores e artistas plásticos percorreram os campos ribatejanos em busca do contacto e inspiração estética no próprio povo. Desta jornada resultaram alguns dos mais interessantes trabalhos, e constitui-se ao mesmo tempo um dos expoentes do neo-realismo pictórico.

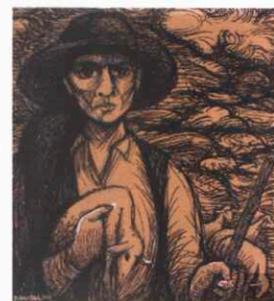
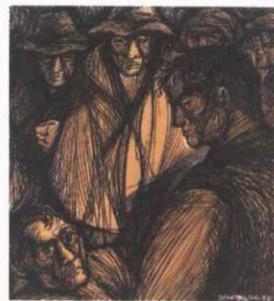
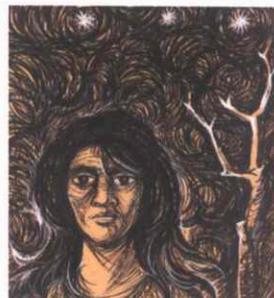
[LDS]



Camponesas, 1947 (orig.)
Manuel Ribeiro de Pavia
serigrafia s/ papel
50 x 44 / 70 x 50 cm
col. MNR(R.000269-06)

Este conjunto de oito desenhos a tinta da china e guache branco foram realizados para ilustrar a 2ª edição do livro de contos *Serranos*, de Mário Braga.

Em todas estas obras de pequena dimensão ressalta uma imagem muito forte: a representação de figuras em situações-limite. E apesar de cada uma delas se constituir a si mesma como obra individual, também podem ser vistas como um único corpo (unidade grupal) assim são os desenhos, assim é a obra que a inspirou: um livro de oito contos, *A Herança*, *Ferrete*, *Balada*, *A noite era escura*, *Emigração*, *Dever*, *Regresso* e *O grande senhor*. São representações essencialmente ligadas à terra e ao poder dos que detém a autoridade. Os elementos da natureza, as árvores, a vegetação, a chuva, possuem ao mesmo tempo com um marcado cariz realista, mas com uma leve abordagem de tons oníricos e mesmo impressionistas. As figuras do povo, as mulheres, os velhos, o pastor, os homens que são subjugados, revelam-se pelo olhar ora acoissado, ora firme. E não é por acaso concerteza que as figuras ligadas à autoridade, são apresentadas em grande plano e numa patente força. A meticulosidade do traçado a tinta da china à pena, que Cipriano Dourado frequentemente utiliza nos seus trabalhos, é aqui exposta em leves espaçamentos quando pretende a subtileza e a luminosidade de um certo despojamento, e em densidade quando da acentuação da carga emocional que é imposta a certos detalhes das obras. [LSD]



s/ título(s), 1955

Cipriano Dourado

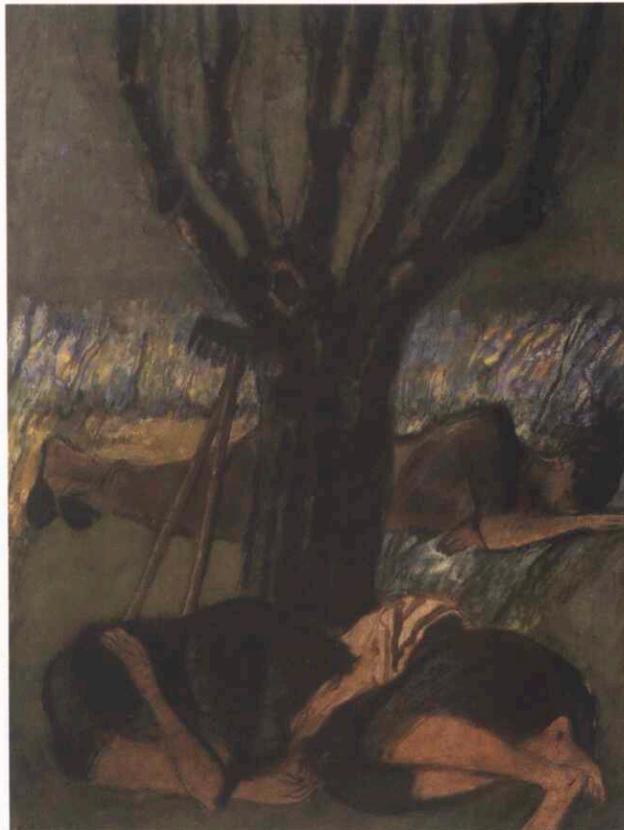
tinta da china e guache branco s/ papel (colado em Cartolina)
21,7 x 18,5 / 21,7 x 19,4 / 21,8 x 19,8 / 21,3 x 18,2 /
/ 21 x 17,6 / 21,8 x 18,8 / 20,2 x 17,6 / 20,7 x 18 cm
col. MNR (R.001079-06) a MNR (R.001086-06)



O pastor, s.d.
José Dias Coelho
Barro Pintado
53 x 42,5 x 45 cm
col. AP/MNR (n.º inv. 57)



Os pastores, 1957
Julio Pomar
xilogravura s/ papel
44,7 x 29,8 / 53 x 40 cm
col. MNR (R.000180-06)



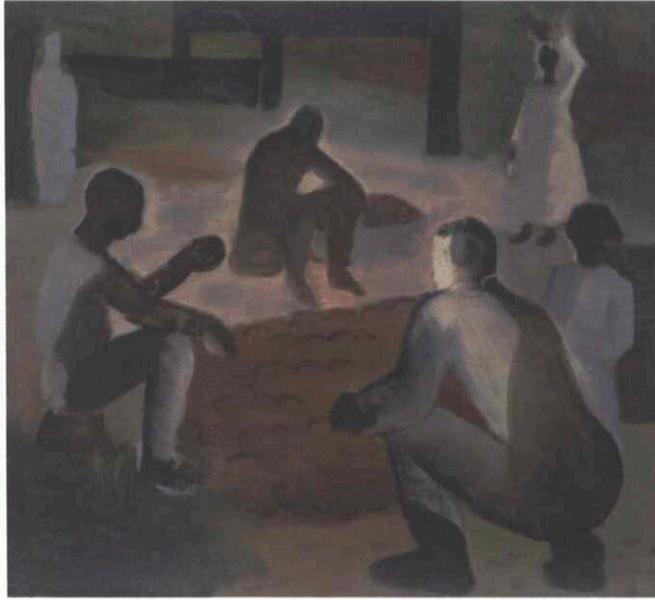
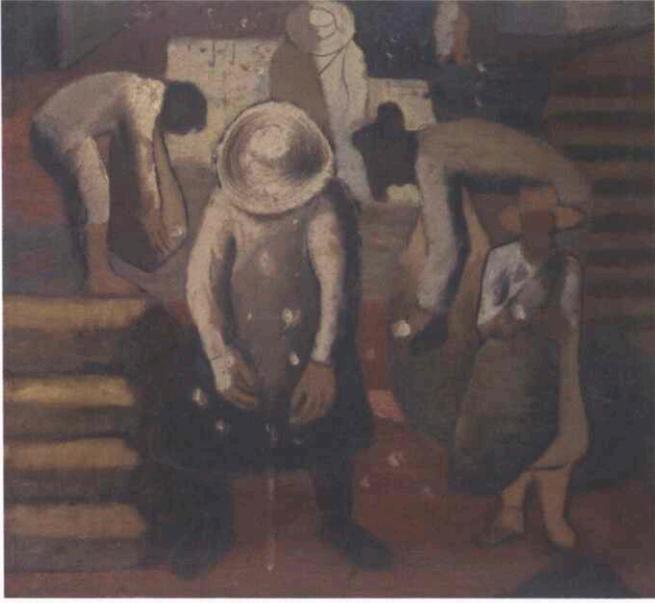
Descanso, 1952
Querubim Lapa
têmpera s/ papel
62,8 x 47,2 cm
col. MNR (R.000295-06)



Gadanhheiro, 1945
Júlio Pomar
óleo s/ aglomerado
122 x 83 cm
Museu do Chiado (n.º inv. 2347).

Nesta obra emblemática do espírito do reivindicativo associado ao movimento neo-realista, Júlio Pomar assume em consciência uma entrega ao tema do campesinato, na assunção paradigmática de uma inspiração transformadora, com a sua composição a proclamar um desenvolvimento formal entre o panfletário e o registo expressionista das formas anatomicamente exageradas desse corpo camponês que rompe com vitalidade a superfície.

Por outro lado, a leitura oblíqua imposta pela presença do corpo em união com a gadanha (instrumento da ceifa agrícola) remete este trabalho para um extraordinário questionamento dos limites do quadro, reafirmando ao mesmo tempo, desde logo, uma das preocupações centrais de toda a pintura de Pomar, isto é, a harmonização entre a figura e o plano da tela, o conteúdo da imagem e o seu sentido estético-formal. [DS]



Café, [1936-1944]
Cândido Portinari
óleo s/ tela
41 x 45 cm
col. FCG/CAM (n.º inv. 82PE119)

Café, [1936-1944]
Cândido Portinari
óleo s/ tela
41 x 46 cm
col. FCG/CAM (n.º inv. 82PE120)

Cacau, [1936-1944]
Cândido Portinari
óleo s/ tela
41 x 44,5 cm
col. FCG/CAM (n.º inv. 82PE122)

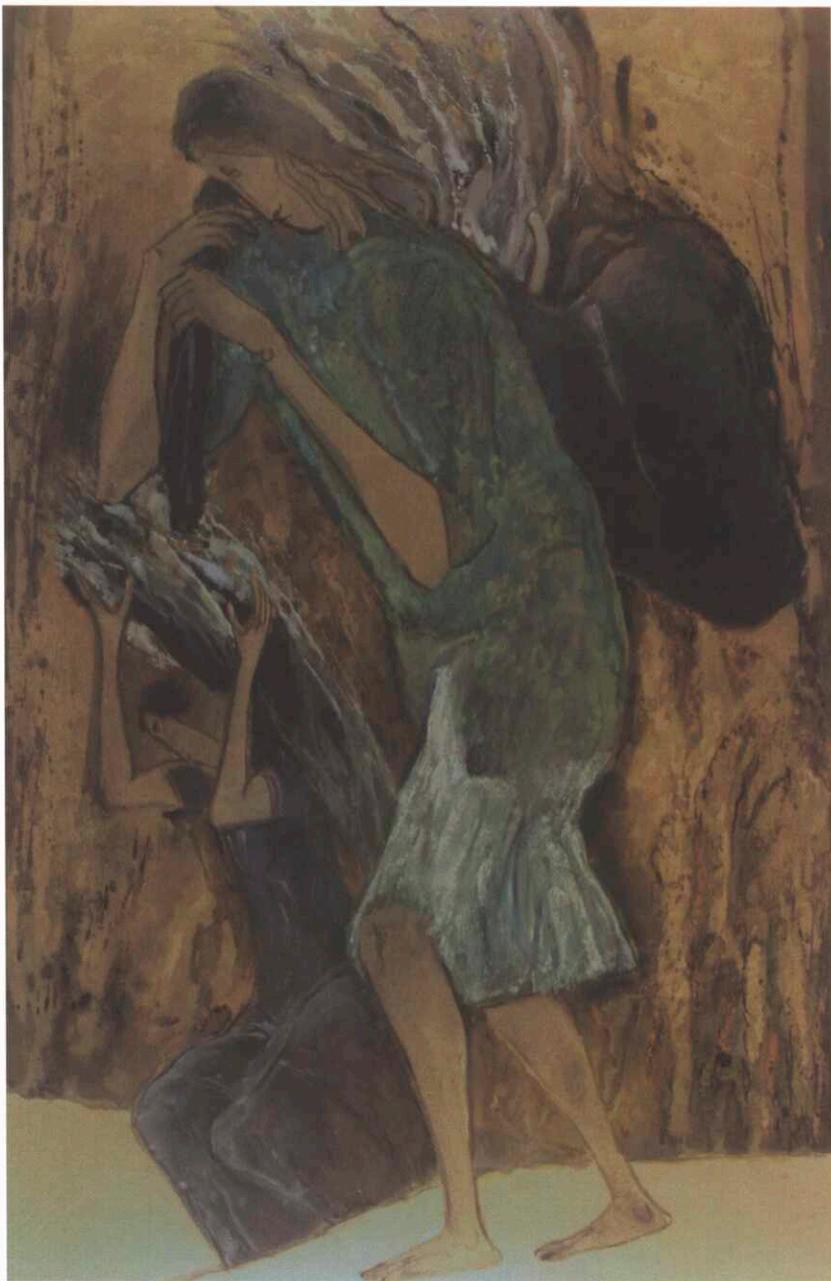
Fumo, [1936-1944]
Cândido Portinari
óleo s/ tela
41,5 x 45 cm
col. FCG/CAM (n.º inv. 82PE121)

Influência decisiva nos artistas plásticos neo-realistas sobretudo pela obra “O Café” apresentada no Pavilhão do Brasil da Exposição do Mundo Português em 1940, Cândido Portinari foi considerado 'mensageiro das inquietações do povo', interpretando plasticamente o drama e os 'ideais de luta por um mundo melhor', como referia um manifesto de artistas brasileiros aquando da exposição de Portinari em Paris, em 1946.

Estas quatro obras constituem estudos para murais de temática rural sobre as colheitas do café, do cacau e do fumo, e provavelmente para aqueles que foram executados no Rio de Janeiro em 1938. O muralismo teve como propósito fundamental a possibilidade de povo aceder à arte, por ser pública, colectiva e facilmente legível.

Retratando a realidade social ligada ao cultivo da terra, através de um colorido que imediatamente se lhe associa, ocres, vermelhos e castanhos, centralizando as figuras de tom moreno os trabalhadores das plantações, é do colectivo e para um colectivo que estas obras comunicam.

Nos dois primeiros, sobressaem os ritmos horizontais impressos pelas sacas de café amontoadas, o chão-sangue, os camponeses sem rosto e de corpos sujeitos ao peso da carga. A composição das figuras em “Cacau” e em “Fumo” é essencialmente circular, ocupando centralmente a matéria que as intitula. [LDS]



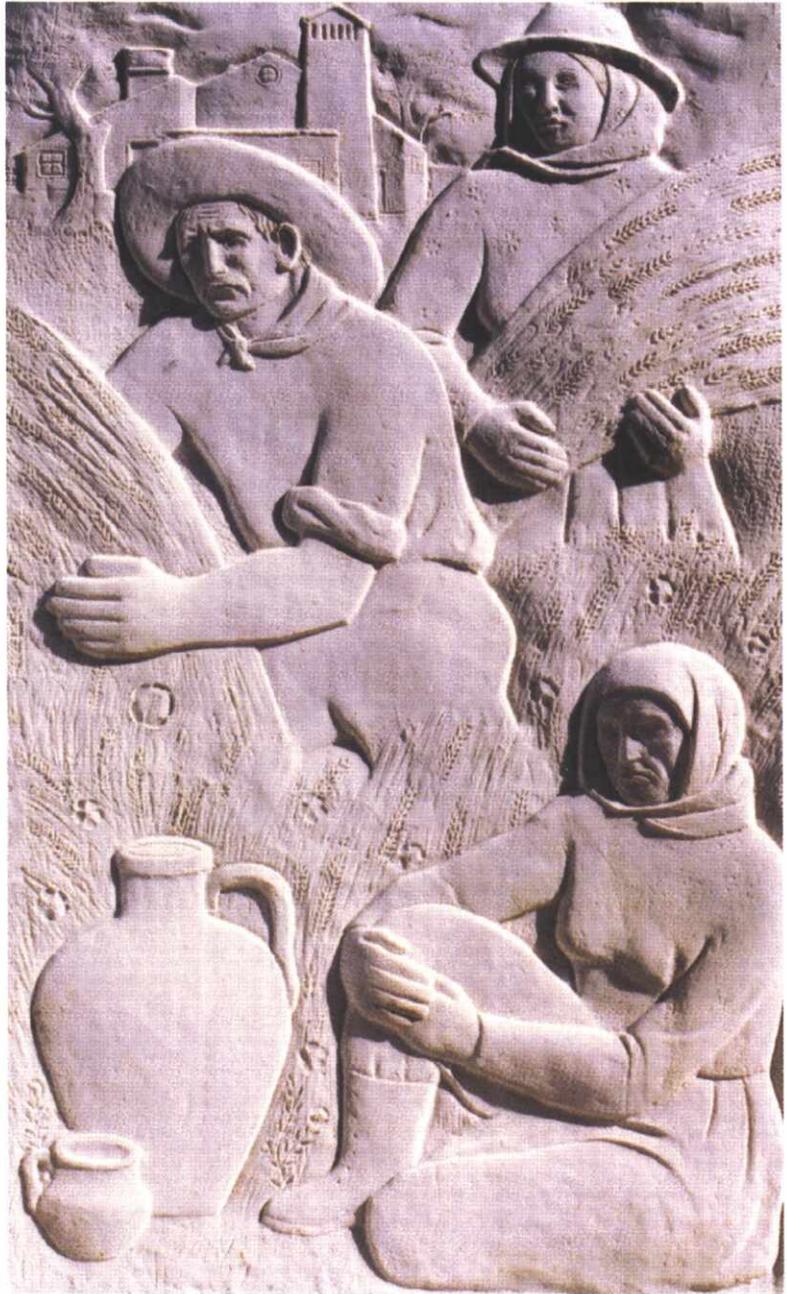
As carquejeiras, 1953
Querubim Lapa
têmpera s/ papel
76,3 x 53,8 cm
col. MNR (R.000297-06)



s/ título, 1957
Lima de Freitas
50,9 x 64,6 cm
óleo s/ cartolina
col. APMNR (n.º inv. 94)



Apanha da azeitona, 1951
Júlio Resende
óleo s/ tela
50 x 61 cm
col. FCG-CAM (n.º inv. 71P918)



Ceifeiros, s.d.
José Farinha
Bronze (rep. orig. gesso)
121 x 77,5 cm
col. APMNR (n.º inv. 94)



Ilustração para horizonte cerrado, 1949
 Júlio Pomar
 tinta da china s/ papel
 54,5 x 42 cm
 col. Ant. Redol

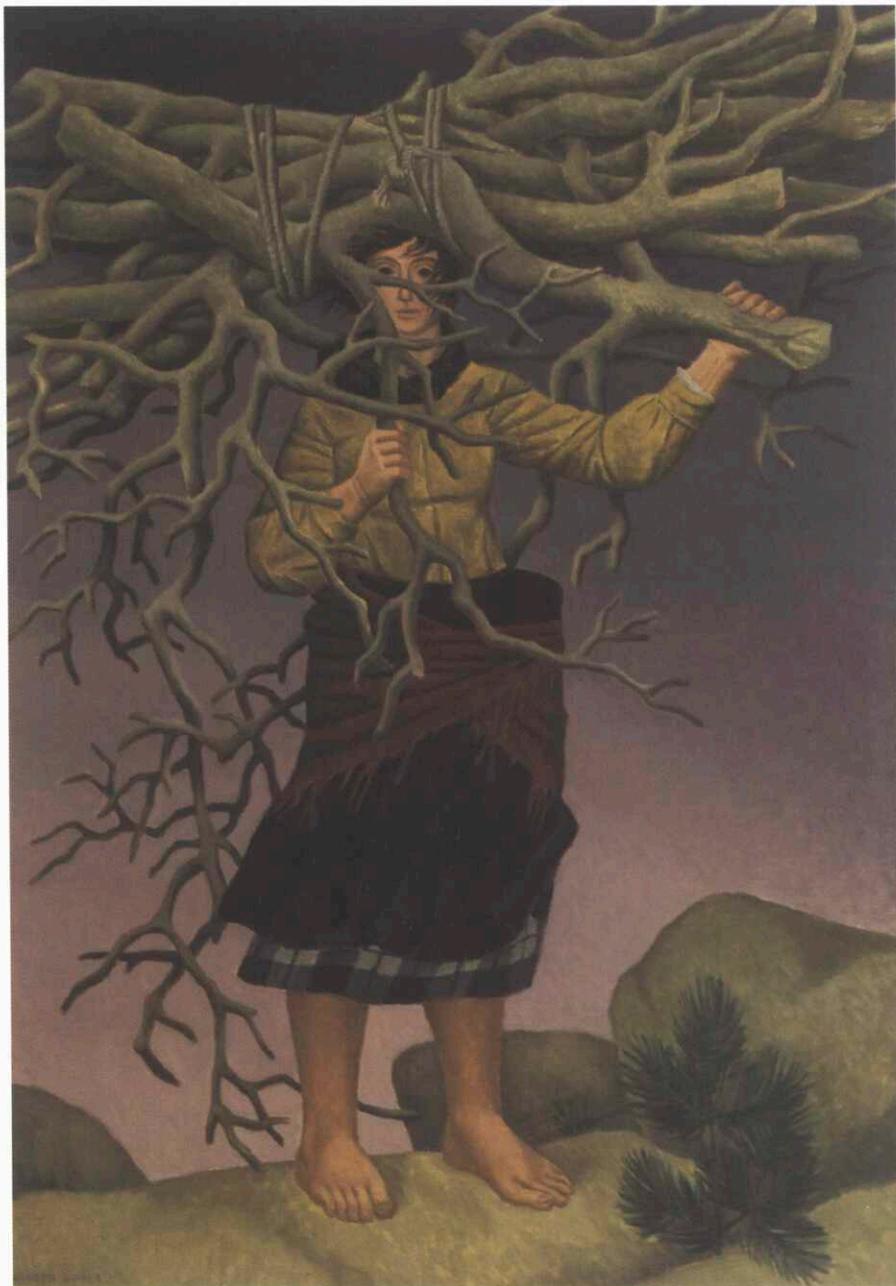


Ilustração para horizonte cerrado, 1949
 Júlio Pomar
 tinta da china s/ papel
 54,5 x 43 cm
 col. Ant. Redol



Morte de Catarina Eufémia, [c.1954]
José Dias Coelho
linogravura s/ papel
24,5 x 35,1 / 39,7 x 51,4 cm
col. MNR (R.000155-06)

Mulher com vides, s.d.
Augusto Gomes
óleo sobre tela
119 x 85,5 cm
col. C. M. Matosinhos



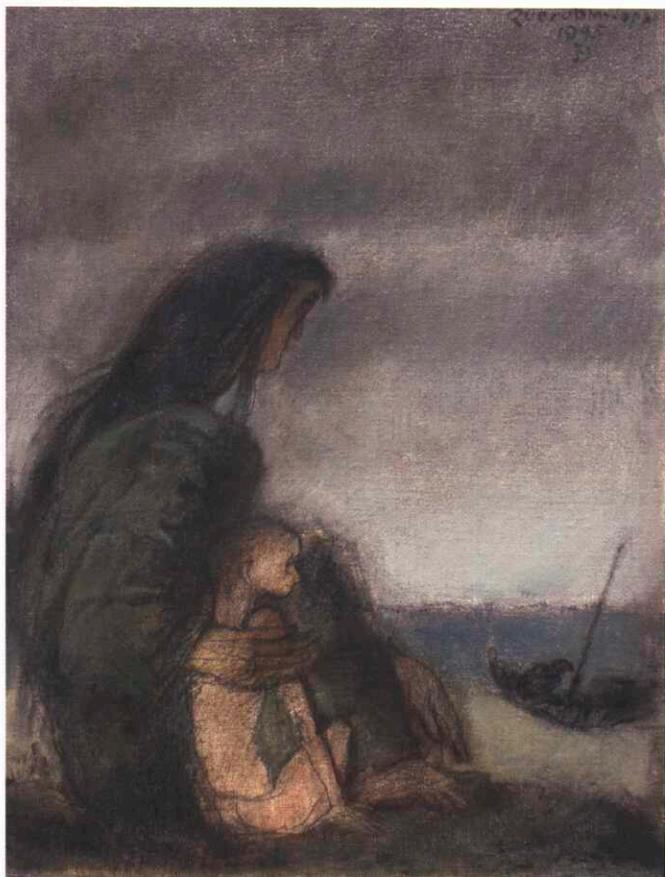
faina marítima

O mar e as suas gentes, em condição de sobrevivência diária. Pescadores, varinas e peixeiras, espera incerta nos cais e na praia das mulheres num receio de viuvez. Cargas e descargas nos cais, as vendas nas lotas ou apregoadas pelas ruas, e portos de embarque para viagens de quimeras. Figurações do trabalho, em batalha com a força natural do mar, em combates reais de coragem por utopias.





Mulheres na praia, 1950
Júlio Pomar
óleo s/ tela
93,5 x 122,5 cm
col. FCG/CAM (n.º inv. 81P447)



Mulher na praia, 1945
Querubim Lapa
óleo s/ tela
40 x 30 cm
col. MNR (R.000313-06)



Mulher arranjando peixe, 1957
Rogério Ribeiro
óleo s/ contraplacado
96 x 69 cm
col. particular

Avelino Cunhal apresenta-nos nesta obra um intenso dramatismo. A obliquidade do mastro de um barco, que apenas se adivinha, ocupa não somente a centralidade física do quadro, mas é sentida como cerne da obra plástica, quase constituindo a salvação da vida de todos os homens, embora só um deles o abrace de facto. A tensão muscular dos braços que empunham remos e cabos, demonstra a força física que a faina marítima exigia. O contorno negro das figuras, recurso formal não apenas deste artista, mas de outros neo-realistas, contribui para o acentuar dessa expressão emocional e da implícita afirmação social que se queria marcar.

De composição muito dinâmica, com variadas linhas de força, e para a qual concorre a quase ausência de horizontais ou verticais, a acção manifesta-se igualmente na orientação diferenciada dos rostos, na expressividade das faces e dos olhares, na curvatura dos corpos em retesada força e num suave claro-escuro das manchas entre os contornos escuros. Esta pintura que esteve na 8ª Exposição Geral de Artes Plásticas, na SNBA em 1954, pode ser considerada como que um hino às relações entre o homem e o mar, a uma luta que pode ser de sobrevivência em sentido mais lato, porque não é apenas de trabalho que se trata, mas da vida.

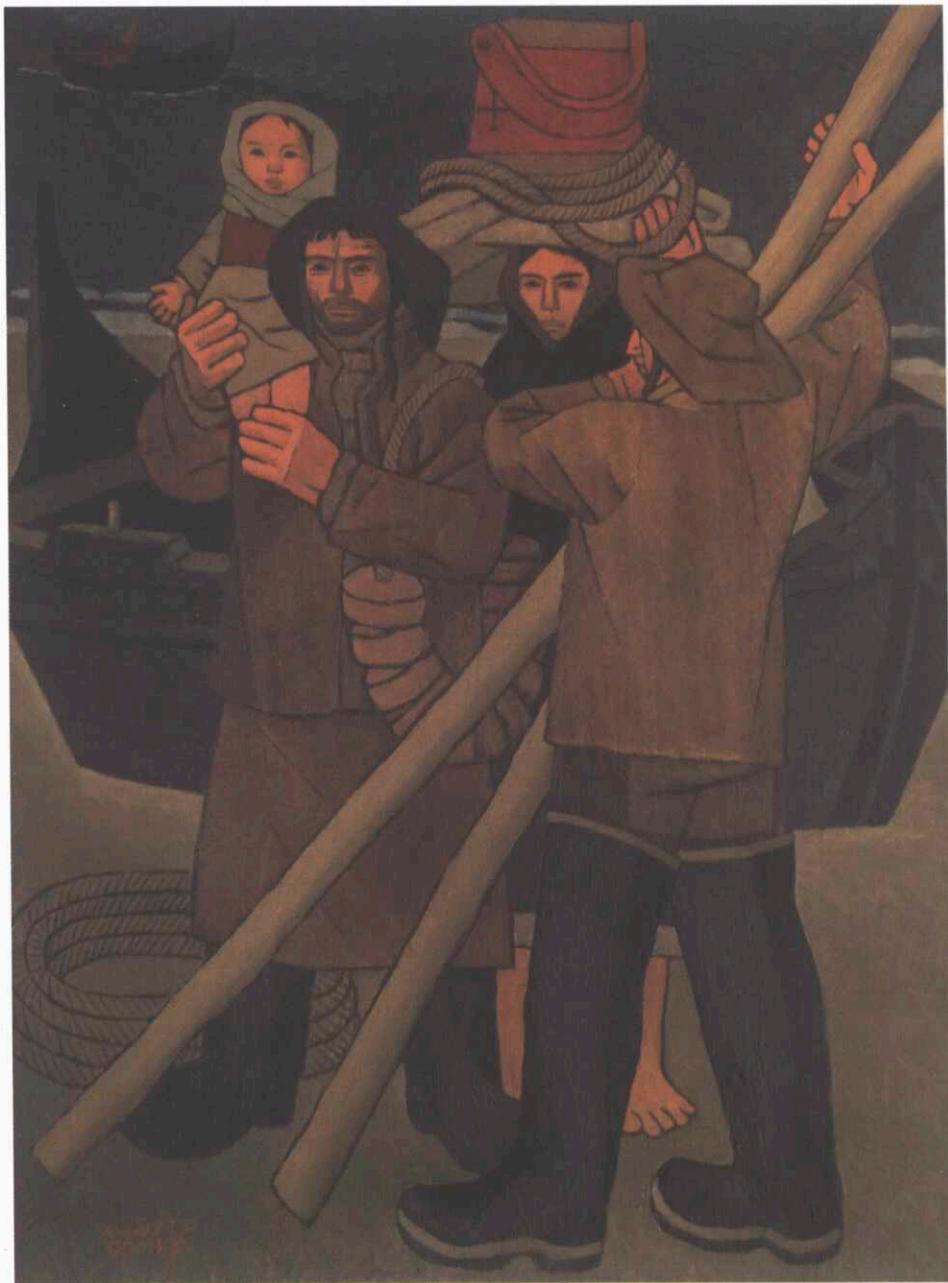
[LDS]



Homens no mar, 1953
Avelino Cunhal
óleo s/ contraplacado
100 x 117,4 cm
col. MNR (R.000177-06)

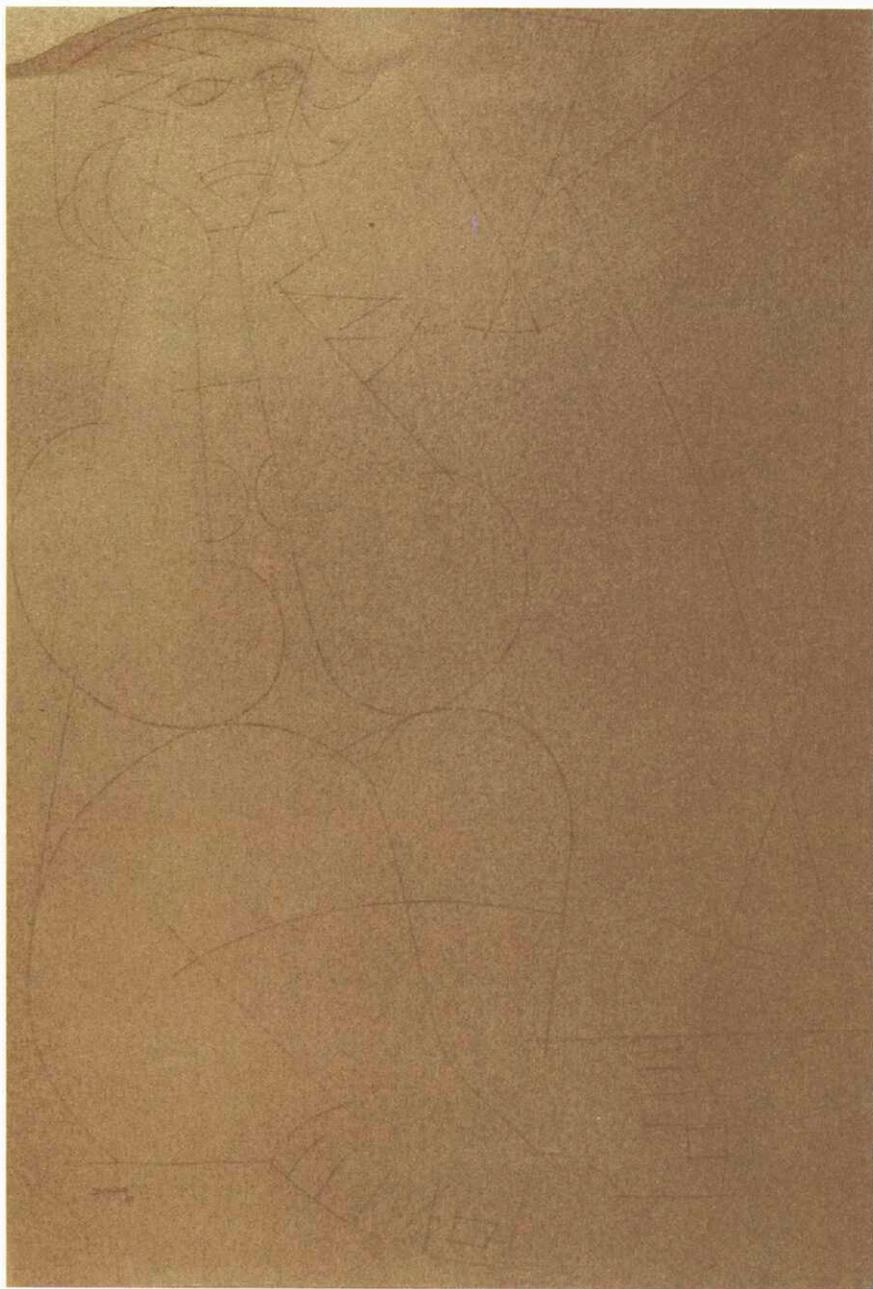


Peixeira [c.1950]
Maria Keil
calcogravura: água forte a duas cores s/ papel
34,3 x 24,7 / 58,7 x 47,8 cm
col. MNR (R.000181-06)



Gente do mar, s.d.
Augusto Gomes
óleo s' tela
96 x 70 cm
col. C.M. Matosinhos

A rapariga do cais, 1949
Mário Dionísio
grafite s/ cartolina
69,8 x 50 cm
col. MNR (R.000187-06)





Os emigrantes, 1950
Avelino Cunhal
óleo s/ contraplacado
132 x 112,4 cm
col. M^ª Eugénia Cunhal (n.º inv. 75)

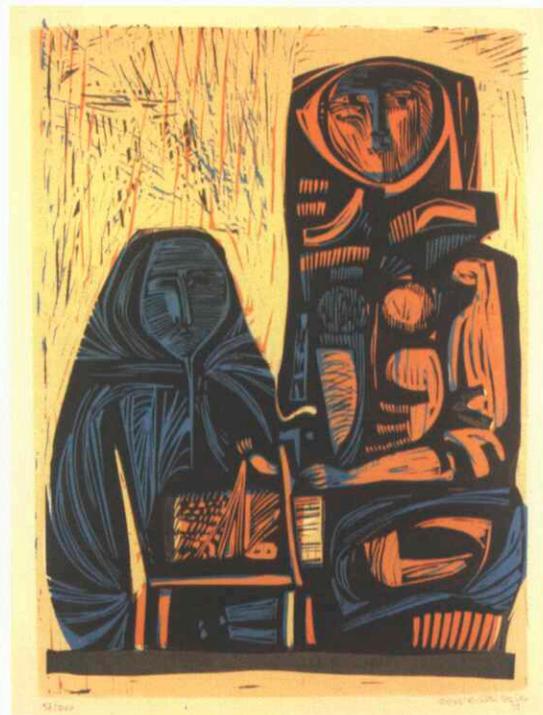
operariado

Cenas das relações do homem com a máquina, e com um fazer artesanal ou mecânico. A produção rudimentar ou industrial por operários em duras condições de vida. O trabalho das mulheres de maior desvelo, artesãs de saberes ancestrais transmitidos de geração em geração. A exploração do labor dos operários, rude e pesado, exigindo condições físicas que muitas vezes não possuíam e a que eram obrigados nas fábricas e nas oficinas, na construção civil e naval.





Mulheres de empreita, 1951
M^a Margarida Tengarrinha
linogravura s/ papel
21,5 x 26,3 / 39,2 x 48,8 cm
col. MNR (R.000179-06)



Rendilheiras, 1958
Rogério Ribeiro
linogravura a quatro cores s/ papel
36 x 26,2 / 52,5 x 40,3 cm
col. MNR (R.000250-06)



Mulher no trabalho, s.d.
Abel Salazar
óleo s/ madeira
22 x 28 cm
col. FCG/CAM (n.º inv. 83P95)



Mulheres no trabalho, s.d.
Abel Salazar
óleo s/ madeira
22,5 x 22,5 cm
col. FCG/CAM (n.º inv. 83P97)

Se como desenhador Abel Salazar tinha um traço rápido, instantâneo, também nos seus quadros a óleo transparece essa gestualidade do espontâneo. A pintura como uma impressão. Ou como uma quase abstracção, num sentido mais do sensível do que o de construção racional. O gosto do inacabado, da experimentação sem o intento do 'perfeito', somente pela procura, pela inquietação da pesquisa da expressão plástica.

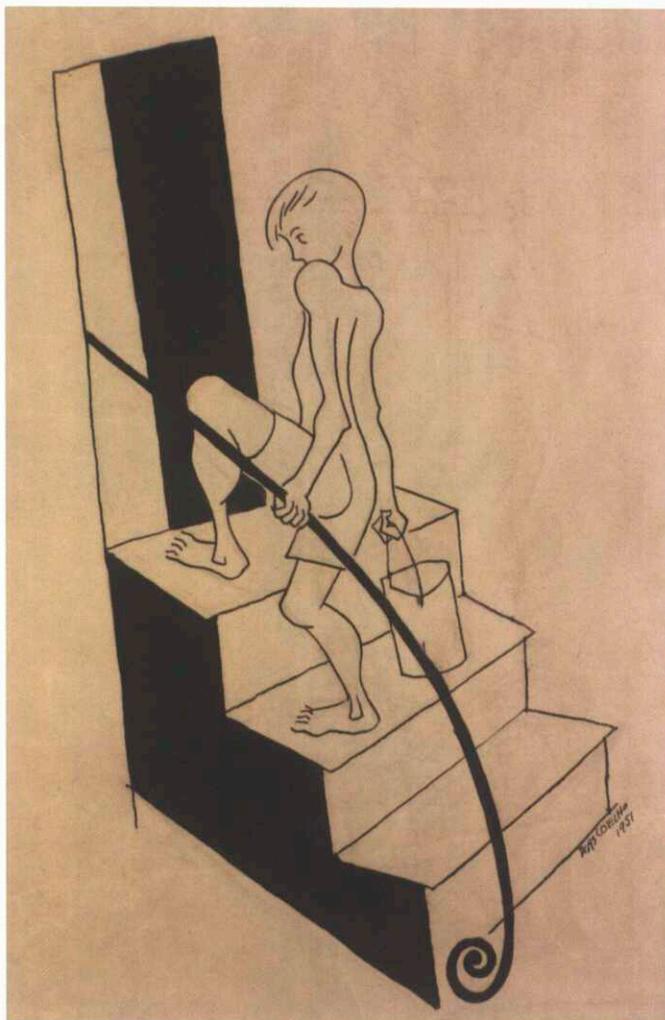
Em “Mulheres no trabalho” (à esquerda, em baixo), a diluição da forma nas manchas cromáticas e em breves pinceladas de luz, dão a visualidade necessária para, em conjunto com o título, se perceber o conteúdo da obra gestos de trabalho de mulheres.

Em “Mulher no trabalho” (à esquerda, em cima), de figura e rosto mais definidos, transmite desde logo a acção, o fazer, pela atitude vigorosa dos braços. O 'cenário', por detrás da mulher, de definição apenas essencial, oferece o enquadramento e esclarece aquele seu gesto.

Em ambas as obras, as tonalidades ocres e castanhas, e a evidência das sombras em ambiente de penumbra, sempre numa elaboração lumínica e em certo estado onírico, predominam, porque mais que pretender descrever ou narrar, o artista desejou representar, através de uma linguagem sintética e densa, a emotividade de certos momentos e actividades, subjacentes às suas preocupações sociais e humanistas. [LDS]



s/ título, 15 Julho 1947
Lima de Freitas
grafite e tinta da china s/ papel
27 x 20,7 cm
col. APMNR (n.º inv. 107)



s/ título, 1951
José Dias Coelho
tinta da china s/ papel
27,8 x 22 cm
col. MNR (R.00194-06)

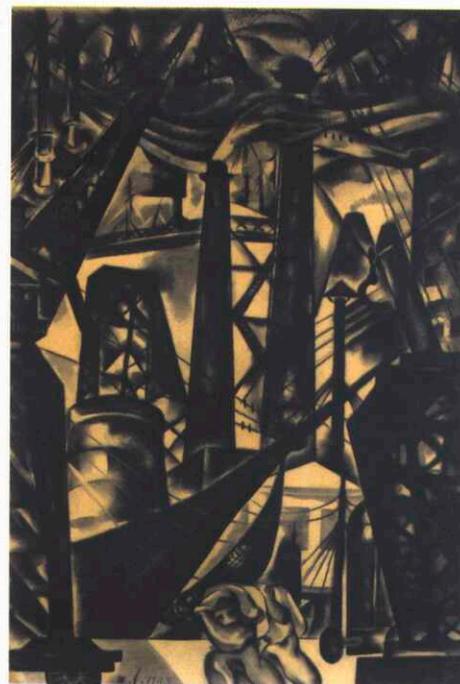
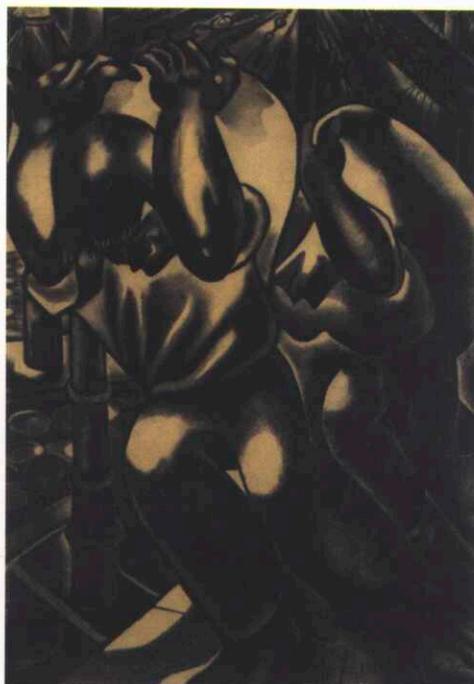
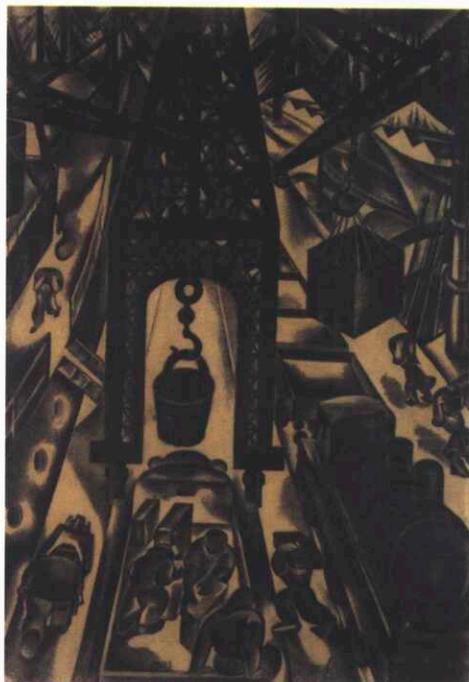


Descanso, 1946
Marcelino Vespeira
tinta da china s/ papel
19,5 x 24 cm
col. Família Cardoso Pires

Em “Descanso” Vespeira trata, muito provavelmente pela única vez, da temática dos trabalhadores (tema mais caro, por exemplo, a Júlio Pomar), onde se dá a ver um aglomerado de figuras masculinas que descansam no intervalo do horário de trabalho trata-se de um conjunto de pedreiros, pelo menos a julgar pelos instrumentos de trabalho apresentados: picaretas, pás, enxadas e uma marreta (instrumento que aparecia representado também no quadro de José Alfredo Chaves, pseudónimo de Mário Dionísio, apreendido pela PIDE na “II Exposição Geral de Artes Plásticas”, em 1947). No canto inferior esquerdo destaca-se, no entanto, um rosto de semblante carregado pela dureza dos anos de trabalho, que nos olha frontalmente, como que apelando a uma maior atenção ou consciencialização do observador sobre as suas precárias condições sociais. Utilizando um traço eminentemente expressionista, Vespeira preenche o plano num equilíbrio dinâmico de luz e sombra, a partir do grafismo proporcionado pela técnica do desenho a “tinta-da-china”, acto que confere assim uma densa identidade gráfica a este desenho de 1946, data da apresentação de “Apertado pela Fome”. [DS]



O oleiro, 1954
Julio Resende
óleo s/ tela
50 x 61 cm
col. FCG CAM (n.º inv. 71P920)



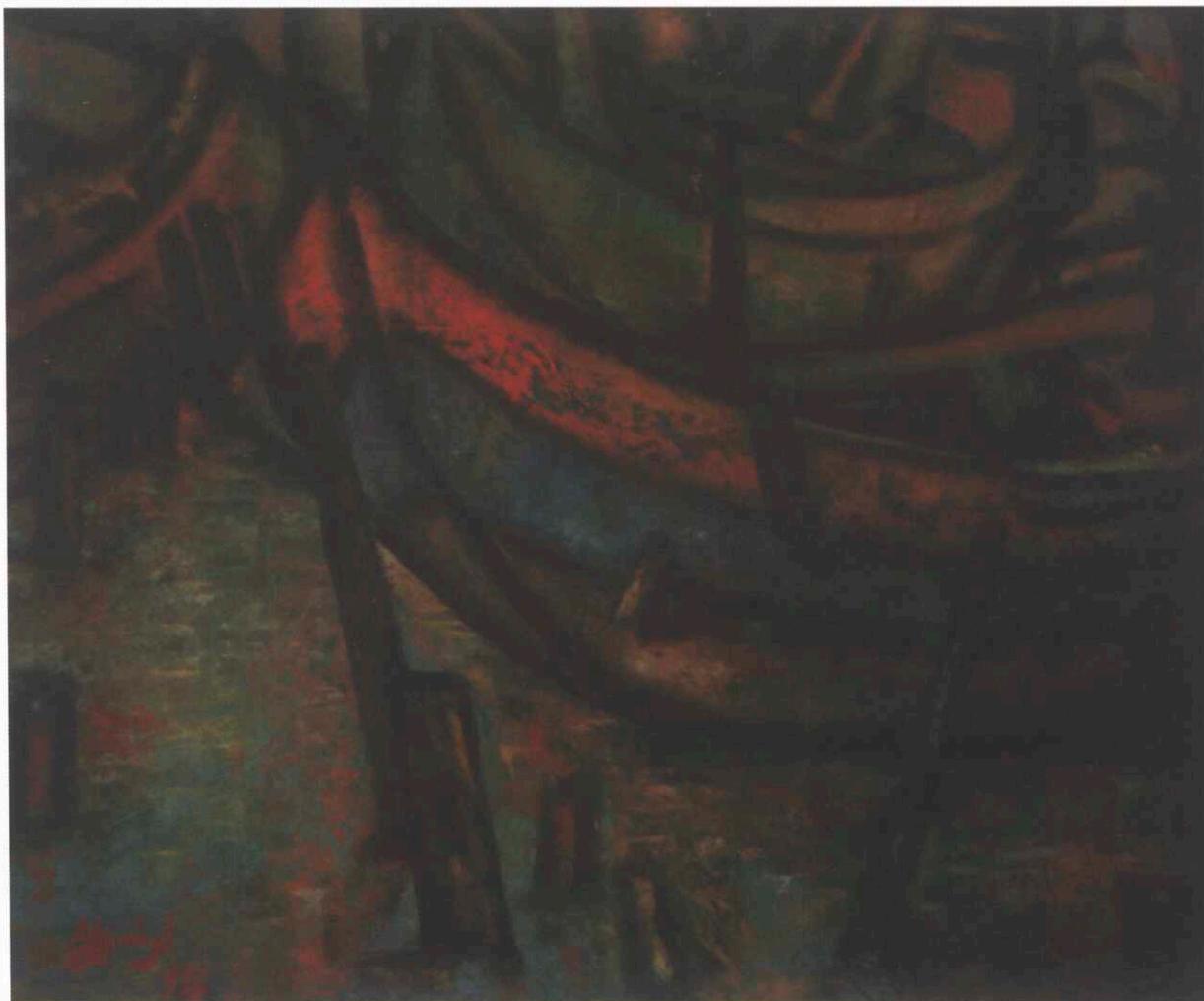
O homem e a máquina, 1943

Manuel Filipe

74,5 x 50,5 / 74,5 x 50,5 / 74,5 x 49 cm

mina negra (Hartmouth) s/ papel

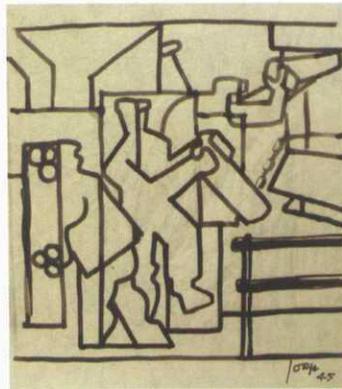
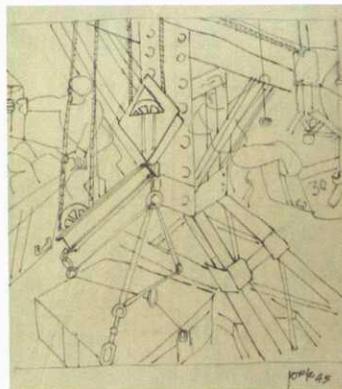
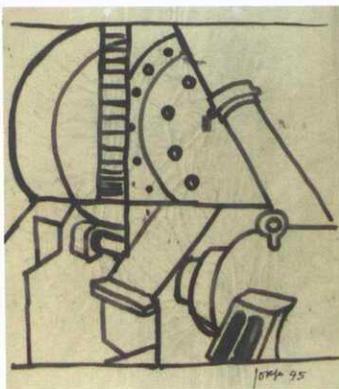
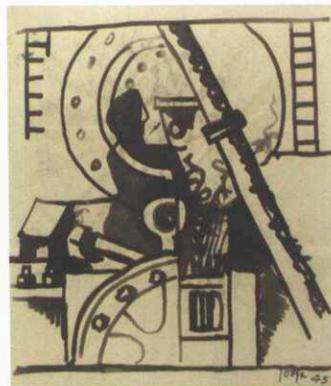
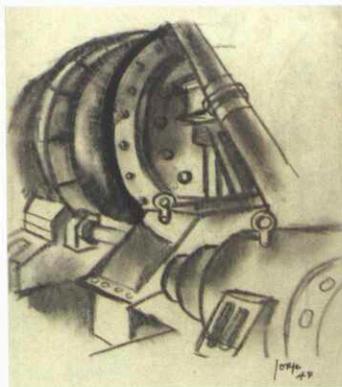
col. FCG/CAM (n.º inv. DP 1427 1 / 2 / 3)



Barcos, 1958
Avelino Cunhal
óleo s/ contraplacado
42,5 x 50,2 cm
col. Maria Eugénia Cunhal (n.º inv. 3)



Nascimento de um barco, s.d.
Hansi Staël
óleo s/ têmpera s/ papel
73 x 60 cm
col. FCG/CAM (n.º inv. PE 53)



Nove estudos - fabrica do cimento, 1945
Jorge de Oliveira
27,9 x 21 cm (86 x 65 cm)
grafite, marcador, caneta s/ papel
col. Jorge de Oliveira (n.º inv. 6 a-p)



s/título, 13 Agosto 1945
Lima de Freitas
carvão, lápis de cera s/ papel
33,9 x 46,2 cm
col. APMNR (nº inv. 60)

Espécie de “quadro-manifesto” do movimento neo-realista ao nível das artes plásticas, “O Almoço do Trolha” expressa um grande equilíbrio formal, em consonância com a verve em torno da condição social precária dos trabalhadores, neste caso um operário da construção civil acompanhado pela família no descanso para o almoço, mesmo se a sua composição formal registre igualmente uma certa adaptação da linguagem modernista de inspiração expressionista e pós-cubista, sobretudo evidente na organização do espaço exíguo ou mesmo claustrofóbico, onde se inserem as figuras acoradas sobre os tijolos, rodeadas pelo cenário de obra que os instrumentos de trabalho ajudam a confirmar.

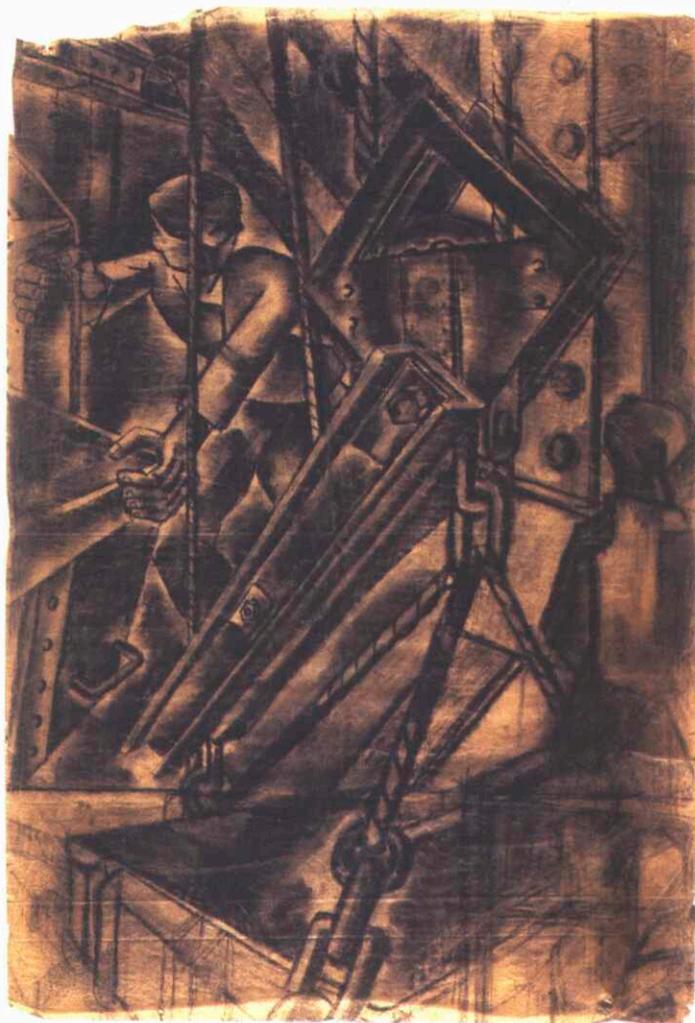
Podemos ainda sugerir nesta obra um paradoxal tom simbolista, no exemplo da cruz (ligada ao sacrifício) desenhada pela estrutura da construção que enquadra as figuras, e ainda pela presença insinuante da cor vermelha, associada naturalmente a uma homenagem ao comunismo. [DS]



Almoço do trolha, 1946 - 1950
Júlio Pomar
óleo s/ cartão prensado
120 x 150 cm
col. Manuel Torres



Fabrico do cimento, 1945
Jorge de Oliveira
carvão s/ papel
74 x 55 cm
col. Jorge de Oliveira



Fábriko do cimento, 1945
Jorge de Oliveira
carvão s. papel
74 x 56 cm
col. Jorge de Oliveira



Oficina, 1958
Teresa de Sousa
calcogravura (cobre/tecnica mista) s/ papel
P.A. VII/XV
30,8 x 23,5 / 52,5 x 39,8 cm
col. FCG/CAM (n.º inv. GP 47)

prov. de artista VII/XV

Teresa Sousa
1958

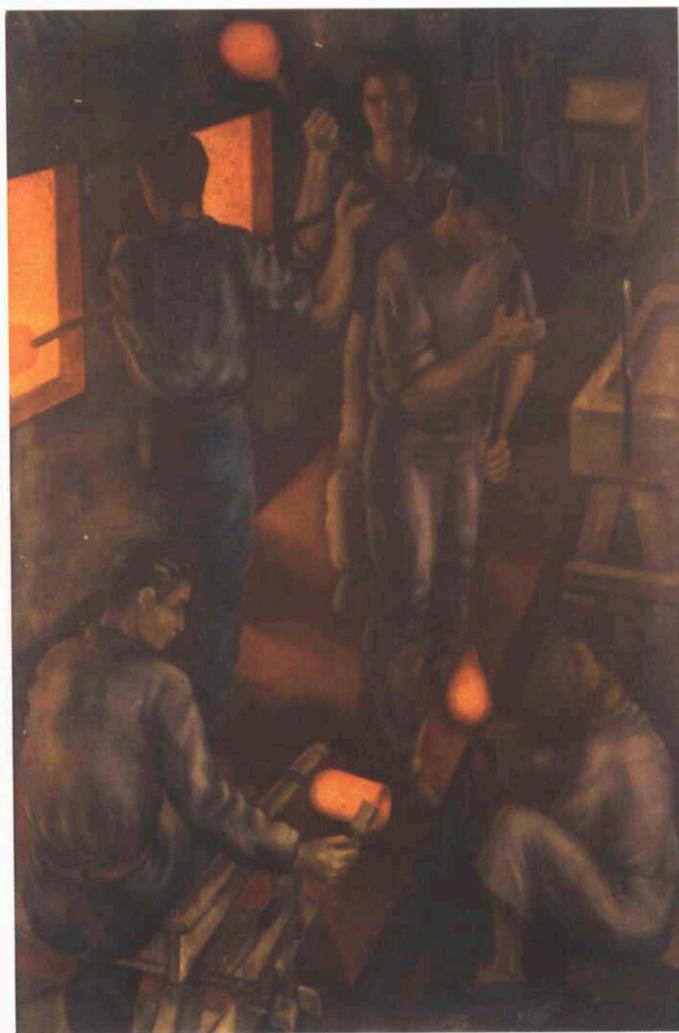
Esta obra foi realizada como tese final do Curso Superior em Pintura, na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, em 1952.

Intitulada “Vidreiros da Marinha Grande”, foi o culminar de um processo criativo que se iniciou em 1945 quando a artista viveu e leccionou naquela região vidreira.

Foi de algum modo inspirada em, ou consequência dos muitos estudos e esboços que efectuou à época, como é exemplo 'Zé Clara' exposto na 1ª Exposição da Primavera no Ateneu Comercial do Porto e na I Exposição Geral de Artes Plásticas, na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1946, e também presente nesta nossa exposição.

Preparado a partir de um trabalho/estudo de campo na própria Fábrica Nacional de Vidros, designada posteriormente de Fábrica-Escola Irmãos Stephens, esta pintura mostra uma das suas oficinas onde laboram cinco adolescentes no fabrico do vidro. A cena, de matriz neo-realista, apesar de se detectar uma preocupação academizante (até pelo âmbito em que foi realizada), denota uma entrega a valores sociais sobretudo a nível temático. Em termos formais, isso é trazido sobretudo pela paleta de cores frias utilizada: os verdes, azuis, cinzentos, que envolvem todo o ambiente à excepção dos fornos de altas temperaturas e dos vidros fundidos.

Estes são, de certo modo, elementos polarizadores do olhar e que iluminam todo um cenário obscuro, como a saga humana que o informava. [LDS]



Vidreiros da Marinha Grande, 1952
Tereza Arriaga
óleo s/ tela
200 x 130 cm
col. Faculdade de Belas Artes

excluídos

A pobreza e a miséria promoviam situações de exclusão social, mas havia outras de marginalidade ligadas às etnias, à falta de habitação condigna, de acesso à educação ou do pão nosso de cada dia. Condições provocadas pelo trabalho infantil, ou pelo desemprego, ou a jorna incerta, de sol a sol, como se esta ainda fosse uma concessão daqueles que detinham o poder e os meios de produção. Retratos dos excluídos de uma sociedade, sem horizontes nem futuro.



De tom dramático, realçado pelos riscos de cor pastel impressos na pedra matriz desta gravura, os rostos fechados, acabrunhados surgem de um modo humanamente incómodo. Quatro figuras, três idades: duas mulheres - uma velha, outra jovem -, dois homens - um velho, outro de uma meia-idade indefinida. As figuras femininas, de cabeça tapada por lenços claros, têm um olhar cabisbaixo; o homem de chapéu escuro olha para um qualquer horizonte inexistente; o velho quase nos olha com olhar triste, sério, desistente., ocupando um lugar central na composição. Poderia ser uma família, unida nos traços negros que lhes marcam as faces, desunida pela direcção cruzada dos seus olhares. Juntos e tão sós.

Participando num período designado por “Nigredo”, esta litografia anuncia a beleza e a monstruosidade que pontuou algumas das suas obras desta década. De uma segunda fase neo-realista de Lima de Freitas, lembra algo da pintura do horror e do grotesco, inspirada na de Brueghel ou Goya, mas ao mesmo tempo de um humanismo tocante. Evidenciando o virtuoso domínio do desenho que possuía, e através de um realismo expressionista, convoca uma força lúcida pela denúncia visível em que quase nos espelhamos, e simultaneamente, nos perturba. [LDS]



s/ título, 1964
Lima de Freitas
litogravura s/ papel
P. 17 / 160
44 x 59,5 / 56,5 x 76 cm
col. particular

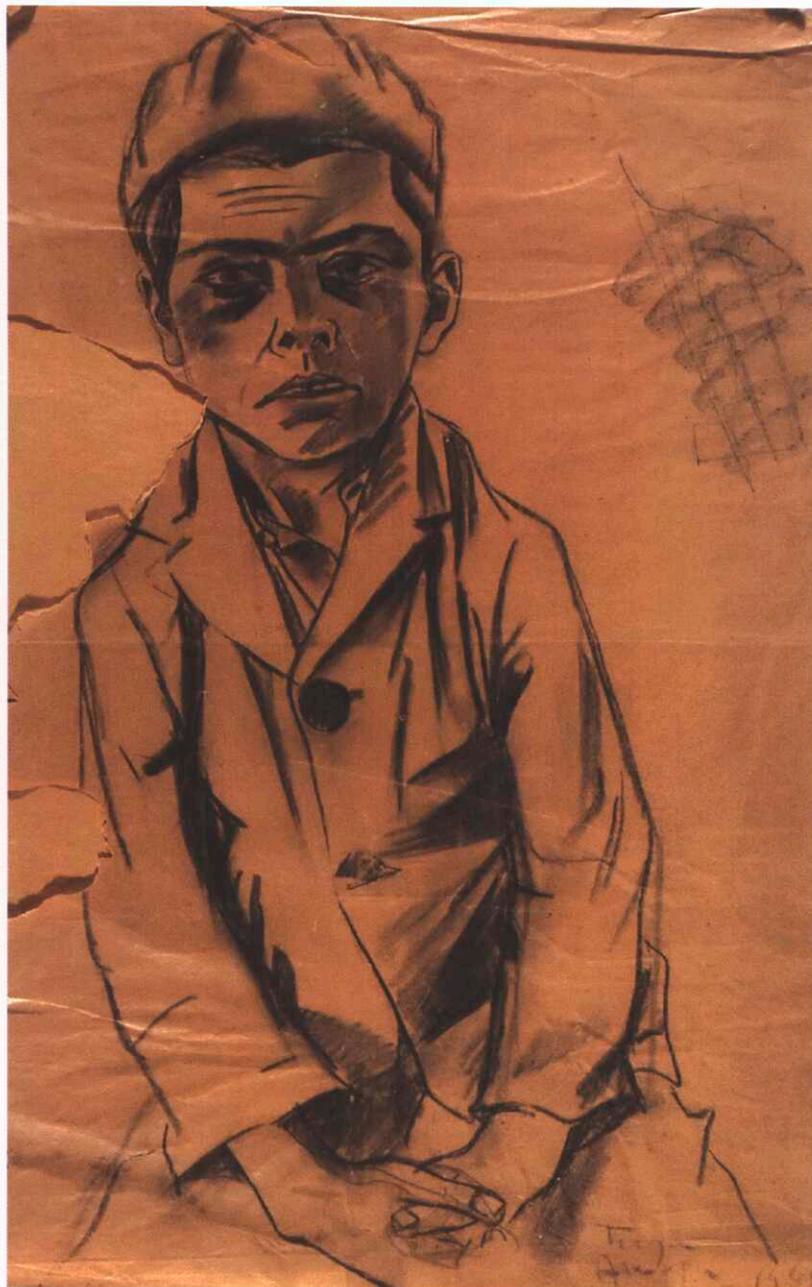


Madrugada (filas para o trabalho), 1946
Jorge de Oliveira
carvão s/ papel
38 x 50,5 cm
col. Jorge de Oliveira



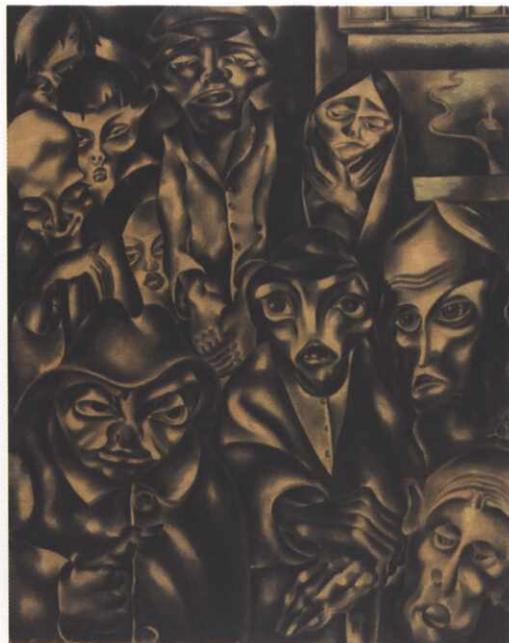
A sopa, 1946
Jorge de Oliveira
carvão s/ cartolina
50,5 x 37,2 cm
col. Jorge de Oliveira

Zé Clara, 1945
Tereza Arriaga
carvão s/ papel
65,8 X 40,4 cm
col. Tereza Arriaga





"A simples espinha sugere...", 1951
Júlio Pomar
faiança pintada e vidrada
36,70 x 4,3 cm
col. MNR (R.001030-06)



Sub-gente, 1944
Manuel Filipe
66 x 50 / 73 x 47,3 / 68,2 x 54,5 cm
mina negra s/ papel
col. FCG/CAM (n.º inv. DP1428 1 / 2 / 3)



Barracas, 1971
Arlindo Vicente
oleo s/ tela
50 x 61 cm
col. FCG/CAM (n.º inv. 74P1197)

desespero

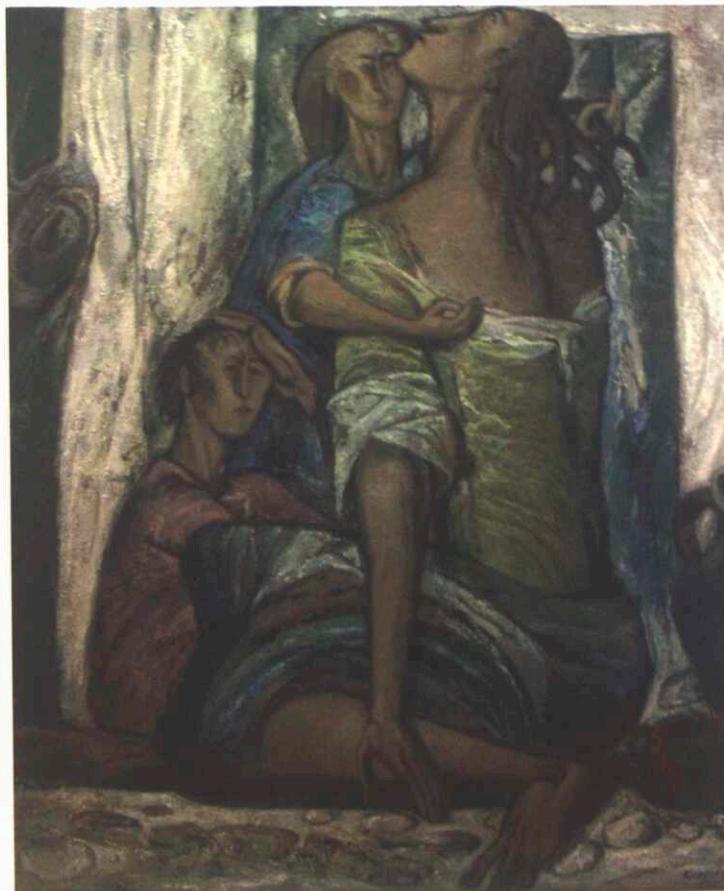
O desalento, a falta de esperança, o outro rosto, mais íntimo, de um povo que sofria por carências básicas. A angústia ou a aflição, ou ainda a desilusão, sentimentos vagos e imprecisos, por causas várias. Representações utopicamente reivindicativas, perante a impotência de transformação do mundo. O desespero perante as provações, revelado pelas mãos crispadas, pelos semblantes contraídos e fechados, pelos gritos atormentados, apenas mitigados em gestos de solidariedade.



É num abraço entre as três figuras que se detém esta obra. Na solidariedade, na compaixão face à adversidade e ao desespero - duas mulheres e uma criança, de olhar perdido ou apreensivo. Em estilização figurativa claramente identificável desta fase pictórica de Querubim Lapa, de corpos alongados de pouca espessura volumétrica, em desproporções intencionais, ritmados por vestes pregueadas quase a-naturais, e em forte densidade matérica e tonal.

A desconformidade dos membros, braços e pernas, resulta numa presença expressionista clara, acentuada por detalhes como o de um pé que parece uma outra mão, uma entre as 'cinco' representadas. A representação das pedras do chão onde se senta esta trindade torna-se mais um elemento significativo da implícita dificuldade ou provação por que passam, metáfora de um percorrer duras pedras de um caminho. Mas aqui numa atitude de quase desistência ou de indecisão: figuras paradas, sentadas, estáticas.

Entre uma linguagem modernista e expressionista, e um realismo de inspiração social mas também de marcada tonalidade lírica, embora mais que apelar ao belo, quase realça o seu contrário, há nesta pintura de Querubim Lapa uma simultaneidade entre uma orgânica figuração que aparenta ser maior do que ela própria e uma contenção trazida pela geometria de alguns dos volumes. [LDS]



Desespero, 1950
Querubim Lapa
óleo s/ tela
119 x 100,5 cm
col. MNR (R.000299-06)



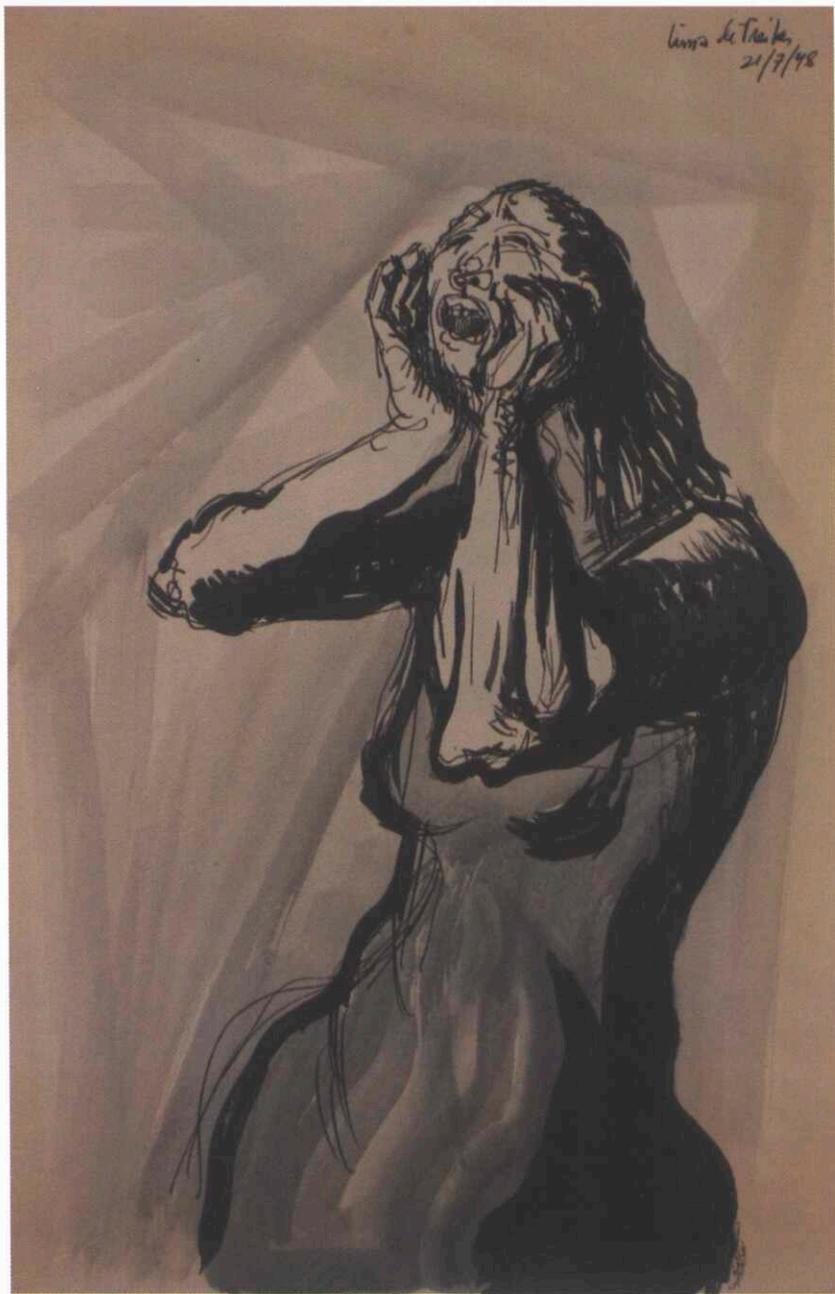
sf título, 1958
Vasco Pereira da Conceição
Barro cozido
19,5 x 13 x 14 cm
col. APMNR



s/ título, 14 Agosto 1947
Lima de Freitas
carvão s/ cartolina
33,4 x 46,1 cm
col. APMNR (n.º inv. 59)



s/ título, 1948
Lima de Freitas
óleo s/ papel
36,2 x 39,2 cm
col. FCG/CAM (n.º inv. 1400)



Mulher, 21 Julho 1948

Lima de Freitas

tinta da china s/ papel colado em cartolina
33,4 x 21,7 cm (papel) / 38 x 28,9 cm (cartolina)
col. APMNR (n.º inv. 61)

guerra

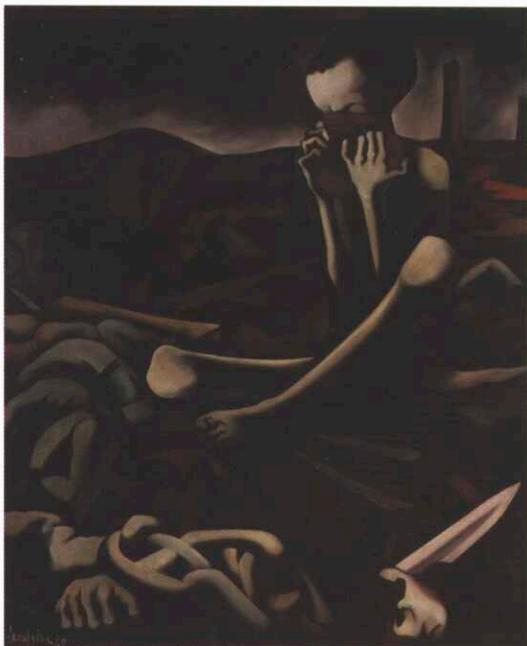
Reflexos de uma guerra mundial que tinha provocado destruição em grande parte da Europa. Guerra de poderosos e fanáticos cujas consequências recaíram sobretudo na população civil, sequelas de um holocausto barbaramente planeado. Ecos ainda de uma guerra civil do outro lado da fronteira. Guerra e combates que também ocorriam metafórica e expressamente, nesse Portugal “orgulhosamente só”.



Nos anos que se seguiram ao final da segunda guerra mundial, Lima de Freitas realizaria um conjunto de desenhos a carvão de forte pendor expressionista, apresentando quase sempre várias figuras humanas que choram os efeitos devastadores da guerra. Pertencendo a essa série de trabalhos, este desenho datado de 1947 traduz num grande dramatismo formal, de nítida inspiração picassiana, um conjunto vasto de figuras desnorteadas e em desespero, que parecem alertar para os horrores de todos os conflitos bélicos que impõem à humanidade o sofrimento da perda e da destruição. [DS]

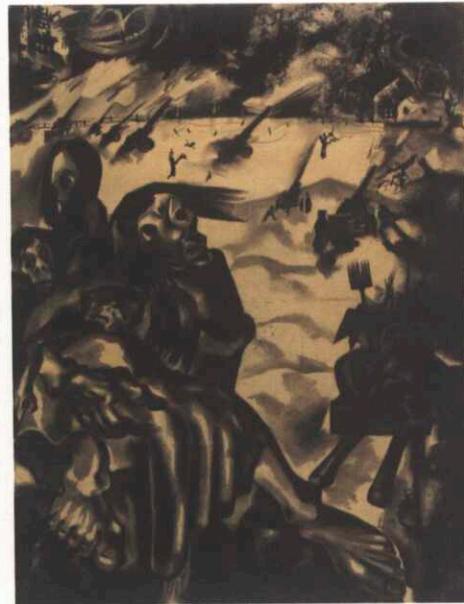
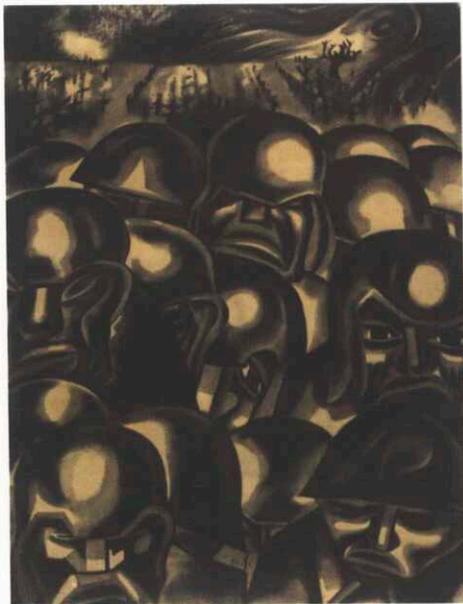
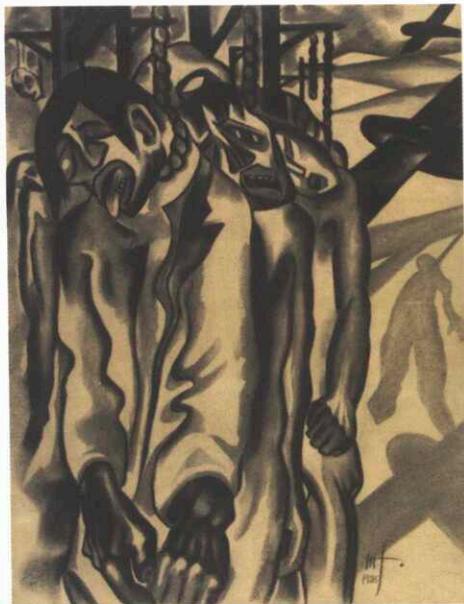


Guerra, 1947
Lima de Freitas
carvão s/ papel
54,5 x 71,3 cm
col. APMNR



Apertado pela fome, 1945
Marcelino Vespeira
óleo s/ tela
105 x 86 cm
col. FCG/CAM (n.º inv. 82 DP 101)

Pela soturnidade telúrica do tema e do seu trabalho formal, esta pintura apresenta uma seriedade contemplativa que apela de imediato à consciencialização sobre a pesada herança de todas as guerras. Recorrendo a uma paleta densa, de tons sombrios, marcados pelos vermelhos escuros, o preto e os cinzas levemente esverdeados, o artista cobre a tela de uma luz surda, ténue e rara na pintura portuguesa de então se a compararmos inclusive com a pintura de Pomar, só encontramos semelhante atmosfera em “Resistência”, uma obra datada já de 1946. Pelo generalizado e progressivo reconhecimento enquanto ícone desses anos 40, surgindo assim como um dos momentos mais influentes da estética neo-realista portuguesa “Apertado pela Fome” fazia referência directa aos horrores da guerra, mostrando os despojos e o sofrimento por ela causados, convertendo-se ao longo dos anos, salvaguardando as devidas proporções, numa espécie de “Guernica” portuguesa. Em termos formais, com facilidade técnica e partindo de uma paleta deliberadamente sombria, Vespeira recorre a uma leitura em triângulo, estabelecida na iluminação e destaque das pernas magras, cruzadas no seu particular desalento, e da cabeça deformada pela fome, enquanto elemento central donde emana toda a mensagem. Em redor dessa criança que, sentada sobre os destroços de um avião, esconde a cara com as mãos, num misto de sofrimento e vergonha, podemos observar ainda, à direita, corpos amontoados de soldados mortos, enquanto, em baixo, correntes e baionetas misturam-se, confundindo-se, com os restos mortais daqueles que não sobreviveram ao conflito. “Apertado Pela Fome” apela assim ao sentimento de partilha sobre o sofrimento da criança abandonada, que em desespero leva à boca um naco de “pão-pedra”, espécie de alimento último que pesa na consciência do observador, identificando-o aí com a pobreza inaudita do imediato pós-guerra, símbolo maior ou mais presente dos desequilíbrios sociais que afectavam o mundo. Assim disfarçada na sua dimensão universalista, a dor expressa pela figura humana em sofrimento, na distorção do seu corpo deformado pela fome, marcava ainda uma aproximação indirecta à miséria existente no nosso país. O desmoronamento de uma sociedade, ou do seu paradigma civilizacional, era aí metaforicamente apresentado como imagem mista da paisagem triste e cinzenta da guerra, e a vergonha humana maior dos campos de concentração nazi, onde foram aniquilados cerca de seis milhões de judeus. [DS]



Guerra, 1945
Manuel Filipe
mina negra (Hartmouth) s/ papel
65 x 50 / 65 x 50 / 65 x 50 cm
col. FCG/CAM (n.º inv. DP 1426 1/ 2 / 3)

política

A prisão pela polícia política era um dos rostos mais visíveis da situação repressiva do 'estado novo'. A violência e a coerção não apenas dos corpos, mas das vozes e do pensamento que se pretendia amordaçar, impondo uma ordem única e ditatorial. A clandestinidade ou o salto para o exílio para os que não se queriam calar. A escuta clandestina de emissões de rádio a partir do estrangeiro, a edição e leitura de livros e outras publicações proibidas e apreendidas, eram quase sempre inglórias tentativas de liberdade de expressão.





Ordem, 1946
José Viana Dionísio
óleo s/ tela
73 x 83 cm
col. FCG/CAM (n.º inv. 85P999)

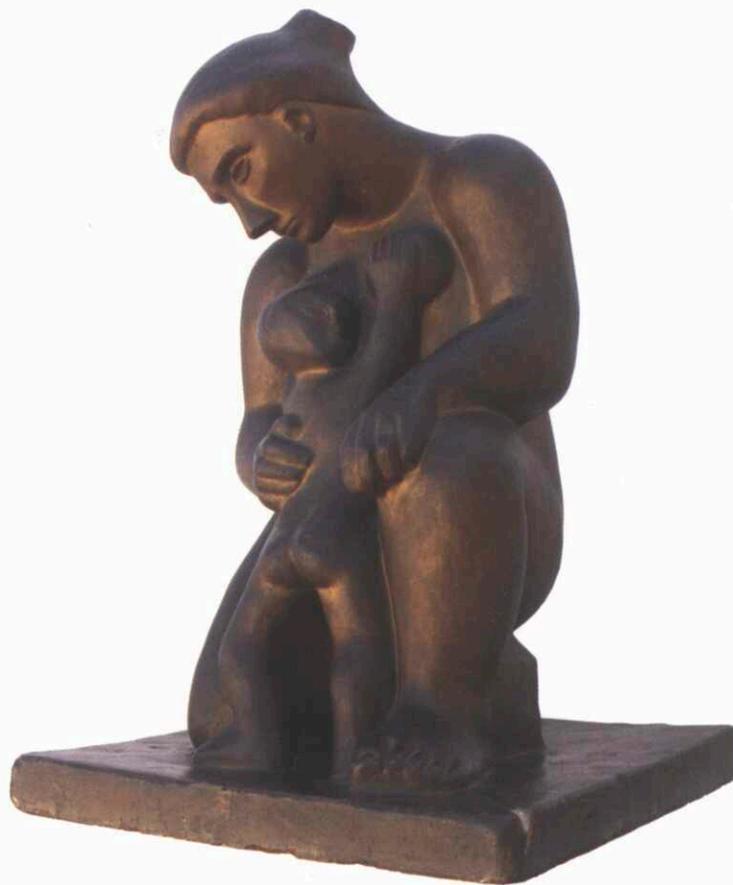
maternidade

Figurações do feminino e de uma das suas funções primordiais, a maternidade. A sua convocação pelos neo-realistas não era somente por questões biológicas e naturais, de alegria e afectos. Eram expressões de um desejo de futuro, de uma utopia renascente, crescendo sob o olhar da esperança. O enaltecer da mulher, na sua fragilidade corporal ou na ténpera de uma condição amiúde mais dura e sofrida. A mulher, pedra basilar da família, espaço social de união e suporte para aguentar as agruras da vida.



Para além da profícua produção de bustos de pendor naturalista, a escultura de José Dias Coelho traduz um domínio do jargão formal modernista que, associado à temática social, remete o seu trabalho para uma dinâmica e equilíbrio volumétricos que o distingue no plano da escultura de expressão neo-realista.

Em *Maternidade*, tema caro à estética realista de meados do século XX, tanto em Portugal como na Europa, o artista apresenta-nos uma cena de protecção e carinho maternos, envolvendo as duas figuras, mãe e filho, numa harmonia unificadora, expressando assim na conciliação das linhas de força da sua distribuição espacial, uma grande capacidade de composição. Nesta peça de gesso pintado, Dias Coelho joga igualmente todo o seu rigor estético, no apelo e desenvolvimento de sínteses formais que produzem uma espécie muito particular de universalidade simbólica, pois esta mãe e este filho representam de algum modo todas as mães e todos os filhos deste mundo. [DS]



Maternidade, 1951
José Dias Coelho
gesso pintado (patinado)
57 x 36 x 39,7 cm
col. MNR (R.000091-06)



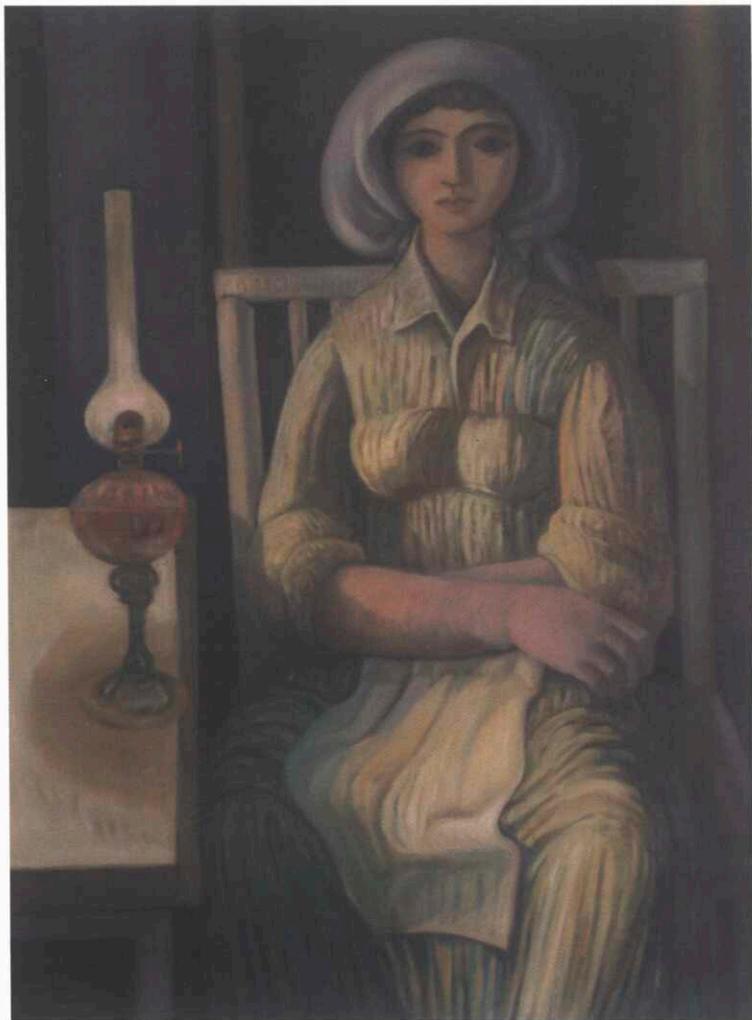
Ternura, 1948
Manuel Ribeiro de Pavia
litogravura colorida com anilina à mão s/ papel
23,3 x 25,4 / 48,7 x 34,3 cm
col. MNR (R.000267-06)



Mãe e filho, 1952
Vasco Pereira da Conceição
grés
29 cm (alt.)
col. Museu do Chiado (n.º inv. 1538)



Maternidade, 1954
José Dias Coelho
faiança pintada e vidrada
36,80 x 3,3 cm
col. MNR (R.000172-06)



s/ título, Janeiro/Fevereiro 1953
Lima de Freitas
óleo s/ tela
109 x 82 cm
col. Maria das Dores Cabrita



Mulher com bilha, 1954
Rogério Ribeiro
óleo s/ contraplacado
71 x 44 cm
col. particular



Hora de almoço, 1953
Querubim Lapa
têmpera s/ papel
76,7 x 56,6 cm
col. MNR (R.000296-06)

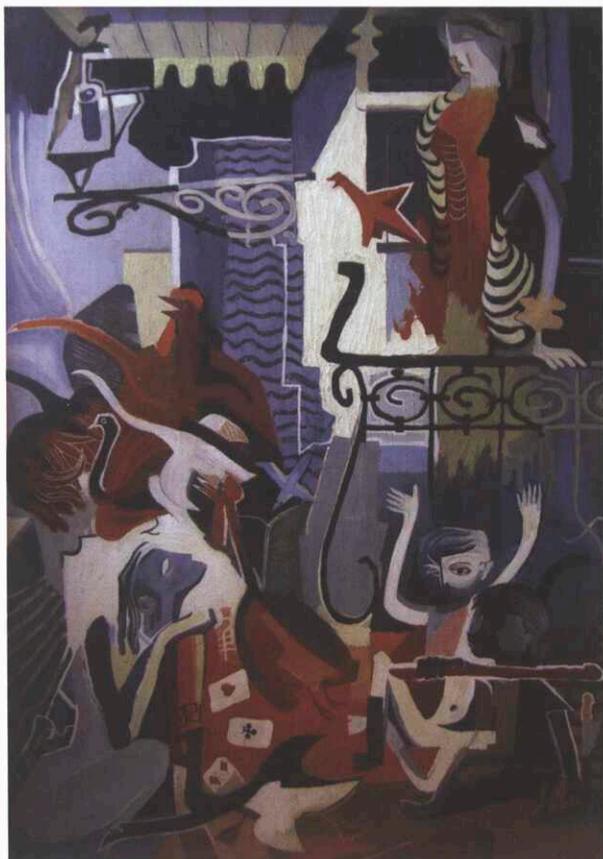


Família, [1949]
José Dias Coelho
gesso pintado
52,5 x 18 x 13 cm
col. MNR (R.000171-06)

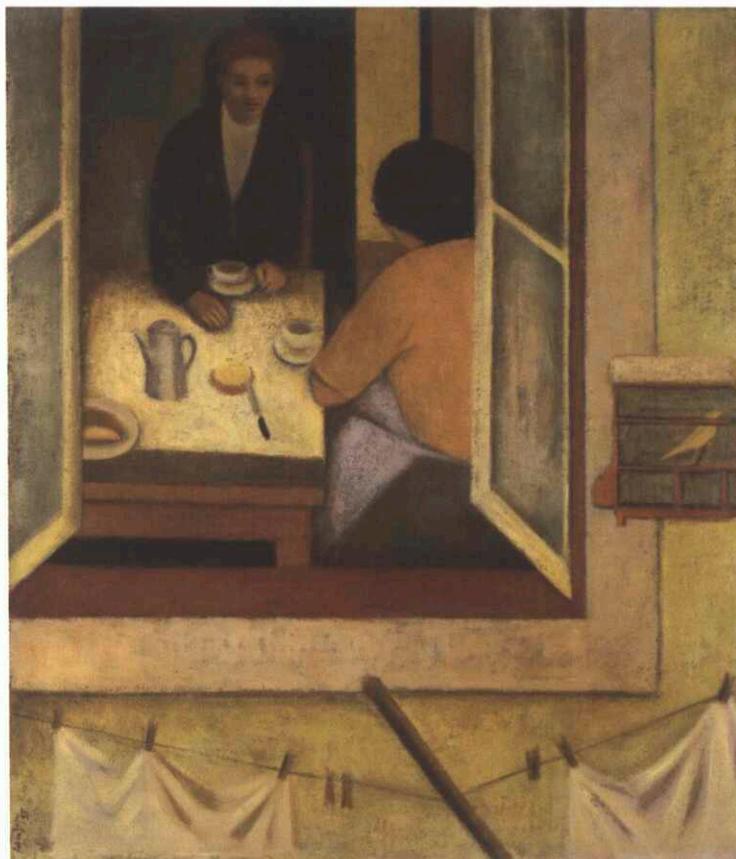
cenas do quotidiano

Situações usuais de pequenos afazeres domésticos, de gestos rotineiros, de partilha e solidariedade entre pares, habitando casas e ruas de bairro, de aldeia, captadas melancólica ou vivamente. Imagens de gestos vulgares, em tarefas diárias, em espera tranquila ou resignada das mães-mulheres ou de união à volta de uma mesa, expressões banais da condição humana, facetas quotidianas de um povo.





Sina, 1945
 Victor Palla
 óleo s/ contraplacado
 100 x 70 cm
 col. Maria Berta Gomes



s/ título, 1955
 Alice Jorge
 óleo s/ tela
 82,7 x 70,8 cm
 col. FCG/CAM (n.º inv. 93P110)



Subúrbio, 1949
Nuno San Payo
óleo s/ tela (de juta)
80,5 x 95 cm
col. MNR (R.000304-06)

Esta obra possui quase o respirar de um olhar fotográfico, de serena captação de um momento, de trechos de um quotidiano que se condensa no tempo, naquele instante que é, simultaneamente, um tempo de espera, prolongando-se do passado para um qualquer futuro que é aguardado pelas figuras simples representada. A paisagem mais longínqua apenas serve a contextualização da 'paisagem humana', triste e melancólica, de um viver em "Subúrbio" sem horizonte. Este que apenas se materializa nos fios de electricidade, como se fossem linhas de fuga: evasão de uma situação opressiva.

Esta composição muito espacial reflecte também um tempo que é dado essencialmente pelos tons de azuis: azul céu horizonte, azul sombra e modelação, azuis roupagens, ou azuis compostos em verdes e roxos. Tons que concorrem para o acentuar da expressão de desesperança e de desalento das figuras, como se observa no seu olhar, nos braços languidamente caídos da mulher em primeiro plano, ou numa carinhosa tentativa de protecção da criança de colo pela sua mãe, como que a protegendo de um destino já certo. Esta pintura de Nuno San Payo esteve exposta em 1953, na VII Exposição Geral de Artes Plásticas, na SNBA, exposições marcantes de um neo-realismo pictórico que reflectiram um empenhamento social e humano. Assim é esta pintura. [LDS]

De olhos semi-cerrados, esta escultura de mulher de Vasco Pereira da Conceição como que se recolhe em si mesma, numa atitude de repouso ou de contenção. A

negritude da figura contrasta com a claridade do mármore que a sustém. Breu como a noite que esconde algo, ou se protege pela escuridão, e aí se aquieta, repousando nos seus próprios braços.

De formas abstractizantes, modela-se através essencialmente de curvas e rectas. Dividindo-se na sua tridimensionalidade, na parte posterior arredonda, quase num monovolume indistinto, enovelado; à frente abre-se, revela-se, definindo a

figura feminina com linhas marcadamente rectilíneas. Os pés, com os dedos bem delimitados, fincam o chão, contrastando esta insinuada atitude com a de algo etéreo que o resto do corpo sugere.

A mão, prolongamento do braço envolvente, descai amavelmente sobre o outro ombro quase oculto pela capa que envolve toda a mulher.

Como o próprio fazer da modelação, em gestos construtores, a delicadeza e a robustez, aparecem concomitantes: a pele / matéria macia e lisa, e a força volumétrica que transmite. Desta presume-se a condição de camponesa ou mulher do povo, daquela a sua juventude. Do enlace, uma ambígua serenidade. [LDS]



s/ título, 1969
Vasco Pereira da Conceição
gesso patinado
51 x 39 x 39 cm
col. APMNR

festa

Lugar de pequenas alegrias e afectos, breve tempo de lazer, reservado a dias especiais, de festividades ou de feiras ambulantes. Espaço de danças, cantares e risos abertos, das trocas mercantis entre autóctones e forasteiros.

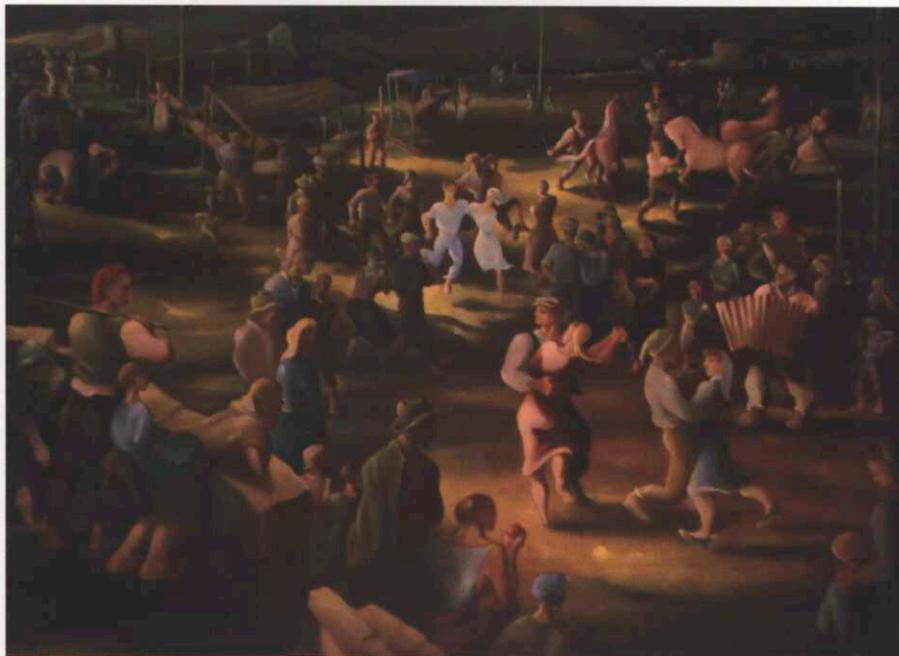
Momentos de abstracção do trabalho e de esquecimento, em folia e espanto. Situações de concedida alegria e, de parecer ser, por umas horas, gente.





s/ título, 1948
Júlio Resende
óleo s/ tela
88 x 70 cm
col. FCG/CAM (n.º inv. 83P24)

s/ título, 1953
Álvaro Cunhal
óleo s/ tela (c/mold.)
77 x 103 cm
col. Maria Eugénia Cunhal



s/ título, s.d.
Lima de Freitas
óleo s/ tela
79,5 x 121,5 cm
col. APMNR





Salimbanco, 1951
Nuno San Payo
óleo s/ tela (de juta)
100,5 x 121 cm
col. MNR (R.000301-06)



Carrossel, [1960 - 61]
Rui Filipe
óleo s/ tela
200 x 200 cm
col. Família Rui Filipe (em depósito no MNR)

O eclético percurso de Rui Filipe promoveu uma obra tendencialmente atenta à confluência de sugestões formais e temáticas de origens diversas. Nessa medida, o trabalho deste pintor passou também pela cultura visual neo-realista, investindo quase sempre numa paleta sombria, taciturna, que apela todavia a um humanismo onde as figuras se aquietam numa serenidade envolvente. Em “Carrossel”, o tema do lazer e do divertimento colectivo aparece tratado como espécie de galeria de figuras que se acumulam eficazmente na superfície desta tela de grandes dimensões. O semblante dos rostos, reveladores de uma felicidade íntima, traduz-se ainda nos gestos dessa protecção familiar que anuncia uma serena diversão. Refira-se que este trabalho foi exposto publicamente pela primeira e última vez na “II Exposição de Artes Plásticas” da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1961. [DS]

05

Neo-realismo: uma estética de
coragem e intervenção cívica

23

Catálogo

06

Apresentação

26

Campesinato

08

Da ambição de uma arte para o povo
ao esquecimento contemporâneo

49

Faina Marítima

15

A Arte e o Povo
Neo-realismo e artes plásticas

57

Operariado

índice

73

Excluídos

97

Maternidade

116

Ficha Técnica

81

Desespero

105

Cenas do Quotidiano

87

Guerra

109

Festa

91

Política

114

Índice

ficha técnica

Museu do Neo-Realismo

Coordenador

David Santos

Conservação e investigação

David Santos

Luísa Duarte Santos

Fátima Pires

Inventariação e catalogação

Fátima Pires

Graça Silva

Luísa Cordeiro

Lurdes Pina

Serviço Educativo

Fátima Pires

Edição

David Santos

Lurdes Aleixo

Registo

Luísa Duarte Santos

Fátima Pires

Graça Silva

Biblioteca

Luísa Cordeiro

Secretariado

Gabriela Candeias

Auxiliar de Serviços Gerais

Eugénia Viana

Recepcionistas-vigilantes

Maria Guiomar Alves

Isabel Casquinha

Cláudia Marina Abreu

Vanda Isabel Arsénio

Exposição

Organização

Câmara Municipal de Vila Franca de Xira

Divisão de Património e Museus

Museu do Neo-Realismo

Apoio

Antena 2

Curadoria

David Santos

Luísa Duarte Santos

Assistência de curadoria

Lurdes Aleixo

Investigação, selecção e org. documental

David Santos

Luísa Duarte Santos

Concepção e museografia

David Santos

Luísa Duarte Santos

Coordenação de Produção

Luísa Duarte Santos

Produção

Luísa Duarte Santos
David Santos
Lurdes Aleixo
Idalina Mesquita

Secretariado

Gabriela Candeias

Conservação e restauro

Luísa Duarte Santos
Ana Libório

Montagem

David Santos
Luísa Duarte Santos
Fátima Pires
Graça Silva
Lurdes Aleixo
Lurdes Pina
Luísa Cordeiro
Expomus
Grafimeios

Planeamento e logística

David Santos
Luísa Duarte Santos
Lurdes Aleixo

Transportes

CMVFX
Feirexpo

Seguros

Allianz Seguros

Divulgação

GIIRP
Prazeres Tavares

Serviço Educativo

Fátima Pires

Catálogo**Edição**

Câmara Municipal de Vila Franca de
Xira e Museu do Neo-Realismo,
Outubro de 2007

Organização e coordenação editorial

David Santos

Textos

David Santos
Luísa Duarte Santos
Maria da Luz Rosinha

Produção

David Santos
Luísa Duarte Santos

Apoio à produção

Lurdes Aleixo

Pesquisa e organização documental

David Santos
Luísa Duarte Santos

Catálogo

Luísa Duarte Santos

Design gráfico

QuatroP - Comunicação e Imagem

Fotografia

GGIRP/Ricardo Caetano
Jorge Alexandre Pereira/Octávio Raposo
Luísa Duarte Santos
Museu do Chiado - Museu Nacional de
Arte Contemporânea / IDDF - IPM
Imagens gentilmente cedidas por:
Alexandre Pomar
Câmara Municipal de Matosinhos
CAMJAP - Fundação Calouste
Gulbenkian
João Palla
Teresa Costa Cabral

Produção gráfica:

Pré-impressão, Impressão e Acabamento
Palmigráfica

Revisão

David Santos
Luísa Duarte Santos
Lurdes Aleixo

ISBN 978-972-99040-4-2

Depósito Legal

266063/07

Tiragem

2000 exemplares

Museu do Neo-Realismo
Rua Alves Redol, 45
2600-099 Vila Franca de Xira
neorealismo@cm-vfxira
www.museudoneorealismo.pt

© Museu do Neo-Realismo
© Dos textos e das fotografias, os autores

Agradecimentos

A Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, o Museu do Neo-Realismo e os curadores da exposição agradecem a todos os artistas representados, a colecionadores, públicos e privados, que gentilmente cederam obras para esta exposição permitindo-nos o seu estudo e catalogação, aqueles que de alguma forma ajudaram a concretizar este projecto, tornando ainda extensivo o seu reconhecimento a todos aqueles que quiseram guardar o seu anonimato.

Instituições

Associação Promotora do MNR
CAMJAP/Fundação Calouste Gulbenkian
Museu do Chiado - Museu Nacional de Arte Contemporânea
Câmara Municipal de Matosinhos

Particulares

Alexandre Pomar
António Mota Redol
António Rasteiro
Cristina Azevedo Tavares
Emília Tavares
Fátima Machado
Fernando Rocha
João Palla
Joaquim Lima Carvalho
Joel Cleto
Jorge Molder
Jorge de Oliveira
Júlio Pomar
Leonor Nazaré
Manuel Torres
Manuela Cruz
Maria Aires Silveira
Maria Berta Gomes
Maria Celeste Melo Ribeiro
Maria das Dores Cabrita
Maria Edite Cardoso Pires
Maria Eugénia Cunhal
Maria Jesùs Ávila
Miguel Arruda
Nuno Ferreira de Carvalho
Patrícia Rosas
Pedro Lapa
Querubim Lapa
Rogério Ribeiro
Tereza Arriaga
Teresa Costa Cabral

Colectiva de Artes Plásticas
Curadoria: David Santos e Luísa Duarte Santos

