

O MODERNISMO
NA ARTE PORTUGUESA



Biblioteca Breve

SÉRIE ARTES VISUAIS

ISBN 972 – 566 – 157 – 5

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO
ANTÓNIO QUADROS

JOSÉ AUGUSTO FRANÇA

O Modernismo na Arte Portuguesa



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

Título

O Modernismo na Arte Portuguesa

Biblioteca Breve / Volume 43

1.^a edição — 1979

2.^a edição — 1983

3.^a edição — 1991

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Ministério da Educação

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*
Divisão de Publicações
Praça do Príncipe Real, 14 -1.º 1200 Lisboa
Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

Tiragem
4 000 exemplares

Coordenação geral
Beja Madeira

Orientação gráfica
Luís Correia

Distribuição comercial
Livraria Bertrand, SARL
Apartado 37, Amadora – Portugal

Composição e impressão
Gráfica Maiadouro
Rua Padre Luís Campos, 686 – 4470 MAIA
Abril 1991
Depósito Legal n.º 42 266/91

ISSN 0871 – 519 X

ÍNDICE

	Pág.
I — Do Humorismo ao Modernismo	6
II — Amadeo e os Futuristas	15
III — Pintores e escultores de duas gerações	33
IV — Arquitectura modernista.....	57
V — Pensamento estético e acção artística	71
VI — A Exposição do Mundo Português.....	86
VII — 1940: o fim e o princípio	93
NOTA BIBLIOGRÁFICA.....	100
TÁBUAS CRONOLÓGICAS	102
1 — Acontecimentos e obras	102
2 — Artistas.....	105
ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES	107

I / DO HUMORISMO AO MODERNISMO

O século XIX passou para o XX os seus valores naturalistas e será contra eles que os anos de 900 se definirão logo na primeira década — mas mais tarde em Portugal, a uma dezena de anos de distância, em 1915. Em 1910, uma mudança de regime institucional teve mínimas consequências culturais, dentro duma mentalidade que, no domínio artístico, continuava a eleger Malhoa como representante do seu gosto de naturalista e sentimentalmente viver, em monarquia ou em república.

O simbolismo fim-de-século que tocara António Carneiro e prosseguiria no elitismo democrático d'«A Águia» portuense, não podia implicar então uma alteração estética mas apenas deslocar o impacte sentimental, entre paisagens que se exprimiam mas não se viam de outro modo. Vê-las de maneira diferente, com outra consciência formal, tal como fizera o impressionismo, exigia uma prática que a pintura portuguesa não tivera, sujeita às lições de Silva Porto que Carlos Reis então continuava. Por aí havia de se manifestar a primeira reacção, aliás vinda do exterior, ou, mais uma vez, de Paris.

Foi assim que, em Março de 1911, oito jovens pintores que estudavam em Paris, sete portugueses e um brasileiro (R. Colin), trouxeram a Lisboa uma «exposição livre» de cerca de cento e trinta óleos, «pochades» e caricaturas. M. Bentes e E. Viana tinham abandonado a Academia de Lisboa em 1905, Emmérico Nunes no ano seguinte, Alberto Cardoso também a frequentara, ao contrário de Francisco Smith, Domingos Rebelo e F. Álvares Cabral. Perdidos e achados em Paris, numa boémia mansa de Montparnasse, a sua arte, por «livre» que se anunciasse, não ia mais longe do que a prática corrente dos seus colegas naturalistas. Laivos de impressionismo, que se detectaram mais nas intenções que nas obras expostas, tiveram apenas um alcance polémico, sobretudo na pena de Bentes, organizador da manifestação.

Defendendo-se de críticas soezes feitas à exposição, Bentes encarecia, por referência, o valor do impressionismo «que ainda não (tinha entrado) as fronteiras do nosso país» e sublinhava a ignorância dos atacantes. Tudo quanto ele e os seus amigos pretendiam, era «fugir aos dogmas do ensino, às imposições dos mestres e, quanto possível, às influências das escolas». Uma só escola, «a Natureza», e um só dogma, «o Amor», norteava a prática destes jovens para os quais a arte não tinha «sistemas» mas sim «emoções». «Vibrar» a um aspecto da Natureza e «transmitir» essa vibração, era o seu programa — e Carrière, Puvis de Chavannes e Monet abonavam tais princípios, numa síntese meio espiritual meio naturalista que ficava presa aos fins do século XIX.

Caminhando numa «rotina atrasada» e produzindo coisas «mediócras», a boa vontade destes jovens emigrados não chegava para invalidar a crítica que por estas palavras outro emigrado lhes fazia: Amadeo de

Souza-Cardoso, que partira também para Paris em 1906 e que com eles mal acamaradava, esperando outra coisa da prática parisiense — que muito em breve lhe virá, como veremos.

A emigração era então uma constante da vida artística portuguesa, temperada por bolsas oficiais que não cobriam as necessidades de todos os que se sentiam reagir contra as restrições do ensino académico de Lisboa e do Porto, e que velhos sonhos românticos animavam ainda. Paris era o seu horizonte fatal, e valia bem todos os sacrifícios. De lá viria a salvação possível da arte nacional, em que poucos, aliás, acreditavam, conhecendo como conheciam o ambiente de que fugiam e que, ao regresso, os esperava. Cerca de vinte artistas, pintores quase todos, partiram para França no princípio do século, em busca de aprendizagem ou tentando a sorte. Os sete expositores «livres» de 1911 constituíam uma amostragem da situação vivida por todos, apenas mais significativa em termos de organização.

Entre eles contava-se um artista de ânimo humorístico que logo partiria para Munique a tentar carreira, fiado na sua ascendência alemã: Emmérico Nunes. De lá enviará ele meia dúzia de desenhos a uma outra exposição que, no ano seguinte, marcou novo rumo nas aventuras da sua geração.

Em Maio de 1912 inaugurou-se em Lisboa a I Exposição dos Humoristas Portugueses que, presidida por Manuel Gustavo, filho do saudoso Rafael Bordalo Pinheiro, falecido em 1905, reunia desenhadores duma tradição experimentada e novos que forjavam um gosto mais original e mais imaginoso. A crítica atribuiu-lhe importância e chegou a perguntar-se se estava ali «uma autêntica esperança de renascença da arte portuguesa» —

que outras exposições naturalistas, ao mesmo tempo, serviam mal e em «decadência».

Emmérico estabelecia uma ocasional ligação entre os expositores de 1911 e os de 12; com ele alinhavam agora três artistas especialmente destacados: Almada Negreiros, Jorge Barradas e Cristiano Cruz, além dum escultor que trabalhava em Paris, Ernesto do Canto. N'«A Águia», um artigo de Veiga Simões chamava a atenção para estes novos artistas, prevendo-lhes futuro brilhante numa mudança de mentalidade que o seu humorismo deixava observar, menos grosseiro, mais galante, e, sobretudo, mais indiferente à actualidade política que a tradição de Oitocentos exigia.

No ano seguinte, um II Salão renovou o êxito do primeiro, acrescentando-lhe já uma dimensão de «arte pensada» (a que o prefaciador do catálogo, André Brun, aludia) e abrindo-se por isso a uma crítica que via, em tais obras, «o tradicionalismo (...) experimentar golpes mortais». Outra crítica, lamentando a perda de «tipos e costumes genuinamente portugueses», via, ao mesmo tempo e em sua substituição, multiplicarem-se as «figuras francesas e alemãs» que, na verdade, os jovens desenhadores imitavam, inspirando-se de revistas de uma e outra nacionalidade. A novidade trazia uma ganga de importação, por vezes indiscreta mas necessária para provocar a ruptura de gosto que se anunciava.

Se o III Salão não se realizou em 1914 (só voltaria a ter lugar em 1920, já fora de tempo ou de significação imediata), em 1913 um dos melhores expositores do ano anterior expôs individualmente com grande sucesso: Almada Negreiros. Fernando Pessoa escreveu então longamente sobre ele (n'«A Águia»), notando o «polimorfismo da sua arte», a sua «poliaptidão», o seu

poder de «adaptação a vários géneros». O futuro lhe daria razão, aparente e profunda.

A par destes humoristas, outros artistas da exposição de 1911 vinham a público, prosseguindo uma obra de maior responsabilidade pictórica; e, no habitual Salão da Primavera da SNBA, em 1914, Viana (e D. Rebelo, Dordio Gomes, Mily Possoz e A. Basto) foram saudados como «modernistas», agrupados numa «parede revolucionária», num «simpático esforço» de «novidade artística». O termo surgia pela primeira vez, com sentido genérico e incerto, abarcando pintores de paisagem e retrato tanto quanto caricaturistas — e desse mesmo modo ele foi adoptado no Porto, no ano seguinte, no título de uma Exposição de Humoristas e Modernistas. Assim se realizava a junção de duas situações mentais, confundidas num gosto comum, sensível e, sobretudo, mundano.

Com efeito, para os organizadores da exposição portuense de Maio de 1915, tratava-se de «uma festa de arte e de mundanismo», e a arte dos modernistas tinha «requintes de graça e de capricho», e «muita alegria, muita cor e muita graça» — e uma «divina nevrose» também. Houve então conferências, serões de arte e de música, numa ligação espiritual com o aspecto finissecular d'«A Águia» que dominava o Porto intelectual. Artistas de Lisboa (Almada, A. Soares, Barradas, Cristiano Cruz) juntavam-se aos portuenses (Abel Salazar, A. Basto), e de novo em 1916, num II salão já só de «Modernistas». Entretanto, com Basto, Leal da Câmara organizara (Janeiro de 1916) um salão de «Fantasistas», também com conferências, mas de interesse menor; e, em Agosto de 1917, o caricaturista, famoso já do fim de Oitocentos,

levou a cabo um salão de «Arte e Guerra», cuja «feição modernista», anunciada, era menos clara.

Em Maio de 1916 e de novo em Novembro de 1919, nos II e III Salões dos «Modernistas», Soares e Viana foram as vedetas declaradas sucessivamente mais modernistas, por vias duma elegância mundana ou de estridências de colorido pictural que lhes marcariam os respectivos futuros. De certo modo, o III Salão dos Humoristas lisboetas, em Julho de 1920, tardio já em relação ao projecto inicial, constituiu uma síntese de todos os programas estéticos que nesta linha sinuosa tinham tido desenvolvimento em Lisboa e no Porto, ao longo do segundo decénio do século. Artistas da exposição «livre» de 1911, «humoristas» de 1912, «modernistas» e «fantasistas» portuenses e um ou outro estreado, juntaram-se nesta exposição que tinha pretensões de salão completo, embora menor, face ao da SNBA com as suas secções de pintura, escultura, arquitectura, artes decorativas, e, agora separadamente, de desenho e de escultura «humorísticos». Um espanhol famoso, Vasquez Diaz, seria ali especificamente valorizado.

Entretanto, várias exposições individuais, em Lisboa e no Porto, (A. Basto, Barradas, E. Canto, Correia Dias, Mily Possoz, Diogo de Macedo) tinham nutrido o processo modernista, em termos de humorismo mas também de uma imaginação formal algo decorativa e mundana, e de algum modo ligada ao gosto precioso e sentimental do fim do século passado que continuava a levar a crítica a falar em Puvis de Chavannes e em Carrière.

Pelo lado do humorismo, porém, jornais como o «Papagaio Reab», em 1914, de obediência monárquica, ou como «O Riso da Vitória», em 1919-20, tendo como

directores artísticos respectivamente Almada Negreiros e Barradas, impunham um gosto novo à caricatura, igualmente praticada na imprensa diária de vários teor ideológico. E tinha ainda que ver com o humorismo mundanizado uma linha de cartazistas que, desde 1916, se representava com novo estilo gráfico. Almada, Soares e Basto dedicavam-se ao género, entre outros.

É esta uma primeira fase do modernismo português, em sentido lato; pelo meio dela, porém, outra fase se gerara e desenvolvera (e falecera), na segunda parte da década, marcada por outros valores internacionais que de Paris tinham vindo com a guerra. O cubismo e, sobretudo, o futurismo tinham penetrado a arte nacional a partir de 1915, de um modo polémico que a seguir analisaremos. Os artistas de tal empenho eram, no entanto, outros e animados por outra prática: se Almada e Viana fizeram a passagem, foi mais tarde ou apenas superficialmente, como veremos.

Mas dos outros nomes que se destacaram ao longo destas exposições de Lisboa e do Porto, muitos passaram à história dos anos seguintes, até 1940 ou muito mais tarde. Entre eles, houve também os que ficaram pelo caminho, à míngua de talento ou de sorte (e não cabe aqui recordar o amadorismo em que se confinaram), ou voluntariamente desapareceram da vida artística portuguesa.

Correia Dias (1892-1935), que se suicidou no Brasil para onde emigrara em 1915, embora não participasse nas exposições colectivas, teve merecida aura de desenhador humorista e, sobretudo, de decorador — profissão que prosseguira com grande sucesso no Rio de Janeiro. Director duma revista de caricaturas em Coimbra, já em 1912 («A Rajada»), onde colaboraram os seus principais

contemporâneos, colaborador d'«A Águia» cujo grupo caricaturou simbolicamente, em 1914, no friso da «Ânfora da Saudade» que incluía «O Desterrado» de Soares dos Reis, Pascoaes, Carneiro e Fernando Pessoa, ceramista, vitralista, desenhador de móveis e de tapetes, ilustrador e cartazista, Correia Dias foi um artista múltiplo e inovador que englobava várias tendências do modernismo português de cuja cena muito cedo desapareceu.

Outro nome deve ter destaque aqui: Cristiano Cruz (1892-1951), falecido em Angola e que deixara Lisboa pela África no início dos anos 20, exercendo a profissão que adoptou, de médico-veterinário, com total desistência da carreira artística. Breve, esta foi, porém, particularmente brilhante, e o nome de Cristiano perdurou na memória dos seus companheiros de então como o mais seguro e o mais maturo e culto de todos eles. Destacado no I Salão dos Humoristas, como «artista já feito», a sua obra está dispersa por jornais, com raras peças em colecções privadas. Uma obra complexa, marcada por uma influência alemã nos desenhos de humor, que abriram caminho a Almada, e logo, por via de consequência, por um expressionismo a propósito do qual se fala de Münch e de Goya. Satírico nos comentários por vezes anti-clericais, sentimental e sótno em peças de outro modo trabalhadas, com aspectos dramáticos da cidade velha ou do quotidiano triste, figuras fantasmagóricas ou tomando sendas simbólicas, Cristiano Cruz, que a si próprio se descrevia como um neurasténico, ficou como uma personagem misteriosa no primeiro modernismo português, a que um voluntário exílio e uma grave desistência de destino deram cor dramática. Alheio à aventura seguinte, do

futurismo, preso, em certa medida que na sua arte atingiu uma densidade insólita, à nostalgia decadente do fim de Oitocentos, este artista resume os limites do início modernista do século. E, como Correia Dais, exilado também, e suicida futuro, exprime as suas hesitações e paradoxos.

Humoristas que de si próprios riam, trazendo uma mensagem estética pouco consistente e que nenhuma outra raiz alimentava por enquanto, e herdeiros, também, da reacção antinaturalista do seu tempo, os melhores desta primeira geração no seu começo traduzem os limites nacionais duma cultura desadaptada ao tempo histórico já vivido na Europa, em termos de acção artística. Aí o futurismo lhes traria a salvação, ao menos aparente, numa polémica de vanguarda que ultrapassava (e neutralizaria) «impressionistas», «humoristas» e «mundanos». A resistência de alguns, ou muitos, destes, ao longo das duas gerações definidas até 1940, significará, sem dúvida, a inércia da praxis artística portuguesa no quadro aleatório do seu modernismo.

II / AMADEO E OS FUTURISTAS

Quando, em Abril de 1915, o n.º 2 da revista «Orpheu» reproduzia quatro composições futuristas de Santa-Rita Pintor, no Porto, um jornalista que criticava o I Salão dos Modernistas, considerava aquele movimento uma «tentativa morta». De qualquer modo, ela não atingiria a capital nortenha e seria terreno estético da gente de Lisboa empenhada na revista, que evoluíra do primeiro para o segundo número, deixando de ser um «exílio de temperamentos de arte» para assumir, embora sem teorização concomitante, uma responsabilidade polémica futurista, e como tal entendida nos ataques e comentários jocosos da imprensa.

Iniciativa do poeta Sá-Carneiro, «Orpheu» não obedecia a nenhuma ortodoxia estética, flutuando entre o «semifuturismo» do seu poema «Manicure», feito com «intenções de blague», o «sensacionismo» apregoado então por Pessoa e por Almada, e o futurismo que, legitimamente, no ano seguinte, só Santa-Rita podia reivindicar. O termo aparecera numa condescendente crónica parisiense de Aquilino Ribeiro, em 1912 (e bem ocasionalmente num jornal de Ponta Delgada, em 1909, logo à saída do manifesto de Marinetti...), Sá-Carneiro

saudara-o em Paris, em 1914 — e Santa-Rita trouxera-o na bagagem, ao voltar de França, acossado pela guerra, nesse mesmo ano. Projectava ele então publicar em Lisboa os manifestos italianos e lançar-se à frente da grande aventura.

«Orpheu» foi a primeira etapa da sua estratégia, e em vão quis apoderar-se da revista fazendo sair o n.º 3, que Sá-Carneiro se via impossibilitado de publicar. Três conferências anunciadas então, dele, de Raul Leal e de Sá-Carneiro, entravam no programa, tal como um festival teatral.

Nada disso se passou, porém, ao longo de 1915, o que não impediu uma longa troça da imprensa contra tais «desequilíbrios cerebrais», ou «maluquices» e «madurezas», à qual Almada respondeu numa entrevista, desculpando-se em «blague», e Pessoa numa graça política mal recebida e logo renegada pelos companheiros que se pretendiam fora de tão perigoso terreno. As direitas não deixaram por isso de atacar os «fautores da desordem e da revolução», «sem fé nem pátria» — apesar das declarações solenes de Santa-Rita que garantia «o carácter absolutamente nacionalista da sua doutrina».

A polémica do futurismo desenvolvia-se mais no campo literário que no artístico, onde Santa-Rita estava por enquanto sozinho, e ali tinham papel determinante Pessoa-Álvaro de Campos, Raul Leal e Almada — que lançou, em 1915, um mortal ataque contra Júlio Dantas, paradigma académico, num manifesto famoso. Nesse ano ainda, promoveu-se um «grande congresso de artistas e escritores da nova geração para protestar contra a modorra a que os velhos a obrigavam», de cuja pretensão não ficaram notícias. No ano seguinte, que viu suicidar-se Sá-Carneiro em Paris, José Pacheco, companheiro e

animador da vanguarda (e um dos organizadores do congresso), inaugurou uma Galeria de Artes que, para além do eclectismo dos expositores («divres» de 1911, «humoristas» e «mundanos» também), foi tomada como local do «salão dos futuristas» — porque a classificação pegara já na linguagem corrente. Ao fim de 1916, ela teve especial ocasião de se manifestar, com as exposições de um pintor que a guerra fizera também regressar a Portugal, em 1914, após oito anos de Paris: Amadeo de Souza-Cardoso. Expondo primeiro no Porto (recolhera-se, no retorno, à casa paterna, em Amarante) e logo a seguir em Lisboa, Amadeo mostrava uma larga série de obras, de variada orientação, e declarava-se «impressionista, cubista, futurista e abstraccionista», de tudo um pouco — mas foi a etiqueta futurista que logo lhe coube. E com o lamento jornalístico de «a doença futurista ter transposto as fronteiras do nosso lindo Portugal»...

Exposições da maior importância no morno contexto pátrio, o reboliço que provocaram (o artista chegou a ser agredido) fez relançar a campanha que afrouxara após «Orpheu», e muito graças a Almada Negreiros que publicou na altura um manifesto destinado a chamar a atenção para o significado da arte deste camarada que vinha reforçar as fileiras da vanguarda — e, sobretudo, dar-lhe, no campo da pintura, a garantia profissional que até então lhe faltara. Amadeo era, para Almada, «a primeira descoberta de Portugal na Europa do século XX», e o «génio pintor» que se esperava como prova da sua geração. Ao mesmo tempo, Amadeo publicava uma longa entrevista num quotidiano («O Dia») em que fez passar traduções parcelares de três manifestos futuristas, misturando-as com opiniões pessoais. Santa-Rita teve

possivelmente intervenção nesta propositada fraude que constitui um documento importante no processo da comunicação futurista entre nós.

Quatro meses depois da exposição lisboeta, em Abril de 1917, uma «I Conferência Futurista» aproveitou-lhe o êxito, levando ao palco do Teatro República (depois São Luís) Almada Negreiros, a lançar o seu «Ultimatum Futurista às gerações portuguesas do século XX», seguido de leituras de manifestos e textos internacionais. Foi «a tumultuosa apresentação do futurismo ao povo português», com carácter oficial, e resultou numa saborosa «matinée» que deu farto motivo de galhofa nos jornais do costume. Por detrás dela, encenador atento e hábil, estava mais uma vez Santa-Rita. E outras actividades foram anunciadas na altura, «um espectáculo prático e positivo de futurismo», uma «comédia futurista» com variedades, e houve quem acrescentasse a notícia dum filme e duma tourada. Tratava-se, em suma, de «criar a pátria portuguesa do século XX», grito três vezes repetido pelo conferencista contra a decadência dum país (ou de «vadios» ou de «amadores») que estava «a dormir desde Camões», preso na «saudade», «nostalgia mórbida dos temperamentos esgotados e doentes». Nenhuma referência estética nesta diatribe sociológica — que havia de ser continuada, no fim do ano, pelas páginas de «Portugal Futurista», a revista que Santa-Rita sonhava e de que fez sua glorificação.

Um grande retrato fotográfico do pintor abria a publicação, seguido de três reproduções de obras suas, e de duas de Amadeo, de qualidade propositadamente inferior para assegurar a supremacia do «grande iniciador do movimento futurista em Portugal», como dizia hagiograficamente o artigo que lhe assistia, logo apoiado

por um ensaio de Raul Leal sobre «l'abstractionnisme futuriste» detectado numa «obra genial» de Santa-Rita — que nada escrevia na publicação, retirando-se ante os elogios necessários, como mentor ausente e secreto.

Traduções de textos teóricos e polémicos de Marinetti, Boccioni e Carrà, do «Manifesto dos Pintores Futuristas», de 1910, poemas de Cendrars e de Apollinaire, outros de Almada, Pessoa e Sá-Carneiro, um texto narrativo «simultaneísta» de Almada dedicado a Santa-Rita («Saltimbancos»), o «Ultimatum» que Almada lera na sessão de Abril, um manifesto de apresentação dos *ballets* russos de Diaghilev que iam chegar a Lisboa, completam o número único de «Portugal Futurista», numa variedade de textos nem sempre em relação com o movimento apreçoado. A falta de uma teoria própria é evidente, como a falta de reflexão crítica sobre o fenómeno apresentado, e também a falta de criação original, quer no domínio literário quer no artístico: se não fosse a colaboração de Almada, poética, ficcionista e polémica, o futurismo da revista ficaria por mãos estrangeiras.

Um documento incluído nas suas páginas merece, no entanto, uma atenção especial: o «Mandado de Despejo aos Mandarins da Europa», assinado por Álvaro de Campos. É ele que justifica a publicação, fornecendo ao futurismo português o seu texto fundamental nos variados domínios da sociologia, da política e da estética. A sua reflexão situa-se muito para além daquela que os manifestos de Almada tinham produzido, meros ataques a Júlio Dantas, ou apologia de Amadeo, ou expressão demagógica dum ódio nacionalista.

Se o seu começo tem uma fúria destruidora que nada poupa, no mundo contemporâneo da política, da guerra, da filosofia, da literatura e da arte (que só Rodin

simboliza), e contra o qual, visto sem «nenhuma ideia de uma estrutura» e em «falência total», o autor atira (com grande destaque tipográfico) um palavrão desprezivo: «Merda!» — o texto apresenta uma segunda parte construtiva, na qual Pessoa, sob o seu heterónimo famoso, «Cantor-Vidente do Futuro», vai propor um caminho, através da proclamação de uma série de leis de criação poética.

Se a sensibilidade não acompanha a progressão geométrica dos estímulos do mundo moderno (é a «lei de Malthus da sensibilidade»), apresenta-se a necessidade duma «adaptação artificial», através da anulação do «dogma da personalidade», «ficção teológica», pela «interpenetração das almas». Cada homem poderá então dizer-se «todos os outros» assumindo a sua «incoerência»: fim da democracia definida pela Revolução Francesa, fim do conceito de verdade na filosofia — que se transformará num jogo de variadas teorias «não relacionadas entre si», contendo verdades parciais. E cada indivíduo superior definir-se-á como «uma harmonia entre as subjectividades alheias», «realizador de médias» que dominará a política, tal como a ciência, «média concreta entre opiniões filosóficas», substituirá a filosofia.

O artista novo será aquele que sinta «por um certo número de outros», e, em vez de tentar exprimir o que individualmente sente, deve multiplicar-se de modo contraditório, denunciando a falsa indivisibilidade. E, em vez de expressão, passará a praticar-se «Entre-a-Expressão», atingindo assim uma média das opiniões e das expressões.

A monarquia científica, com um «Rei-Média», a filosofia metafísica e o sentimento religioso desaparecidos, tais são as consequências sociais da

aplicação da lei proclamada. Quanto à arte, acontecerá a substituição dos trinta ou quarenta poetas existentes (Pessoa não menciona artistas plásticos) por dois, «cada um com quinze ou vinte personalidades, cada uma das quais seja uma média entre as correntes sociais do momento». Eles as exprimirão assim, integral e sinteticamente. E será, em todos os planos, a «criação científica dos Super-Homens», «completos», «complexos» e «harmónicos».

Concluindo o jogo, Pessoa-Álvaro de Campos lança a sua proclamação «de costas para a Europa» e «saudando abstractamente o Infinito» — ele que pertence à «Raça dos Descobridores», implantados na «barra do Tejo»... Um super-Camões» também, como já propusera em 1912 à gente d'«A Águia», no que se diria uma continuidade simbolista neste nacionalismo a que o futurismo oferecia uma pele nova e inesperada para os seus compatriotas.

Sete anos mais tarde, Pessoa-Álvaro de Campos publicará (em «Athena», revista que dirigiu em 1924-25) um grande ensaio que completa o seu manifesto do «Portugal Futurista»: «Para uma Estética não Aristotélica». Estética baseada na força e não na beleza, força que garante o equilíbrio entre a «coesão» interior, sensível, do criador e a «ruptibilidade» exterior, intelectual, assimilável em termos de subsistência sensível e assim interiorizável, ou seja, passando da generalização aristotélica para a particularização que a contraria. Força que garante, em vez de uma «captação» «gregária», uma «subjugação» «separativa». «A arte é um esforço para dominar os outros», afirma o autor, oposto nisto à estética aristotélica que, fundada sobre o belo e o compreensível, procura unidades artificiais, através dum sistema de agrado, captativo. Se o artista novo deve subordinar tudo à sua

sensibilidade «particular e pessoal», ele chegará a ser o que deve ser: um «foco emissor abstracto sensível que force os outros» — «foco dinamogénio» e não mero «aparelho transformador». Pessoa defende a criação de artistas verdadeiros e não de «simuladores» que por todo o lado se produzem, maioria ou mesmo totalidade dos «chamados realistas, naturalistas, simbolistas, futuristas», que fazem arte «com a inteligência e não com a sensibilidade».

Uma teoria original, e mais futurista que o próprio futurismo até então propusera, esboça-se nestes dois textos encadeados, a que Raul Leal virá a acrescentar outros, e Almada também, muitos anos mais tarde, em mitologias, pessoalmente dramática uma, nacionalmente trágica outra. Pessoa, esse, ficava no campo da ficção, num jogo de «personae dramatis» em que também não tinha nem podia ter companhia...

Guilherme Santa-Rita (1889-1918), no meio destas teorias dos poetas de «Orpheu», mantinha-se marginal e misterioso. A sua acção dinamizadora era mais material e espectacular. Sá-Carneiro detestava-o em Paris, Amadeo também, mais tarde. Mil histórias corriam a seu propósito, e ele dará mesmo uma personagem à «Confissão de Lúcio». Ultramonárquico e reaccionário, perdeu em 1912 a bolsa do governo republicano que o levava a Paris, onde não conseguiu entrar na École des Beaux Arts, depois de ter obtido o diploma da Academia lisboeta — para um certame da qual enviou, em 1911 (ao mesmo tempo que se patenteava a exposição «livre» dos seus colegas parisienses) uma boa cópia da «Olympia» de Manet. A totalidade da sua obra desapareceu à sua morte, destruída pela família por vontade do artista — último acto ou atitude que culminou uma vida pautada por uma

obsessiva dedicação tanto quanto por uma suspeita «fumisterie».

Dessa obra restou, porém, uma «cabeça» cubo-futurista datável de 1912 que, por isso, será a primeira obra «moderna» produzida por artista nacional. A gênese cubista desta pintura tem uma dinamização interna que a situa para além da estética picassiana, numa estruturação que se diria parafuturista. Outras composições (além de uma pintura escolar, expressionista, de c. 1907) conhecem-se apenas por reprodução, seis delas no «Orpheu» e no «Portugal Futurista», que reproduziu ainda outro quadro, «Perspectiva dinâmica de um quarto ao acordar», de 1912, dentro dum esquema futurista, com espaço dinamizado segundo linhas de vibração dos objectos esquematizados.

As outras seis produções escalam-se de 1912 a 15 e constituem uma obra extremamente coerente na sua evolução, ultrapassando o quadro estético do futurismo por uma exigência analítica das formas gráficas esquematizadas. Os títulos, longos e descritivos segundo um código futurista pessoal, propõem sistemas diferentes de abordagem sensível, «radiográfica», «litográfica» e «mecânica», ou referem um «interseccionismo plástico» que se acorda a certas experiências poéticas contemporâneas, de Pessoa e de Almada. No «Estojo científico de uma cabeça+aparelho ocular+sobreposição dinâmica visual+reflexos de ambiente×luz (sensibilidade mecânica)», as sugestões anunciadas têm uma leitura directa nos sinais gráficos da composição que se multiplicam e sobrepõem, em desenho e colagem. O mesmo se diria das outras produções, em graus variados de complexidade, que vão de uma operação de «decomposição dinâmica», em 1912, a outra, de

«abstracção», já em 1915, depois de buscar uma «síntese geométrica» e um «complementarismo orgânico», sempre em termos formais ou ségnicos que ultrapassam o pretexto iconográfico. Para além da leitura das composições, subsiste, porém, o carácter provocatório dos títulos que, no quadro geral da acção de Santa-Rita, traduzem uma imediata atitude polémica, nela se comprazendo e limitando muito dos seus efeitos estéticos.

«Sensibilidade mediúnica», como queria o seu apresentador do «Portugal Futurista», Santa-Rita-Pintor (como se designava) mais ou menos tocou em várias situações mentais do seu tempo, ou as adivinhou — «adivinhão latino» como também lhe chamaram. Mas igualmente se sublinhou, à sua morte precoce, o carácter de «exilado» que teve ou assumiu, de novo se misturando futurismo e decadentismo nos quadros mentais da época. De qualquer modo, muitos anos depois (1965), Almada Negreiros considerá-lo-ia «um dos mais extraordinários espíritos que conheceu», e como tal, ou em tal suposição lendária, Santa-Rita terá de ficar na história do modernismo nacional.

Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918) teve também o seu lado lendário, ao ser saudado por Almada na sua exposição lisboeta de 1917, e ao ficar como uma referência abstracta, após a morte que o colheu jovem, no ano seguinte — referência que só quarenta anos mais tarde teria concretização no conhecimento crítico da sua obra, no seio de nova conjuntura cultural.

Estudante em Paris como Santa-Rita, Amadeo cursara vagamente a Academia de Belas Artes de Lisboa e em França não procurou ensino oficial. Nenhuma bolsa a isso o obrigava, já que a fortuna paterna lhe sustentava

com alguma largueza as despesas, marginalizando-o também por isso em relação aos muitos compatriotas que vimos demandarem Paris por esses anos. Instalado lá em 1906, Amadeo manteve-se distante dos outros, alheio às exposições dos «livres» de 1911, dos «humoristas» (ele que era então caricaturista apreciado) e dos «modernistas» portuenses, apesar de convidado e anunciado em 1915. E conhece-se a sua opinião radical sobre a «mediocridade» e o carácter «rotineiro» dos colegas.

Entretanto, um encontro de amizade com Modigliani (com quem expôs em 1911) deu a Amadeo uma indicação de caminho original, num estilo graficamente precioso, algo heráldico, onde ecoavam cenografias dos *ballets* russos e lembranças do «Jugendstil» de Munique, em paisagens exóticas. A mesma estilização manifestou-se em 1912 num álbum de «Dessins», que o prefaciador francês achava elegantes, misteriosos, exóticos e simbolistas, e que L. Vauxcelles, crítico de acatada autoridade, apreciava como coisas «maravilhosas» e «prodigiosas», nos seus requintes bizantinos e algo decadentes. O artista comprazia-se aristocraticamente, ou snobemente, nessa prática: data de então uma cópia manuscrita e ilustrada da *Légende de Saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert, realizada no mesmo gosto. Mas já uma das estampas do álbum, uma «Tête d'Étude», inspirada nas máscaras negras que o cubismo descobrira esteticamente, anuncia outra posição, arredada do «sentimento e da psicologia romanesca» e atenta à «notável evolução» da arte desses anos. É o próprio Amadeo quem o escreve, por essa altura. Ele afastou-se então de Modigliani e aproximou-se dos cubistas, vindo a expor na sua sala no «Salon d'Automne» de 1912. Apollinaire menciona-o de passagem e um crítico americano convidou-o a participar no que seria a

primeira (e escandalosa) exposição de pintura moderna nos Estados Unidos, o famoso «Armory Show» de Nova Iorque, Chicago e Boston, em 1913. Os oito quadros de Amadeo figuram ao lado das obras de Braque e de Gleizes, e o primeiro estudo americano sobre o cubismo (de A. J. Eddy, que lhe adquiriu três quadros) elogiou o seu «sentimento romântico» o seu sentido «feérico». Logo a seguir, por proposta de Delaunay, de quem se tornara amigo, Amadeo figurou no Salão de «Der Sturm», em Berlim — e a obra exposta, realizada em Janeiro desse ano, regista-se já em esquemas cubistas ortodoxos.

Em 1913 processou-se assim a evolução da arte de Amadeo que o cubismo atraía, não, porém, sem que o artista procurasse, dentro dos seus parâmetros formais e espaciais, soluções pessoais, ao princípio ainda ligadas aos seus próprios esquemas figurativos anteriores cujos elementos estilizados cediam lugar a propostas de perspectivas compósitas; pouco depois, após a exploração de uma fase analítica, um tanto simplificada, a sua pintura entrou em propostas de abstractização formal inteiramente inéditas. A influência de Delaunay é detectável nesta passagem, quer pelo lado da cor quer pelo lado das estruturas curvas, que Amadeo emprega com gosto decorativo, nomeadamente no quadro «Cavaleiros» que o Museu Nacional de Arte Moderna de Paris havia de adquirir em 1958, e onde as figuras são pretexto de um jogo animado de círculos coloridos. Ao estaticismo propositado do cubismo da primeira fase histórica sucede agora um dinamismo que implica novos valores e acena com novos convites.

O abstraccionismo foi o mais importante destes, já em 1913. Composições inteiramente alheias a qualquer representação, vinda uma, directamente, do «orfismo» de

Delaunay, com o seu colorido dinâmico, e outra, de maneira mais elaborada, com um jogo complexo de formas em que as estruturas cubistas anteriores são visíveis. O grande interesse deste pequeno quadro reside na possibilidade que ele oferece de seguir o encaminhamento dum lógica formal que do cubismo ortodoxo leva necessariamente ao abstraccionismo — e isso, que mais tarde seria verificável na obra de outros artistas, aparece provavelmente pela primeira vez na obra de Amadeo, nesta pintura que termina a sua passagem pelo cubismo, numa conclusão da maior importância estética. Tudo isso se passou durante um ano apenas, vertiginosamente vivido pelo artista, e, por assim dizer, dentro de uma consciência tangencial dos fenómenos abordados. Tarde chegado à prática cubista, só recebida em 1913 e recuperada então no seu percurso anterior, Amadeo desenvolveu-a sem escrúpulos de aprendiz e foi isso que lhe permitiu ultrapassá-la rapidamente. Após o que outros problemas se lhe porão.

Entre 1913 e 14, Amadeo reconsiderou a experiência cubista orientando-se para composições formais de nova responsabilidade plástica, perto daquilo que, quatro anos mais tarde, tomaria o nome de «purismo», em desinência pós-cubista. Formas solidamente impostas, com sugestões arquitectónicas, articulam-se em perspectivas faciais, tomadas, porém, por um crepitemento «pontilista» que Amadeo não usara nos seus quadros cubistas e que agora vinha alterar o estaticismo plástico das composições. Foi, de qualquer modo, um brevíssimo período da obra do artista, de que restam apenas três ou quatro quadros.

Após esta exploração dum formalismo insólito, Amadeo, certamente por influência alemã, em viagens

feitas em 1914, entregou-se a experiências expressionistas, em pequenas telas de paisagens ou de cabeças, ou ainda de máscaras de raiz cubista alteradas no tratamento pictórico. Obras produzidas em 1914, e durante a viagem que o trouxe, sem regresso, a Portugal, aqui continuaram a processar-se — e então com uma conotação que importa analisar.

Instalado numa quinta familiar perto de Amarante e assim isolado, não só de Paris para onde a guerra o impedia de voltar, mas da própria vida intelectual portuguesa, que conhecia mal, Amadeo encontrava-se numa situação que o exasperava — e a própria violência do expressionismo era-lhe tubo de escape temperamental. Cabeças-máscaras e violas de recordação cubista explodiam na sua pintura de então, procurando uma saída.

Esta verificou-se no Verão de 1915 com a chegada a Portugal e a sua instalação em Vila do Conde do casal Delaunay que Amadeo frequentara em Paris e que tinha agora na vizinhança. A influência já recebida dos pintores parisienses acrescentou-se por efeito do convívio mais estrito, e de esperanças comuns na possibilidade de regresso a França, para onde formulavam planos de acção, em exposições e edições. Mas a personalidade de Amadeo modificara-se, e o sensível jogo de coloridos «órficos» de que se aproximara nada lhe dizia agora, também em face de uma natureza de outro modo violenta, onde o sol tinha diferente e mais dramático papel. Assim, os célebres «discos» dos Delaunays tornaram-se para o pintor português elementos de composição decorativa, emblemas efusivos dum folclore que havia de confundir com a linguagem futurista a que, por outro lado, novas relações de Lisboa o convidavam.

Não tanto Santa-Rita, com quem rapidamente se zangaria, mas os próprios poetas do «Orpheu», a quem visitou entusiasmado, iam exercer sobre ele uma influência nova, levando-o a um movimento que, num élan colectivo de camaradagem, podia canalizar-lhe as revoltas pessoais. Decidido a expor com eles, tratado como uma bandeira necessária para completar a empresa pelo lado artístico, Amadeo foi o pintor futurista do momento, muito mais do que Santa-Rita, seu rival menos produtivo, ou menos facilmente produtivo, que aliás o diminuirá nas páginas do «Portugal Futurista», como vimos.

Os quadros expostos em 1916-17, realizados ao longo de 1915-16, engrenam preceitos cubistas, elementos da feição delaunayana, uma tendência futurista genérica mas dificilmente detectável em pormenor, com espaços interseccionistas, e colagens de objectos estranhos, tudo numa tensão dramática que os situa de outro modo, perto do universo «dada» que entretanto eclodia como resposta à grande crise ideológica do Ocidente — e de cujas manifestações, em Zurique, o pintor não tinha naturalmente qualquer conhecimento. Esta espécie de futurismo enraivecido, marcado por uma ânsia destrutiva imediata, fazem parte da atitude expressionista de Amadeo, atitude orgânica, na sua confessada «febre da vida moderna» e no seu bem patente desespero, mais do que de um comportamento mental em que tudo aparecia de modo confuso.

Durante uma escassa meia dúzia de anos, desde o seu álbum preciosista de 1912 até às composições absurdas de 1916-17, Amadeo cumpriu uma carreira variada e brevíssima, que a morte interrompeu tragicamente, a poucos meses de distância de Santa-Rita. O ritmo dessa

carreira, a que Paris teria dado ou não destino superior, significa, sem dúvida, aptidões excepcionais, como também uma excepcional apetência, uma espécie de bulimia perante o lauto banquete que a arte contemporânea oferecia. Sem dúvida, também, há que reparar na falta de preparação estética que atravessa a sua obra, responsável por erros e ignorâncias — mas que de modo algum anula uma vontade firme de criação, e um talento emocional e ambicioso, como outro não houve entre os seus contemporâneos de então. O ano de 1913, que o viu tirar consequências abstractas do discurso cubista, como o ano de 1916 que o viu propor um discurso de outra modernidade poética, ficaram, através dele, na história da pintura portuguesa dos princípios do século que nessas propostas se verificou.

Entre esses anos também há que constatar a importância da estada dos Delaunays em Portugal. Vimos que acção eles tiveram junto de Amadeo, mas não podemos ignorar que, para além duma correspondência trocada que excitou Almada Negreiros, levando-o a sonhar colaborações em poemas e bailados, eles conduziram ainda um dos expositores de 1911, Eduardo Viana, a uma aventura paracubista e para futurista que lhe não esquecerá, ao longo da carreira. A ela ficará devendo o êxito obtido em 1919, nos «Modernistas» do Porto, com a sua pintura enriquecida de colorido, vibrante de luminosidade.

Os próprios pintores, e sobretudo Robert Delaunay, com a sua inteligência pictural, tiraram de Portugal uma lição extremamente importante para eles. Sonia recordou longamente as cenas populares do país (que algo da sua Rússia natal podia lembrar-lhe), mas o marido encontrou aqui, sob «raios de sol mais humanos, mais próximos»,

visões coloridas que justificavam as suas teorias do simultaneísmo das imagens pictóricas, em contrastes violentos que davam forma às cores. As páginas dos seus *Cahiers* reflectem o seu entusiasmo e o seu entendimento duma problemática que, significativamente, escapava aos naturalistas nacionais — tanto como a Almada, a Amadeo ou ao próprio Viana, porque ela vinha necessariamente duma sensibilidade impressionista de base.

Acção de certo modo catalisadora, a do casal Delaunay representou, porém, uma informação directa de modernidade para além de contactos havidos na emigração parisiense. Mas não a única: em 1917, dias depois de ter saído o «Portugal Futurista» (que os anunciava, como vimos), vieram a Lisboa os *ballets* de Diaghilev, em espectáculos que atraíram os jovens artistas, e particularmente Almada que conviveu com a companhia. E foi o princípio do último acto desta segunda fase do «modernismo» nacional.

Das exhibições dos *ballets* russos tirou Almada outro entusiasmo que o levou a novas práticas, para além da poesia e da pintura, de que a pouco e pouco se acercava.

O fim do decénio aproximava-se — e os dois principais artistas deste período estavam já mortos. Almada partiria em breve para Paris, jurando não voltar a apresentar-se como artista em Portugal, depois de ver falido o seu sonho coreográfico. Anos depois dirá que o modernismo em Portugal tinha sido «um mal-entendido sem remédio», e o próprio Fernando Pessoa constatava que, após o período febril de 1915-17, tudo se enfraquecera e perdera sentido. Em fins de 1919, um jornalista anónimo dava conta da dispersão do grupo e do seu fim, ou do fim da sua escola — que, cubista e

futurista, considerava simples «exagero» da tendência decadentista de 1890.

Nas duas fases sucessivas deste modernismo, desde a modéstia das manifestações de 1911 e 12, e da diferenciação portuense e lisboeta do período de 1915 em diante, vimos como, através de referências directas e indirectas, por menção de artistas paradigmáticos, ou por alusão a ideias e sentimentos, o fim do século XIX continuava presente. Presente no «Orpheu», presente no «Portugal Futurista» — ligado a um futurismo que, na sua própria origem, não desmerecera do simbolismo de que partira. A «pátria portuguesa do século XX», cuja necessidade Almada proclamava, e que, menos cronologicamente, Pessoa-Álvaro de Campos exigia incarnada num «super-Camões» nietzscheano, tinha afinal a realidade possível na pintura de Amadeo e na pintura de Santa-Rita — positiva uma, palpável na sua violência, negativa a outra, desaparecida propositadamente em fumo. Duas lendas que o destino, encurtando-lhes o teor real, fixara...

O «Portugal Futurista» foi apreendido nas vésperas da revolução sidonista, por razões morais ou políticas, nunca se soube, logo ao sair da tipografia; mas já no ano anterior, respondendo a um inquérito, Pessoa afirmava que todo este movimento modernista «nenhuma influência» tinha na vida portuguesa — «porque não havia vida portuguesa»...

E o III Salão dos Humoristas, que em 1920 vimos encerrar a década, espécie de síntese do modernismo até então verificado, nada teve que ver com a gente de «Orpheu», assim fechada num parêntesis irreal.

III / PINTORES E ESCULTORES DE DUAS GERAÇÕES

Amadeo de Souza-Cardoso e Santa-Rita Pintor esgotaram as suas obras — e as suas vidas — no tempo imediato da sua geração comum que foi a dos anos 10, «primeira geração» do modernismo nacional; também Cristiano Cruz (e Correia Dias) deixou então de ter presença, voz especialmente importante da promoção interna que se definira antes da chegada dos parisienses de 1915. Outros, manifestados em 1911, fazem parte da mesma geração, que conta ainda com uma dezena de artistas — entre os quais Almada Negreiros, que passara do humorismo ao futurismo.

Nasceram todos eles nos anos 80 ou 90, mas sobretudo deve contar o facto de terem aparecido em público entre 1910 e 20, neste período particularmente fecundo e diverso em que se geraram as forças modernistas que vigorariam durante mais uns vinte anos. Neste espaço de tempo, até 1940, contou a acção da «primeira geração», que, aliás, nos casos principais, atingiu os pontos mais altos da sua criação em meados dos anos 20; mas também já então agiu uma «segunda geração», nascida desde os primeiros anos do século e até cerca de 1915, e surgida nas lides artísticas já na segunda década,

mas sobretudo ao longo dos anos 30. Por razões normais de idade e de actividade muitos deles passaram os meados do século, e com eles se observou também a presença de gente da «primeira geração». Viana morreu em 1967, Almada em 1970, Dordio em 1976, Soares em 1978: longos anos de produção tiveram, portanto, depois de 1940, mas com a excepção maior de Almada Negreiros que realizou as suas obras mais importantes à beira de 1950 (ou ao fim da sua vida), todos os outros melhor ou pior se sobreviviam; e quase se pode dizer o mesmo para os pintores da geração seguinte que, significativamente, ultrapassaram mal a barreira de 1940.

Meia centena de nomes integram, dignos de registo crítico, as duas gerações que assim se definiram, durante trinta anos de carreira, de 1911 a 40. Nomes de variada importância e diverso significado, de diferentes opções de gosto também, conforme culturas e temperamentos. Classificá-los rigidamente seria empresa aleatória, senão vã — mas importa discriminar neles duas ou três correntes de criação, que afinal continuam aquelas que vimos manifestarem-se nos três momentos dos anos 10, em termos mais ou menos plásticos, mundanos ou poéticos.

Eduardo Viana (1881-1967) expôs em 1911, e já vimos como a sua pintura evoluiu dum naturalismo indistinto para uma consciência pictural de intensidades cromáticas, e vimos também quanto essa transformação deveu aos Delaunays. Mas este momento da sua carreira teve apenas papel detonador a favor dum grande gosto sensual que, para sempre, envolveria a sua pintura. Sensual e material tanto quanto matérico: ao aceitar os «discos» de Delaunay, Viana ligou-os aos próprios objectos pintados, concretizou-lhe a abstracção inicial. Para além das suas

experiências de então (que a gente de «Orpheu» não deixaria de criticar ironicamente) perfilava-se uma qualidade profissional que lhe manteria uma permanente certeza plástica; impressionismo, fauvismo, cubismo, atravessaram essa certeza que Cézanne havia de justificar estruturalmente. Em 1919, o «Rapaz das Louças» marca uma etapa, sintetizando pesquisas e certezas adquiridas, ao termo de uma primeira fase da obra de Viana. Com certos quadros do seu amigo Amadeo, é a obra mais importante da pintura portuguesa deste período. Até 1925, o pintor seria, de certo modo, a vedeta da vida artística nacional, em exposições individuais ou na participação na decoração d'«A Brasileira», cuja importância veremos adiante. Neste mesmo ano, porém, Viana partiu para Paris e para a Bélgica donde só voltaria quinze anos mais tarde, de novo trazido pela guerra; a última parte da sua carreira, mais de um quarto de século, seria vivida em Lisboa, num lento aprofundamento da obra que na primeira metade dos anos 20 se definira.

«A Pousada dos Ciganos» (1922-23), «Sintra» (1925) e dois «Nús» (1925) são obras que caracterizam este período de Viana e o melhor da sua arte, em composições extremamente organizadas segundo valores tectónicos para-cubistas que podem completar-se, porém, com paisagens fortemente cenográficas de igual construção — ou ter resposta numa franca sensualidade carnal, única na pintura portuguesa de todos os tempos. Um terceiro volante da obra de Viana é constituído por naturezas-mortas em que a perenidade dos objectos simples garante a sua tactilidade essencial e forte. Depois de 1940 o pintor dedicar-se-ia mais a este género, num processo de economia formal que acompanha a sua última maturidade.

Pintor cézanneano, pintor sensual, Viana ficou na arte portuguesa da primeira metade do século como um dos seus casos maiores, e o primeiro numa linha de tratamento estrutural de valores plásticos. Num quadro mais amplo podemos ainda considerá-lo como um dos últimos pintores sensuais do Ocidente.

Expondo a seu lado, em 1911, dois outros pintores de atracção parisiense, Manuel Bentes (1885-1961) e Francisco Smith (1881-1961), teriam destinos desiguais. O primeiro, regressado pouco antes da guerra e retornado a França depois dela, voltou de novo a Portugal em 1938 — e num lado e no outro viveu amarrado a uma carreira modesta com uma pintura sensível e melancólica, algo impressionista, corrigida por vaga influência de Cézanne, em paisagens e naturezas-mortas. Smith teve carreira inteiramente francesa, em Paris desde 1902 e lá expondo já em 14, com encomendas oficiais, Legião de Honra e naturalização. Não deixou por isso de conservar contactos em Portugal, de aqui expor e receber também encomendas oficiais. Mas a sua relação portuguesa tem um teor sentimental, numa temática de saudades de Lisboa, gentilmente coloridas, com um repetido imaginário turístico e sensível de bairros e festas populares que lhe granjearam uma admiração certamente exagerada mas fiel do público nacional que teve nele, em certa medida, um abundante «Utrillo lisboeta».

Do fundo dos anos 10 e pouco depois falecidos, vieram dois outros pintores também de prática parisiense: Manuel Jardim (1884-1923) e Armando de Basto (1889-1923). Companheiro de Viana e de Bentes em 1905, data em que também partiu para França, Jardim voltou em 1914, mas para Coimbra, a cuja burguesia aristocrática

pertencia, sonhando sempre repartir, o que fez seis anos depois, para logo regressar e morrer tuberculoso. O seu quadro mais interessante confessa directa influência de Manet («Le Déjeuner», pintado e exposto em Paris em 1911, e visto em Lisboa em 19). Maior influência impressionista, algum extremo expressionista em paisagens e figuras, alguma lição de Ingres ao fim da breve carreira, e certas fórmulas de elegância mundana marcaram-lhe o resto da obra. Elegância mundana mais propositada manifestou Basto, cuja acção de organizador de Salões e revistas de humor e de cartazista teve curso no Porto. Viveu em Paris de 1910 a 14, e teve triste destino em Portugal, com uma pintura irregular, de paisagens e de interiores, que o vincularam a um impressionismo assaz construído — como no quadro «No Atelier do Artista», de 1913, composto com discreta elegância.

Mais idosos e marginando as aventuras do modernismo, dois pintores devem ter lugar aqui, por um ou outro aspecto das respectivas obras que no seu todo se mantiveram fiéis a valores oitocentistas, em termos simbolistas (António Carneiro, 1872-1930) ou mais académicos (Sousa Lopes, 1879-1944). Ao primeiro devem-se paisagens expressionistas, mais «modernas», em 1917 (?) ou 21, do que os modernistas propunham, e ao segundo cenas de marinhas, nos anos 20, também explosivas de cor algo cenográfica; e, na mesma altura, um notável retrato de «Madame Sousa Lopes», rara peça notável do género em Portugal, com o seu gosto muito da época.

Mas, mais sólidos em valores plásticos e pictóricos e assim mais fiéis a esta linha que Viana encabeça, são, na sua mesma «primeira geração», Abel Manta (1888-) e

Dordio Gomes (1890-1976), ambos com prática parisiense até 1926. O primeiro foi bolseiro desde 1919, expôs no «Salon», depois, em Portugal, foi professor no ensino técnico-artístico sem alcançar posto merecido na Escola de Belas-Artes, e só expôs individualmente em 1925 e quarenta anos depois, a par de Dordio. Manta foi marcado por um impressionismo cuja tendência urbana englobava mal valores atmosféricos em que o Tejo contava, e, por Cézanne, em naturezas-mortas e retratos que atingiram uma rara profundidade psicológica nos seus melhores casos. Entre estes está o seu mais famoso quadro, «O Jogo das Damas», de 1927, impondo duas figuras num espaço construído dinamicamente — que, para além do naturalismo mais tradicional que o pintor nunca renegou inteiramente, lhe assegura uma situação apropriada no modernismo acalmado dos anos 20.

A esse mesmo modernismo Dordio trouxe um notável auto-retrato, em 1924, que se compõe dinamicamente com o próprio retrato do pintor, uma sua paisagem («Casas de Malakoff») e uma natureza-morta cézanneana, resumindo assim o melhor da sua pintura parisiense, e situando-se entre o que de mais importante a pintura portuguesa produziu nesses anos.

Paris, um meio exílio de Arraiolos (onde pintou composições fortes, de paisagens e cavalos plasticamente imbricados), o Porto, a partir de 1933, com docência (extremamente fecunda) na Escola de Belas-Artes local — são etapas duma carreira regular e honestamente vivida, sem aventura estética, mas consciente do «fascínio» cubista que os seus anos de formação parisiense lhe impuseram, libertando-o do naturalismo anteriormente praticado. A pintura alentejana de Dordio (culminada em 1937 com um grande painel sobre Évora,

para a Exposição de Paris) viveu ainda dessa formação acrescentada de valores meio telúricos meio decorativos, que são já dos anos 30.

Carlos Botelho (1899-) pertence já à geração aparecida nos anos 20, e tarde, como caricaturista; só ao longo do decénio seguinte se afirmará como pintor — «o pintor de Lisboa». Por antonomásia assim é conhecido, e justamente, já que as imagens da cidade ganharam na sua pintura um sentido plástico inédito, expressivo e sentimental; e que ao mesmo tempo que ela o perderam, num movimento comum que alterou os esquemas picturais urbanos, tanto quanto a humana cenografia pintada. Uma influência súbita de Van Gogh, visto em 1937, deu a Botelho uma série de retratos familiares e também um certo entendimento da paisagem novaiorquina pouco depois, bem observada no seu sentido dramático — mas Lisboa havia de envolver sempre a sua pintura, referência constante e última, desdramatizada, tranquila e silenciosa, como um cenário demasiadamente sentido para precisar de anedota. A cidade velha, vista da Costa do Castelo, com o rio ao fundo, e um céu apenas apontado no horizonte elevado, não vem do impressionismo atmosférico que o pintor sempre ignorou mas de um sentido vivo dos valores de massas que se articulam na sua realidade física. Ao longo dos anos 40, porém, esta composição de volumes tornou-se cada vez mais abstracta, algo estereotipada, numa repetição de imagens que o próprio artista confessou, pronto a procurar outros caminhos, mais intelectuais, no início de 50, sem resultado brilhante — e sempre acolhido, em regresso, pelos antigos amores que desde os seus melhores anos lhe assistiam, em fidelidade lisboeta.

Pintor dos anos 30, ninguém melhor que Botelho encarnou então uma prática da pintura nacional, condicionada por um gosto parisiense generalizado onde ecoavam lembranças de Cézanne e que aceitava certos efeitos expressionistas na aplicação da matéria pictural. Uma certa dose de ingenuidade na abordagem da pintura deu a Botelho um encanto, assaz fácil, que completou as propostas mais rigorosas de Viana ou de Dordio, no decénio anterior.

Pintores dos anos 30 foram também Lino António (1898-1974), Júlio Santos (1906-1969) ou Augusto Gomes (1910-1976), e outros, nascidos já na década de 10. De um modo ou de outro eles receberam as influências do seu tempo, pelos anos 30 fora.

Lino António pintou massas sombrias de varinas da Nazaré com uma consciência de valores plásticos que a estilização decorativa infelizmente espreitava. Por seu lado, Júlio Santos modernizou os esquemas paisagísticos do naturalismo, propondo um sistema que imperou dos anos 30 para 40, como um segundo academismo. Augusto Gomes definiu então uma outra fórmula escolar, que seria rapidamente adoptada, com as suas figuras sólidas e bem impostas, em composições decorativas.

Semelhante tendência decorativa marcou a promoção de artistas formados na Escola de Lisboa pelos anos 30: Estrela Faria, Magalhães Filho ou Manuel Lapa, que a ela subordinaram, em anos seguintes, valores plásticos de que revelaram boa consciência — tal como Tomás de Melo (Tom), autor de pinturas de notável valor estrutural.

O desenhador desta geração foi José Tagarro (1902-1931) que experimentou também a pintura em composições de inspiração «fauve», mas que, em dezenas de desenhos e de retratos, deixou uma arte límpida e

difícil, atentamente realizada, com uma severa certeza de mão. Para Tagarro, o desenho era vivido numa absoluta independência e numa absoluta exigência, sem encantos mundanos nem habilidades de invenção. Falecido muito novo, a sua obra não deixou por isso de apresentar uma unidade como que definitiva.

Mas, no domínio do desenho e desde o princípio dos anos 10, nós vimos perfilar-se uma personalidade mais brilhante e mais inventiva: Almada Negreiros (1893-1970). Com ele, e paralelamente a Viana, será possível encabeçar outra linha da criação artística nacional, até 1940 — evoluindo do humorismo ao mundanismo, e comprazendo-se numa elegância formal raramente tocada pelas polémicas vanguardistas. Almada, neste campo, foi o único que recebeu tal toque, mas mais literária que artisticamente, ao princípio, nos seus poemas, nas suas novelas e nas suas conferências-manifestos. Até 1919, data em que partiu para Paris, depois dum humorismo que se procurava, Almada limitou-se a experiências avançadas que tinham muito de «blague» quando não se definiam, algo simbolistamente, em imagens de fino snobismo. Em Paris, onde permaneceu apenas um ano, as suas perspectivas mudaram, porém, completamente: não que o espírito de vanguarda local lhe desse novas forças (antes pelo contrário: «o nosso ideal não era o mesmo», dirá ele), mas a tendência para a «futilidade» (que Pessoa lhe atribuíra) acalmou-se numa dupla diligência formal e lírica. O seu desenho ganhou então uma consciência linear concentrada e sintética que, ainda com encantos mundanos, procurava já valores estruturais clássicos que Picasso lhe apontava; e, por outro lado, gerava-se na sua arte um idealismo nacionalista ligado intimamente a uma «ingenuidade» de conhecimento do

mundo e das coisas, que a conferência d'«A Invenção do Dia Claro», logo em 1921, exprimiu com uma magnífica qualidade poética.

Paris foi para Almada uma aprendizagem inteiramente diferente da que fora para os seus companheiros de geração: em vez de lá aprender caminhos de renovação estética, formou na sua estada uma aprendizagem interior que no poema «Presença» terminou «um ciclo poético de conhecimento». A sua produção artística acompanhava, no entanto, incompletamente, a responsabilidade de tal viagem pela verdade das coisas, ao requintar o traço elegante em imagens de Pierrots e Arlequins ou, de novo, numa larga produção humorística que marcou a sua colaboração no «Diário de Lisboa» e n'«O Sempre-Fixe».

Pelo meio dos anos 20, porém, Almada produziu duas obras que respondiam a ambos os caminhos tomados: o romance «Nome de Guerra» (que só será publicado em 1938), romance «de aprendizagem» num documento da vida lisboeta de boémia donde sai uma personagem recriada em utopia espiritual; e dois quadros n'«A Brasileira do Chiado». Nos quadros, paralelos a outros feitos para o clube «Bristol» que igualmente tinha papel na boémia da capital, ilustra-se a letra do romance, mas não o seu espírito. Eles marcam, contudo, a entrada de Almada no domínio da pintura devidamente considerado.

Os dois quadros do café lisboeta representam duas raparigas na praia, em *maillot* de banho, estilizadas como figurinos, e quatro personagens sentadas em torno de uma mesa de café, intelectuais e mundanas de companhia, figuras conhecidas da cidade, uma das quais era o próprio pintor, que se retratou sem pejo. O espaço agenciado nesta primeira pintura que realizou, tem uma qualidade mental em que há lembranças cubistas tanto quanto recortes de

desenho estilizado — e também nesta obra há que ver uma das mais importantes dos anos 20, avizinhada, nas paredes do café, de paisagens de Viana. Para o «Bristol», onde Viana pendurava os seus «nus» majestosamente carnaís, Almada pintou um longo nu de estilização maneirista, com o cânone ou os modismos da época delicadamente tratados, numa espécie de «académia» que não teve concorrência na produção nacional.

No mesmo ano de 1925, o pintor era visto como um «espírito inventor» e não «criador», «digerindo influências francesas», ou como um «vulgarizador» de «achados, invenções, modas, descobertas e mandamentos da nossa Hora artística», por dois ensaístas da sua e da geração seguinte (M. Saa e J. Régio); e algo de verdade havia nestes comentários, entre a superfície da observação e a realidade mais profunda das propostas do artista e do poeta.

Estas residiam também num interesse então despertado pelo políptico de S. Vicente-de-Fora, sobre o qual Almada longamente se deteria no futuro da sua carreira, no quadro dum nacionalismo mítico. Mas mais uma vez Almada partiu para o estrangeiro, buscando trabalho que em Portugal não tinha, e deteve-se em Madrid, bem acolhido pelo grupo de Gomez de la Serna que logo lhe proporcionou colaboração na imprensa e lhe organizou uma grande exposição, em 1927. Ali, os desenhos do artista alcançaram uma definição já de maturidade. A sua «voluptuosidade cerebral», o seu carácter «corpóreo e espiritual» (que a crítica acentuou) situava-os entre valores de estrutura e de decoração, numa qualidade sintética e única.

Encomendas de decorações em cinemas madrilenos e na Cidade Universitária, permitiram a Almada dar largas à

sua fantasia que uma «Ciudad Magica Portuguesa», montada em feiras, engenhosa peça folclórica, de certo modo corou. O artista permaneceu em Espanha até 1932, e voltou então a Portugal, açoitado pela crise que, lá como cá, se acentuava. Na sua bagagem, como de Paris trouxera, dez anos atrás, «A Invenção do Dia Claro», transportou então duas peças de teatro (só muito mais tarde uma delas seria representada: «Deseja-se Mulher») que ao mesmo tempo completam o sentido de «Nome de Guerra» e entram num visionarismo político que a conferência «Direcção Única», marginal da situação ditatorial entretanto implantada em Portugal, especialmente traduz — logo seguida, em 1935, pela revista «Sudoeste» que inseriu uma série de textos ensaísticos na mesma orientação nacionalista e, sempre, mítica.

Os anos 30 deram muito trabalho a Almada — na decoração da primeira igreja modernista de N.ª S.ª de Fátima, com notáveis vitrais de inspiração medieval (1938), no novo edifício do «Diário de Notícias», um vasto planisfério de elegante fantasia formal (1940), e, finalmente, na Exposição do Mundo Português, como veremos. Em 1941, uma larga exposição comemorou-lhe quarenta anos de desenho, com peças de definitiva importância — sempre realizadas entre valores estruturais e decorativos, que passaram também à pintura, com um sentido mental em que o Renascimento quatrocentista está presente («Homenagem a Lucca Signorelli», 1942), tanto como um sentimento melancolicamente simbolista dos seus princípios («Arlequim», 1941), e uma invenção de massas ondulantes, em vários nus. A sua obra principal preparava-se assim, arredado a pouco e pouco o artista do sentido mundano que até então sobretudo o

comandara, paralelamente a um discurso literário que virá a unificar-se no total da sua produção.

Dois companheiros de Almada, do início da sua carreira, António Soares (1894-1978) e Jorge Barradas (1894-1971), simplificam aqui a classificação desta linha humorística de elegâncias mundanas.

Soares, humorista de 1913, recebeu ao seu começo várias influências, com mais notada preferência de Steinlen. Mas cedo «futilidade e modernismo» se acordaram na sua arte, como foi dito em 1922, quando já muitas obras dispersas o demonstravam, entre ilustrações, cartazes e figurinos de «jeitos voluptuosíssimos». Em 1925, a decoração do «Bristol» e d'«A Brasileira», com cenas melancólicas de «Quarta-feira de cinzas» ou cenas de casa de chá e de café, com mulheres de luxo ou grupos de intelectuais, em formas tenuemente definidas, mantinham o propósito sofisticado que fazia o encanto das capas de magazine que por então ilustrava. Mas, em 1928, Soares levaria esse gosto a um quadro notável, retrato da bailarina russa Natacha, com que bem terminam os anos 20 portugueses, e, em certa medida, a obra do pintor que, em 1937, obteve um «grand prix» na Exposição de Paris com uma convencional composição alegórica de «Lisboa dos Velhos Bairros», marcando já o fácil pendor decorativo por que optaria, em composições, paisagens e naturezas-mortas que havia de praticar, nos muitos anos que lhe restavam para viver. Decorador foi sempre Barradas, desde os Humoristas de 1912, gracioso e simples, malicioso e popular no seu gosto boémio. Ilustrador, autor de notáveis capas de magazine, esteve também presente na decoração d'«A Brasileira» com cenas de bairros populares ou de arrabalde que foram sua especialidade e lhe valeram o nome de «Malhoa de 1930».

Nenhum realismo, todavia, neste folclore lisboeta, dado com simpatia e humor. Incurções expressionistas, um luxo tropical apanhado em S. Tomé, naturezas-mortas onde se diluía uma lembrança de Viana, mesmo composições religiosas de teor decorativo, marcaram mais irregularmente os anos 30 — antes que, cerca de 1945, Barradas iniciasse, com grande êxito, uma nova carreira de ceramista, decorativo também.

Mily Possoz (1888-1967), filha de belgas, esteve em 1905 em Paris para onde voltaria de 1922 a 37, ali e depois definindo uma arte de encanto, docemente decorativa e muito feminina, com paisagens duma Sintra evocativa e feérica, naturezas-mortas e flores, meninas e gatos, numa temática em que o tempo nunca contou. Também Ofélia Marques (1902-1952), desenhadora e ilustradora de livros infantis, foi uma pintora de adolescentes, de expressão lírica e discreta.

Bernardo Marques (1899-1962) foi outro desenhador da «segunda geração», estreado em 1920, humorista nos seus começos, ilustrador e cenógrafo, artista gráfico de publicidade por profissão, observador irónico da vida lisboeta, boémio ou popular, com um curioso período alemão, cerca de 1929, marcado pela directa influência de Grosz. À margem dessa abundante produção, ele foi, no entanto, criando uma vasta obra de desenhador de paisagens, fiel ao seu Algarve natal e a Lisboa ou ao vale de Colares em que vivia também. Desenhadas a preto e branco ou a gouache, as paisagens de Bernardo têm uma qualidade pictórica raríssima que fazem dele, sem dúvida, o melhor paisagista português da sua geração, sensível aos cambiantes naturais tanto quanto ao jogo de signos com que subtilmente os identifica. Na cidade, ilustrador de Eça e de Cesário Verde, meteu nas suas

imagens uma nostalgia do passado que dá à sua obra de homem culturalmente moderno uma ambiguidade discretamente vivida.

Muitos ilustradores, sempre de toque humorístico, completam este elenco, vindos dos anos 10 ou mais tardios. Se já conhecemos o nome de Emmérico Nunes, autor de humor popular e sem leveza, devemos fixar também o do seu contemporâneo Stuart Carvalhais (1887-1961) de outro modo popular na própria boémia, e que, como ninguém, deu sentido alfacinha e brejeiro a um humorismo abundantemente produzido. Mais tarde, o humor intelectual de José de Lemos, em desenhos rigorosamente ingênuos, capazes de «non sense», por seu lado, é ímpar desde os anos 30. Roberto Nobre foi, nos anos 20 e 30, um ilustrador original, de empenho social (n'«A Batalha» anarquista e n'«O Diabo»), para além dum modernismo mundano que também praticou, e igualmente em algumas pinturas algo futuro-expressionistas. Arlindo Vicente empenhou-se também em desenhos anti-burgueses de índole nacionalista, mas é pelos seus retratos de intelectuais dos anos 30, traçados com penetração psicológica de amador dotado que ele merece maior menção. E, enquanto Olavo de Eça Leal, mais limitadamente mundano no seu amadorismo, imitava Almada Negreiros, João Carlos, no seu grafismo sofismado, preferiu imitar Amadeo.

Restam, neste inventário, outros nomes, todos da «segunda geração» e diferentemente representativos — de Guilherme Camarinha, criador de uma tapeçaria decorativa estilizada por modelo francês, de Paulo Ferreira, com as suas discretas elegâncias de folclore, de Carlos Carneiro, retratista de gosto inteligentemente snob e paisagista sensível nas suas aguarelas excelentes — e até

Eduardo Malta, retratista característico duma burguesia endinheirada, mais ou menos oficial e de gosto primário, fácil de lisonjear e de contentar.

Poucos estrangeiros procuraram a vida artística portuguesa, como é natural, e só o acaso os trouxe. Emmanuel Altberg, já antes de 1930, Gretchen Wohwill, Max Braumann, depois, como Hansi Staël, também ceramista e gravador, foram os casos mais relevantes — sem esquecer o suíço Fred Kradolfer que, chegado a Lisboa em 1927, foi o mestre de decoração publicitária de todos os artistas da «segunda geração» que por esse caminho profissional enveredaram.

Às duas linhas de criação, plástica ou mundana, por vezes dificilmente distinguíveis, dependendo sempre de uma dosagem discutível, fora dos casos maiores, que separa um Viana, um Dordio e um Botelho para um lado, e um Almada, um Soares e um Barradas para o outro, há que juntar uma terceira linha, de carácter mais imaginativamente poético, na qual se hesitaria ainda, até 1940, em incluir Almada Negreiros — e que retoma o destino quebrado dum Amadeo e dum Santa-Rita, embora com outro condicionamento de época. São os casos de Mário Eloy, de Júlio, de Dominguez Alvarez, e ainda de Sara Afonso. E de António Pedro, cuja história começa em meados dos anos 30.

Mário Eloy (1900-1951) teve carreira de 1924 a pouco depois de 40, parte dela vivida em Paris e sobretudo em Berlim, onde constituiu família e donde regressou em 1932; em 45 foi internado no manicómio onde morreria. Autodidacta, com natural tendência expressionista que o fazia admirar van Gogh, como tal se apresentou e foi criticado pejorativamente — ao mesmo tempo, porém, que interessava a uma crítica intelectual, de vários

quadrantes, entre os quais o psicologista, da «Presença». Numa rápida passagem por Paris, foi retratista mundano apreciado por van Dongen, sem renegar um poder de agudo e íntimo observador que sempre caracterizaria as suas obras desse género, incluindo um notável autorretrato de 1928, onde a influência expressionista de Hoffer é visível, orientando-lhe os contactos alemães. Em Portugal, na escassa dezena de anos que lhe restavam, Eloy produziu obras de grande qualidade plástica, como o «Nu», de 1932, «O Livro Azul», «A Varina», figuras impostas severamente com grande consciência de matéria, para além de qualquer valor sensual — mas podendo encaminhar-se para um sentimentalismo espiritual que começou cedo a traduzir desregramentos mentais. Deu-se então a uma espécie de simbolismo apaixonado, com um ou outro compromisso místico («luxuriosa loucura de Deus», disse dele o futurista Raul Leal) e, finalmente, a imagens estranhas, duma imaginação em delírio onde a morte e o amor tinham presença liricamente angustiada («O Enterro», 1938).

Eloy fez «entrar o sonho nas artes plásticas nacionais», disse-se. «Pintor de Astro», como se declarava, ele bateu-se, na possibilidade das suas fracas forças, contra um mundo cruel onde se opunham figuras caricatas de burguês e seres de límpida inocência poética. Daí passou a sua criação a um onirismo catastrófico que introduziu uma dimensão inédita na pintura portuguesa, pela via expressionista que lhe convinha.

Via expressionista que foi também, e pelo mesmo tempo de finais de 20, seguida por Júlio, ou Júlio Reis Pereira (1902-) pintor e poeta lírico.

Ligado ao movimento da revista «Presença», como irmão de José Régio, Júlio foi o artista que imediatamente

traduziu em termos pictóricos os seus princípios estéticos, de lirismo confessional, de expressividade espontânea, de anti-academismo. As suas primeiras pinturas, dum ousado amadorismo com estridências de cor e de forma, lembram ingenuamente Grosz e Chagall, numa temática satírica antiburguesa e num irrealismo que para sempre habitará a obra abundantíssima de desenho, a que Júlio voluntariamente se limitou, a partir de 1935. «O Poeta», com sua guitarra, cantando e chorando, indiferente a leis da gravidade, passou então a ser a personagem constante da sua doce «comédia» amorável, que novas influências de Picasso ou de Matisse encaminharam formalmente, numa perspectiva neoromântica que foi única na arte do seu tempo português, a par dos extremos de Eloy.

Artista de certo modo marginal, na notável coerência do seu onirismo pessoal, Júlio caracterizou uma geração literária com o imaginário poético que lhe era necessário e possível, para além do cosmopolitismo estético corrente, por vias plásticas ou mundanas. Nisso, a sua arte sentimental foi um valor só parcialmente entendido.

Caso semelhante o de Dominguez Alvarez (1906-1942), que trabalhou isolado no Porto, e quase só deveu reconhecimento aos intelectuais da «Presença». A sua pintura, garantida por um diploma altamente classificado da Escola de Belas-Artes, escapou a todos os cânones escolares, através dum expressionismo poético radicado em lembranças ancestrais da Espanha ou da Galiza. As suas paisagens solitárias e as suas figuras hirtas têm cores funerárias, irrealis, num todo fantasmagórico e «naïf» na sua pureza.

Também Sarah Afonso (1899 -), mulher de Almada Negreiros, cabe nesta linha de imaginário ingénuo, com

as suas figuras feéricas em romarias e feiras populares, de inspiração minhota, sem o compromisso folclórico que os anos 30 adoptaram. A sua pintura de encanto e como que brincada, entre a observação transposta e a invenção onírica, teve destino breve, entre exposições individuais em 1927 e 39, após o que a artista voluntariamente se retirou para só deixar lembrança retrospectiva.

Em 1935, um poeta estreado nos anos 20, António Pedro (1909-1966), autor de uma obra algo preciosa, e também de caricaturas com que viera a público em 1925, teve uma insólita experiência parisiense que o ligou ao manifesto do «Dimensionismo», brilhante fogo de palha, e o conduziu a cotejar o surrealismo. Poemas figurativos «dimensionais» que então publicou (alguns também abstractos) levaram-no à convicção de que «a pintura precisa cada vez mais de poesia» — sabendo já (1930) preferir «a pintura que vai além das coisas». Pedro começou então a sua obra de pintor: «Sabat dansa de roda» (1936) apresenta já uma violência carnal que lhe será constante — e que n'«O Avejão Lírico» (1939) transporta uma ameaça monstruosa, alcançando assim na arte um exigível «rito mágico essencialmente humano tocado de exaltação», que foi único e insólito na pintura portuguesa do modernismo. Situado para além das angústias de Eloy e dos sonhos de Júlio, o imaginário de António Pedro é outra coisa já, como veremos. O panorama da escultura modernista esboça-se em data mais tardia que o da pintura, e pouco sentido têm aqui as «figurinhas graciosas» de *boulevard* parisiense que Ernesto do Canto enviou para o Salão dos Humoristas de 1912.

Ernesto do Canto da Maia (1890-) viveu largos anos em Paris, onde foi discípulo de Bourdelle, e lá realizou uma obra que o gosto «arts déco» caracterizou finamente,

com um espírito alheio à cultura nacional — e que em 1931, num Salão da SNBA, deu, em «Adão e Eva» (modelo várias vezes repetido e que havia de ser premiado em 1944, em outro contexto estético), uma peça de rara qualidade que sintetiza todo um gosto de época. Já nos anos 30, porém, o escultor entraria ao serviço duma ideologia oficial, em estátuas nacionalistas de reis e heróis a que forneceu estilizações ainda lembradas da sua própria prática modernista.

Foi, porém, Francisco Franco (1885-1955) quem propôs o modelo dessa estatuária, modelando a sua cabeça de série, em 1928, no monumento de Gonçalves Zarco destinado ao Funchal. Regressado há dois anos a Portugal, depois duma estada parisiense de cinco anos, Franco esquecera lá uma experiência expressionista que no «Busto de Manuel Jardim» (1921) atingiu notável qualidade, revelada também em torsos femininos, pela mesma altura. Em Portugal e a partir da sua estátua de 1928, Franco deixou o lirismo expressivo por um empenho formal que lhe garantiu a classificação de «Nuno Gonçalves do cinzel», e numerosas e importantes encomendas oficiais, como a excelente estátua togada de Oliveira Salazar (1937), ou a estátua equestre, naturalista e clássica, de D. João IV (1938-40), para Vila Viçosa, a primeira de autor português que se erigia desde Machado Castro. Tudo havia de culminar, infelizmente, na estátua do Cristo-Rei em Almada que esboçou antes de morrer. A Franco ficou, porém, devida a linha de «classicismo austero, discreto e estático» que, mais ou menos superficialmente modernizada no gosto, comandaria a estatuária nacional durante uns quarenta anos.

Ao classicismo de Franco pode, com alguma injustiça, ligar-se o academismo de Leopoldo de Almeida (1898-

1975) que facilmente esqueceu uma aproximação modernista em fins de 20, para se dar, desde os anos 30, um proveitoso destino de autor de numerosa estatuária pública, pedestre ou equestre, e sempre correcta, em concorrência com Franco, ao longo de demorada carreira que o levou também ao mestrado da Escola de Belas-Artes de Lisboa, desde 1934.

Se Maximiano Alves (1888-1954), no Monumento aos Mortos da Grande Guerra, de Lisboa, inaugurado em 1931, marcou certa preferência por valores modernizantes nas suas anatomias miguelangelescas, os monumentos de Abrantes (1930) e de Lourenço Marques (1931-34), de Rui Gameiro (1907-1935), manifestam uma qualidade plástica de grande serenidade na sua imponência que (até pela técnica de cimento fundido) contam entre as melhores obras deste período — dando ao autor o lugar de primazia da sua geração, já seguinte, que uma morte accidental lhe fez perder. Por outro lado, uma estilizada «Salomé» apresentada em 1929 e os baixos relevos de inspiração nuno-gonçalvesca que em 1936 modelou para um malogrado monumento ao Infante D. Henrique em Sagres, levam a sua arte pelo caminho que dos anos 20 passou, em cânones oficializados, aos anos 30.

António da Costa (1899-1970) e Albuquerque Bettencourt (c. 1905-1939) deixaram também obra breve, o primeiro lembrado de Bourdelle que foi seu mestre em Paris desde 1919, e ambos dentro de um gosto estilizado vindo das «arts déco».

Duas gerações se confundem facilmente na produção escultórica modernista ou modernizante que, com a única excepção de Canto da Maia (e, menor, a de António de Azevedo, colaborador dos «Modernistas» portuenses, autor de bustos expressivos), só apareceu nos anos 20.

Mas, expondo pela primeira vez em 1913, Diogo de Macedo (1889-1959), deve contar desde o primeiro decénio, parte do qual, como do segundo, viveu em Paris, até 1914 ou até 26. Na verdade, impressionista ou expressionista, grande admirador de Rodin, como era comum na sua geração portuguesa, e especialmente entre os mais ou menos simbolistas do Porto, Diogo teve uma primeira fase marcada pelo projecto romântico dum monumento a Camões a erigir em Paris em 1911 ou por um busto de Camilo (1914), cujo gosto expressionista se manifestou ainda em 1929, num busto de Antero. Ao mesmo tempo, porém, recebeu lições de Bourdelle, que já em 1914 assomam nos baixos relevos em cimento, material novo, que fez para o Teatro São João do Porto, como vinte anos mais tarde fará para um café de Lisboa. Outras tendências manifestou ainda a obra de Diogo, de gosto clássico ou naturalista, ou ainda mais académico, em cabeças, bustos e monumentos. A sua peça principal será, porém, um notável «Torso» de mulher, de 1922, contemporâneo daquele que se destacou na obra de Franco, seu companheiro em Paris, e ao mesmo tempo exposto, em Lisboa, em 1926, numa propositada afirmação de modernismo sensível — num e noutro caso fatalmente involuído.

Diogo de Macedo cabe inteiramente nos limites do modernismo nacional, com obra iniciada em 1911 e terminada, por desistência profissional, em 1941. Já integrado na geração seguinte, Barata Feyo (1902-) praticou o expressionismo em finais de 20 ou em começos de 30, antes de assumir um caminho pessoal que o levará a excelentes realizações em anos posteriores a 40.

Alvaro de Brée (1903-1962), discípulo de Bourdelle e de Despiau, praticou um gosto «arts déco» no seu

período parisiense que durou de 1927 a 37. Data deste último ano uma estátua do navegador Cabrillo executada para a Califórnia, modelada com um grafismo inteligente que, no restante da sua obra, continuada em Portugal, em comum compromisso oficial, não teve consequências de maior. Nascidos a partir de 1910, três outros escultores definem melhor os esquemas duma «segunda geração», no seu princípio já alheia a influências anteriores, de «arts déco» senão de Rodin, e cedo beneficiando das propostas plásticas de Franco. Martins Correia, António Duarte e João Fragoso são, porém, artistas dos anos 40 oficiais, embora Duarte tenha estado presente na exposição dos «Independentes» em 1930, iniciando ali uma obra de retratista (Pascoaes, António de Navarro) que seria paralela à de estatuário — situação que, em finais de 30, se exprime também em Martins Correia, com os seus bustos policromos e de bom efeito decorativo.

A par destes escultores de entre-duas-gerações, há que mencionar uma presença estrangeira: Hein Semke (1899-) que, instalado em Portugal em 1932 e expondo desde então, trouxe à escultura portuguesa uma dimensão expressionista que não poderia ter eco na produção corrente. Mas as suas peças apaixonadas e frustradas, movidas por uma obsessão que vai do místico ao erótico, feitas também em cerâmica, contam entre o que de maior interesse criativo se realizou em Portugal, já nos anos 30.

Até então, e no período que nos diz respeito, os escultores portugueses passaram da influência de Rodin, a que sacrificavam os mais velhos, à de Bourdelle que, como vimos, foi mestre de alguns deles, mas também à de Despiau, presente na modelação discreta de muitos bustos, enquanto o grande estatuário assegurava, de maneira mais imediata, um gosto «arts déco» — aliás

rapidamente perdido da prática parisiense para a prática lisboeta, como era culturalmente fatal.

A meia dúzia de peças que mereceram destaque neste inventário sucinto, dois torsos, um ou dois bustos, dois monumentos, uma peça decorativa, traduzem esses mesmos valores que atingiram mal os anos 30, a não ser no empenho oficial que formularam em 1928 e que teria o seu maior desenvolvimento em 1940 e depois. De qualquer modo, as incertezas estéticas eram protegidas pelo facto de não haver concorrência de escultura oitocentista, que chegara exangue a essa altura e justamente morria nos dois últimos monumentos académicos da capital, de Pombal e da Guerra Peninsular, inaugurados no início dos anos 30, depois de arrastadíssimas confecções.

IV / ARQUITECTURA MODERNISTA

O eclectismo internacional que dominava a Europa, para Portugal especialmente traduzido em Paris, onde alguns arquitectos do fim do século XIX se tinham formado (mas também em Madrid, já dado como exemplo, no princípio de Novecentos, duma «Lisboa Monumental» — Fialho de Almeida), tinha entre nós um colorido especialmente tradicionalista, neoromânico e ainda neomanuelino, ou marcado pela fórmula incerta da «casa portuguesa», produto do fim de século nacionalista.

J. L. Monteiro, mestre incontestado da Escola de Belas Artes de Lisboa, como Marques da Silva no Porto, mantinham esse eclectismo a que Ventura Terra (falecido em 1919) e Norte Jr. acrescentavam uma invenção mais parisiense, e Raul Lino uma mais moderna, mas ainda então ilegível, proposta organicista, de tradicional qualidade ecológica — a que a cidade em apressado desenvolvimento não podia atender, republicana ou pequenoburguesmente.

Em meados dos anos 20, ia então Lisboa dos 500 mil para os 600 mil habitantes que teria em 1930, rompeu-se este variado discurso arquitectónico com uma estilização modernizante (aliás já anunciada em 1914 na fachada do hotel Metrópole do Rossio, de desenho alemão) que na

fachada da futura Agência Havas (Rua do Ouro) ou no novo edifício da Companhia dos Telefones, ou em instalações da Carris, em Santos, C. Ramos, Touzet e J. Segurado realizaram. Mas outra ruptura mais significativa sucedeu ao mesmo tempo, com os projectos dum cinema-teatro, duma universidade técnica e dum hospital: o «Capitólio», o «I. S. T.» e o pavilhão de Rádio do Instituto de Oncologia (a que o projecto total inicial ficou reduzido), com três autores: Cristino da Silva, Pardal Monteiro e Carlos Ramos. Nestes três projectos se propôs uma situação inteiramente nova à arquitectura portuguesa que nessa linha modernista-racionalista se desenvolveria durante uma dezena de anos, referenciada por Le Corbusier e Gropius, e também por Mallet-Stevens.

Cristino da Silva (1896-1976), bolseiro em Paris em 1920, regressou a 25, vindo expor a Lisboa notáveis desenhos de índole monumentalista modernizada — e logo nesse ano começou a trabalhar no projecto do cinema-teatro-cervejaria «Capitólio» que, a construir no interior do Parque Mayer (foi inaugurado em 1931), beneficiou de maior liberdade edílica. Esse edifício, de amplo vão coberto por um terraço e fechado inicialmente por uma parede móvel de painéis de vidro gravado, num gosto «arts déco» que dominava também a fachada, caracterizada por um grande elemento publicitário luminoso, foi uma das bases do modernismo arquitectónico nacional. Outra foi a realização, igualmente funcionalista, do liceu de Beja, através dum concurso que, em 1930, marcou uma notável viragem no gosto oficial, capaz de então preferir projectos modernos. Igualmente os aceitou um magazine feminino, «Eva», que, no mesmo ano, propunha às suas leitoras, como prémio de Natal, uma moradia que Cristino traçou no mesmo

estilo racional, em que já, em 1926, desenhara um primeiro prédio de rendimento em Lisboa. Mas, em 1930 também, o arquitecto expôs no Salão dos «Independentes» um projecto de prolongamento da Avenida da Liberdade que revelava o teor monumental das suas ideias urbanísticas. E se a sua grande habilidade de desenhador lhe garantiu, em 1933, o lugar de professor da Escola de Belas Artes de Lisboa, onde exerceria notável influência, foi esse pendor monumentalista que marcou, já a partir de finais dos anos 30, uma involução da sua obra — a qual determinaria a inteira involução da arquitectura portuguesa, regressada, de modo estilizado, a uma visão tradicionalista das formas e dos símbolos.

Veremos como esta involução se processou, e qual o seu motor ideológico. Agora interessa-nos, apenas, marcar o papel fundamental que Cristino teve na determinação do estilo racional que, na passagem do segundo para o terceiro decénio, dominou a produção arquitectónica em Lisboa. Papel garantido, ao mesmo tempo, por uma notável adaptabilidade à invenção formal, em termos em certa medida sumptuários, e por uma grande e rigorosa técnica de desenho.

Arquitecto de grande capacidade técnica foi também Pardal Monteiro (1897-1957), o autor das vastas instalações do Instituto Superior Técnico, em Lisboa, terminadas ao longo dos anos 30. Sem grande convicção estética nem invenção formal, ele era sobretudo guiado por critérios funcionais — bem expressos nesta obra como no Instituto Nacional de Estatística (1931-35) ou no edifício Ford (1930), ou, posteriormente, em gares marítimas, seminários, hotéis, universidades e bibliotecas de que teve longo encargo, numa abundantíssima produção oficial e não. Mas o I. S. T., mais do que

funcional, teve papel na determinação dum núcleo urbanístico de futuro numa nova zona da capital que os seus blocos de admirável disposição espacial promoveram. Ao termo deste período modernista, a igreja de N.^a Sr.^a de Fátima (1934-38), de Pardal, marca um momento importante também, no extremo ideológico possível, com apoio do Patriarcado. A obra positiva deste arquitecto, que em começo de carreira aceitou valores neoromânicos e de «arts déco» (dentro de cujo gosto realizou, aliás, a obra-prima nacional, numa moradia de 1929, Av. Cinco de Outubro), apresenta-se balizada pelo I. S. T. e por Fátima — mas não pode ser esquecido que, ao contrário de Cristino, e talvez, paradoxalmente, por ter menos poder formal que o seu colega, nunca veio a abdicar inteiramente do sistema modernista funcional em que se realizou.

Pardal foi um arquitecto prático e de trabalho despachado, capaz de programações mais funcionais que monumentais, ou que incluíam a monumentalidade como valor de função. O seu rigor técnico passava ao lado de requintes de gosto; e a exposição de desenhos e projectos que fez em 1938, no I. S. T., onde era professor de arquitectura, com grande lógica profissional (que o fazia igualmente dirigir o Sindicato) traduziu bem, e exemplarmente, o seu empenho — assim confundido com uma linha mestra da produção arquitectónica nacional que, numa certa fase, se serviu oficialmente do modernismo na formulação de uma imagem ideológica dinâmica.

Se Cristino e Pardal Monteiro foram arquitectos oficiais do Estado Novo desde os anos 30, ou já antes, outro arquitecto destes anos manteve uma feroz independência, que pagou caro, mas lhe permitiu criar

uma imagem original no seio da produção portuguesa: Cassiano Branco (1898-1969).

Autor, nos anos 30, de projectos de grande urbanismo estival, na Caparica, ou funcional, e algo utópico também, numa «cidade do cinema», em Cascais, Cassiano foi, sobretudo, o arquitecto do maior teatro-cinema de Lisboa, o «Eden», traçado em 1930 e inaugurado (com alterações que o empobreceram) em 37. Trata-se de um monumento de grande estilo de civilização como a capital não conhecera ainda, integrado na linha das grandes salas de espectáculo que os anos 20 viram despontar pelo mundo fora, novas catedrais do mundo moderno. Muito do gosto «arts déco» entrou no projecto do «Eden», ao nível da sua decoração, mas é sobretudo a sua estrutura dinâmica que interessa, com o admirável jogo de escadarias que definem uma circulação animada e espectacular. Ao mesmo tempo, Cassiano realizou o Hotel Vitória, na Av. da Liberdade, só construído em metade da sua massa notavelmente trabalhada num imbricamento de volumes bem correspondidos, em materiais ricos. A segunda parte do edifício esclareceria a sua composição simétrica que caracteriza grande número das fachadas dos prédios que Cassiano desenhou para Lisboa, e que constituíram a maior parte da sua obra limitada ao sector privado, e nem sempre bem sucedida, nos embustes da construção civil numa cidade em desenvolvimento e especulação.

Arredado de encomendas oficiais por razões de ordem política (e com frequentes desinteligências com os comanditários) Cassiano não pôde dar a medida do seu inteiro talento — mas, sem dúvida, situou-se como a personalidade mais original e mais consciente de valores estéticos no conjunto do modernismo arquitectónico

nacional que no «Eden», considerado na totalidade do projecto inicial, teve o seu momento mais alto.

Carlos Ramos (1897-1969), autor do pavilhão do Rádio (1927-33) deixou uma obra reduzida mas de grande coerência, quando baseada em princípios definidos na linha de Gropius. Tal é a leitura do pavilhão com o seu jogo de vãos e de plenos e a composição racionalista do corpo central que contém os acessos, e igualmente as dos seus projectos para liceus de Lisboa (Filipa de Lencastre, exposto nos «Independentes», em 1930, mas não construído), ou de Coimbra, ou duma urbanização do Funchal, em projectos expostos em 1932. A sua consciência estética faria de Ramos um bom professor no Porto, desde 1940, com carreira docente avassaladora. Jorge Segurado (1898-) prestou também especial atenção à arquitectura racionalista alemã no início dos anos 30 e disso tirou ele uma lição notavelmente adaptada na sua melhor obra, a Casa da Moeda (1934-36), composição modulada de volumes funcionais, por detrás duma fachada inédita em Portugal, de valores discretamente decorativos.

Por seu lado, Adelino Nunes (1903-1948), arquitecto dos edifícios dos Correios e dos Telefones do Estoril, dos Correios de Setúbal, e da Emissora Nacional em Barcarena, nos anos 30, iniciou uma obra de boa imaginação volumétrica com formas cilíndricas que afeiçoava, mas que, em idênticos edifícios oficiais pelo país fora, teve de ceder o passo a fórmulas tradicionais tipificadas, já nos finais da década. Como aliás aconteceria a outra série de edifícios da Caixa Geral de Depósitos, de vários autores (entre os quais Pardal, no Porto), que incluíram detalhes decorativos mais à moda.

Mais versátil que os seus camaradas de geração, Cottinelli Telmo (1897-1948), espírito brilhante de desenhador, decorador, verzejador, músico e cineasta («Canção de Lisboa», 1933), projectou em 1926 um «stand» Fiat, na Avenida da Liberdade, com recorte epocal que serviu também a Estação Sul e Sueste, em 1931 — e que, por cima do programa da Exposição do Mundo Português de 1940, que dirigiu, havia de dar a última e notável obra, tardia em relação ao que entretanto acontecera, do modernismo arquitectónico nacional, nas instalações da Standard Electric, em 1945-48. Quando, aliás, já imprimira aos projectos da cidade universitária de Coimbra um gosto monumental contrário, onde é patente a influência das realizações do nazismo.

Mas outros arquitectos preencheram os incertos programas modernistas nos anos 30, como Paulino Montês (autor do «Bairro Salazar» de casas económicas, em 1937), Raul Tojal (com a sua piscina em Algés, em 1930-32), António Varela (com a fábrica de conservas de Matozinhos, em 1939), ou, mais novos, João Simões, Couto Martins, Raul Martins — e, mais destacadamente, pelo papel ideológico que lhe caberia nos anos 40, Keil do Amaral (1910-1974), autor do pavilhão de Portugal para a Exposição Internacional de Paris em 1937, que marca uma intervenção inédita em certames estrangeiros até então servidos, pelo lado português, por arquitecturas tradicionalistas.

Os próprios tradicionalistas sacrificaram, aqui e ali, ao novo gosto, na década de 30, como os irmãos Rebelo de Andrade, no quartel do Alfeite (1932-38), ou Tertuliano Marques, na sede do Rádio Clube Português (1934). E, a par deles todos, o Eng. Ávila Amaral ia desenhando com relativa felicidade dezenas de fachadas no gosto «arts

déco», através de Lisboa — sem esquecer que um novo bairro de luxo, nessa década, o «Bairro Azul», programa também de engenheiros-civis, reunia tal gosto a uma persistência estilizada de valores neoromânicos que o cimento armado continuava a adoptar.

Prova isto uma carência de arquitectos e a sua fraca influência possível no desenvolvimento da cidade. As queixas multiplicam-se durante este período, de arquitectos do passado, como Adães Bermudes (em 1930), ou do presente, como Adelino Nunes (em 1932), protestando contra a esmagadora maioria de projectos apresentados por engenheiros na Câmara de Lisboa, que ia até 98 % — o que explica, desde sempre, a pobreza endémica da imagem urbana. Uma reforma no ensino da arquitectura, exigindo maiores habilitações para nobilitar a profissão, foi feita em 1932, nas Escolas de Lisboa e do Porto, como consequência desse movimento de reivindicação profissional e cultural.

Aliás, no Porto, sob o ensino de Marques da Silva, pioneiro de técnicas modernas com tradução formal, nos Armazéns Nascimento, em 1914, o movimento modernista não teve aceitação de maior. Se Manuel Marques foi um bom decorador de gosto «arts déco», (Farmácia «Vitalia») coube a Rogério de Azevedo realizar, na garagem d'«O Comércio do Porto», em 1930-32, uma obra notável de espírito e concepção que não teve par em Lisboa. Se lhe juntarmos outra obra insólita, de F. Oliveira Ferreira, no mesmo ano, a clínica de Francelos, realização considerável num excelente planeamento, temos feito o inventário dos anos 30 portuenses, em obras significativas da nova situação em que a arquitectura portuguesa procurava definir-se. É será preciso esperar pelos fins dessa década para, com um

arquitecto da «segunda geração», Viana de Lima (1913-) encontrar uma outra obra mencionável, numa moradia (Rua Honório de Lima) construída entre 1939 e já 42, onde a lição racionalista de Gropius teve notável aplicação.

A referência merecida duma farmácia no Porto leva a considerar um movimento decorativo que, naturalmente, sobretudo em Lisboa, se articulou com o processo da arquitectura modernista. O desejo de vestir a capital à moda dos anos 20-30 produziu uma série de obras menores mas de significativa importância. A renovação das lojas e dos cafés da capital foi um fenómeno complementar, dentro dum quadro geral que importa sublinhar também, neste aspecto.

Deve-se a Raul Lino o primeiro passo neste caminho, com uma pequena loja do Chiado («Gardénia»), em 1917 e a ele igualmente ficou devido, nos anos 30, outro estabelecimento de luxo, no Rossio («Loja das Meias»), enquanto alguns outros, na Baixa ou no Chiado, seguiam a mesma via — que a decoração das montras pelo mesmo tempo completou, em cuidados novos de publicidade. Publicidade que também os letreiros luminosos (que seriam em «néon», fórmula nova, inaugurada em 1934) serviam alegremente, com «legendas modernistas» já apregoadas em 1928.

Com as lojas, também os cafés da capital se renovaram: «A Brasileira do Chiado» ainda em gosto oitocentista (de Norte Jr.), apesar de pinturas modernistas no seu interior, como veremos, o «Chiado» já com decoração «arts déco» (dos Rebêlos de Andrade), um em 1925, outro em 27. Mas a linha modernista definiu-se a partir do «Palladium» (1932), de Raul Tojal, com baixos-relevos de Diogo de Macedo e um estilo geral «arts déco».

Norte Jr. (agora em esforço modernizante), João Simões e o próprio Cristino ocuparam-se de três cafés do Rossio («Chave de Ouro», «Brasileira» e «Portugal»), entre 1936 e 38, e este último teve colaboração de Leopoldo de Almeida e de Barradas. O fim da série seria marcado pelo «Cristal», na Av. da Liberdade, já em 1943, obra notável de imaginação espacial, a que correspondeu um quiosque do «Palladium», pela mesma altura, ambos de Cassiano.

A estas arquitecturas fictícias, aliava-se então, aquela que, em feiras industriais ou de propaganda política, desde 1927 (nas Caldas da Rainha, com projecto de P. Montês), ou em 1930 e 35 (nas Festas da Cidade), e em 36 (comemorando o ano X da Ditadura, também com projecto de P. Montês), se exprimia em pavilhões decorativos — que já vimos serem acompanhados pelas instalações dos «stands» de automóveis, cuja função comercial específica se acordava a uma arquitectura racionalista bem decorada em atractivo gosto moderno.

Uma Comissão de Estética da Cidade, criada em 1934, vigiava esses programas, por imposição da Sociedade dos Arquitectos à Câmara, procurando evitar o pior, em matéria de gosto. A esta cidade em crescimento era, porém, indispensável impor regras de urbanismo desde sempre ignoradas. Em 1928, um urbanista francês famoso, Forrestier, veio dar conselhos práticos, e cinco anos depois idêntica missão trouxe a Lisboa Agache, agora de maneira mais eficaz, dentro dum programa de trabalhos que o ministro das Obras Públicas, em 1932, o eng. Duarte Pacheco (1900-1943), faria levar até à definição dum plano urbanístico estudado em 1935. De resto, em 38, este homem de extraordinária actividade, imperativo e criador, acumularia praticamente a função governativa então retomada, e até morrer num acidente, com a presidência da

Câmara da Capital — o que lhe deu o poder de dirigir inteiramente as obras públicas do Estado Novo e a respectiva imagem, num período chave da sua realização e do seu coroamento, ao mesmo tempo prático e ideológico.

Tudo estava por fazer na cidade e pelo país fora, em matéria de urbanismo e de equipamento. Segundo fundador do I.S.T., que dirigiu desde 1926 e ao qual deu as novas instalações que sabemos, Pacheco gozava da confiança de Oliveira Salazar, a quem a sua acção especialmente convinha e que o via construir para «um século» de regime — ou de futuro nacional, o que parecia ser a mesma coisa...

Liceus, gares marítimas, um hospital escolar, uma Cidade Universitária, bairros económicos, equipamentos de base, muito foi devido ao ministro a quem, por seu lado, Lisboa ficou devedora de um largo desenvolvimento que ia servir os 700 mil habitantes contados em 1940. O seu plano implicou uma vasta operação urbanística para Noroeste, com a fundação de novos bairros residenciais onde um novo centro citadino havia de se definir, entre o Arieiro e Alvalade, aqui comandado por uma traça praticada por Faria da Costa. Do outro lado da cidade, finalmente, protegia-se um grande parque florestal, que determinava uma zona residencial de luxo. E dentro da acção de Pacheco cabia também um novo plano monumental de prolongamento da Avenida da Liberdade, sonhado desde finais de Oitocentos, senão antes, e para o qual Cristino trouxe novas ideias.

À margem dessa acção inovadora, formulavam-se outros sonhos de grandeza, como uma cidade olímpica (de Segurado e Varela), já em 1934, ou um arranha-céus, o primeiro da cidade moderna, projectado em 38 (do

arquitecto espanhol Mugurunza), e malgrado, com o seu nome de «Casa do Império».

Dois monumentos de prestígio ficaram ainda entre a realidade e o sonho: uma Assembleia Nacional e um Palácio da Justiça. Aquela, embora de utilidade fictícia no regime, mereceu atenção desde 1933, e estaria concluída para as festas de 40, monumentalização do velho convento de S. Bento que servia tais funções desde o liberalismo, e ao qual era dada uma dignidade de pórticos e escadarias, graças a Cristino (e A. Lino), com uma estatuária necessariamente académica. O Palácio da Justiça, velho anseio da capital, teria que ficar para mais tarde — e em 1933 discutia-se publicamente o gosto que havia de presidir à sua realização. «Ousadamente moderno» ou «dentro do espírito da nossa época», afirmavam Pardal e Cristino, mas (já ou ainda) os Rebeldes de Andrade achavam que não devia ser «demasiadamente modernista», e Montês que devia ser «contemporâneo» mas não «moderno», ou seja, integrado nas «grandes épocas arquitecturais do passado».

Hesitações que acompanhavam o desenrolar do filme modernista que, no caso dum monumento também muito sonhado, em Sagres, ao infante D. Henrique, teriam tradução significativa. Concursos de 1933 (até 36) e de 1938 deram prémios sucessivos a projectos, excelente o primeiro, dos irmãos Rebelo de Andrade, inesperadamente modernizados (com o escultor R. Gameiro), ou de Carlos Ramos (com Leopoldo e Almada); mas a ideia de «reflectir o espírito da época em que era concebido e realizado» dificilmente iria avante na mentalidade oficial, e ambos os concursos foram anulados, como o seria um terceiro, em 1954.

Pacheco, com Pardal Monteiro, estudara em Itália a obra fascista de Piacentini (que trabalharia num plano de urbanização do Porto), Cristino procurou a colaboração de Constantini (autor do Forum Mussolini), dentro do mesmo espírito italiano, Cottinelli tomou-se de admiração pela obra do III Reich — que em 1941 seria trazida em solene exposição a Lisboa. São referências úteis para temperar aquelas que tinham vindo directamente do nacionalismo francês e alemão, e que as levaram a um impasse ideológico.

Com efeito, atacado violentamente pelos tradicionalistas que protestavam (em 1938) contra os «caixotes de Moscovo, de Munique, de toda a parte menos de Portugal» que o modernismo veiculava, este dificilmente se defenderia com exemplos oficiais de regimes politicamente afins — e melhor pareceu então a Duarte Pacheco impor uma inflexão ao discurso arquitectónico que ele próprio fizera pôr em marcha, no projecto de Pardal para o I. S. T. Nisso contou ele com a colaboração de Cristino da Silva que, pela sua formação e pela maleabilidade técnica do seu talento, melhor o podia ajudar. A praça do Arceiro, projectada desde 1938, marca essa decisão oficial, e assinala a radical involução da arquitectura portuguesa.

Depois da Praça do Comércio pombalina, da rotunda terminal da Avenida da Liberdade fontista, esta nova praça, com a monumentalidade dos seus edifícios habitacionais de grande «standing», em parte sobre arcadas e com um torreão ao topo, ia ser a praça ordenativa e distributiva da nova cidade salazarista. Para isso, Cristino propôs um estilo de inspiração tradicional, algo seiscentista no seu barroco severo e espanholado.

Rapidamente esse estilo bastardo havia de se espalhar pela cidade em zonas de luxo (na cercania do Parque Eduardo VII, por exemplo) conforme um código rigorosamente vigiado a que os melhores e os piores architectos se sujeitaram (mesmo Pardal e Cassiano, aquele por profissionalismo, este certamente por ironia), ao longo dos anos 40.

Entretanto, a magna Exposição do Mundo Português, neste mesmo ano, pontuou especialmente a inteira «démarche» da architectura portuguesa, como veremos.

V / PENSAMENTO ESTÉTICO E ACCÇÃO ARTÍSTICA

Pouco tiveram para dizer ou escrever os pintores que em 1911 expuseram «livremente» em Lisboa. «Uma só escola — a Natureza; um dogma único — o Amor», era um programa simples, de entre o naturalismo e o simbolismo. De qualquer modo, e por via dum impressionismo neles incipiente, tratava-se de uma posição anti-académica, fugindo às «imposições dos mestres». Manuel Bentes não poderia ir mais longe — e os humoristas, que logo depois se manifestaram, só na crítica preciosa de Veiga Simões (e d'«A Águia») tiveram algum sentido estético que no Porto, sob o nome de «modernismo» se definiu em atitude mundana, de beleza e de graciosidade, num erotismo sofisticado. Nada de muito sério, como observámos, cobriu esses primeiros tempos da arte moderna portuguesa que só com o futurismo assumiu uma certa responsabilidade.

Responsabilidade que dificilmente encontraríamos nas declarações de Amadeo ou nos silêncios de Santa-Rita (ou na sua hagiologia), quer nos manifestos de Almada, com a sua embriaguez dum tempo descoberto para além da história local. Só os textos de Pessoa, na sua definição duma estética anti-aristotélica (e também os de Raul Leal),

têm um valor insólito, vindos como vêm da literatura para as artes plásticas jamais mencionadas, ou só de passagem. Mas a este pensamento clamoroso e lúcido, de certo modo marginal, há que juntar a acção desenvolvida, em publicações e exposições (de Amadeo), que mais trouxe junto do público, ou do raro público interessável, a notícia duma novidade estética que lhe era totalmente estrangeira. A acção substitui aqui a reflexão mais dificilmente desenvolvida, e continuou a fazê-lo nos anos seguintes, por exemplo nos bailados de Almada que congregaram, em 1918, vários esforços artísticos e, mais uma vez, mundanos.

Foi neste plano que se destacou uma personagem muito curiosa na vida artística nacional, José Pacheko (assim assinava, 1885-1934), aprendiz arquitecto (em que se titularizou «pela graça de Deus»), espírito empreendedor e inventivo, que viveu em Paris de 1910 a 13, e de novo em 14. Em 1916 montou uma galeria modernista em Lisboa e em 1919 quis organizar uma «Sociedade Portuguesa de Arte Moderna», em que em vão procurou interessar a elite nova-rica da guerra. Em 1913 e 15 compusera capas de livros de Sá-Carneiro e do n.º 1 de «Orpheu», em 1918 um cenário para os *ballets* de Almada — actividade múltipla e dispersa que envolveu Pacheko, em 1921, numa campanha visando a introduzir grande número de partidários na Sociedade Nacional de Belas Artes, feudo académico e naturalista, para conseguir dominá-la, em assembleia geral. Esta acção malograda teve eco num comício realizado no Chiado Terrasse.

Em 1922, porém, Pacheko conseguiu publicar uma revista já tentada em 1915: a «Contemporânea», que representa um passo importante no movimento modernista em Portugal. A «Contemporânea» não tem

uma teoria original nem comporta qualquer reflexão crítica inovadora: é sobretudo a sua presença que conta. Feita «para gente civilizada e para civilizar gente», o seu carácter propositadamente elitista traduzia-se numa excelente apresentação gráfica, que ficou exemplar em Portugal. Lançada com o concurso de um rico industrial e coleccionador de gosto eclético, «Contemporânea» teve treze números publicados, ao princípio regularmente (1922-23), depois de modo esporádico até 1926, com uma última tentativa gorada em 29. Pacheko viveu para a sua revista, que revelava tendências de direita na colaboração, atendendo a que o director dirigira já artisticamente uma publicação de extrema-direita («A Ideia Nacional») que aliás atacara os futuristas. Esteticamente, «Contemporânea» defendia os novos valores, embora reproduzisse também naturalistas coleccionados pelo editor; Almada deu a capa do primeiro número, Viana, Soares, Barradas, Dordio, Canto e Franco colaboraram também, e, postumamente, Amadeo. Do lado literário, também Almada esteve presente, e Pessoa, Raul Leal, Sá-Carneiro postumamente, e Marinetti — cujo futurismo não deixava de ecoar na apresentação do primeiro número da revista que apregoava a «Alegria» e a «Força» como valores inspiradores da arte moderna, na qual o conceito de beleza tinha «mudado». Uma «vida nova», «contemporânea» e «europeia», num país que não era uma coisa nem outra, daria orientação à publicação — que logo no n.º 1 se dedicava à aventura de Gago Coutinho e Sacadura Cabral, então vivida com grande convicção nacionalista.

Mas estes anos 20 da «Contemporânea» apenas lembravam o passado: no seu conjunto, a revista

provocava melancólicas reticências a Pessoa, que não podia deixar de reparar no seu carácter mundano, vendo nele uma manifestação de decadência dos programas defendidos meia dúzia de anos atrás.

Temos, porém, que dar crédito à realidade, e ver na revista um fulcro dinamizador da vida artística possível (e necessária) do seu tempo. Dela, ou de Pacheko, partiram iniciativas da maior importância ou intervenções que concretizaram ideias que, de outro modo, se teriam perdido no vago lisboeta.

Nas páginas da «Contemporânea» anunciava-se, em 1926, «a mais completa galeria de arte de Lisboa» na «casa dos artistas», aberta a todos os que «amam, na vida moderna, a expressão rítmica, sonora e colorida, duma estética nova». Tratava-se de um dos vários *cabarets* que a guerra e o após-guerra de dinheiro fácil tinham feito inaugurar em Lisboa, mas este era especial: o Bristol-Club, dirigido por «um mecenas, um verdadeiro artista», entregara a renovação das suas salas ao arquitecto Carlos Ramos e a decoração a pintores e escultores modernistas ou afins: Almada, Soares, Viana, Barradas, Canto, Leopoldo. As suas obras constituíam esse museu anunciado — que mais adiante tinha concorrência em outro, também improvisado num café do Chiado, graças, igualmente, aos esforços de Pacheko e da revista. E ambos substituíam, com vantagem, o acervo estático que o museu oficial de Arte Contemporânea conservava, sob a direcção de Columbano ou de Sousa Lopes, a partir de 1929, e com pequena melhoria.

«A Brasileira do Chiado» encomendou em 1924 onze telas aos modernistas disponíveis em Lisboa, que não eram numerosos, e o trabalho teve de ser repartido por sete artistas tendo Pacheko como intermediário — aliás

interessado, já que um dos quadros havia de ser produzido por ele, como foi, e mal, com a colaboração necessária de E. Malta. Almada, Viana, Soares e Barradas foram os principais artistas contratados, aos quais se juntaram ainda Stuart e o jovem Bernardo Marques, encarregado de um friso recortado na parede do fundo, resolvido com alegria decorativa, em termos folclóricos. A tela de Stuart representa uma paisagem triste, com um moinho, a de Pacheko, outra paisagem, decorativa, com pombos voando. São as restantes que dão o valor a esta colecção que estaria no seu lugar até 1970.

Já vimos a importância das duas composições de Almada Negreiros, figuras de banhistas ou de intelectuais e mundanas a uma mesa do próprio café, incluindo um auto-retrato do artista. Soares compôs igualmente uma cena de café e outra de casa de chá, em atmosferas mais vagas, de gosto sofisticado. Ao contrário, Barradas foi para tipos populares, de vendedeiras de laranjas e de peixeiras, com fundos pitorescos de bairros lisboetas ou de terras de arrabalde. Autor também de duas telas, Viana produziu ali duas notáveis paisagens, de Sintra e do Algarve, com grande potência plástica que uma riqueza, quase «fauve», de colorido anima em densidade pictórica. Viana estava na sua melhor época, mesmo no seu melhor ano de produção — e, para os seus companheiros, igualmente, as telas realizadas para o café intelectual de Lisboa marcam um momento importante. Não foi favorável a crítica dos jornais, que se limitou a explorar o pequeno escândalo alfacinha que tais pinturas constituíam, sobre elas fazendo graças que os frequentadores repetiam, sem se darem conta, uns e outros, do que se passava.

Mas os quadros da «Brasileira» foram expostos, primeiramente, num novo Salão que em 1925 se inaugurava em Lisboa: o Salão de Outono, iniciativa de Viana. Já em 1923 um Salão de «Independentes» que, como os pintores de 1911, vinham de Paris expor a Lisboa, «independentes da intriga nacional» como se classificavam, reunira Diogo de Macedo, Franco, um irmão deste, pintor, e mais dois pintores, Dordio Gomes e A. Miguéis, que convidaram a juntar-se ao pequeno grupo Almada e Viana, e M. Possoz que com este vivia. Entre o expressionismo tranquilo e certas influências cézanneanas, os «Independentes» marcavam posição também contra os salões oficiais da S. N. B. A. — mas em vão se procurou fundar uma nova sociedade que apoiasse os modernistas.

O salão de Outono de 1925 foi já organizado em termos mais optimistas e disse-se então que «marcava uma fase artística» no país. Homenageando camaradas já desaparecidos (Amadeo, Santa-Rita e Jardim) trinta artistas representaram as duas primeiras gerações, com Viana, Almada, Soares, Barradas, Emmérico, Smith, Eloy, Sara Afonso e Lino António e também os architectos Cristino, Ramos, Segurado, o próprio Pacheko. Foi já este quem organizou o II Salão, no ano seguinte, apoiado na «Contemporânea» e no Bristol-Club, com a intenção de o institucionalizar como salão concorrente do oficial, acolhendo assim todo o movimento modernista, com os nomes já presentes em 1925, e outros ainda, como Abel Manta e os escultores Canto da Maia e Leopoldo, além de architectos e artistas decoradores interessados no fabrico de pequenos objectos, em cartazes e também em trabalhos gráficos de tipografia. O sucesso do empreendimento foi inferior ao do ano anterior, apesar

das conferências e concertos anunciadas, com que Pacheco pretendia dinamizar a iniciativa, numa globalização que repetia aquela que os salões de «Modernistas» portuenses tinham desejado, dez anos atrás. Algum mal-entendido (que Almada achava «sem remédio») marcou o Salão — que não teve continuidade possível. Outro surgiu em 1929, do grupo «Mais Além» do Porto, (Alvarez, A. Gomes, Camarinha), repetido em 31, mas teve importância mínima, embora tentasse recuperar o modernismo na capital do Norte que não se manifestava desde 1919, com os últimos «Modernistas» de então. Em Lisboa, entretanto, os «Humoristas», como sabemos, tinham-se reunido em 1920 e 26, já tardiamente.

O número de exposições individuais ia também em aumento, e, durante os anos 20, Viana, Soares, Eloy, Manta, Tagarro, Diogo de Macedo e até o arquitecto Cristino, como vimos, expuseram entre muitos outros, contando nestes o espanhol Vasquez Diaz, em 1923 — com êxito inesperado e quase exemplar. Era uma notícia estrangeira concreta que chegava até Lisboa e Porto, quando, por seu lado, a memória de Amadeo se diluía na notícia da exposição modesta que, postumamente, a viúva fez realizar em Paris, em 1925.

Mas, em 1930, um novo Salão era organizado, agrupando todos os modernistas, já sem atitude polémica e antes tranquilizando o público. «Chegámos à altura de construir», afirmavam eles, pela pena do jovem poeta António Pedro: o artista modernista alcançara a maturidade e apresentava-se como «um homem que abre, sereno, as portas da sua casa» à sociedade portuguesa. Era, mais uma vez, um «Salão de Independentes».

Vinte pintores, dez escultores, dez arquitectos, desenhadores decoradores, cartazistas, fotógrafos, ao

todo trezentas e doze obras, enchiam o Salão. Todos estavam presentes, vindos do recente passado aventuroso (uma só falta importante: Viana, então em Paris; mas representou-se Almada, que trabalhava em Madrid) — e Pacheco, que não entrara na organização da exposição, lembrou-se de mais uma Sociedade de Arte Contemporânea que dela em vão pretendeu sair. A imprensa foi favorável, grande o sucesso de estima intelectual, com conferências e na publicação dum «Cancioneiro». Menor êxito teve o II Salão, no ano seguinte, com afrouxamento de qualidade e de responsabilidade estética.

Um Salão de Inverno, em 32 (mostrando os «Nús» de Viana e de Eloy, peças insólitas) deu continuidade a esta actividade, e outros Salões tentaram ainda a sorte, sempre pequena, até 1936. Mas já os jogos estavam feitos de outro modo, com intervenção oficial, como veremos.

Os anos 20, que estes Salões e quase museus pretenderam animar, viram ainda nascer uma série de jornais e magazines a que o modernismo nacional ficou altamente devedor. A par da revista «Contemporânea», que teve papel especial, e mais viradas para o público pequeno-burguês, estas publicações iam divulgar o novo gosto, fazê-lo entrar no quotidiano.

Se o «Diário de Lisboa» foi, desde 1921, aberto aos novos artistas, sobretudo através do seu colaborador Almada, tal exemplo não foi seguido pela imprensa — e mesmo a hebdomadária no ano seguinte lhes fechou uma porta que lhes estava facultada na «Ilustração Portuguesa», ante o desejo expresso por muitos leitores, adversos à «nova escola».

Quatro magazines cobriram, no entanto, os anos 20, com oportunidades mais ou menos regulares oferecidas

aos ilustradores modernistas, particularmente a Barradas e a Soares, mas também a Almada, Tagarro, Mily Possoz ou Roberto Nobre e Bernardo Marques. O «A. B. C.», a «Ilustração», o «Magazine Bertrand», a «Civilização», sobretudo a partir dos meados da década, foram abertos a estes colaboradores que lhes deram notáveis capas, nas quais há que procurar muito do que de mais interessante produziu a arte moderna portuguesa de então, na sua linha, por assim continuar a dizer, mundana. As capas de Barradas para a «A. B. C.» (aliás pagas, em reclame indirecto e discreto pelo Bristol-Club) ou para a «Ilustração», e para esta também as de Soares, são notáveis produções de humor e de elegância, de que beneficiou também o «Magazine Bertrand». Todas estas publicações deixaram, porém, de aparecer pelos princípios dos anos 30, até 1935 — e, substituídas no mercado pela inovação gráfica de fotogravura do «Notícias Ilustrado», em 1928, não deram mais ensejo a afirmações modernistas, trocadas pelo novo engodo das reportagens fotográficas. Magazines femininos, a «Voga» e «Eva», pelos fins de 20, acrescentaram pouco a este panorama em que devem ser igualmente incluídos um jornal infantil (dirigido por Cottinelli Telmo) e outro humorístico (dirigido por Barradas e depois por Stuart) editados pela «A. B. C.» — «A. B. C.zinho» e «A. B. C. a rir». Também «O Papagaio» em 1935 (com Tom e J. Lemos), destinado a crianças, teve originalidade, mas coube a «O Sempre Fixe», em 1926, a oferta dum novo mercado de colaboração aos novos, e particularmente a Almada, a Stuart e a Botelho, como publicação humorística.

Num outro domínio, revistas e jornais literários, em 20 ou já em 30, prestavam alguma atenção aos novos, e

publicavam-lhes rara colaboração gráfica: a «Seara Nova» com desenhos de Tagarro, «O Diabo» com ilustrações de Roberto Nobre, a «Acção», a «Revista de Portugal» ou a «Imagem» revista de cinema — e, sobretudo, a «Presença», que cobriria todo este período modernista, de 1927 a 40, e inseriu desenhos de Júlio, homem da casa, mas também de Eloy, Almada, Bernardo Marques, Arlindo Vicente e outros, e ainda artigos de Diogo de Macedo, e, mais importantes para a posição estética da revista, de José Régio e Gaspar Simões.

Diogo de Macedo, que publicou em 1930 um livro de memórias parisienses, «14, Cité Falguière», foi um gracioso cronista dos anos da aventura modernista em que o vimos participar. Se Régio se limitava a marcar os princípios presencistas de «espontaneidade» e de «individualidade» ao abordar, em 1928, uma «Breve história da pintura moderna» nas colunas da revista, melhor agiu ao apoiar criticamente o I Salão dos «Independentes», sublinhando-lhes, como ninguém, a importância — mas também manifestando sinceramente o desencanto que o II Salão a todos provocou. A Gaspar Simões coube um papel mais reflectido, ao escrever, em 1932 e 35, sobre «Arte e Realidade» ou sobre «Deformação, génese de toda a arte», defendendo «a realidade que está em nós» e a relatividade do realismo que só uma «visão pessoal do universo» pode garantir. E este era o pensamento crítico mais válido, num meio jornalístico que só por simpatia pessoal ou camaradagem ultrapassava a ignorância habitual. Tirando António Ferro, que exerceu uma actividade de primeira importância, como veremos, só V. Falcão, L. Teixeira ou Augusto Pinto asseguravam uma cobertura à

acção dos novos que, por outro lado, eram motivo de ataque ou motejo.

Da parte de António Pedro, poeta e futuro pintor, um dos organizadores dos «Independentes» de 1930, há que registar uma acção de outro tipo que se exprimiu nos dois únicos números de «Climat Parisien», folha inserta em jornais literários alheios, em 1935-36, que pretendeu, lançando o «Dimensionismo», estabelecer relações com o domínio francês, através de uma informação orientada — que, aliás, a língua francesa propositadamente veiculava. Em sentido inverso, a imprensa fascista, se na «Acção» acolhia alguns modernistas capazes de nacionalismo, «Bandarra», em 1935, via na Alemanha nazi um «clima propício ao desenvolvimento saudável da arte» que a escola de Paris destruía, entre judeus e comunistas...

Fernando Pessoa, que vimos insistir em 1924-25 na sua proposta futurista duma estética anti-aristotélica, publicaria então (1932) um texto que, englobando vivência social e produção estética, cola uma palavra fatal à experiência artística portuguesa: «provincianismo».

Artistas «incapazes de meditar uma obra antes de a fazer», e reduzidos a serem originais uma só vez na vida, que «é a inevitável», admirando e invejando as receitas de novidade que do estrangeiro chegavam ao país, num progresso artificial — tal era o panorama que Pessoa constatava na vida portuguesa, ou no «caso mental português». Uma arte de repetidas e monótonas emoções, «sem auxílio crítico da inteligência ou da cultura», caracterizava uma função «provinciana», sem a autenticidade do «campónio», nas suas reacções simples, nem do «cidadino», no seu diálogo entre iguais. Todo o modernismo, nesta crítica severa, era posto em cheque: a estética, sobre a qual poucos meditavam, era uma

pedra de toque irremediável. E também o era para Almada Negreiros, aludindo a outro plano que em meados dos anos 30 era posto em relevo e em questão: o das relações entre a arte e a política. Para Almada, em 1937, só o resultado estético permitia apreciar se «uma lei era bem decretada»...

Em 1930-31, uma grande crise desabara sobre os artistas portugueses, no seio da abalada economia ocidental. Múltiplas queixas, na imprensa ou através da S. N. B. A., levaram até junto do governo e do presidente do Conselho, Oliveira Salazar, a angústia em que se debatia uma classe inteira da sociedade portuguesa. Um seu porta-voz foi um jornalista com audiência política, António Ferro (1895-1956), antigo companheiro da gente de «Orpheu» que então realizava famosas entrevistas do «chefe nacional», do qual recebeu uma resposta que podia ser interpretada optimistamente. E assim fez Ferro, criando, em 1933, o Secretariado de Propaganda Nacional (S. P. N., depois S. N. I.) parte de cuja acção diria rapidamente respeito ao domínio artístico.

Admirador da arte nova «dei nostri tempi», em frase citada de Mussolini, Ferro (que em 1932 fizera vir conferenciar a Lisboa um Marinetti academizado, com protesto de Almada), conseguiu impor, graças à confiança interesseira de Oliveira Salazar, uma corrente de gosto que nos meios governamentais, sempre pouco cultivados em arte, se opunha à muito mais forte corrente naturalista tradicional — senão à que preferia a arte «saudável» do nazismo alemão. Para o presidente do Conselho, a arte era «a grande fachada duma nacionalidade», e o caminho da sua função de propaganda logo assim se definia, numa «política do espírito». Uma primeira «Exposição de Arte Moderna» foi organizada em 1935, pontualmente seguida

de outras, ainda ao longo dos anos 40. O seu sucesso foi notável, e veio ocupar, a curto e médio prazo, um espaço cultural dificilmente concorrível, embora no ano seguinte se lhe opusesse uma exposição de «artistas modernos independentes», com Almada, Eloy, Júlio, Pedro — oposição logo desfeita num consenso comodamente encontrado, para além de críticas ou amuos.

Num discurso pronunciado no encerramento da sua primeira exposição, em 1935, Ferro esclarecia a acção do seu departamento e o âmbito dos Salões onde seriam aceites e premiados «artistas que, dentro dum indispensável equilíbrio, maior inquietação revelem». Tratava-se não de «consagrar», mas de «estimular», e tratava-se também de evitar que os excessos da inquietação artística conduzissem à «loucura das formas». «A ordem foi sempre o verdadeiro clima da beleza», dir-lhe-ia o próprio chefe do Governo — e a geração que assim encontrava inusitado apoio do Estado, era, no dizer dum apaniguado, em 1935, a «geração da Ordem», ou, como já antes se pretendia, do «Resgate». Se o Estado não podia ser um Mecenas, como economicamente avisara Oliveira Salazar, Ferro não via qualquer incompatibilidade entre o seu «regime de autoridade consciente» e a «arte moderna». Os modernistas podiam, em boa consciência ética e pragmática, servir os dois, como praticamente todos fizeram, com única excepção de relevo para Júlio.

Os prémios «Columbano» (para obra mais matura) e «Sousa Cardoso» (referido a Amadeo, e para artista mais arriscado ou mais moço), como mais doze criados já em 40, foram atribuídos dentro dos princípios anunciados — inaugurando-se o primeiro em Soares e sendo logo depois atribuído a Malta, como propositada demonstração do gosto tranquilamente mundano que dominava; depois,

seria a vez de Dordio e de Barradas (Viana e Almada só seriam premiados em 1941 e 42), enquanto, ao mesmo tempo, recebiam o outro prêmio Eloy, Botelho, Paulo Ferreira ou Ofélia. Artistas já de duas gerações eram assim reconhecidos, numa larga escolha geralmente acertada pelos anos fora.

Às exposições anuais de arte moderna, pintura e escultura, outras se juntariam, já nos anos 40, de ilustradores ou ceramistas, e o Porto seria também beneficiado com um Salão próprio. Em 1944, uma revista oficial do S. P. N./S. N. I. poderia assegurar (e declarando fazê-lo pela última vez) que a «fase polémica do modernismo» estava ultrapassada.

Ao mesmo tempo, e dentro do espírito folclórico do seu nacionalismo, o S. P. N. organizou a primeira exposição de arte popular, em 1936, e nesse ano também se inaugurou uma grande exposição de «arte gentílica», aliás a segunda que se via em Portugal, já que outra anteriormente tivera lugar também na Sociedade de Geografia, em 1929, que interessara aos modernistas, como Diogo de Macedo que, desde 1934, escreveu sobre «Arte indígena» — tudo parecendo apontar, como se afirmou em 1939, para a «criação duma arte moderna imperial»...

Para exposições estrangeiras em Portugal era cedo ainda, e cedo foi também para as exposições de arte moderna portuguesa que Ferro nunca pôde levar ao estrangeiro — e especialmente a Paris, como anunciou, ao pagar, em 1934, um número especial da revista francesa «Art Vivant» que comparava a obra do Estado Novo em prol da arte moderna à do Duce em Itália. Um artista famoso aceitou, porém, então, um convite oficial para vir a Lisboa, Paul Colin, mestre cartazista que o S. P.

N. homenageou, em 1934. As artes de publicidade interessavam ao regime, pelo lado do turismo e não só, pois data também de 1935 o primeiro selo modernista, de Almada, com um «slogan» de Salazar; ficaria, porém, isolado então na produção do género. Em 1938, o concurso da «aldeia mais portuguesa de Portugal» entrou no jogo folclórico do S. P. N.

No quadro do modernismo há ainda a mencionar uma galeria de arte, a única depois das tentativas de Pacheco: a U. P., de António Pedro e depois de Tom, que durou de 1933 a 36, e realizou pequenas exposições (Almada, Eloy, Botelho), apresentando também a primeira exposição de pintura abstracta, desde a de Amadeo, vinte anos antes, com obras de Vieira da Silva que Pedro prefaciou — e sobre as quais Gaspar Simões escreveu em 1936 uma primeira e muito tempo única justificação estética do abstraccionismo.

Mas era muito cedo ainda para tal caminho na vida artística portuguesa que, ao mesmo tempo, com o Grupo Silva Porto fundado em 1927, uma homenagem nacional a Malhoa no ano seguinte, e principais artistas de Oitocentos ainda vivos e activos em 20, 30 e muito depois, mantinha preferências e fidelidades antigas. E artistas havia, conforme ironizou Diogo de Macedo em 1940, numa espécie de balanço da situação que «pintavam no Inverno para a S. N. B. A. e no Verão para o S. P. N.», conforme a clientela e os prémios...

VI / A EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS

Em 1940, um grande acontecimento, artístico e político, veio pôr ordem e dar sentido ao que, em arquitectura e nas outras artes, se processara ao longo dos anos 30: a exposição comemorativa do oitavo centenário da nacionalidade e terceiro da independência restaurada no século XVII — «primeira exposição histórica que se realizou no mundo».

Na Europa em guerra, tratava-se de uma afirmação de paz e harmonia em que o governo de Oliveira Salazar insistia, indo para a frente com a iniciativa há muito apregoada. No secretariado da comissão executiva, o modernista António Ferro, na presidência Júlio Dantas, alvo da gente de «Orpheu» há um quarto de século: era uma espécie de reconciliação nacional...

Várias vezes o país se representara em exposições internacionais, com pavilhões de arquitectura histórica, dos Rebêlos de Andrade (1921 e 29) ou de Raul Lino (1932), decorados embora, integral ou parcialmente, por pintores modernistas, desde 1929, em Sevilha. Em 1936, a exposição do ano X da Ditadura, que já vimos beneficiar de envolvimento arquitectónico modernista, teve grande mistura de colaboradores — mas os modernistas

ganharam totalmente a partida em 1937, na exposição internacional de Paris, com o pavilhão de Keil do Amaral e com destaque de prémios obtidos por Soares e Barradas; e de novo em 1939, nas feiras de Nova Iorque e S. Francisco, com obra do arquitecto Segurado decorada por Botelho, Bernardo, Tom e outros, e obras expostas de Soares, Barradas, Canto, Franco, de Brée, Feio e outros ainda. Quer em Paris quer nos Estados Unidos, Ferro foi o comissário nacional — e para o primeiro caso ele anunciou peremptoriamente que Portugal não podia continuar a participar em exposições internacionais «vestido à época». Coerentemente, Ferro continuava a sua obra de modernização de gosto, e ao longo de apenas meia dúzia de anos conseguira formar uma equipa de decoradores de grande qualidade, mesmo internacional.

Era assim que tudo parecia indicar que a exposição de 1940, com a responsabilidade que lhe assistia, havia de ser atribuída às novas gerações. Aí, porém, se confrontaram forças adversas, do S. P. N.-Ferro e da tradição, estas representadas pelo presidente da S. N. B. A., Arnaldo Ressano, notável caricaturista e coronel. Entenderam estas que a Exposição constituía uma oportunidade última, ou uma batalha definitiva para os seus princípios e para a sua prática profissional, e logo romperam hostilidades com duas conferências de Ressano que utilizou grandes meios de denúncia política, descrevendo os modernistas como «charlatães», «paranóicos», «degenerados», em grande parte judeus e comunistas — já que da Rússia tudo partira. Revolucionários sem Deus e sem moral, os modernistas não iam poder assumir uma exposição que comemorava a pátria católica e ordeira! Hitler era tomado em exemplo,

contra o Mussolini de Ferro, e Pio XI contra o cardeal Cerejeira que vimos aprovar a recente igreja de N.^a Sr.^a de Fátima, nesta guerra surda que fez o escândalo desejado — mas não deu os resultados práticos pretendidos: a batalha foi perdida pela S. N. B. A. e ganha pelo S. P. N. Mas não inteiramente.

Os intelectuais modernistas vieram à estacada, com A. Pedro à frente, mas eram aliados impossíveis para o regime que, por outro lado, atacavam — e os jogos estavam a ser feitos com outras regras, com maior influência de Duarte Pacheco que de Ferro. Ao ministro ia caber impor uma nova ordem e uma nova lei, que a arquitectura comandava, neste magno empreendimento. Tratava-se de compor um «estilo moderno, forte, saudável» e já não modernista; tratava-se, em suma, de marcar o «ressurgimento» da pátria do Estado Novo com a formulação dum «estilo português de 1940». Ferro falava assim após a exposição, rendendo-se à nova situação que ela determinara — coroamento de compromisso entre a sua acção e a de Pacheco.

Para que esse fim fosse atingido, escolheu-se Cottinelli Telmo para arquitecto-chefe da exposição, contando-se de antemão com a sua habilidade e a sua versatilidade.

Uma dúzia de arquitectos, uma vintena de escultores, mais de quarenta pintores colaboraram com Cottinelli: praticamente todos os modernistas estiveram presentes, e alguns académicos também. Excepções maiores: Cassiano, Keil do Amaral, Diogo de Macedo, Soares, Eloy, Júlio, Pedro, por razões políticas ou de menor adequação ao trabalho proposto, ou outras ainda, mas sem diminuir o significado profissional do grande estaleiro arquitectónico e decorativo.

Na Praça baptizada do Império, entre o Tejo e os Jerónimos, que serviam de magnífico pano de fundo, definiu-se o plano da exposição com dois grandes blocos perpendiculares ao rio — o pavilhão de Honra e de Lisboa, de Cristino, e o Pavilhão da História de Portugal, da Fundação à Independência, de Rodrigues Lima, arquitecto secundário, sem estilo nem gosto próprios. Para o lado deste pavilhão implantaram-se os dos Descobrimientos, de Pardal, de pouca imaginação, da Colonização, de Ramos, e dos Portugueses no Mundo, de que se encarregou o próprio Cottinelli, enquanto Raul Lino, num esforço de imaginação modernizante, satisfazia a encomenda do pavilhão do Brasil. «Portugal em 1940» foi programado por António Ferro, como era natural. Para o outro lado agrupava-se o centro regional, com reconstituições de aldeias portuguesas e pavilhão de exposição etnográfica (Velooso Reis). Ainda uma secção colonial, com evocações da vida ultramarina, um bairro comercial e um parque de atracções completavam o conjunto. Era uma verdadeira «cidade histórica» e também uma «cidade de Ilusões», animada numa festa permanente, que durou do Verão até Novembro e se integrou num vasto programa de actividades patrióticas, sociais, urbanísticas, mundanas, religiosas, científicas e artísticas — como a exposição dos «Primitivos Portugueses» que veio contribuir notavelmente para o conhecimento da pintura nacional dos séculos XV e XVI.

O pavilhão «de Honra e de Lisboa» foi a peça principal do conjunto, sobrepondo formas modernas e formas laboriosamente estilizadas do passado, em desejada garantia nacionalista que o manuelino traduzia: o seu revivalismo era mais uma vez assumido, como no

século XIX. Cristino deu ali a medida do seu talento e afirmou-se como o arquitecto conveniente ao programa definitivo da arquitectura do Estado Novo que, neste momento e neste edifício precário, marca, ao mesmo tempo, o seu ponto de chegada estético e o seu ponto de inflexão ideológico. A meio da fachada, numa reentrância, a estátua académica da Soberania, de Leopoldo de Almeida, assinalava o espírito do programa comemorativo.

Mas outra escultura majestosa simbolizava a inteira exposição, e era o Padrão dos Descobrimentos, imaginado por Cottinelli, também com esculturas de Leopoldo, que modelou uma teoria de figuras de navegadores e conquistadores dirigindo-se, ao longo de uma rampa, para a figura do Infante D. Henrique virado para as águas do Tejo — como que à proa duma caravela cujo velame estilizado estruturava o monumento. Monumento provisório, ele será passado à pedra vinte anos depois, já na decadência do regime, em oposição a outro projecto cuja modernidade naturalmente então seria condenada.

Frescos e painéis, de teor nacionalista, ilustrando passos da História nacional, tiveram em Almada um realizador de grande fôlego, de excelente acerto decorativo, com concorrência do jovem Manuel Lapa que definiu um processo de estilização de gosto medieval de larga utilização. Por seu lado, a numerosa obra escultórica espalhada pela Exposição impunha definitivamente o estilo lançado por Franco em 1928 e sucessivamente trabalhado. Verificava-se ali, como dirá Ferro, a «idade de ouro» da escultura nacional que se prolongará nos decénios seguintes. Para Cottinelli, pelo contrário foi a pintura a grande revelação da Exposição,

na medida em que soube assumir a dimensão mural que lhe faltava — apreciação exagerada a que o futuro não deu crédito.

Mas 1940 foi também o «ano áureo» da arquitectura, como se afirmou: a Exposição de Belém apenas coroou artisticamente um vasto movimento de realizações que nesse ano simbolicamente se terminaram, ou quase. Servem de exemplos maiores o Estádio Nacional (de Jacobetty Rosa) de inspiração italiana ou a ampliação do Museu de Arte Antiga (Rebelos de Andrade), cuja feição tradicionalista e grandiosa conveio também às obras da Assembleia Nacional, como vimos — e a «fonte monumental», dos Rebelos, com esculturas de Diogo e Maximiano e baixos-relevos de Barradas, que foi erguida ao fim da alameda traçada a partir do IST, pondo-lhe um ponto final que, em relação ao complexo arquitectural modernista de Pardal, nascido nos anos 20, marcou também uma nova situação estética e ideológica. Situação igualmente pontuada pela estátua equestre clássica de D. João IV, de Franco, inaugurada então em Vila Viçosa, ante o palácio brigantino — quando outro paço dos duques era exageradamente restaurado em Guimarães, dentro dum programa que satisfez outros monumentos ilustres, desde a Sé e do castelo de Lisboa às ruínas de outros, pelo país fora.

Este olhar para o passado da pátria ajustava-se às realizações do presente, mas impunha a estas uma referência ideográfica de que a pintura e a escultura fatalmente se ressentiriam — e ainda mais a arquitectura, submetida então à estilização que observámos atrás, com activo repúdio do que de internacionalista essa arte acarretara, na sua fase inventiva. Duarte Pacheco, presidindo ao «ano áureo»

de 1940, dava definitiva razão ao programa que já antes impusera aos arquitectos da sua capital do Império. E com essa acção, fortemente apoiada, a fase mais artística e mais aberta que António Ferro procurara definir na vida portuguesa, chegava ao seu termo, em fatal subordinação: o reino das obras públicas exigia outras certezas mais palpavelmente políticas.

VII / 1940: O FIM E O PRINCÍPIO

Assim se chegou, em 1940, ao cabo de um período histórico caracterizável pelo conceito de «modernismo» — conceito polémico em 1915, integrado em 1930, ultrapassado dez anos depois, e jamais claramente definido. Para uns teve sabor mundano e elitista, para outros animava-o o fogo da criação, para outros, finalmente, tinha indesejável odor revolucionário. Necessariamente oposto ao gosto oficial da I República, naturalista tanto quanto positivista, sofreu recuperação no regime seguinte por via ilusória e precária, por ele sendo abandonado em nome dum nacionalismo cujos princípios ideológicos deviam estar para além de posições estéticas subordináveis.

Mas, esta situação que no «ano áureo» vimos definir-se, com a opção oficial da tradição monumentalista em que, dentro da inconsistência ideológica do regime, conservador e retardado, o exemplo do III Reich ganhava ao da arte «dei nostri tempi» fascista, na própria altura foi contestada — em nome dum modernismo que subsistira em independência, subterraneamente, por via dum imaginário mais ligado à «primeira geração» que à «segunda». À abdicação que a Exposição do Mundo

Português representava respondia uma ressurreição em novos termos culturais — e sociais, já que social fora a sua condenação.

Na verdade, ao mesmo tempo que a magna exposição continuava aberta, dois jovens pintores, António Pedro e António Dacosta, inauguravam uma exibição de pinturas surrealistas, situação nova em que o modernismo se encarnava — e situação beligerante... À Paz e à Ordem que a exposição oficial significava, dentro de normas políticas estabelecidas fora da nova realidade da História, uma outra arte vinha gritar Guerra e Desordem, sensível ao conflito vital em que o mundo se envolvera e a um sentido da liberdade em que o viver oculto dos homens necessariamente se exprimia, explodindo a sua angústia sob equilíbrios de conveniência.

O imaginário, radicado num real dramaticamente sabido, opunha-se assim a uma visão conservadora da realidade, tal como uma vivência histórica universal se opunha à imposição oficial duma tese nacionalista. E com isso se gerava uma nova situação da arte portuguesa.

Nova situação que no seio da própria situação oficial encontrava, inesperadamente, outra raiz que por inadvertência lhe era oferecida: no pavilhão do Brasil exibia-se um quadro célebre de Portinari, o «Café», que vinha abrir perspectivas sociais a uma nova geração nesse mesmo ano baptizada literariamente nos «Gaibéus» de Redol.

Em 1940 algo terminava e algo começava assim — mas esta é uma outra história que não cabe aqui contar. Procuraremos antes o sentido daquela que se foi narrando.

O modernismo português tem, mais que tudo, uma imagem de inocência, e logo na própria adopção do

nome que não corre, com o sentido que em Portugal teve nas histórias da arte de outros países, onde é praticamente ignorado (como em França), ou se alarga a períodos mais vastos que podem incluir o fim do século, ou mesmo o impressionismo. E, ainda, entre nós, o «moderno» hesitou sempre entre uma maneira de ser (modo) e uma maneira de fazer (moda), relativas ambas ao que é actual, de agora, ou de há pouco. Almada diria, em 1930, que não é uma maneira de vestir mas uma maneira de ser; a sua comparação era, todavia, feita entre conceito de moderno e conceito de elegante, o que acarreta uma conotação que não pode passar despercebida num discurso estético que vimos oscilar e pender para gostos de mundanidade, ao longo de um quarto de século de criação, acção e algum pensamento crítico e especulativo.

Por conseguinte, há que atender na maneira como o «moderno» foi assumido no «modernismo» português, nas suas várias fases e pelos seus diversos proponentes e utentes.

Tudo começou por uma escapada de jovens romanticamente idos para Paris, com um sonho de liberdade mais na cabeça que na alma ou nas tripas, que decidiram trazer a sua magra experiência a Lisboa, em 1911. Três anos depois, outros regressariam de Paris em diferentes condições de urgência que a guerra impunha, e trariam na bagagem uma experiência diferente, de outro modo ingénua, marcada pelas aventuras do tempo. Para uns, era ainda o impressionismo que contava, na medida em que, trinta anos atrás, quando fora a ocasião, ele não tinha contado para os seus antepassados ainda e sempre naturalistas de Barbizon; para os outros, foi o cubismo e o futurismo, mais este do que aquele, por razões de imaginação mas também, com certeza, de facilidade

polémica e de insuficiente consciência plástica. Entre estes e aqueles, a vida de Lisboa (imitada no Porto, tal como o fora o romantismo, em Oitocentos) predispunha ao humorismo alimentado por novas revistas estrangeiras, francesas e alemãs, que propunham estilizações originais de desenho. Os seus cultores a pouco e pouco se davam conta da diferença e tomavam conta dela, rindo dos outros e, em certa medida, deles próprios, não tomando demasiadamente a sério o que já iam fazendo de oposto ao que era comumente aceite. Daí, e quando outras vias se apresentavam já, no horizonte de alguns, por convívio com os recém-chegados de Paris, passaram outros à exploração do que de mundano lhes podia assistir — num decadentismo a que o Porto de certa «Águia» os convidava.

Três momentos sucessivos assim se processaram, entre 1911 e 15, que tiveram os seus condutores — Bentes primeiro (com Viana e Smith), Amadeo e Santa-Rita depois, e Cristiano Cruz e Almada pelo meio (com Soares, Barradas e Basto), em equipas distintas, à entrada em cena de cada uma delas, vindo só depois a complexidade ou a confusão das suas relações. Para isso contribuíram poderosamente, como agentes catalizadores, os Delaunays parisienses, no seu exílio português, em 1915, condição «sine qua non» da mudança de Viana e de Almada, e da possibilidade de Amadeo se tornar o protagonista da peça.

Em 1915 jogaram-se os jogos do modernismo português, no Porto ainda d'«A Águia» e na Lisboa já do n.º 2 de «Orpheu»; mas moderna-moderna era a presença dos Delaunays, que não tinha compromissos no discurso nacional.

A marginalização simpática dos expositores «divres» de 1911, o diálogo equívoco dos humoristas seguintes com a sociedade risonha da pátria, e o rompante futurista de 1915-17, que escandalizou propositadamente toda a gente, são três atitudes graduadas numa retórica ainda finissecular, naturalmente seguida e não reversível, que teve as suas vítimas e os seus salvados. Bentes, Cristiano e Santa-Rita foram as principais entre as primeiras; Viana e Almada os casos maiores entre os segundos. Amadeo, esse, ignorado nos quarenta anos seguintes, foi vítima e herói póstumo do país, como era fatal. Soares e Barradas, como Dordio, estiveram bem onde ficaram durante mais meio século de vida artística.

Bentes apagou-se, Cristiano desistiu, Santa-Rita morreu e destruiu a obra: se os dois últimos viraram mitos que é difícil penetrar, o primeiro não valia a pena. Amadeo ficou como o emblema do impossível destino nacional; Soares e Barradas e Dordio, em campos diferentes, como actores do mesmo destino possível — a que Viana e Almada forçaram as portas, um igual a si próprio, outro inventando-se nas astúcias dum quotidiano que, mais tarde, havia de romper poeticamente com a sua história de ser português.

Parênteses dissolvidos as duas primeiras situações, vividas de 1911 até 15, a terceira, do futurismo, ficou, porém, definida à parte, enquistada na realidade cultural portuguesa, fora do seu tempo natural de vida serena que só a política, arte menor, era capaz de agitar à superfície. Geração entre parênteses toda esta «primeira geração», foi a sua parte mais feroz que, realmente, assim ficou, ao cabo da década da sua acção. E, nela, é claro que Fernando Pessoa... O futurismo pôde passar à linguagem mais corrente, como troça ou acusação, mas a ruptura

que foi levaria mais de vinte anos a ser entendida, por cima de outros tantos do pacato modernismo que uma «segunda geração» assumiria — na medida do seu possível e do seu necessário.

Um e outro encheram a história dos anos 20 e 30, décadas de continuidade e de digestão, que mais ou menos enterraram, resistindo-lhe, o que mais perigoso havia na sua herança, ao mesmo tempo que davam relevo e sentido ao que era assimilável em praxis, através da maturidade que aos mais velhos ia acontecendo. Por isso, enquanto Almada começava (e esperava), Viana e Dordio, Soares e Barradas, plástica ou mundanamente, realizavam então as suas melhores obras — tal como os escultores que tinham a sua idade, Franco, Diogo e Canto da Maia, sentados entre Rodin e Bourdelle. Para os arquitectos, as possibilidades eram menores, mas também, nos anos 20, Cristino, Pardal e Ramos disseram o que tinham a dizer de novo, entre Le Corbusier e Gropius, e Cassiano logo a seguir; para os primeiros, de resto, tudo estaria terminado dez anos mais tarde. Como, aliás, para os escultores, presos na fórmula nunogonçalvesca que Franco propôs logo em 1928 e iria limitar tudo o mais, na sua arte. Brillantemente embora, por vezes.

A pintura, mais livre de realizar, poria com Botelho os seus limites num naturalismo modernizado, mais individual em Bernardo, mais exemplarmente reduzido no jovem Júlio Santos. Mas, para além desses limites, estariam Eloy, Júlio e Pedro. São já os anos 30 que, senão para estes, para todos os outros se aquietaram oficialmente num «equilíbrio» por isso mesmo necessário. Ou numa decoração estilizada e folclórica, mundana mais uma vez.

Tal foi o custo que o modernismo teve de pagar (e quase sempre gostosamente pagou...) à protecção do Estado, pela intervenção aliás corajosa de António Ferro que se bateu bem contra o provincianismo oitocentescos que sobrevivia nos gostos dos outros responsáveis governamentais — tanto quanto do país real.

O outro intercessor, Duarte Pacheco, esse pensou que as obras públicas, para serem duráveis, implicam serviço e servidão a um passado ilusoriamente mais antigo, também de modo provinciano imaginado.

Provincianismo foi, aliás, uma irónica e negra acusação que Pessoa lançou em 1932 sobre toda a actividade que durante os anos 20 se realizara, senão já antes — e ele não podia deixar de recordar então o seu manifesto futurista de 1917. Ainda essa actividade, na sua mais pequena aventura, «sabia a póstuma», como saudosamente se diria, já em 1942.

Era-o então, sem dúvida, o modernismo de 10, 20 e 30, falecido ante as forças da situação definida na magna Exposição de 1940. A menos que...

NOTA BIBLIOGRÁFICA

A bibliografia do modernismo português no domínio das artes plásticas é extremamente reduzida, e aquela que, já bastante vasta, se ocupa do sector literário, a ela sistematicamente se confina, sem estabelecer relações culturais, porém necessárias e evidentes. Aliás o modernismo específico dos anos 20-30 também ainda não foi objecto de estudos no campo da literatura.

No domínio que aqui nos ocupa, de um modo geral faltam as obras de síntese e de modo particular as monografias. Até agora, infelizmente, só ao autor do presente volume coube realizar investigações genéricas sobre estes anos do chamado modernismo, no quadro da sua história d'*A Arte em Portugal no século XX* (Lisboa, ed. Bertrand, 1974; 2.^a ed. revista em preparação) onde se desenvolvem os temas abordados neste livro, e onde se encontram mencionadas as pistas bibliográficas disponíveis, e, de outro ponto de vista, em *A Arte e a Sociedade Portuguesa do século XX* (tese universitária francesa apresentada em 1963 e editada, em versão reduzida, em Lisboa, Livros Horizonte, 1972, 2.^a edição actualizada até 1979 no prelo). Quanto a pesquisas específicas sobre artistas deste período há que referir apenas: *Vida do pintor Manuel Jardim*, por Henrique de Vilhena (2 vols., 1945-48), *Dordio Gomes*, por Manuel Mendes (1958), *Correspondance de quatre artistes portugais... avec Delaunay*, editada por Paulo Ferreira (Paris, 1972), *Almada e o*

Número, por Lima de Freitas (1978), e, do presente autor, *Amadeo de Souza-Cardoso* (1957, 2.^a ed. 1972, 3.^a ed. em preparação) e *Almada Negreiros, o Português sem Mestre* (1974, 2.^a ed. em preparação). Pequenas monografias de variado interesse, em três ou quatro colecções malogradas, foram ainda publicadas (e algumas devidas ao referido autor), mas raramente contam para o caso, com a informação que dão, tal como artigos diversos, mais antigos ou mais recentes. Entre estes convém, porém, destacar os de Diogo de Macedo (autor também de saborosas memórias em *14 cité Falguière*, 1930) em «Aventura» n.º 1 a 4 (Lisboa, 1942-43) e de Carlos Queirós, em «Variante», n.º 1 (Lisboa, 1942), que têm alcance panorâmico geral, juntando-lhe algumas das palestras reunidas por Sellés Pais em *Da Arte Moderna em Portugal* (1962). Por seu lado, o catálogo da exposição de António Pedro (1979) é o único que, no caso de retrospectivas de artistas deste período, foi realizado com responsabilidade e utilidade científicas.

No âmbito da arquitectura deve marcar-se a feliz excepção de um recente estudo crítico de Nuno Portas («A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação», publicado em apêndice à tradução portuguesa da *História da Arquitectura Moderna* de Bruno Zevi (2.º volume, Lisboa, 1979).

Acrescente-se que, programada pelo autor e realizada por Fernando de Azevedo na Fundação C. Gulbenkian, em 1982, uma grande exposição sobre os anos 40, começando com a evocação da Exposição do Mundo Português, permitiu reflectir sobre os problemas do período anterior. O catálogo tem manifesta utilidade para o seu estudo.

TÁBUAS CRONOLÓGICAS

1 — ACONTECIMENTOS E OBRAS

- 1911 — «Exposição Livre».
— Museu de Arte Contemporânea (director Carlos Reis).
- 1912 — I Exposição dos Humoristas.
— Amadeo, «XX Dessins».
- 1913 — II Exposição dos Humoristas.
— I Exposição de Almada.
— Amadeo cubista e abstracto.
- 1914 — Amadeo expressionista.
— Amadeo, Santa-Rita, Pacheko, Basto, Diogo regressam de Paris.
— Columbano director do Museu de Arte Contemporânea.
- 1915 — I Exposição de Humoristas e Modernistas no Porto.
— Correia Dias parte para o Brasil.
— Os Delaunay em Portugal.
— Congresso de Artistas e Escritores modernistas.
— N.ºs 1 e 2 de «Orpheu».
- 1916 — II Exposição dos Modernistas e Exposição dos Fantasistas no Porto.
— Exposições de Amadeo no Porto e em Lisboa.
— Galeria das Artes de J. Pacheko.
- 1917 — Sessão Futurista (Abril).
— «Portugal Futurista» (Novembro).
— Almada, «Ultimatum Futurista».
— F. Pessoa-Álvaro de Campos, «Mandado de Despejo aos Mandarins da Europa».
- 1918 — Ballets de Almada (que parte para Paris).
- 1919 — III Exposição dos Modernistas no Porto.
— Eduardo Viana, «O Rapaz das Louças».
- 1920 — III Exposição dos Humoristas.
— Almada regressa de Paris.
— «A.B.C.» (até 1932).
- 1921 — Tentativa de os «novos» para dominar a SNBA.

- Comício modernista no Chiado Terrasse.
- 1922 — «Contemporânea» (até 1926).
 - Diogo de Macedo, «Torso».
 - Francisco Franco, «Torso».
- 1923 — Exposição dos Cinco Independentes.
- 1924 — IV Exposição dos Humoristas.
 - Dordio Gomes, «Auto-retrato».
 - F. Pessoa-Álvaro de Campos, «Para uma estética não aristotélica».
 - «Athena» (até 1925).
- 1925 — I Salão de Outono.
 - Quadros d'«A Brasileira».
 - Exposição póstuma de Amadeo em Paris.
 - Viana, «Nús» (e parte para Paris).
- 1926 — II Salão de Outono.
 - IV Exposição dos Modernistas no Porto.
 - Decorações do Bristol-Club.
 - Manta, Dordio, Diogo e Franco regressam de Paris.
 - Cristino da Silva, projecto do «Capitólio» (inaugurado em 1931).
 - «Ilustração» (até 1935).
- 1927 — Almada parte para Madrid.
 - Eloy parte para Paris e Berlim.
 - Fred Kradolfer chega a Portugal.
 - Sousa Lopes, «Retrato de Mme. Sousa Lopes» (?)
 - Abel Manta, «Partida de Damas».
 - Pardal Monteiro, projecto do IST (inaugurado c. 1935).
 - Carlos Ramos, projecto do Pavilhão do Rádio (inaugurado em 1933).
 - «Presença» (até 1940).
- 1928 — António Soares, «Natacha» (?).
 - Francisco Franco, «Gonçalves Zarco».
 - *Homenagem nacional a Malhoa*.
- 1929 — Exposição do grupo Mais Além no Porto.
 - Exposição de arte negra na Sociedade de Geografia.
 - Pardal Monteiro, moradia «arts déco» (Av. Cinco de Outubro)
 - Sousa Lopes director do Museu de Arte Contemporânea.
 - *Morte de Columbano*.
- 1930 — I Salão dos Independentes.
 - Cassiano Branco, projecto do Eden (inaugurado em 1937).
 - Rogério de Azevedo, garagem do «Comércio do Porto».
 - Rui Gameiro, monumento aos Mortos da Grande Guerra em Abrantes.
- 1931 — II Salão dos Independentes.

- Concurso edifícios para liceus.
- Maximiano Alves, monumento aos Mortos da Grande Guerra em Lisboa.
- Canto da Maia, «Adão e Eva».
- 1932 — Almada regressa de Paris e Eloy de Berlim.
- Marinetti em Lisboa.
- Fernando Pessoa, «O Caso Mental Português».
- I Salão de Inverno.
- 1933 — Galeria U.P. (até 1936).
- 1.º concurso do monumento ao Infante D. Henrique em Sagres.
- *Morte de Malhoa*.
- 1934 — Jorge Segurado, projecto da Casa da Moeda (inaugurada em 1936).
- Pardal Monteiro, projecto da Igreja de N.ª Sr.ª de Fátima (inaugurada em 1938).
- 1935 — I Exposição Arte Moderna do S.P.N.
- Plano de urbanização de Lisboa.
- António Pedro em Paris participa no «Dimensionismo».
- 1936 — II Exposição de Arte Moderna do S.P.N.
- Exposição de Artistas Modernos Independentes.
- Exposição do Ano X da Revolução Nacional.
- Exposição de Arte Popular no S.P.N.
- Exposição de «Arte Gentílica» na Sociedade de Geografia.
- Cassiano Branco, Hotel Vitória (inauguração).
- J. Gaspar Simões, «Introdução à Pintura Abstracta» (conferência).
- 1937 — Keil do Amaral, Pavilhão português na exposição Universal de Paris.
- 1938 — Cristino da Silva, projecto da Praça do Areeiro.
- Duarte Pacheco, ministro das Obras Públicas e presidente da Câmara Municipal de Lisboa (até 1943).
- 2.º concurso do monumento ao Infante D. Henrique em Sagres.
- 1939 — Conferências antimodernistas de Arnaldo Ressano.
- António Pedro, «O Avejão Lírico».
- 1940 — Exposição do Mundo Português.
- Rebêlos de Andrade, Fonte Monumental em Lisboa.
- Leopoldo de Almeida, Estátua equestre de D. João IV.
- Exposição de António Pedro e António Dacosta.
- Almada Negreiros, frescos no «Diário de Notícias».
- Viana regressa da Bélgica.
- *Morte de Carlos Reis*.

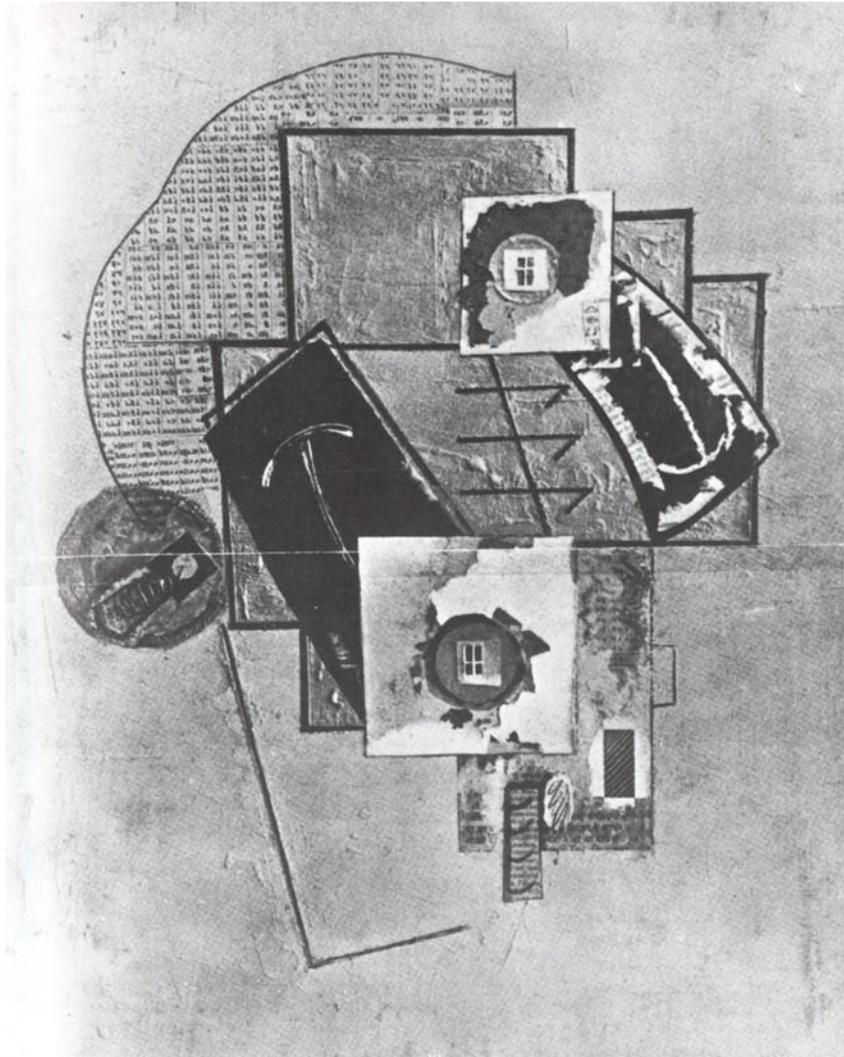
2 — ARTISTAS

- 1879-1944 — Sousa Lopes.
-1974 — Raul Lino.
1881-1961 — Francisco Smith.
-1967 — Eduardo Viana.
1883-1923 — Manuel Jardim.
-1934 — José Pacheco.
1885-1955 — Francisco Franco.
-1961 — Manuel Bentes.
1885-1918 — Amadeo de Souza-Cardoso.
-1961 — Stuart Carvalhais.
-1967 — Mily Possoz.
1888-1968 — Emmérico Nunes.
-1982 — Abel Manta.
-1954 — Maximiano Alves.
1889-1918 — Santa-Rita.
-1923 — Armando de Basto.
-1959 — Diogo de Macedo.
1890-1976 — Dordio Gomes.
-1981 — Canto da Maia.
1892-1935 — Correia Dias.
-1951 — Cristiano Cruz.
1893-1970 — Almada Negreiros.
1894-1971 — Jorge Barradas.
-1978 — António Soares.
1895-1956 — António Ferro.
1896-1976 — Cristino da Silva.
1897-1948 — Cottinelli Telmo.
-1988 — Paulino Montês.
-1957 — Pardal Monteiro.
-1969 — Carlos Ramos.
1898-1969 — Cassiano Branco.
-1974 — Lino António.
-1975 — Leopoldo de Almeida.
-1990 — Jorge Segurado.
1899-1960 — João Carlos.
-1962 — Bernardo Marques.
-1970 — António da Costa.
-1983 — Sara Afonso.
- — — Hein Semke.
-1982 — Carlos Botelho.
1900-1943 — Duarte Pacheco.
-1951 — Mário Eloy.

-1967 — Eduardo Malta.
 -1972 — Carlos Carneiro.
 1902-1931 — José Tagarro
 -1952 — Ofélia Marques.
 -1990 — Barata Feio.
 -1983 — Júlio.
 1903-1948 — Adelino Nunes.
 -1962 — Álvaro de Brée.
 -1968 — Fred Kradolfer.
 -1969 — Roberto Nobre.
 1906-1942 — Dominguez Alvarez.
 -1969 — Júlio Santos.
 -1978 — Arlindo Vicente.
 -1989 — Tomás de Melo-Tom.
 1907-1935 — Rui Gameiro.
 1909-1966 — António Pedro.
 1910-1976 — Estrela Faria.
 -1975 — Keil do Amaral.
 -1976 — Augusto Gomes.
 - — — José de Lemos.
 - — — Martins Correia.
 1911- — — Paulo Ferreira.
 1912- — — António Duarte.
 1913-1974 — Magalhães Filho.
 -1966 — Hansi Staël.
 — — João Fragoso.
 — — Viana de Lima.
 — — Guilherme Camarinha.
 1914-1979 — Manuel Lapa.
 -1990 — António Dacosta.

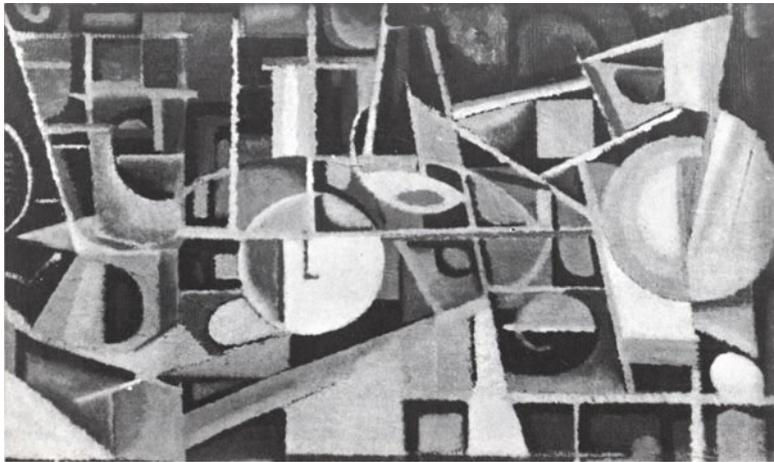
ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

- 1 — Santa-Rita, «Estojo científico de uma cabeça + aparelho ocular + sobreposição dinâmica visual + reflexos de ambiente + luz (sensibilidade mecânica)» (1914, *desaparecido*).
- 2 — Amadeo, «Les Faucons» (1912, *do álbum «XX Dessins»*).
- 3 — Amadeo, Composição abstracta (1913, *col. Mme. Souza-Cardoso*).
- 4 — Amadeo, Pintura (1916-17, *col. Fundação Gulbenkian*).
- 5 — Eduardo Viana, «Nu» (1925, *Museu N. Arte Contemporânea*).
- 6 — Dordio Gomes, «Auto-retrato» (1924, *col. berdeiros do artista*).
- 7 — Almada Negreiros, Auto-retrato num grupo (1925, *col. Jorge de Brito, vindo d'«A Brasileira do Chiado»*).
- 8 — António Soares, «Natacha», (1928-29, *col. Fernando Seixas*).
- 9 — Carlos Botelho, «Lisboa», (1937, *Museu N. Arte Contemporânea*).
- 10 — Mário Eloy, «O Enterro» (1938, *Museu N. Arte Contemporânea*).
- 11 — Francisco Franco, Estátua de Gonçalves Zarco (1928, *Funchal*).
- 12 — Canto da Maia, Grupo de D. Manuel, Vasco da Gama e Álvares Cabral (1940, *propriedade do Estado*).
- 13 — Pardal Monteiro, Instituto Superior Técnico (1927-35, *Lisboa*).
- 14 — Carlos Ramos, Pavilhão do Rádio (1927-33, *Lisboa*).
- 15 — Cassiano Branco, Projecto do Eden-Teatro (1930-37, *Lisboa*).
- 16 — Pardal Monteiro, Igreja de N.ª Sr.ª de Fátima (1934-38, *Lisboa*).
- 17 — Cristino da Silva, Pavilhão de Honra da Exposição do Mundo Português (1940, *demolido*).
- 18 — António Pedro, «O Avejão Lírico» (1939, *col. particular*).





2



3

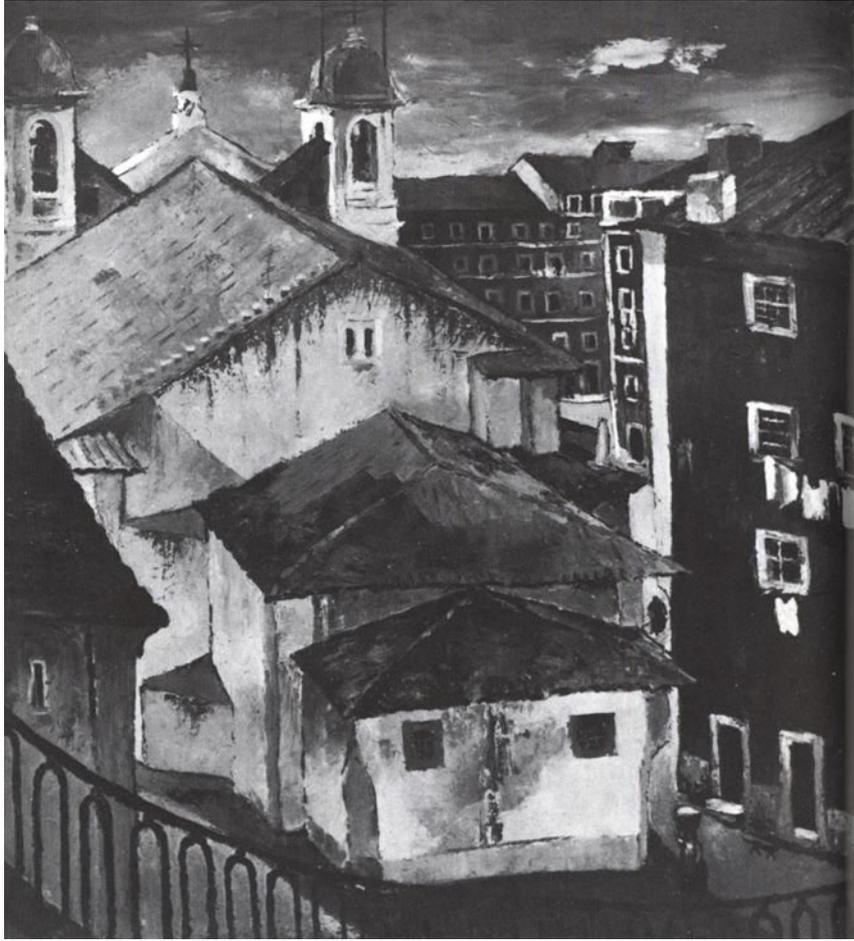


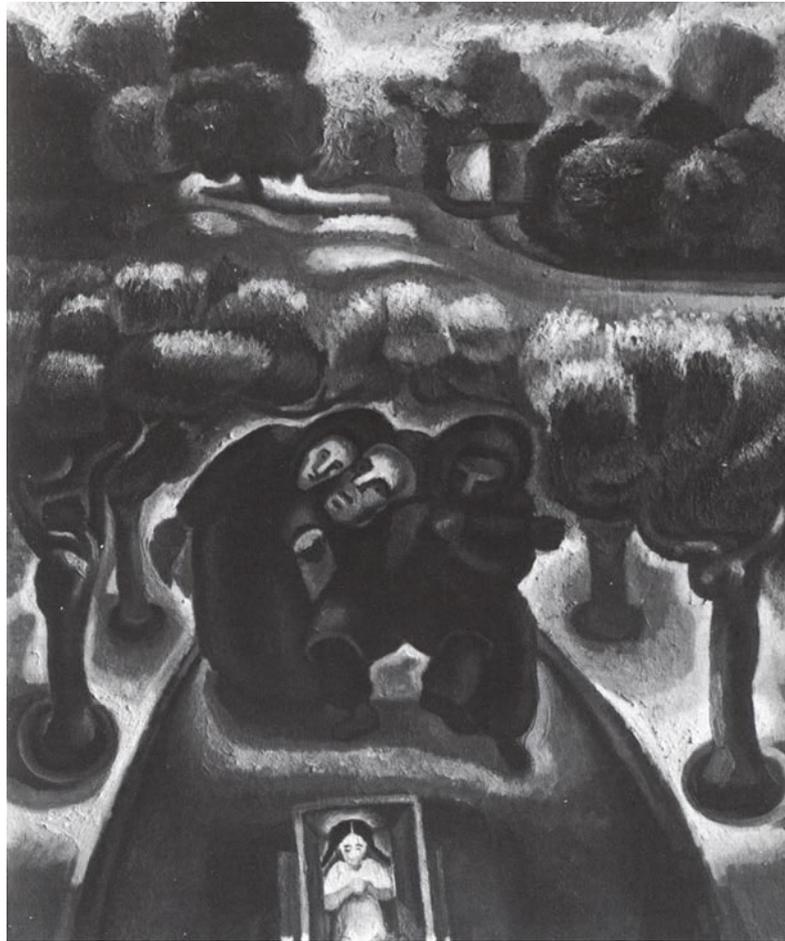










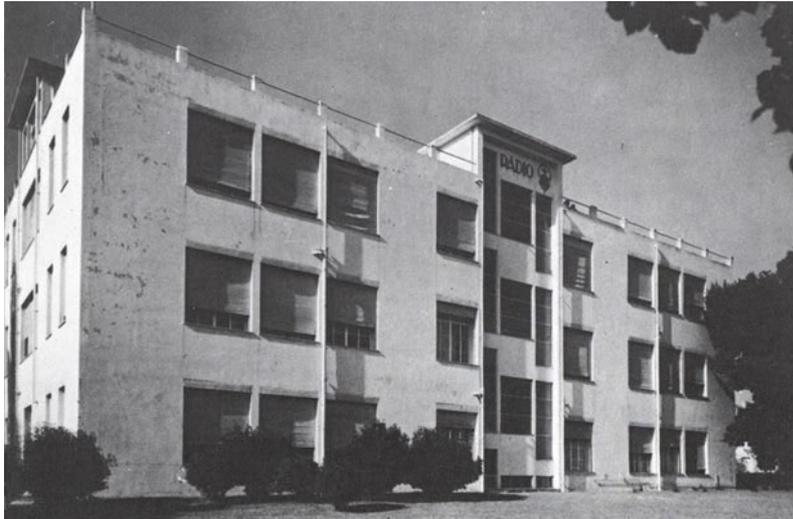








13



14

