



Universidades Lusíada

Fortes, José Manuel Félix de Almeida Nunes, 1971-

O primitivismo na pintura portuguesa (1905-1940)

<http://hdl.handle.net/11067/530>

Metadados

Data de Publicação 2013-10-24

Resumo A questão do primitivismo tem motivado o interesse dos historiadores da arte, sobretudo a partir da publicação de Robert Goldwater, em 1938. Em Portugal, só nas últimas décadas é que este problema tem vindo a ganhar uma maior atenção e destaque por parte dos estudiosos, pelo que se torna necessário perspectivar esta questão no panorama da arte nacional. O domínio do estudo abrange a Primeira e a Segunda Geração de Modernistas, de modo, a incidir sobre a sua génese e os seus reflexos. A análise d...

Palavras Chave Primitivismo na arte - Portugal, Pintura portuguesa - Século 20

Tipo masterThesis

Revisão de Pares Não

Coleções [ULL-FCHS] Teses

Esta página foi gerada automaticamente em 2024-11-14T09:27:15Z com informação proveniente do Repositório



UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

Doutoramento em História

Área Científica de História da Arte

Primitivismo na pintura portuguesa (1905-1940)

V. 1

Realizado por:

José Manuel Félix de Almeida Nunes Fortes

Orientado por:

Prof. Doutor Luís Manuel Aguiar de Morais Teixeira

Constituição do Júri:

Presidente:	Prof. Doutor Eng. Diamantino Freitas Gomes Durão
Orientador:	Prof. Doutor Luís Manuel Aguiar de Morais Teixeira
Arguente e Vogal:	Prof. ^a Doutora Maria Raquel Henriques da Silva
Arguente e Vogal:	Prof. Doutor Paulo Jorge Morais Alexandre
Vogal:	Prof. Doutor Carlos César Lima da Silva Motta
Vogal:	Prof. Doutor Horácio Manuel Pereira Bonifácio

Tese aprovada em: 18 de Abril de 2012

Lisboa

2010



UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

**Faculdade de Ciências Humanas e Sociais
Doutoramento em História**

O PRIMITIVISMO NA PINTURA PORTUGUESA

(1905-1940)

*

Volume I

José Manuel Félix de Almeida Nunes Fortes

Tese para a obtenção do Grau de Doutor em História na área da História da
Arte

Lisboa
2010



UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

Doutoramento em História

O PRIMITIVISMO NA PINTURA PORTUGUESA

(1905-1940)

*

Volume I

José Manuel Félix de Almeida Nunes Fortes

Tese para a obtenção do Grau de Doutor em História na área da História da
Arte

Orientada pelo Professor Doutor Luís Teixeira
Co-Orientada pela Professora Doutora Marieta Dá Mesquita

Lisboa
2010

Índice

QUADRO GERAL DE ABREVIATURAS	VI
QUADRO GERAL DE ABREVIATURAS	VI
AGRADECIMENTOS.....	VII
SUMÁRIO	VIII
ABSTRACT.....	VIII
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I – A PROBLEMÁTICA DO PRIMITIVISMO.....	8
1. ESTADO DA QUESTÃO	8
1.1. O primitivismo além-fronteiras	9
1.2. O primitivismo na arte nacional	25
2. UMA BREVE LEITURA HISTÓRICO-CULTURAL DO PRIMITIVISMO... 30	
2.1. Primitivismo Pré-Moderno: A herança do século XIX.....	30
2.1.1. As Comunidades Rurais: Barbizon e Pont-Aven.....	31
2.1.2. Impressionismo	38
2.1.3. Cézanne, Bernard, Van Gogh e Gauguin	40
2.1.4. Japonismo e Orientalismo	55
2.1.5. Charles Darwin, Friedrich Nietzsche e Sigmund Freud	59
2.2. Contributo para a periodização da história do primitivismo artístico	61
2.2.1. Periodização	62
CAPÍTULO II – O PRIMITIVISMO EM PORTUGAL	66
1. A PRIMEIRA GERAÇÃO DE MODERNISTAS	67
1.1. Amadeo de Sousa Cardoso	67
1.2. Santa-Rita	87
1.3. Eduardo Viana	91
1.4. Almada Negreiros.....	99
1.5. Francisco (ou Francis) Smith	110
1.6. Mily Possoz	117

2. SEGUNDA GERAÇÃO DE MODERNISTAS.....	123
2.1. Almada Negreiros e a Segunda Geração	123
2.2. Mário Eloy	130
2.3. Júlio	151
2.4. Sara Afonso.....	162
3. CONSTRUÇÕES TEÓRICAS SOBRE AS ATITUDES PRIMITIVISTAS	185
3.1. As indefinições da Primeira Geração	185
3.2. As definições Presencistas.....	186
3.3. As referências à arte africana	205
CONCLUSÃO	218
GLOSSÁRIO.....	220
BIBLIOGRAFIA	222
ÍNDICE REMISSIVO	248

Quadro Geral de Abreviaturas

(coord.) – Coordenador

(dir.) – Direcção

(ed.) – Editor

AAVV - Autores vários

Ass. – Assinado

Col. part. – colecção particular

FCG/CAMJAP – Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão

ICS – Instituto de Ciências Sociais

IN-CM – Imprensa Nacional-Casa da Moeda

IPM – Instituto Português de Museus

MoMA – Museum of Modern Art

N. ass. – Não assinado

N. dat – Não datado

S.N.B.A. – Sociedade Nacional de Belas Artes

S.N.I. – Secretariado Nacional de Informação

S.P.N. – Secretariado de Propaganda Nacional

S/– sobre

ss. - Seguintes

Agradecimentos

A realização deste trabalho deve muito aos que permitiram a sua concretização.

Gostaria de agradecer ao Professor Doutor Luís Teixeira que me encorajou a desenvolver este projecto e que se mostrou sempre de uma disponibilidade incansável em todos os assuntos que foram surgindo. O seu apoio e orientação ajudaram-me a escolher caminhos, a clarificar ideias e a desfazer dúvidas.

Ainda no domínio académico tenho de agradecer à Professora Doutora Marieta Dá Mesquita que me tem acompanhado ao longo deste processo e cuja orientação se revelou determinante na reflexão de alguns pontos do trabalho.

Agradeço também à minha família. À Dina Nogueira, ao meu tio que se tem mostrado sempre presente, à minha mãe que continua a ser uma fonte de vida, à minha mulher que torna tudo possível e me acompanhou em todos os momentos e, ao meu filho, que me leva a prosseguir na concretização dos sonhos.

Este trabalho teve o inestimável apoio da Secretaria Regional de Educação da Região Autónoma da Madeira que me concedeu o estatuto de equiparação a bolseiro. Sem esta generosidade este projecto dificilmente teria assumido os contornos que de início foram idealizados, pois iria carecer de um dos mais preciosos bens para todo aquele que pretende dedicar-se à reflexão e ao estudo, o Tempo.

A todos, mais uma vez, muito obrigado.

Sumário

A questão do primitivismo tem motivado o interesse dos historiadores da arte, sobretudo a partir da publicação de Robert Goldwater, em 1938. Em Portugal, só nas últimas décadas é que este problema tem vindo a ganhar uma maior atenção e destaque por parte dos estudiosos, pelo que se torna necessário perspectivar esta questão no panorama da arte nacional. O domínio do estudo abrange a Primeira e a Segunda Geração de Modernistas, de modo, a incidir sobre a sua génese e os seus reflexos. A análise desta problemática obriga, não só a um estudo minucioso, mas também à recriação de conceitos que permitam compreender a questão na sua plenitude. Neste sentido, procuraram-se vestígios de atitudes primitivistas na arte portuguesa e reflectiu-se sobre os modelos que tenham tido uma expressão própria. De facto, os artistas portugueses não foram excepção ao resto da arte ocidental, e o primitivismo para além de se ter feito sentir, encontrou matizes próprias que permitem enquadrar a arte portuguesa num plano de originalidade e singularidade. Tal, contribuiu não só reenquadrar a arte nacional num plano mais vasto, como para definir princípios de abordagem que ainda não tinham tido expressão concreta.

Palavras-Chave: Primitivismo, Alterismo, Ingenuismo, Infantilismo, Arte Tribal, Primeira e Segunda Geração de Modernistas.

Abstract

The question of primitivism has motivated the interest of art historians, particularly since, 1938, with the publication of Robert Goldwater. In Portugal, only in recent decades this issue has gained greater attention and emphasis by scholars, it is therefore necessary to foresee this issue in the field of national art. The field of study covers the First and Second Generation Modernists, in order to focus on its origins and its impact. The analysis of this issue requires not only a detailed study of the entire history of Portuguese art, but also the recreation of concepts for understanding the overall issue. In this sense, we tried to trace in the Portuguese art primitivist attitudes and reflect on the models that have had a proper expression. Indeed, the Portuguese artists were no exception to the rest of Western art, and this artistic attitude was felt and found their own nuances that allow the Portuguese art framing a plan of originality and uniqueness. This allows not only reframe the national art in a wider plan, but also defines principles of approach that had not taken concrete expression.

Key words: Primitivism, “Alterismo”, “Ingenuismo”, “Infantilismo”, Tribal Art, First and Second Generation Modernists.

Introdução

O presente trabalho tem como objecto de estudo o primitivismo na pintura portuguesa no período compreendido entre 1905 e 1940.

Várias razões levaram à escolha do tema, âmbito e periodização referidas. As balizas temporais têm por intenção abarcar o Primeiro e o Segundo Modernismos, por corresponderem, na cena internacional, ao momento em que o primitivismo conheceu maior importância. No que refere à escolha da pintura, esta ficou a dever-se ao facto de ter sido a forma de expressão artística através da qual se manifestaram a maior parte das atitudes primitivistas. Se cotejada com outras formas de expressão como o desenho, o bordado ou, até em domínios mais afastados, a literatura e a música, vivem apenas como referências que permitem compreender com maior lucidez e acutilância o tema, uma vez que as atitudes primitivistas não se cingem a uma única forma de expressão ou período artístico e cultural.

A problemática do primitivismo¹ – que tem ocupado algum espaço no domínio da historiografia internacional – ainda se encontra numa fase embrionária. No plano nacional, as publicações sobre esta questão são inexistentes, e os estudos académicos efectuados não abordam as quatro primeiras décadas do século XX ou debruçam-se sobre questões parcelares. A escolha deste tema, ao nível genérico, justificou-se pela necessidade de oferecer novas perspectivas e planos de análise sobre esta problemática. Desde a publicação de Robert Goldwater, que em 1938 pela primeira vez sistematiza esta temática², até à recente antologia documental publicada por Jack Flam e Miriam Deutch³, em 2003, que esta questão tem sido insistentemente relacionada, quase exclusivamente, com a arte tribal. Entendeu-se que esta é uma leitura parcial da problemática do primitivismo, pois, enquanto atitude, funda-se em princípios mais abrangentes, como é o caso da inspiração em certas formas de ruralidade, da criança ou dos loucos. Em suma, aspectos que demonstram atitudes inspiradas em formas de pureza, de ingenuidade e de genuinidade. Apesar de Goldwater referir a possibilidade destes planos de abordagem e de outros autores a reconhecerem, o certo é que a historiografia se tem centrado especialmente na questão da arte tribal, sobretudo na

¹ Sobre o entendimento que se atribuiu no presente trabalho ao termo primitivismo cf. Glossário, p. 229.

² Robert Goldwater, *Primitivism in modern painting*. Harper & Brothers, New York; London, 1938.

³ *Primitivism and Twentieth-Century Art – A Documentary History*, Jack Flam e Miriam Deutch (Ed.), University of California Press, California, 2003.

influência da arte africana na arte moderna. Há ainda a referir que o primitivismo tem sido sujeito a uma série de ambiguidades do ponto de vista terminológico, surgindo o termo *primitivo*, frequentemente, colocado entre aspas. A razão de ser deste tratamento deve-se ao seu significado ambíguo e, por vezes, pejorativo que a palavra pode assumir.

O interesse por este tema, ao nível específico, prendeu-se com diversos factores: primeiro, o facto de existirem poucas referências sobre esta problemática no domínio da historiografia portuguesa; segundo, a hipótese levantada de que a existência ou a ausência de primitivismo em Portugal se constitui como um problema relevante no panorama da História da Arte Portuguesa dado que, tanto num caso como no outro, as suas consequências não são inócuas; terceiro, averiguar quais as particularidades que o primitivismo em Portugal (caso tenha existido) assumiu, uma vez que toda a arte se reveste de características subjectivas; quarto, descortinar quais os modelos adoptados pelos artistas portugueses, bem como os seus entendimentos.

Se os aspectos acabados de enumerar contribuíram para reflectir sobre a necessidade de estudar o tema, outros houve que igualmente influenciaram no avanço para esta temática. Após um estudo mais atento e detalhado sobre o trabalho de Sara Afonso, do qual decorreu a tese de mestrado *Sara Afonso – A busca do princípio da originalidade*⁴, defendida em 2004 nesta Universidade, verificou-se que alguns dos pressupostos inicialmente levantados poderiam ganhar corpo e dimensão. A investigação levada a cabo apontava no sentido de haver em Portugal atitudes primitivistas, no entanto, para além de ser necessário fundamentar tal hipótese num plano mais alargado, era premente indagar as suas origens e contextualizar esta problemática no plano nacional.

Uma vez definido o âmbito do estudo e delimitados os seus domínios cronológicos e contextuais, foi necessário formular a hipótese de partida. Existiu primitivismo em Portugal na primeira metade do século XX, tal como ocorreu no resto da Europa? Em que moldes se desenvolveu? Quais as suas características? Quais as consequências?

Houve portanto necessidade de examinar, através de um novo olhar, todo o percurso dos artistas, as suas obras, as correntes em que se encontram inseridos, bem como os contextos históricos nos quais produzem. Tal, implicou uma criteriosa selecção de fontes histórico-artísticas susceptíveis de desvendar as hipóteses formuladas. Em primeiro lugar, a obra de arte foi tida como o elemento primordial para o estudo em questão. Os quadros foram tratados como *obras-documentos*, reveladores de significado

⁴ José Manuel Félix de Almeida Nunes Fortes, *Sara Afonso – A busca do princípio da originalidade*, dissertação de mestrado, Universidade Lusíada, 2004, [policopiada].

e de informação essencial para inferir acerca das hipóteses propostas. *A História faz-se com documentos*, e as obras de arte foram os principais documentos encontrados que permitiram determinar as conclusões das propostas inicialmente colocadas. Porém, a obra de arte não vive por si só, no âmbito da História carece de uma contextualização que permita integrá-la no espaço e no tempo. Assim, houve necessidade de procurar mais informação susceptível de fornecer dados adicionais. As publicações periódicas alcançaram-se a fontes privilegiadas, por duas ordens de razões: primeiro, porque no que refere a dados cronológicos, as obras apresentadas em exposições e entrevistas dos pintores, assumem-se como determinantes, na medida em que, muitas vezes, as exposições carecem de catálogos; segundo, apesar de toda a parcialidade inerente, fornecem um olhar sobre o modo como os homens do seu tempo viram determinados artistas e obras. As críticas referidas e analisadas foram sempre devidamente pesadas e avaliadas.

Uma vez formulada a hipótese de investigação e seleccionadas as fontes de pesquisa, tornou-se imperioso escolher um método susceptível de adquirir e produzir conhecimento. Houve necessidade de proceder à recolha e inventariação das obras de arte e de textos críticos onde a questão do primitivismo fosse abordada. Pretendeu-se assim quantificar a relevância da temática no panorama da História da Arte Portuguesa, ou seja, se existia um número relevante de obras e comentários referentes à questão do primitivismo. Tornou-se igualmente necessário observar e descrever a presença de elementos primitivistas na arte portuguesa. Uma vez agregados estes dados houve que testar as hipóteses formuladas e avaliar as observações e descrições. A validade das inferências só poderia ser dada em termos comparativos. A questão do primitivismo havia sido já definida na historiografia internacional, pelo que era imperioso *encaixar* os diferentes modelos e verificar as suas afinidades e dissemelhanças. Este afigurou-se como o teste mais viável à hipótese levantada. Este procedimento obrigou ao estabelecimento de padrões estéticos e éticos que permitiram definir critérios de avaliação. Tal significou que do confronto entre os dois contextos artísticos se procuraram retirar princípios e normas de comportamento que fossem constantes, ou que pelo menos se repetissem com alguma regularidade. Procedeu-se então à classificação, clarificação e, em alguns casos, recriação de conceitos (estes encontram-se marcados com um asterisco, remetendo para o glossário, no qual se procede a uma explicação detalhada). Todo este processo teve como principal objectivo a simplificação. A ausência de contornos claros em que por vezes se encontram noções,

conceitos, valores, atitudes e correntes artísticas obrigou a uma separação das partes, a uma *simplicidade atomizada*, como é apelidada pela ciência tradicional. Deste modo, afigurou-se necessário separar as dificuldades que foram surgindo e ir dando resposta cabal a cada uma delas no sentido de obter uma solução. Inicialmente afigurou-se como um bom método de trabalho, não só pelos resultados práticos que proporcionava, mas também pela oportunidade que oferecia de analisar detalhadamente cada um dos elementos de todo o processo de investigação.

Se a disjunção serve os pressupostos iniciais, posteriormente, torna-se necessário enquadrá-la num contexto mais vasto e integrador. Reduzir a questão do primitivismo a um elemento separado, descontextualizado, isolado de toda a complexidade inerente é não o compreender. A interpretação exige, por força, uma reflexão sobre a complexidade. A disjunção efectuada já permitiu produzir um conhecimento que proporciona uma nova organização epistemológica. Agora, permitem-se explorar novas hipóteses, descobrir novos domínios de análise, reflectir através de um novo olhar sobre os contextos anteriormente estudados, reformular os problemas essenciais.

A fase de recolha e tratamento de dados obrigou: primeiro, a seleccionar os autores que se enquadravam na temática em estudo e a observar as obras disponíveis em museus, catálogos e na bibliografia existente; segundo, analisar os autores que embora não estivessem directamente relacionados, fizessem parte do mesmo período, de modo a tentar encontrar algum vestígio de tendências primitivistas que tivessem escapado ao pensamento inicial. Como não se trata de uma corrente artística, mas antes de uma atitude perante a arte, optou-se por integrar no presente estudo apenas os autores que manifestam intenção de primitivizar ou de reflectir sobre o “Outro”, ou que de alguma forma tenham contribuído para a introdução das ideias primitivistas em Portugal.

No que refere às obras de arte optou-se por analisar todos os trabalhos aos quais se teve acesso, de modo a averiguar criteriosamente todas as obras em que a questão do primitivismo pudesse surgir. Quanto às publicações periódicas, para além de se ter trabalhado o máximo de artigos possíveis referentes a artistas e a exposições, optou-se por incidir especialmente nos artistas em que as influências primitivistas se revelassem mais consistentes, assim como naqueles que a historiografia tivesse dedicado menor atenção, por forma, a colmatar dados biográficos e artísticos. Estes dados servem unicamente como forma de completar o objecto de estudo. A análise dos autores e das obras obrigou nos autores do Segundo Modernismo a uma reflexão mais detalhada e profunda, uma vez que revelaram um substrato bem mais vasto e abrangente. Enquanto

na Primeira Geração a presença de elementos primitivistas obrigou apenas à sua constatação, na Segunda Geração tornou-se imperioso a sua interpretação de modo mais alargado.

O modo como se conduziu o estudo do primitivismo permitiu isolar dois elementos essenciais na compreensão da questão. Primeiro, obter uma leitura individual do modo como cada um dos autores encarou a questão do primitivismo/alterismo*⁵; segundo, obter uma visão de conjunto do modo como esta atitude artística foi encarada e evoluiu no panorama artístico nacional.

Desta forma, procurou-se colmatar as lacunas existentes no sentido de contribuir para reduzir a ambiguidade do termo, deixar de restringir o primitivismo à vertente da arte tribal e fazer luz sobre o seu conhecimento no panorama da arte nacional.

A investigação seguiu duas grandes linhas de orientação, divididas em dois capítulos distintos: o primeiro, referente ao âmbito e enquadramento do primitivismo ao nível internacional; o segundo, sobre o caso português.

O ponto inicial do primeiro capítulo corresponde ao tradicional e obrigatório “estado da questão”, onde através de um rigoroso levantamento bibliográfico se procurou obter o máximo de informação acerca do tema em discussão. Este momento, tão relevante no processo de investigação, permitiu definir o objecto de estudo, pois foi através deste levantamento exaustivo que se teve conhecimento da situação, do modo como toda a problemática do primitivismo, no estrangeiro e em Portugal, tem sido tratada. Igualmente importante neste processo foi a consequente focagem do “estado do conhecimento”, ou seja, para além do modo como a questão foi abordada, no “estado da questão”, o ponto em que se encontra o conhecimento do tema foi determinante para suscitar novas abordagens e completar lacunas.

Depois de realizado o “estado da questão” e do “conhecimento”, mediante os dados recolhidos, considerou-se necessário proceder ao esclarecimento da temática do primitivismo no segundo ponto deste primeiro capítulo intitulado *Uma breve leitura histórico-cultural do primitivismo*. O primitivismo e as suas construções não foram de modo nenhum pacíficos, suscitaram inúmeras reacções de natureza ética, estética e até

⁵ O alterismo centra-se sobre o conhecimento do “outro”. Neste sentido distancia-se do primitivismo, na medida em que o “outro” não tem necessariamente de ser o “primitivo” ou o “selvagem”, mas antes aquele que não se enquadra dentro de determinada cultura, civilização ou pensamento. Deste modo, o alterismo não é uma cópia ou imitação de uma cultura, mas antes a compreensão e entendimento dessa mesma cultura que posteriormente é transposta. O alterismo compreende assim sempre dois sujeitos: o *sujeito alterante*, aquele que produz uma alteração no outro indivíduo e; o *sujeito alterado*, aquele que é alvo da transformação provocada pelo sujeito alterante. Sobre o termo cf. Glossário, p. 229.

mesmo ideológica, pelo que havia que explanar toda a problemática que surgiu em torno deste tema. Aqui procurou-se organizar os conhecimentos em torno das origens das atitudes primitivistas. Remontando à sua génese no século XIX, indagaram-se as diferentes origens e influências que estiveram na base daquela ideia, de modo, a construir um todo que permitisse edificar a base do edifício. Assim, procurou-se compreender aquela atitude artística de um modo mais completo e amplo, permitindo também reflectir melhor sobre os modelos adoptados em Portugal.

Uma vez estabelecido o quadro teórico houve necessidade de definir uma cronologia que desse conta das principais etapas e aquisições do primitivismo, contribuindo assim para sistematizar os dados e organizá-los numa perspectiva temporal (ponto 2.2.).

Depois deste enquadramento teórico havia que encontrar uma expressão concreta de aplicação. Neste sentido, passou-se de imediato, no segundo capítulo, à problemática do *Primitivismo em Portugal*, dividido pelos autores em estudo, de modo a fornecer uma leitura individualizada dos elementos primitivistas em cada um deles.

Após a exploração das ideias primitivistas em cada um dos autores procedeu-se ao enquadramento teórico das ideias que representavam. Para além das afirmações dos autores e dos reflexos primitivistas patentes nas suas obras, havia que apurar sobre a existência, ou não, de quadros teóricos específicos que permitissem emoldurar a questão do primitivismo em Portugal. Assim, *Em construções teóricas sobre as atitudes primitivistas* (ponto 3), encontram-se os elementos teóricos, produzidos por artistas e críticos, que dão conhecimento destas ideias em Portugal e qual o seu entendimento.

As dificuldades encontradas ao longo do trabalho prenderam-se com a quantidade e diversidade de informação bem como com a já mencionada inexistência de conceitos unívocos. A ausência de reconhecimento desta atitude artística enquanto corpo coerente e coeso, dificultou a sua análise, pois obrigou a inferir sobre ideias esparsas e que, por vezes, se encontravam avulso. Neste caso procurou-se sempre tentar esclarecer os conceitos que orientaram o presente estudo, bem como – como acima se referiu – propor uma nova terminologia de modo a procurar entendimentos mais objectivos.

Não obstante as dificuldades apresentadas, a metodologia adoptada permitiu verificar a expressão do primitivismo em Portugal no período em estudo, assim como, as suas características próprias que permitem colocar este país numa posição singularizada no quadro do primitivismo internacional.

Para terminar apenas uma breve reflexão. O presente trabalho procurou ao longo destas páginas, abordar uma temática que ainda não tinha sido debatida em

profundidade e que aguardava vez para ser discutida. O levantamento, tratamento e análise dos dados procurou observar esta questão com o máximo de objectividade, desligado de escolas, correntes ou ideologias. Sem dúvida que todos somos um produto do espaço e do tempo e que estes nos influenciam sobremaneira. Os dados que aqui foram abordados e que podem ser considerados laterais à História da Arte, visam tentar dar uma compreensão mais cabal da realidade, procurando oferecer novas leituras sobre velhos problemas. Os elementos que foram acrescentados visam, sobretudo, levantar novas hipóteses, princípios de reflexão, diferentes leituras da realidade. Neste sentido, se um dos objectivos de um trabalho desta natureza é que chegue ao fim, o outro é que possa ser um início. Parte deste desígnio já foi cumprido.

Capítulo I – A problemática do primitivismo

«Eu gosto de procurar sozinho para me encontrar com todos»

Almada Negreiros

1. Estado da Questão

Um estado da arte, fundamentado no levantamento bibliográfico sobre a questão do primitivismo ao nível internacional e nacional, revela ópticas de abordagem e estádios diferentes de produzir uma reflexão analítica e crítica acerca do tema.

Para abordar a problemática do primitivismo, no decorrer do século XX, é necessário pensar e definir uma série de questões de fundo, que ainda não encontraram perfeito consenso por parte dos historiadores da arte. Na verdade, o entendimento que cada autor faz do primitivismo é muito próprio, comportando matizes conceptuais que divergem entre si. Neste sentido, não se pode afirmar que exista, ao nível específico, um conceito inequívoco e uniforme capaz de abranger um vasto leque de autores. Tal, acaba por dificultar o próprio estudo do primitivismo na medida em que através de uma leitura global emergem várias noções acerca deste conceito. Existe no entanto uma plataforma geral de entendimento no que respeita à essência da noção de primitivismo. O seu sentido, ao nível geral, comporta a ideia do que é primeiro, puro, genuíno, sincero e não corrompido e, neste âmbito há uma uniformidade de pensamento por parte dos historiadores, críticos e, sobretudo, dos artistas. Neste sentido, e antes de iniciar qualquer estudo, há que salientar a ideia que, de acordo com as diferentes vertentes da historiografia, estamos em presença não tanto de um primitivismo, mas antes de primitivismos, ou seja, vários entendimentos consoante os autores ou correntes de pensamento.

As diferentes perspectivas sobre esta questão, de acordo com cada autor, serão aqui apresentadas pela ordem cronológica das publicações⁶. Esta escolha ficou a dever-se ao facto de se considerar necessário observar as alterações conceptuais que têm ocorrido ao longo do tempo na historiografia, de forma a permitir retirar as respectivas conclusões. Uma vez que a questão do primitivismo é ampla e abrangente, pois não se limita exclusivamente ao domínio da arte, mas estende-se ao plano cultural em sentido geral, optou-se por incluir obras que analisassem o primitivismo, independentemente das concepções artísticas. Este critério tem por objectivo tentar encontrar novas perspectivas de abordagem, conceitos e planos de análise que permitam contribuir para o estudo do primitivismo artístico.

1.1. O primitivismo além-fronteiras

Um dos primeiros estudos sobre o primitivismo raras vezes surge citado e analisado em profundidade, mas que pelo seu papel pioneiro neste domínio merece referência, pertence aos professores da Universidade de Johns Hopkins, Arthur O. Lovejoy (1873-1962) e George Boas (1891-1980). Não se relaciona directamente com o domínio da História da Arte, mas sim com o primitivismo na História das Ideias, foi editado pela primeira vez em 1935 com o título *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*⁷. Este trabalho, pela sua abordagem, afasta desde logo a ideia de que a problemática do primitivismo se encontra exclusivamente ligada ao século XX ou ao século XIX, mas remonta à Antiguidade Clássica.

⁶ Os autores que constam do estado da questão representam de uma forma ou de outra os principais planos de abordagem à questão do primitivismo, pois contribuem com definições, novas ideias, hipóteses ou reflexões acerca do tema. De fora deste quadro ficaram duas obras que apesar de referirem a questão do primitivismo, contribuem mais para a divulgação e síntese do tema, na medida em que tomam por base o panorama já estabelecido e, por isso, apresentam poucas inovações que obriguem a repensar os problemas já existentes. São elas: Charles Harrison; Francis Francina; Gill Perry, *Primitivism, Cubism, Abstraction: The early twentieth century*, Open University, Hong Kong, 1993 e Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames and Hudson, London, 1994.

⁷ Cf. Arthur Lovejoy; George Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, The Johns Hopkins University Press, Baltimor and London, 1935. Posteriormente, em 1948, George Boas publica o segundo e último volume: George Boas, *Primitivism and Related Ideas in the Middle Ages*, The Johns Hopkins University Press, Baltimor and London, 1948. Este trabalho de Arthur O. Lovejoy e George Boas havia sido pensado para ser composto por quarto volumes, abarcando a questão do primitivismo por uma ordem cronológica desde a Antiguidade Clássica até épocas mais recentes, no entanto o advento da Segunda Guerra Mundial e o posterior falecimento de Arthur O. Lovejoy em 1962, levou a que apenas tivessem sido realizados os dois primeiros volumes, sendo o segundo já só da autoria de George Boas. A História do Primitivismo muito teria a ganhar com a conclusão deste trabalho, pois para além de se fundamentar em textos originais, oferece uma perspectiva ao nível da História das Ideias que permite alargar grandemente o âmbito de estudo do primitivismo.

Por outro lado, incorre na ideia de que não pertence ao domínio exclusivo das artes plásticas, mas que também pode ter origem em muitas outras áreas do pensamento. Assim, os autores debruçam-se sobre o primitivismo encarando a questão de um ponto de vista alargado, ou seja, não se prendem a fenómenos estéticos e artísticos, tal como acontece nos autores posteriores. As suas perspectivas introduzem também novos conceitos praticamente esquecidos pelos seus sucessores, apesar de úteis, válidos e necessários, pois colocam hipóteses de abordagem que podem ser aplicadas ao domínio da História da Arte. Não especificamente ao nível do domínio artístico, mas no modo de encarar a questão do primitivismo e que constituem uma mais-valia na análise de obras, autores e períodos artísticos.

De acordo com estes autores, o primitivismo pode ser encarado segundo duas grandes linhas orientadoras: *primitivismo cronológico (chronological primitivism)*⁸ e *primitivismo cultural (cultural primitivism)*⁹. O primeiro conceito está intimamente ligado a uma noção temporal, pois concebe o primitivismo como uma busca por um momento idílico ou uma Idade de Ouro susceptível de ocorrer no passado, presente ou futuro; o segundo está associado à noção de civilização, apontando o primitivismo cultural no sentido de tentar resolver e chamar a atenção para alguns dos vícios e fraquezas civilizacionais. A importância destes dois conceitos relaciona-se com o facto de apontarem para um sentido de primitivismo construído com base em pressupostos que assentam em paradigmas idealizados, o que contribui para ajudar a reflectir sobre os mitos do primitivismo. Por outro lado, estes dois conceitos ajudam a definir a questão do primitivismo no seu sentido mais geral, pois para além da busca do momento dourado que pauta as construções primitivistas, relaciona-as também com um descontentamento e crítica civilizacional. Estas duas noções contribuem grandemente para clarificar o debate, pois estes princípios encontrar-se-ão latentes nas principais obras inspiradas nas atitudes primitivistas.

É de notar também que este trabalho é o primeiro a apresentar sistematicamente a questão do primitivismo e que muito poucos autores que se lhes seguiram o utilizaram como referência de abordagem. Este estudo constitui uma mais-valia para a compreensão do tema, na medida em que desperta para a necessidade de criar novos conceitos e uma linguagem própria, adequada ao estudo do primitivismo.

⁸ Arthur Lovejoy e George Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1935, p. 1

⁹ Cf. Id., *op. cit.*, p. 8.

O século XX é, dedutivamente, aquele que em termos artísticos melhor viu o despontar do primitivismo. Um dos seus primeiros teorizadores, Robert Goldwater (1907-1973), foi o primeiro a estabelecer a relação directa entre a arte moderna e a arte primitiva na sua tese de doutoramento, apresentada em 1937¹⁰, e a lançar as bases de uma nova abordagem perante a arte e a cultura do século XX. A sua análise comparativa não se limita exclusivamente à arte tribal ou africana, o seu espectro vai bastante mais além, passando pela arte popular, *naif*, e infantil, contemplando neste quadro comparativo os principais movimentos artísticos da primeira metade do século XX. Goldwater em *Primitivism in Modern Art* (1938 data da primeira edição) estabelece os princípios gerais de abordagem da influência da arte dita primitiva na arte moderna. Se, por um lado, o seu trabalho procura estudar em profundidade uma série de questões, que até então careciam de análise, como é o caso da repercussão da influência da arte da Oceânia e africana nos movimentos vanguardistas anteriores à Primeira Grande Guerra Mundial como o *Die Brücke* e no *Der Blaue Reiter*, e depois, no Dadaísmo e Surrealismo, ou ainda na obra de Henri Matisse (1869-1954) ou Pablo Picasso (1881-1973); por outro, abre uma série de caminhos ao definir novos princípios de abordagem que se constituem como os que melhor se adequam ao estudo do primitivismo. Isto porque oferecem uma melhor e mais ampla compreensão da essência de uma atitude primitivista. Esta encontra-se patente na sua definição, segundo a qual o primitivismo não se assume como uma forma ou estilo definidos, mas antes como uma atitude subjacente. Este é sem dúvida um dos mais importantes contributos do autor, pois não cinge a questão do primitivismo a uma corrente programática ou conjunto de ideias predefinidas através de uma escola ou corrente, mas relaciona-a com uma atitude perante o Homem, a Arte, a vida e a cultura. De facto, esta é uma perspectiva que percorre de modo transversal os diferentes autores e correntes, daí que se possa falar de ideias e atitudes primitivistas nas mais variadas formas de expressão artística.

Goldwater funda a sua noção de primitivismo na ideia de primitivo, pois tal como ele próprio refere; «*Primitivism presupposes the primitive*»¹¹. Esta noção, na qual assenta toda a estrutura do seu pensamento levanta, no entanto, problemas de diversa ordem que ainda hoje se encontram por resolver e que são alvo de inúmeras discussões.

¹⁰ Apresentada na New York University's Institute of Fine Arts, sob a orientação de Richard Offner. Após este estudo seguiram-se as publicações *Primitivism in Modern Painting*, Harper & Brothers, New York, London, 1938, tendo posteriormente sido publicado um estudo mais desenvolvido intitulado *Primitivism in Modern Art*, Vintage Books, New York, 1966.

¹¹ Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, The Belknap Press of Harvard University Press, London, 1986, p. 252.

Ao remeter a questão do primitivismo para a noção de primitivo o autor acabou por fragilizar o seu próprio conceito e levantou uma série de entraves aos autores que se lhe seguiram.

Apelidar as sociedades tribais da África, Oceânia e América do Sul, ou até mesmo a arte popular e infantil de primitiva, significou ferir uma série de sensibilidades que se chocaram com esta forma de leitura. Este foi sem dúvida um dos pontos que contribuiu para uma crescente falta de aceitação da questão do primitivismo. Esta problemática adensa-se com o desenvolvimento do relativismo cultural e dos estudos pós-colonialistas. A noção de Goldwater não pretende ser desprestigiante para os povos ditos primitivos, pelo contrário, no seu trabalho defende o valor das suas obras e da sua cultura, afirmando mesmo que não é “primitiva”¹². Todavia, as noções acabam por se confundir, dada a proximidade dos termos e suscitam dúvidas de aplicação. Mas se o uso do termo primitivo foi alvo da maior celeuma e discussão, conforme se terá oportunidade de ver a propósito da exposição do Museum of Modern Art de Nova Iorque (MoMA), poucos são os autores que rejeitam liminarmente a aproximação da arte moderna à arte menos sofisticada e erudita, ou dita arte primitiva. As aproximações surgem por vezes de modo declarado e evidente. Esta relação confere maior validade ao trabalho de Goldwater e permite, a partir dele, desenvolver novos estudos tendo por base as suas principais noções. Mas, conforme se teve oportunidade de referir, o autor não reduz a noção de primitivismo à arte tribal, embora seja uma das vertentes mais exploradas, pois inclui também a questão da arte popular, infantil e *naif*.

Foi tendo em consideração esta abordagem, e os equívocos que dela podem surgir, que no presente estudo se optou por fundamentar a questão do primitivismo, na origem latina da sua componente lexical, ou seja, na noção de *primus*, “o que está primeiro”, conferindo-lhe assim um sentido de genuinidade, originalidade, pureza, sinceridade e ingenuismo. Analisar o primitivismo segundo esta noção permitiu não só construir um edifício teórico mais abrangente, pois para além de incluir uma série de valores éticos e estéticos que contribuem para guiar um vasto conjunto de artistas, desvinculou ainda o sentido de “primitivo” que possui uma carga pejorativa muito forte.

Apesar destas fragilidades, a construção teórica de Goldwater permanece como a mais coerente e sólida no panorama da historiografia, continuando a ser um dos estudos mais completos e informados sobre o tema. Pode afirmar-se que a importância deste

¹² Id., *op.cit.*, p. xvii.

trabalho resulta, por isso, do facto de ter constituído a primeira sistematização realizada em torno deste conceito no âmbito da História da Arte e que, nos seus princípios fundamentais, continua a revelar-se actual e fundamental para estudar e compreender o primitivismo.

Trinta anos após Goldwater trazer a lume a questão do primitivismo para a discussão da História da Arte Moderna, Jean Laude¹³ (1922-1984) publica, em 1968, *La Peinture Française (1905-1914) et "L'Art Nègre" – Contribution à l'étude des sources du fauvisme e du cubisme*¹⁴. Este estudo estabelece sobretudo uma relação directa entre a arte moderna parisiense e a arte africana. Após Robert Goldwater ter já introduzido o tema, este texto explora e aprofunda alguns dos pontos de análise já propostos pelo autor de *Primitivism in Modern Art*. Tal como o nome da obra indica o autor pretende estabelecer a relação entre a arte negra e a pintura moderna com sede em Paris, confrontando os traços essenciais de uma e da outra, não sendo por isso uma abordagem ao primitivismo em sentido geral, mas antes uma reflexão sobre um dos aspectos específicos desta atitude artística. Esta leitura torna-se importante na medida em que permite estabelecer pontos de convergência e divergência entre a arte negra e a pintura moderna. A declarada inspiração que os pintores que trabalhavam em Paris no início de Novecentos receberam da arte africana, valida e sustenta amplamente esta perspectiva de abordagem¹⁵. Um dos aspectos de realce na obra de Jean Laude refere-se ao facto de tentar analisar com objectividade a produção artística africana contextualizando-a não só enquanto obra, através das suas funções e formas, mas também no lugar que estas obras ocupam na civilização moderna a partir de 1905-1906¹⁶. O autor debruça-se sobre a transformação de valores e modelos éticos e estéticos após a reacção de novas ideias e formas, reflectindo a problemática em torno do primitivismo, assim como a proporção directa entre os níveis de industrialização e urbanidade e a maior ou menor expansão de ideias relacionadas com o primitivismo. Jean Laude, para além de se deter nas transformações plásticas ocorridas por influência

¹³ Jean Laude para além de historiador da arte, com trabalhos publicados no âmbito da arte moderna e arte tribal, foi também poeta, etnólogo e professor na Sorbonne.

¹⁴ Jean Laude, *La peinture française, 1905-1914 et "l'art nègre" : contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme*, Klincksieck, Paris, 1968.

¹⁵ Sobre esta questão ver a abundante documentação reunida por Jack Flam e Miram Deutch em *Primitivism and Twentieth-Century Art – A Documentary History*, Jack Flam e Miriam Deutch (Ed.), University of California Press, California, 2003.

¹⁶ A descoberta da arte primitiva por parte dos artistas modernos é apresentada entre o ano de 1905 e 1906, dado que existe uma contradição nos depoimentos dos artistas. Sobre esta problemática cf. op. cit., pp. 27-35.

da arte africana, analisa também as funções sociais, religiosas e artísticas dessas peças, ultrapassando desta forma a vulgar dimensão que o primitivo assumira até então e dando-lhe um novo entendimento na relação com a arte moderna europeia. A sua noção descola-se da simples comparação estética e formal, tentando compreender todo o conjunto de circunstâncias que se encontram por detrás da aplicação do primitivo como modelo, associando a sua influência à crescente necessidade de introduzir uma renovação temática, plástica e de conteúdo, com uma profundidade moral e ética. Atribuindo, deste modo, uma intenção, cheia de significado, às obras que aparentemente se limitavam a plasmar formas já existentes carregadas de exotismo, mas antes congregam em uma transformação de ideias e valores.

Porém, reduzir o primitivismo às tendências de cariz africanizante é limitar grandemente as hipóteses de abordagem daquela atitude artística. Para o historiador do primitivismo, a obra de Jean Laude apenas responde a uma parte da questão, pois circunscreve-a no espaço, nos agentes e no tempo, uma vez que a limita ao sentido de primitivo na arte tribal africana. Esta abordagem não deixa de ser um obstáculo ao amplo desenvolvimento de toda a problemática que se gera em seu torno, pois confinar o sentido de primitivo ao artista africano ou da Oceânia, não só reduz a possibilidade de novas abordagens, como também incorre numa leitura unidireccional de toda a questão. Não se pretende desvirtuar ou minimizar o trabalho de Jean Laude, pelo contrário, a sua obra para além de reflectir sobre problemas fundamentais, de sugerir novos dados de interpretação (sobretudo no que refere à relação entre o primitivismo e a história artística, social e cultural do princípio do século XX), de contribuir com uma leitura bastante lúcida acerca de determinadas questões que até então não haviam sido colocadas, dizia-se, para além de tudo isto, recorre a uma série de dados novos referentes aos artistas franceses e alemães que permitem compreender melhor todo o processo de desenvolvimento da atitude primitivista.

Resta ainda salientar que, apesar da circunscrição do termo primitivismo, o autor aborda pela primeira vez, dentro do panorama do que até então havia sido publicado neste domínio, o significado de arte primitiva tendo em consideração os modelos que considera terem servido de inspiração aos autores modernos. Assim, o primitivo deixa de ser um elemento acessório à arte moderna, tornando-se simultaneamente objecto de estudo para que se possa explicar as origens da modernidade. É neste sentido que importa definir o lugar do primitivo. Qual a sua função, o seu estatuto, a sua verdadeira dimensão? Mais uma vez se coloca a questão que permanece em debate: primitivismo

ou julgamento civilizacional? Modelo artístico ou molde moral? A discussão mantém-se com respostas nem sempre consonantes.

Será só com a exposição realizada em Nova Iorque no MoMA, que o primitivismo alcançará maior destaque e, conseqüentemente, polémica. Sob o título *“Primitivism” in 20th-Century: Affinity of the Tribal and the Modern*, esta exposição, realizada em 1984, colocou lado a lado a arte tribal e a arte moderna, desde o início do século XIX, com especial destaque para Paul Gauguin, até aos autores mais importantes de meados do século XX. Organizada por William Rubin (1927-2006), director daquele museu entre 1973-1988, fez-se acompanhar de um catálogo que incluía uma série de ensaios sobre a relação entre a arte tribal e a arte moderna¹⁷. Esta publicação lançou uma acesa discussão em torno do primitivismo, que ajudou a reunir autores e trouxe para o grande público o debate entre o moderno e o primitivo, a relação entre as culturas não-ocidentais com as culturas supostamente mais civilizadas do Ocidente, acabando por provocar um interesse crítico face ao “Outro”, permitindo reconhecer e despertar as consciências mais vivas para a importância e necessidade de olhar o mundo sob múltiplas perspectivas. Apesar do seu sucesso, não deixou de haver críticas, pois houve alguns autores que consideraram que a relação estabelecida entre o moderno e o primitivo fora descontextualizada. Um dos principais críticos da exposição do MoMA, o professor e crítico de arte Thomas McEvilley (1939-), considerou que as peças de arte tribal foram desvirtuadas da sua função original (muitas vezes religiosa), entendendo que se estabeleceu uma certa superioridade dissimulada por parte da arte ocidental chegando mesmo a referir que a relação entre os objectos de arte ocidentais e as peças tribais era meramente gratuita, pelo que não fazia qualquer sentido colocá-las lado a lado¹⁸. De facto, esta colagem de obras de arte moderna a obras tribais levanta uma série de problemas, na medida em que não existem garantias de que as primeiras tenham sofrido directamente influência das segundas. Apesar de toda a documentação existente apontar no sentido da influência da arte tribal na arte moderna, pois os próprios artistas assim o deixaram entender não só através de relatos na primeira pessoa, como também do interesse que revelaram naqueles objectos, o mero confronto, dizia-se, pode nem sempre ter a validade e veracidade desejadas. Tal não significa que se considere a

¹⁷ Cf. *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, William Rubin (Ed.), The Museum of Modern Art, New York, 1984.

¹⁸ Cf. Thomas McEvilley, *Art & Otherness – Crisis in cultural identity*, McPherson & Company, United States, 1992.

exposição do MoMA um erro. Porém há que ter em linha de conta que muitas das comparações feitas careciam de maior sustentação, pois o plasmar de umas obras nas outras pode levantar dúvidas quanto à verdadeira intencionalidade dos artistas. Apesar do facto dos artistas não referirem as obras que serviram de inspiração, as suas declarações em entrevistas, ou até mesmo em artigos de opinião de jornais e revistas tornam inegável que houve de facto uma forte influência da arte tribal (sobretudo africana) sobre a arte moderna. Contudo, estabelecer meras semelhanças formais entre uma e a outra não fornece garantias da influência de um objecto sobre o outro. Apesar de tudo e no domínio da relação da arte tribal a exposição do MoMA obriga a reflectir sobre um conjunto de questões e que, de certo modo, ficaram em aberto. Em certo sentido, esta exposição levantou mais problemas do que soluções. Sem querer retirar-lhe validade e deixar de reconhecer o esforço para concorrer para o progresso do estudo do primitivismo, esta mostra acabou por contribuir para replicar uma noção que tem permanecido ao longo do tempo, ou seja, reduziu a questão do primitivismo à arte tribal.

Verifica-se então que à medida que se avança no tempo, vai havendo progressivamente uma tendência para centrar o primitivismo na arte tribal. De facto, este é apenas um aspecto importante, mas não é o único e focar somente esta perspectiva é coarctar grandemente uma leitura que exige uma maior amplitude. Esta noção tem perpassado no tempo por três razões fundamentais: primeiro porque Gauguin, considerado o primeiro precursor do primitivismo na arte do século XX fundou os seus princípios na arte e cultura tribal, mais concretamente da Oceânia; segundo, porque o predomínio da arte africana na obra de Picasso contribuiu enormemente para desenvolver a noção de que o primitivismo se funda exclusivamente naquela influência; terceiro, porque há um vasto conjunto de documentação que permite relacionar as ideias primitivistas com a arte tribal. Assim, verifica-se que esta ascendência tem permanecido com um forte impacto, relegando para segundo plano outras perspectivas de análise. A atestar esta hipótese encontra-se o próprio catálogo do MoMA. Dois dos principais autores da exposição, William Rubin e Kirk Varnedoe¹⁹ (1946-2003), centraram as suas análises em Picasso e Gauguin respectivamente. Apesar do catálogo da exposição fazer inúmeras referências ao importante trabalho de Goldwater, a sua perspectiva alargada de primitivismo não foi tida em consideração.

¹⁹ Kirk Varnedoe, historiador e professor de História da Arte foi um dos responsáveis pela exposição do MoMA.

William Rubin esgrimindo argumentos em favor da exposição afirma claramente que o que lhe interessa é estudar a arte primitiva (leia-se, exclusivamente tribal) do ponto de vista dos artistas europeus e o modo como esta influenciou as suas criações artísticas. O autor acrescenta que o estudo da arte primitiva, por si só, segundo a sua perspectiva, tem pouco significado, o principal interesse está na compreensão que os artistas modernos fizeram daquelas obras de arte. Esta ideia conduz a um ponto importante no âmbito do estudo do primitivismo e que, enquanto base de reflexão, merece destaque²⁰.

Conforme acima se referiu, muitas foram as críticas feitas à exposição, muitas delas levantando mais problemas do que a própria exposição. De facto, o termo “primitivo” continua a ferir susceptibilidades, a provocar recusas e a ser encarado segundo uma perspectiva pejorativa.

Não obstante as críticas veementes e o descontentamento manifestado, esta exposição acabou por projectar com um enorme alcance o tema do primitivismo. Apesar de todos os riscos em que incorreu, permitiu estabelecer uma base de reflexão. Trouxe para o debate público novas ideias e fez emergir a questão do primitivismo. A correspondência entre a arte moderna e disciplinas como a Antropologia e a Etnologia tornou-se mais premente, visando sobretudo o esbater de conceitos eurocêtricos e uma certa prepotência colonialista que se fez sentir, sobretudo, durante o final do século XIX e início do século XX, bem como, contribuiu para redefinir a postura ocidental perante aqueles que não pertencem à sua civilização e o modo como o Ocidente se apropria e lê as suas culturas. O historiador, o crítico, o antropólogo e o etnólogo foram forçados a redefinir todo um conjunto de questões que estavam adormecidas e que as críticas a esta exposição fizeram emergir através de diferentes autores. Porém, por muito que os críticos tenham querido apagar as tendências etnocêtricas e colonialistas, a História da Arte faz-se com base naquilo que os homens pensaram e realizaram no passado e não com aquilo que se pretende que sejam no futuro. O primitivismo, mesmo que circunscrito à arte tribal de África e da Oceânia, definiu um modelo de pensamento que independentemente de estar correcto ou errado, tem de ser analisado de acordo com o

²⁰ William Rubin, «Modernist Primitivism: an introduction» in *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, William Rubin (Ed.), The Museum of Modern Art, New York, 1984, pp. 1-73.

seu espaço e tempo concretos e, por vezes, os críticos esqueceram este aspecto²¹. Não se pode dizer que esta exposição tenha tido somente aspectos positivos ou negativos, seria redutor adoptar esta postura. Mesmo com os aspectos negativos que esta mostra teve, já acima referidos, o sentido geral foi positivo, aliás, mesmo incorrendo em erros (que nalguns casos condicionaram as análises e leituras do primitivismo), a sua realização pode considerar-se como mais um passo dado na história do primitivismo.

A década de 90 trouxe novas perspectivas acerca do modo como se pode abordar a temática do primitivismo. Novas ideias surgiram, novos nomes apareceram no panorama historiográfico, mas pouco se disse de novo ou que pelo menos merecesse profundas e aturadas reflexões. As críticas à cultura e sociedade pós-modernas prevalecem nestas análises, ao mesmo tempo, ganham espaço as reflexões pós-colonialistas, dando continuidade a algumas das leituras que haviam sido apresentadas pelos críticos da exposição do MoMA.

Em 1990 Marianna Torgovnick (1949-), professora na Universidade de Duke, publica um estudo que procura lançar um outro olhar sobre a questão do primitivismo, *Gone Primitive – Savage Intellectuals, Modern Lives*²². A autora não se limita apenas às artes plásticas do século XX, inaugura novos domínios que até então se encontravam esquecidos ou que não haviam sido ainda colocados sob o espectro das análises primitivistas. Torgovnick, ao longo do seu trabalho, estabelece uma série de relações entre o primitivismo e disciplinas de diversas áreas do conhecimento, demonstrando que a análise e a influência do primitivismo não se cingem única e exclusivamente ao domínio da arte e da cultura. Neste âmbito, inaugura reflexões onde coteja a questão do primitivismo e a sua influência em domínios como a Literatura, a Psicologia e a Antropologia, para além do tradicional domínio da História da Arte. Apesar de algumas das suas interpretações poderem ser discutíveis²³ e assumirem, nalguns casos, uma

²¹ Entre os principais críticos da exposição, e do próprio primitivismo, contam-se: Thomas McEvelley, James Clifford (1945-), antropólogo e, Hal Foster (1955-), historiador da arte. Os principais defensores foram os próprios organizadores da exposição: William Rubin e Kirk Varnedoe.

²² Cf. Marianna Torgovnick, *Gone Primitive – Savage Intellectuals, Modern Lives*, The university of Chicago press, Chicago; London, 1990. Marianna Torgovnick retoma a análise do gosto pelo primitivismo em *Primitive Passions: men, women and the quest for ecstasy*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997.

²³ Entre os vários pontos de discussão que podem ser levantados e que são susceptíveis de uma análise crítica profunda, estão as suas ligações entre a questão do primitivismo e a obra de Joseph Conrad (1857-1924), *Heart of Darkness* de 1902. Na verdade, Conrad estabelece uma reflexão acerca do modo como o homem ocidental encara e explora os domínios e homens africanos, porém não se pode considerar que esta seja uma leitura primitivista, é antes de mais uma crítica da exploração de uma civilização sobre outra, espelha o confronto entre as sociedades tribais e a civilização ocidental. A obra de Conrad serve sobretudo para Torgovnick justificar uma leitura pós-colonialista, onde a condenação de determinados

leitura predominantemente subjectiva, não deixa de ser um trabalho interessante na medida em que permite ao historiador do primitivismo observar novas perspectivas sobre diversos campos de análise. Ao percorrer cada um destes domínios a autora tenta estabelecer e encontrar uma ponte entre a modernidade e o primitivo, pretendendo responder à necessidade que a cultura ocidental teve em reflectir sobre o interesse no primitivo. Este trabalho permite descolar o primitivismo do tradicional papel que lhe tem sido atribuído. Porém, as leituras de Torgovnick acabam no fundo por ser um produto da exposição do MoMA²⁴, por duas razões: primeiro, reflecte a noção de que a questão do primitivismo se limita ao domínio da arte e cultura tribal; segundo, todo o estudo encontra-se eivado de leituras pós-colonialistas, espelhando assim as principais críticas feitas à exposição de Rubin. Estas leituras, assentes na crítica às sociedades pós-modernas e em noções fundamentadas em teorias e conceitos pós-colonialistas, nem sempre constituem a melhor análise para reflectir sobre a questão do primitivismo. Tal deve-se ao facto desta forma de análise reflectir e enunciar princípios e valores, que apesar da sua validade axiológica, não se ajustam inteiramente aos princípios e valores que serviram de orientação e base aquando da adopção de atitudes e ideias primitivistas. Em suma, por vezes o escrúpulo das críticas primitivistas incorre em certos anacronismos que não facilitam a análise histórica, contribuindo para que certas leituras sejam distorcidas e imbuídas de valores que não correspondem ao seu tempo.

Em 1991 é publicado pela Universidade de Yale, *German Expressionism – Primitivism and Modernity*, da autoria da historiadora da arte Jill Lloyd²⁵. Neste estudo, a autora centra-se sobre a influência do primitivismo no Expressionismo alemão, indo desde as origens que coloca no *Jugendstil*, passando pelo modo como a decoração dos estúdios dos artistas (com máscaras e estatuetas africanas) reflectiu o gosto pelo primitivo. Esta obra, que extravasa a exclusiva comparação ao nível das formas, tenta compreender todo o jogo de influências entre os artistas e a sociedade, o aparecimento de novas ideias e o reflexo que têm em determinados movimentos estéticos. Um dos pontos importantes do trabalho em apreço centra-se na relação que autora estabelece

actos e posturas face ao “Outro” dito menos civilizado, fundamenta uma leitura do primitivismo. A questão da relação entre o primitivismo e a Literatura é certamente interessante, pode mesmo possuir inúmeros caminhos de exploração, porém, esta obra de Conrad não é seguramente aquela que melhor reflecte a questão do primitivismo naquele domínio.

²⁴ Torgovnick dedica um ponto do seu trabalho à análise e reflexão da exposição organizada por William Rubin. Cf. Marianna Torgovnick, *Gone Primitive – Savage Intellectuals, Modern Lives*, The university of Chicago press, Chicago; London, 1990, pp. 119-137.

²⁵ Cf. Jill Lloyd, *German Expressionism – Primitivism and Modernity*, Yale University Press, New Heaven; London, 1991. Jill Lloyd é historiadora da arte especializada em arte do século XX.

entre o primitivismo e o desenvolvimento da modernidade. O Expressionismo alemão para além de adoptar as formas de arte tribal e de se inspirar nos seus valores e modelos, onde o gosto por um modo de vida mais consonante com a Natureza se assume como uma das melhores expressões, para além desta questão, dizia-se, Lloyd explora novas vertentes do primitivismo. Analisando a noção de exotismo Lloyd transpõe este conceito para a urbanidade, fazendo ressaltar a importância dos cabarets, do circo e até mesmo dos bordéis como ambientes utilizados pelos artistas para expressarem uma certa leitura primitivista e uma busca do “Outro” dentro da sociedade ocidental²⁶. Esta leitura, para além de possuir aspectos inovadores contribuiu grandemente para reformular uma série de questões que se relacionam com a arte moderna portuguesa.

Lloyd lança também uma outra ideia com interesse e que diz respeito ao próprio entendimento que os autores podem ter da questão do primitivismo, ou seja, de que o conceito de «*“primitive” was an imaginary concept rather than a reality*»²⁷. A noção de primitivo, de acordo com o primitivismo subsiste através da construção de uma ideia, de uma idealização acerca do “Outro” e não tanto de uma busca assente em princípios que se procuram fundamentar numa realidade objectiva. Não é tanto a realidade que importa, mas antes o que se procura e pretende encontrar nessa mesma realidade. A noção de primitivismo de Jill Lloyd cabe dentro do domínio de pensamento da atitude artística. Segundo a autora, o primitivismo não corresponde a um movimento ou grupo de artistas, mas antes a uma noção que marca profundamente a arte e pensamento do século XX.

Contudo, apesar de abrir novas perspectivas no que refere ao primitivismo de origem tribal, este texto permanece centrado na perspectiva da arte da África e Oceânia como principal elemento para o desenvolvimento das noções primitivistas. Certamente que constitui uma opção metodológica de análise, no entanto, não deixa de ser apenas uma parte do problema.

As ondas de choque provocadas pela exposição do MoMA ainda não haviam cessado de surtir efeitos. A obra intitulada *Art & Otherness crisis in cultural identity*, de Thomas McEvelley, datada de 1992²⁸ é composta por uma colectânea de textos já

²⁶ Cf. Id. *Ibidem*.

²⁷ Id. *Op. cit.*, p. 102.

²⁸ Cf. Thomas McEvelley, *Art & Otherness – Crisis in cultural identity*, McPherson & Company, United States, 1992.

publicados noutras ocasiões²⁹, nos quais dissecam toda a problemática que se tem gerado em torno do primitivismo, acusando por vezes os diversos autores de se encontrarem imbuídos de vícios de pensamento de cariz eurocêntrico, ou pelo menos demasiado ocidentalizado, não permitindo deste modo que esta questão seja tratada com a objectividade e o distanciamento necessários. Segundo McEvelley, muito do que se tem escrito acerca do primitivismo encontra-se eivado de uma carga de subjectividade muito forte, colocando quase sempre a leitura sobre o primitivo e o primitivismo sob a alçada de uma superioridade ocidental implícita que acaba por distorcer a realidade. As suas críticas não se esgotam nos autores, abarcam também os artistas que procuraram desenvolver estes modelos cujas obras se encontravam esvaziadas de verdadeiro sentido e profundidade, não relacionando a arte primitiva em toda a sua dimensão, fazendo apenas transposições formais, sem ter em consideração o significado daquelas obras, acabando assim por construir obras sem qualquer sentido. Perante as críticas de McEvelley há que distinguir dois pontos fundamentais: primeiro, que a questão do primitivismo tem de ser encarada num espaço e tempo determinados, ou seja, corresponde a um contexto histórico específico que não pode ser interpretado *a posteriori*, de acordo com conceitos e concepções que não existiam à data; segundo, representa uma atitude artística que teve uma expressão concreta e que independentemente da sua concordância ou discordância enquanto conceito, tem de ser analisada e interpretada segundo modelos específicos. Num plano restrito, a importância da existência desta atitude artística sobrepõe-se ao domínio da sua relevância enquanto modelo conceptual.

A noção de *Otherness* introduzida por McEvelley permitiu reflectir acerca da importância do “Outro” em toda a problemática do primitivismo. Apesar deste termo compreender uma realidade cultural e filosófica bastante ampla e que não colhe um perfeito consenso por parte dos diferentes pensadores, não deixa no entanto de ser uma importante reflexão sobre o pluralismo e o relativismo cultural. O termo *Otherness* relaciona-se com a questão da alteridade procurando transmitir a ideia de que os artistas ocidentais revelaram um interesse pela questão do “Outro”. A adopção deste conceito levanta problemas a vários níveis:

²⁹ Apesar desta obra indicar que se trata de uma colectânea de textos já publicados por Thomas McEvelley, não refere no entanto a origem e data de qualquer texto. Contudo, pode verificar-se que alguns terão sido publicados pouco depois da exposição do MoMA.

- 1) não reflecte de modo absoluto uma concepção no domínio da história da arte, mas corresponde mais a um conceito de origem filosófica;
- 2) a questão da alteridade não corresponde um conceito unívoco por parte dos diversos autores, na medida em que adquire noções diferentes de acordo com os vários pensadores³⁰;
- 3) dada a ambiguidade do conceito, McEvelley não procura esclarecer os seus limites e métodos de análise, dando apenas uma ideia da sua noção, não definindo concretamente o seu entendimento;
- 4) a questão da alteridade em sentido genérico corresponde à adopção do carácter do “Outro”, à qualidade de se tornar no “Outro”, à capacidade de se tornar diferente do próprio “Eu”.

Ora, a questão do primitivismo não compreende estritamente nenhuma destas noções, pelo contrário difere na sua essência destes princípios. Apesar da questão do “Outro” intuitivamente induzir para o conceito de alteridade ou *otherness*, atendendo às suas definições³¹, constata-se que existem diferentes matizes que obrigam a afastar este conceito.

Por fim, resta referir que em 2003 foi publicada uma importante antologia, organizada por Jack Flam³² e Miriam Deutch³³, sob o título *Primitivism and Twentieth-Century Art – a documentary history*³⁴. Nesta obra, encontram-se textos sobre o primitivismo de diversos artistas, críticos e historiadores, que abarcam um período que vai desde 1905-06 a 1998. Estes dois momentos correspondem à fase de “descoberta” da arte africana por parte dos artistas modernos e às últimas publicações que se centraram sobre o tema. Ao longo deste conjunto de textos, que em muitos casos incluem artigos de jornais da época, pode ter-se uma noção da evolução ocorrida desde

³⁰ Michael Taussing, *Mimesis and Alterity – A particular history of the senses*, Routledge, New York. London, 1993. Este autor defende que a ideia de alteridade sofre de uma constante instabilidade. Sobre noção de alteridade ver também a obra precursora de Emmanuel Levinas, *Alterité et transcendence*, publicada em 1995.

³¹ Mesmo tendo em consideração as diferentes definições de alteridade, não se encontrou nenhuma que correspondesse cabalmente aos anseios do primitivismo. Outra questão que se coloca na adopção do termo alteridade para definir a noção de primitivismo é que dado existirem diferentes definições e construções teóricas acerca deste conceito torna-se sempre difícil especificar concretamente o termo genérico (de alteridade) e o seu significado concreto.

³² Jack Flam é actualmente professor de História da Arte no Brooklyn College.

³³ Miriam Deutch, professora associada, especializada em Arte Moderna, responsável pela biblioteca do Brooklyn College

³⁴ *Primitivism and Twentieth-Century Art – A Documentary History*, Jack Flam e Miriam Deutch (Ed.), University of California Press, California, 2003.

a descoberta da arte africana pelos autores modernos até à polémica gerada em torno do primitivismo após a exposição de 1984. Esta obra reúne num só volume as principais ideias, momentos, críticas e movimentos artísticos que se desenvolveram em torno desta temática, permitindo assim obter uma leitura global e geral com base em documentos. Assim, pode ter-se uma ideia sobre as principais questões que ao longo do tempo têm preocupado os diferentes autores e críticos do primitivismo. Todavia, mais uma vez, a problemática do primitivismo centra-se, quase sempre, em torno das questões da arte tribal. Apesar de haver alguns artigos de artistas e críticos que se debruçam, por exemplo, sobre a importância da arte infantil, a maior parte da obra foca a importância da arte tribal, sobretudo de raiz africana.

Miriam Deutch e Jack Flam destacam algumas ideias importantes que se encontram subjacentes à arte primitiva, aquando da sua descoberta no início do século XX: primeiro, o facto de a arte primitiva apresentar aos artistas da época novos conceitos de liberdade formal e de invenção plástica que até então tinham tido pouca importância; segundo, a associação que aqueles artistas fizeram entre as novas descobertas plásticas e o sentido de humanidade universal e pureza de valores e sentimentos, usualmente associados às sociedades ditas primitivas (este conceito carece de fundamentação e assenta num mito que muito influenciou aqueles artistas³⁵). Os autores referem o facto de muitos artistas terem apreciado e valorizado aquilo que consideravam ser um *vácuo* histórico em que a arte da África e Oceânia se encontravam, ou seja, o seu carácter *ahistórico* havia sido um dos principais pontos de interesse entre os artistas. Surge então a ideia de que a arte primitiva havia permanecido inalterada desde tempos imemoriais (conceito que não corresponde inteiramente à realidade, mas que foi tido como verdadeiro pelos artistas do início do século XX), pelo que esta noção se torna importante para analisar as premissas que estiveram na base da construção plástica e teórica de muitas obras de cariz primitivista. Miriam Deutch e Jack Flam organizam no seu trabalho um conjunto de textos segundo uma periodização que merece um olhar mais atento. De facto, ainda que as datas de 1906 (descoberta) e de 1984 (exposição do MoMA e seus resultados) correspondam às principais balizas cronológicas do primitivismo moderno, considerou-se necessário reformular etapas anteriores

³⁵ Sobre a questão do mito do “Bom Selvagem” cf. nota de rodapé 80, bem como os trabalhos de Steven A. LeBlank, *Constant battles - The myth of the peaceful, noble savage*, St. Martin press, New York, 2003 e de Steven Pinker, *The blank slate – The modern denial of human nature*, Penguin books, England, 2002.

(primitivismo pré-moderno), intermédias (organização cronológica do primitivismo moderno) e posteriores (primitivismo pós-moderno). Esta periodização será alvo de análise posteriormente (cap. I, ponto 2.2.1.).

Os autores referidos ao longo deste ponto foram considerados basilares para uma primeira abordagem ao tema. Apesar de cada um ter o cuidado de dar a sua própria definição de primitivismo para tentar impor os limites de abordagem, não existe, todavia, um consenso acerca do que é o primitivismo, pois cada um apresenta a sua própria definição e estabelece os seus limites de análise, centrando (tal como é legítimo e natural) as questões a abordar na sua própria definição. Enquanto para alguns o primitivismo engloba a crítica feita por um conjunto de autores à sociedade em que se encontram inseridos, para outros refere-se exclusivamente à inspiração da arte moderna do início do século XX na arte tribal africana. As próprias motivações que levaram os artistas ocidentais a dedicarem especial atenção ao primitivo também variam de autor para autor. Diferentes razões podem ser apontadas para a adopção das atitudes primitivistas, tais como a necessidade de fugir ao processo civilizacional que vinha a ganhar corpo desde o final do século XIX, a vontade de romper com o academismo estabelecido e encontrar novas fórmulas criativas, a urgência de criar uma nova realidade que não poderia surgir apenas da observação mas da imaginação, a atracção por uma sexualidade livre e natural vivida pelos povos primitivos ainda imune aos espantilhos morais do ocidente, a simpatia pelo “Outro” que estaria num estádio não corrompido onde os artistas podiam fazer uma associação directa entre o Bom e o Belo. Há todo um conjunto de circunstâncias que variam consoante os autores e as suas obras, bem como mediante o momento em que foram escritas e pensadas.

Por isso, com uma plataforma de estudo que engloba na sua maioria a arte e cultura do século XX, a maior parte dos autores opta por abordagens diferentes e escolhe quase sempre renovadas leituras e interpretações. Porém, seja através de críticas, positivas ou negativas, como ponto de partida ou comparação, a maior parte dos autores elege as obras de Robert Goldwater e o catálogo do MoMA, como dois dos principais momentos da historiografia do primitivismo. Do mesmo modo, tendem a centrar a questão do primitivismo na arte tribal, opção que reduz exponencialmente hipóteses interpretativas.

Depois de analisada a historiografia do primitivismo ao nível internacional concluiu-se que a obra seminal de Robert Goldwater³⁶ permanece como uma peça central para a compreensão do primitivismo no sentido artístico, permitindo lançar as bases para estudos futuros. A sua definição de primitivismo, tanto no seu sentido geral como específico, permanece actual e possibilita o desenvolvimento de estudos posteriores.

A questão do primitivismo não constitui, portanto, um diálogo acabado, pertencente inteiramente ao domínio da História, mas antes, faz parte de uma dialéctica que ainda se encontra em mutação, através de novas obras, artistas e atitudes axiomáticas, deixando no ar a ideia de uma “cultura híbrida” que não pode ser vista a preto e branco, nem através de pensamentos monolíticos sobre o modernismo ou o primitivo.

1.2. O primitivismo na arte nacional

A questão do primitivismo em Portugal pouca ou quase nenhuma expressão tem tido. Não houve até à data qualquer publicação que se dedicasse em profundidade ao estudo do tema na sua relação com a arte portuguesa da primeira metade do século XX. Esta lacuna na historiografia nacional merece ser colmatada por várias razões:

- 1) o primitivismo foi uma atitude artística concreta e que deixou marcas profundas na arte ocidental e, como tal, merece ser analisado tendo em consideração o panorama nacional;
- 2) o primitivismo e a sua influência podem ser observados de acordo com diversas expressões, não se cingindo unicamente à relação directa entre arte moderna e arte tribal;
- 3) mesmo admitindo um irrelevante, ou até nulo, impacto na arte nacional torna-se necessário indagar a razão pela qual esta atitude artística não foi perfilhada pelos artistas portugueses, qual o motivo que teria (hipoteticamente) levado os artistas nacionais a não absorverem esta influência, já que adoptaram muitas outras que se faziam sentir na Europa.

³⁶ Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, The Belknap Press of Harvard University Press, London, 1986.

O facto de não existir nenhuma monografia dedicada à influência da arte primitiva na arte portuguesa da primeira metade de Novecentos, não impede que esta teia de influências tenha sido observada, numa ou noutra publicação.

O termo primitivismo é muitas vezes empregue em catálogos ou monografias acerca de artistas, sobretudo para descrever alguns aspectos particulares da obra de Amadeo de Sousa Cardoso (1887-1918) ou Santa-Rita (1889-1918), ou ainda para discutir certos conceitos que se podem encontrar na revista *Presença*.

José-Augusto França (1922-) encontra-se entre os autores essenciais para o estudo da arte portuguesa do século XX, mas as menções na sua obra à questão do primitivismo em Portugal são praticamente nulas. Na *Arte em Portugal no século XX (1911-1961)* refere apenas que a influência da arte negra na arte portuguesa não teve praticamente qualquer expressão³⁷. De facto esta observação permanece válida, actual e correcta, pois poucas foram as repercussões que a arte africana teve na arte moderna portuguesa. Aqui uma vez mais se encontra a problemática do termo primitivismo, pois há autores que consideram primitivismo apenas a influência da arte tribal na arte ocidental, enquanto outros remetem o tema para campos bastante mais alargados, como a arte popular e infantil. A questão que se coloca não é apenas a influência da arte negra na arte portuguesa, mas antes a existência ou não de uma atitude primitivista em Portugal no seu sentido mais lato.

Entre os trabalhos que se abrem à questão do primitivismo na arte portuguesa da primeira metade do século XX, está a dissertação de mestrado de Fernando Paulo Dias (1964-), apresentada em 1996, sob o título *Ecos do Expressionismo na Pintura Portuguesa*³⁸. Apesar de nas primeiras notas introdutórias o autor referir explicitamente que não pretende trabalhar a temática do primitivismo, não deixa de reconhecer a sua existência, deixando mesmo nalguns casos antever a sua influência.

Em 2001, surge outra dissertação de mestrado, sob o título *A Primitividade do Ver ou a Renúncia da Razão na Arte do Primeiro Modernismo em Portugal*, onde a temática do primitivismo é abordada pela primeira vez de modo sistemático³⁹. Teresa Matos Pereira empreende este trabalho, debruçando-se não só sobre o primitivismo na Primeira

³⁷ Cf. José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, 3ª edição, Bertrand Editora, Lisboa, 1991

³⁸ Cf. Fernando Paulo Leitão Simões Rosa Dias, *Ecos do Expressionismo na Pintura Portuguesa (1910-1940)* – Dissertação de Mestrado, FCSH/UNL, 1996, [policopiada].

³⁹ Cf. Teresa Matos Pereira, *A primitividade do ver ou a renúncia da razão na arte do primeiro modernismo em Portugal*, dissertação de mestrado em teorias da arte apresentada na Universidade de Lisboa/Faculdade de Belas Artes, Lisboa, 2001, [policopiada].

Geração de Modernistas, mas também fazendo uma incursão nos capítulos introdutórios sobre algumas ideias antecedentes remontando ao século XIX. As suas ideias estão em consonância com aquilo que se entende sobre o primitivismo em Portugal, dado que adopta uma abordagem que não se cinge exclusivamente à questão da arte tribal, mas procura desenvolver os sentidos imanentes à arte popular e, embora de forma breve, também à arte infantil. Este trabalho permite não só colocar a questão ao nível nacional, mas também perspectivar princípios de abordagem. Apesar de haver alguns autores que tocam o presente estudo, as análises aqui realizadas são distintas bem como o modo de abordar a problemática do primitivismo. De qualquer modo é um trabalho importante para permitir centrar a questão do primitivismo em Portugal.

Outra obra incontornável no presente estudo é o livro de Dalila D'Alte Rodrigues (1948-) dado ao prelo em 2002 com título *A Infância da Arte, a Arte da Infância*⁴⁰. Neste estudo, a autora faz uma aproximação entre a arte infantil e a arte moderna, contrapondo exemplos de uma e da outra, sendo aqui apresentadas obras nacionais e estrangeiras para que possam ser identificadas características (que a autora descreve) da arte infantil na arte ocidental. Apesar de não ser uma publicação exclusivamente dedicada ao primitivismo em Portugal, não deixa de fazer referência àquilo que podem ser consideradas algumas das suas vertentes, nomeadamente a arte infantil.

Mais recente, de 2006, é o conjunto de ensaios que deu lugar à publicação *Modernismo & Primitivismo*, sob a coordenação de Pedro Serra⁴¹. Este trabalho permitiu fazer luz sobre algumas temáticas. Entre os textos apresentados destaca-se o ensaio de Pedro Serra (1969-) intitulado: *Usos do “Primitivo” Africano na Cena de Orpheu*. Apesar não se cingir exclusivamente à questão do *Orpheu*, pois refere as exposições de *arte indígena* realizadas em Portugal, bem como alguns entendimentos acerca da arte africana, nomeadamente por Diogo de Macedo (1889-1959), não deixa, dizia-se, de fazer referência exclusiva ao primitivismo de cariz africanizante. Apesar de no texto se reconhecerem as outras formas possíveis⁴².

⁴⁰ Cf. Dalila D'Alte Rodrigues, *A Infância da Arte, A Arte da Infância*, Edições Asa, Porto, 2002.

⁴¹ Cf. *Modernismo & Primitivismo*, coord. Pedro Serra, Centro de Literatura Portuguesa, Coimbra, 2006.

⁴² «O primitivo reveste muitas formas, contradições e deslocamentos significativos. Configura um complexo nacional que deve incluir tópicos como o da Criança, do Louco, do Estranho, da Máquina, das Tradições Populares, entre outras formas simbólicas, de uma Origem a que se regressasse – que compulsivamente retoma – como forma de resistir ao desencantamento do mundo racionalizado.». Pedro Serra, «Usos do “primitivo” na Cena de Orpheu» in Id. *op. cit.*, p. 63.

Ainda neste ano, a temática do primitivismo surge estudada no plano da literatura, embora numa perspectiva alargada⁴³.

Por fim, em Julho de 2009, vem a lume a tese de doutoramento de Diniz Miguel de Almeida Cayolla Ribeiro⁴⁴. O seu âmbito de estudo corresponde a um período mais adiantado, reflectindo sobre a existência do primitivismo nos seguintes autores: Cruzeiro Seixas (1920-), Eurico Gonçalves (1932-), João Vieira (1934-2009), Alberto Carneiro (1937-), José de Guimarães (1939-), Graça Morais (1948-), Albuquerque Mendes (1953-), Eduardo Nery (1938-). Constitui um importante elemento para o estudo do primitivismo em Portugal, pois vem demonstrar que as atitudes primitivistas permanecem em artistas nascidos a partir da década de 20-30 do século XX. Por outro lado, parte da ideia de que a questão do primitivismo em Portugal, durante o período que o autor se propõe estudar, não se centrou no domínio da arte tribal, mas antes procurou encontrar soluções na arte popular infantil e *naif*, colocando especial tónica na questão da arte de popular.

Enfim, do acima exposto nas alíneas 1.1 e 1.2., constata-se que a nível internacional desde 1938 a problemática do primitivismo extravasa a influência da arte tribal com a obra de Robert Goldwater. Quanto a Portugal onde até ao último lustre do século XX esta questão não foi tida em conta pelos autores, têm desde então surgido novas reflexões que apontam no sentido da existência do primitivismo, o qual apresenta singularidades que obrigam a um estudo individualizado.

O primitivismo começa então a ganhar progressivamente estudiosos e a ver reconhecida a sua importância para a compreensão e análise da história da arte portuguesa. Neste sentido, urgia estudar e aprofundar obras, autores, perspectivas e percorrer transversalmente diversos períodos históricos, de modo a permitir obter cada vez mais uma leitura global de toda a problemática. Entre os aspectos que permanecem em aberto adquiriria particular relevo para o presente estudo a seguinte questão: tendo sido o primitivismo uma influência tão premente na arte ocidental de Novecentos (com especial enfoque nos movimentos que despontavam em Paris e Berlim do princípio do

⁴³ A tese de Inês Pinto Basto (1962-) embora não se centre exclusivamente no plano da literatura nacional. Cf. Inês Lage Pinto Basto, *No Princípio era a máscara: Primitivismo como modernidade em Pessoa, Joyce e Scott Fitzgerald*, tese de doutoramento apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

⁴⁴ Cf. Diniz Miguel de Almeida Cayolla Ribeiro, *Jogar de Negras – Contribuição para a discussão do(s) primitivismo(s) na arte em Portugal*, dissertação apresentada para obtenção do grau de Doutor em Ciências da Arte na Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, Porto, Junho, 2009.

século), de que modo as fases de Descoberta e Consolidação se fizeram sentir na arte nacional até 1940?

2. Uma breve leitura histórico-cultural do primitivismo

Os antecedentes do primitivismo moderno assentam no século XIX. É reconhecida a importância deste período para a formação de novas ideias que vão ganhar expressão em 1905/1906 com a “descoberta” da arte africana. No entanto, conforme já houve oportunidade de referir (cap. I, ponto 1.1.) a questão do primitivismo extravasa amplamente o sentido artístico e, nesta medida, há que procurar nos seus antecedentes históricos todos os elementos que tenham contribuído para a formação das novas ideias. Importa, de igual modo, considerar não só a dimensão do papel de Paul Gauguin (1848-1903) – frequentemente visto como o único pintor precursor do primitivismo moderno - mas dos outros pintores que, apesar de não terem concretizado o mito do “ir embora” em busca da arte e cultura tribais, protagonizada pelo pintor parisiense, contribuíram para a formulação das novas hipóteses que seriam concretizadas, de modo específico através das atitudes primitivistas. Outras influências como o Orientalismo e o japonismo que permitiram abrir novos caminhos à interpretação do “Outro” não-ocidental⁴⁵, contribuindo para fundamentar o primitivismo de origem tribal, são igualmente incontornáveis.

Sem pretender uma resenha aprofundada do primitivismo internacional, os pontos seguintes procuram ventilar aspectos destinados a compreender melhor e analisar de modo mais fundamentado, o primitivismo que em Portugal desponta com o século XX.

2.1. Primitivismo Pré-Moderno: A herança do século XIX

O final de Oitocentos constitui-se como um momento preparatório do primitivismo moderno, uma vez que será este o tempo de construção das principais bases que estão na origem deste movimento. Enquanto a partir da estadia de Gauguin em Pont-Aven e Le Pouldu entre 1886 e 1890 e da posterior partida para o Taiti, em meados de 1891, se pode falar de “primitivo”, antes desse momento o que se assiste é, sobretudo, a uma

⁴⁵ Sobre a questão do “Outro” não ocidental é de referir a importante obra de Edward Said (1935-2003) na qual reflecte acerca da relação entre o “Eu” ocidental e o “Outro” oriental. As ideias que desenvolve permitem estabelecer uma ligação entre este binómio e novos entendimentos no paradigma “Eu”/“Outro”. Cf. Edward Said, *Orientalism*, Vintage Books, United States of América, 1979. No que refere ao entendimento que no presente trabalho se atribui à questão do “Outro” cf. Glossário, p. 229.

preparação do sentido de primitivo. Não é tanto o sentido de primitivo como virá posteriormente a ser usado, mas antes a referência ao “Outro” que é primeiro, original e genuíno. Este termo, na fase anterior ao primitivismo moderno, serviu simultaneamente para referir a noção de popular e rural que os pintores sediados nas comunidades rurais buscavam; bem como a noção de alterismo* procurada através do Orientalismo e do japonismo. Durante esta fase preparatória assistiu-se não tanto à busca do “primitivo”, mas antes à procura de um encontro com o “Outro” que se mostra o representante de determinados valores e conceitos éticos e estéticos.

2.1.1. As Comunidades Rurais: Barbizon e Pont-Aven

Uma vez que a procura do rural e do popular ocorre quase em simultâneo com as tendências orientalistas na pintura ocidental, irá em primeiro lugar proceder-se à análise da primeira para depois se observarem as influências orientalizantes. Esta noção surge algo recuada no tempo, face ao tema que se propõe estudar, porém não deixa de ser importante para compreender a génese e desenvolvimento de ideias que viriam a ter lugar a partir do início do século XX. De facto, se a questão do primitivismo tem sido vista sobretudo a partir da questão da arte tribal, tal como foi analisado no capítulo I, ponto 1.1, é certo que as suas origens apontam para um sentido diferente.

O final do século XIX é o período de expansão da civilização industrial, com todas as suas transformações técnicas, económicas, sociais, no qual a brutalidade da máquina se opõe à sensibilidade dos artistas. Este final de século representa também na pintura a libertação de referências literárias e alegóricas, dando assim origem a novos temas que não haviam sido ainda explorados. Esta ruptura permitiu à pintura sair dos seus cânones tradicionais e buscar fontes de inspiração em assuntos que até então eram considerados secundários. Assiste-se também a uma certa uma dessacralização da arte, não só enquanto expressão artística mas também nos temas que apresenta, passando a dar lugar a uma renovada secularização que a aproximam mais do Homem e da Natureza. O artista sai do seu estúdio para agora pintar ao “ar livre”. Ele quer e precisa do contacto com o mundo real, com a verdadeira natureza das coisas, das cores e dos temas.

O primitivismo surge sobretudo como uma vontade dos artistas romperem com os tradicionais cânones da arte clássica e académica que vinha ganhando forma desde o Renascimento. Se o sentido de clássico inspira a arte até ao Neoclassicismo, o sentido

de primitivo irá inspirar a arte moderna. Para fundar as suas raízes há que encontrar o momento em que os pintores saem dos seus ateliers e buscam na natureza e no mundo real a fonte de inspiração.

Em França a Escola de Barbizon⁴⁶ protagoniza essa ruptura. Apesar de ser encarada como transição entre a pintura de pendor clássico, baseada na tradição de Nicolas Poussin (1594-1665) e o Impressionismo, considera-se que representa a génese da fundação das primeiras ideias que viriam a possibilitar futuras construções primitivistas. Permite reformular uma série de entendimentos artísticos que até então não tinham tido uma expressão plena e não haviam sido suficientemente desenvolvidos. O modo como encara a ruralidade, o camponês, a natureza e a relação entre o homem e a civilização deixa antever novos princípios de análise. Assim, as tradicionais convenções clássicas de representação da paisagem, baseadas num sentido pastoral, bucólico e romântico são abandonadas⁴⁷, para adquirirem uma figuração mais natural e livre, aproximando a pintura de um realismo formal e de conteúdo.

Num primeiro momento, que vai de 1830 a 1848, a representação da paisagem domina. A floresta de Fontainebleau, próxima da aldeia de Barbizon, permanece como o motivo principal. Surge assim uma representação da natureza, revestida de um certo lirismo, onde a fuga da cidade se assume como um dos principais contrapontos, mas também como um cenário idílico marcado por uma calma e serenidade que reflectem as novas motivações dos pintores. Durante este período, são poucas as representações da figura humana nestes cenários e, quando tal acontece, esta surge como elemento pitoresco inserido na paisagem, sem um sentido social e de classe, como mais tarde virá a acontecer. É o caso de *Le Pêcheur* (1848-49) (vol. II, fig. 2, p. 14) de Théodore Rousseau (1812-1867) ou de *Camponeses de Limousin* (1834) (vol. II, fig. 1, p. 13) de Philippe-Auguste Jeanron (1809-1877). Estas representações do popular encontram-se ainda conforme a tradição, revelando a ruralidade como um elemento distante face à tradicional burguesia e reflectindo uma imagem bastante idealizada e esvaziada de conotações sociais. Em certo sentido, esta forma de representação tornava estes temas toleráveis perante a crítica mais conservadora, constituindo-se mais como um tema artístico do que como uma representação social. Tanto ao nível da forma como do

⁴⁶ Apesar de não poder ser considerada uma escola no sentido estrito do termo, comporta diversas fases que importam analisar e que serão ordenadas de acordo com os contributos que oferecem à história do primitivismo. Sobre Barbizon ver Steven Adams, *The Barbizon School & the Origins of Impressionism*, Phaidon, London, 1997.

⁴⁷ Apesar da representação da natureza de John Constable (1776-1837) ter servido de inspiração, o seu modelo romantizado foi abandonado para passar a possuir uma leitura mais realista e menos idealizada.

conteúdo estas representações populares convergiam para a aceitação das convenções éticas e estéticas mais conservadoras.

A partir de 1849, pode encontrar-se um segundo momento, em que a representação popular sofre novas inflexões, abandonando-se o sentido de pitoresco, para assumir uma vertente mais próxima da realidade social que esses elementos representam. É sobretudo com Gustave Courbet (1819-1877) e Jean-François Millet (1814-1875) que estas novas vertentes se desenvolvem de uma forma especial. Em 1849, Courbet pinta *Os Cortadores de Pedra* (vol. II, fig. 3, p. 15) iniciando uma nova forma de representação do povo. As agruras do trabalho no campo, a dureza da vida fora do conforto do luxo burguês estão bem patentes na sua tela. A pintura encontra então um novo conteúdo que reflecte a vida no campo, transformando as visões idílicas e curiosidades provinciais em crónica e crítica social eivada de uma enorme profundidade reflexiva. Independentemente do tom crítico ou das conotações políticas que pudessem ser imputadas a esta nova forma de representação, não deixava de estar aberto um novo caminho no modo de encarar a ruralidade e os elementos do povo. O facto de esvaziar por completo o seu sentido de artificialidade e de meros figurantes da paisagem rural, para lhes conferir uma dignidade e autenticidade dotadas de personalidade e de humanidade, transforma por completo os modos de representação que até então tinham lugar. Apesar de se distanciar das visões idílicas do povo como elemento puro e genuíno, constitui o primeiro passo para que tal possa ocorrer, pois coloca-o como elemento central da acção e dota-o de uma personalidade e espiritualidade que ainda não tinham tido forma. Os modos de vida, os costumes e as tradições populares ganham relevo a partir deste período, sendo *Un Enterrement à Ormans* (1849-1850) (vol. II, Fig. 4, p. 16) um bom exemplo desta forma de expressão. Esta obra mostra-se também como precursora da representação da religiosidade popular que, mais tarde, ganha ampla expressão em Pont-Aven. O povo, seja ele representado através de ricos proprietários rurais ou dos mais simples trabalhadores é, a partir de Barbizon, o personagem central e um motivo que interessa à pintura. Abandonam-se os temas heróicos, míticos e bíblicos do período anterior para se passar valorizar a humildade das gentes, não deixando por isso de possuir estes quadros uma carga simbólica igualmente forte⁴⁸.

⁴⁸ Sobre Courbet ver nomeadamente Sarah Faunce, *Courbet*, Herry N. Adams, Nova Iorque, 1993 e Ségolène Le Men, *Courbet*, Abbeville Press, 2008, sobre o carácter social das suas obras ver ainda T.J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, University Califórnia Press, 1999.

É com Millet que a temática popular e rural assume um lugar de destaque ainda maior. Na tradição de Barbizon, o precursor do Realismo aprofunda esta questão. Millet, que durante a década de 40 havia trabalhado sobretudo como retratista, a partir de 50 centra as suas atenções na figura do camponês e dos trabalhadores rurais⁴⁹. A pintura que até então elegera como motivo os heróis da mitologia greco-romana e bíblica passa a centrar-se no camponês. Apesar de em 1846, o pintor já se debruçar sobre a questão do trabalho rural, é porém com *O Semeador* (1850) (vol. II, fig. 5, p. 17) que a questão do povo ganha um realce mais profundo. As conotações políticas que na altura se imprimiram a este trabalho transformam a questão da representação do povo num assunto que vai para além do puro elemento castiço, para assumir uma carga social bastante mais premente que se desliga do exclusivo sentido artístico. Estavam agora representadas as dificuldades da vida do camponês. O homem que se vê obrigado a cultivar a terra para prover o seu sustento. Ao contrário do que acontece com as posteriores visões idílicas da vida no campo, *O Semeador*, representa o esforço e a luta pela subsistência onde o homem se vê obrigado a trabalhar arduamente a terra para se alimentar, encontrando-se sujeito a todas as suas adversidades. O campo não se apresenta como uma forma de paraíso terrestre imaculado e livre dos vícios da civilização e da urbanidade, pelo contrário, é o lugar que obriga o homem a trabalhar e a lutar para sobreviver. *O Semeador* representa então o Adão pecador que se viu forçado por Deus a trabalhar a terra para garantir o seu sustento. As interpretações políticas destas representações rurais pululavam na França revolucionária pós 1848⁵⁰, sugerindo os críticos que Millet oferecia uma visão empobrecida e distorcida da França provincial.⁵¹

Apesar desta leitura se encontrar fora dos eixos das futuras construções primitivistas que idealizam a figura rural, não deixou de ser um importante contributo para que houvesse uma nova compreensão da ruralidade e das gentes que a compõem. Os camponeses de Millet ganham um novo enlevo com *Des glaneuses* (1857) (vol. II, fig.

⁴⁹ Millet só após a Revolução de 1848 é que abandona a cidade e se instala em Barbizon, mudando também as suas temáticas, centrando-se a partir de então nos motivos rurais.

⁵⁰ Convém não esquecer que na Revolução de 1848 as camadas populares não contam com o apoio da burguesia e as classes mais pobres perseguem os mais ricos e privilegiados que consideram estar a enriquecer à custa do seu esforço e trabalho. Estas representações populares, onde as dificuldades de vida dos camponeses e dos mais pobres assustavam a burguesia estabelecida e as elites dominantes, eram à época consideradas muitas vezes, por parte da crítica, como leituras socialistas da realidade, pondo assim em causa a frágil ordem estabelecida.

⁵¹ Sobre estas interpretações políticas feitas à obra de Millet consultar Steven Adams, *The Barbizon School & The Origins of Impressionism*, pp. 151-154.

6, p. 18) e *Angelus* (1857-59) (vol. II, fig.7, p. 19) nos quais a figura do povo adquire um tom mais apaziguado e sereno, onde prevalecem os valores essenciais do trabalho, da religiosidade e da humildade. E, já passados quase dez anos sobre os perigos revolucionários, Millet ganha um estatuto de pintor, no qual as questões sociais assumem uma menor importância. Com ele o povo ganha uma nova forma de representação e assume um lugar distinto na História da Arte, permitindo posteriores interpretações e conduzindo a novas leituras. Como é sabido, muitas das suas obras constituem bons exemplos da representação do povo, porém ficam aqui apenas alguns dos traços essenciais que permitem reconduzir a questão da ruralidade e do popular para outros domínios.

A imagem do camponês e da vida rural tornou-se assunto de representação para outros artistas, surgindo a partir de então como tema dominante. Rosa Bonheur (1822-1899) e Constant Troyon (1810-1865) são dois nomes que se destacam neste período⁵². Ambos evocam uma leitura pastoral ou tendencialmente idealizada da vida pastoril, pelo que tanto do ponto de vista estético como de conteúdo os seus quadros não apresentam o Realismo Social que apresentavam os autores acima citados.

Deste modo, pode afirmar-se que no âmbito da questão do primitivismo a Escola de Barbizon se revelou importante nos seguintes domínios:

- 1) Retirou os artistas dos ateliers e das academias levando-os para um contacto mais directo com a natureza;
- 2) Cortou com os cânones clássicos da arte, distanciando-se da Antiguidade e do Renascimento, pelo que contribuiu para romper com os pressupostos academizantes;
- 3) Popularizou as leituras da ruralidade, aproximando os artistas de um provincialismo mais consonante com a realidade;
- 4) Contribuiu para a disseminação das escolas artísticas com base na oposição cidade/campo;
- 5) Elevou o estatuto do povo, elegendo-o como figura central de representação artística, possibilitando assim novas leituras e interpretações;

⁵² As suas obras não sofreram a apreciação crítica que teve por exemplo Millet, mesmo sabendo que Bonheur era uma adepta do Saint-Simonismo. Tal facto ficou a dever-se sobretudo ao comprometimento estético que estas obras (vol. II, fig. 8, p. 20) adquiriram não entrando em confronto directo com a crítica mais conservadora que via nas representações das imagens do povo uma forma de crítica.

- 6) Ofereceu uma leitura do “Outro” através das representações populares, preconizando um sentido de alterismo*.

Todo este conjunto de factores mostra-se determinante nas aproximações primitivistas à arte, pois permitem definir novos elementos de abordagem onde a questão popular e rural assumem um papel central.

Barbizon e Millet popularizaram as comunidades rurais entre os artistas, não só parisienses mas também americanos e ingleses. A partir da segunda metade de Oitocentos são inúmeros os artistas que buscam inspiração em diversas comunidades rurais espalhadas pela Europa⁵³. Pont-Aven foi sem dúvida uma das mais famosas.

A pequena aldeia francesa junto do rio Aven na Bretanha acolheu na segunda metade de Oitocentos inúmeros artistas que procuravam uma maior conformidade com a natureza e uma ligação mais directa com o povo. Pont-Aven⁵⁴ oferecia aos pintores não só um maior distanciamento com as tradições académicas⁵⁵, mas também um contacto mais próximo com uma certa forma de exotismo que aqueles pintores procuravam nas gentes do povo⁵⁶.

No final do século XIX era prática corrente os artistas irem buscar a sua fonte de inspiração às sociedades rurais, pois consideravam que o camponês era o indivíduo que para além de não ter sido corrompido pelo materialismo e pela superficialidade da sociedade urbana, era também alguém que mantinha viva as tradições nacionais. A “fuga” para o campo para além de representar uma tentativa de romper com o formalismo académico e as escolas instituídas, ou ainda a necessidade de buscar temas *en plein-air*, de ar-livre, era sobretudo um meio de testemunhar a vida do camponês nos

⁵³ Entre 1830 e 1910 cerca de mil artistas abandonam as cidades para estabelecerem os seus centros artísticos de produção no campo. Barbizon em 1820 acolhe a primeira colónia de artistas. Estes não pretendem formar um grupo organizado com o objectivo de promover exposições ou qualquer corrente artística. Buscam sobretudo uma forma de liberdade e de comunhão artística. Sobre este assunto consultar: Nina Lübbren, *Rural Artists' colonies in Europe 1870-1910*, Manchester University Press, Great Britain, 2001, e ainda, o clássico estudo de Michael Jacobs, *The Good and Simple Life: Artists Colonies in Europe and América*, Phaidon, Oxford, 1985.

⁵⁴ Sobre os artistas sediados em Pont-Aven consultar: André Cariou, *Les Peintres de Pont-Aven*, Editions Ouest-France, 1999.

⁵⁵ Muitos dos pintores que para lá vão tinham acabado recentemente os estudos de pintura em academias, sobretudo americanas e inglesas, pelo que ainda se encontram muito ligados às tradições académicas.

⁵⁶ Em 1866 uma série de estudantes de arte chega a Paris para ingressar na Escola de Belas-Artes. Robert Wylie (1839-1877) encoraja alguns desses estudantes a visitar a aldeia de Pont-Aven. Passados poucos meses, a aldeia conta já com inúmeros artistas ingleses e americanos, ficando alguns por vários anos. Entre os artistas que permaneceram durante anos na aldeia da Bretanha conta-se o próprio Robert Wylie que ali fica até à data da sua morte. Sobre a representação do popular neste autor, Cf. Anexo de figuras, vol. II, figs. 14-15, pp. 26-27. Aquando da chegada de Gauguin a Pont-Aven em 1886, poucos ou quase nenhuns artistas franceses ali se encontravam.

seus aspectos mais autênticos. Representava também um claro sinal de ruptura com o *establishment* cultural, pois este refúgio no campo constituía uma nova forma de olhar a realidade, de compreender a civilização e o seu processo evolutivo. O camponês e a ruralidade passaram a assumir um valor de ordem moral e a representar algo que ainda não fora adulterado, depravado ou corrompido pelo desenvolvimento das sociedades urbanas e industriais.

O contacto directo com estas comunidades e a partilha dos seus modos de vida assumem-se como uma das pedras de toque de todo este movimento de artistas. Não bastavam as reconstruções idílicas nos ateliers, nem tanto a inspiração em temas bucólicos ou pastoris, tornava-se necessário partir para o campo, opor deliberadamente a ruralidade à urbanidade⁵⁷. O claro afastamento com os meios aristocráticos e burgueses da época, bem como os resquícios de uma religiosidade ainda próxima das tradições medievais, que o ambiente rural proporcionava, constituíam uma fonte de atracção.

A forma de representação plástica dos artistas que se encontravam naquelas comunidades rurais, neste caso concreto em Pont-Aven, tinha ainda uma proximidade muito grande com aquela praticada nos meios académicos e mais conservadores⁵⁸. Apesar das temáticas abordadas possuírem um sentido antiacadémico, através da fuga aos tradicionais temas históricos, mitológicos e da Antiguidade Clássica, o naturalismo destas obras ainda se baseava em esquemas de representação bastante próximos dos cânones formais mais rigorosos.

Mas Pont-Aven acabaria por se tornar no primeiro laboratório de ensaios do primitivismo, estruturando uma das mais importantes fases do primitivismo pré-moderno com Gauguin, Émile Bernard e Van Gogh conforme se terá oportunidade de ver mais adiante (cap. I, ponto 2.1.3.). De qualquer modo, e de forma a não perder o fio

⁵⁷ Desde a década de 30 de Oitocentos que a questão da pureza da gente do campo permanece como um tema de debate. Até um determinado momento a ruralidade é considerada como algo demasiado rude e desprovido de valor de ordem moral. Porém, com o desenvolvimento das ideias socialistas, a questão do povo passa a assumir um papel diferente nos círculos intelectuais. Deixa de ser vista como um factor de repúdio, passando a ser encarada como um elemento ao qual há que encontrar uma proximidade, revestindo-se assim de um valor ético. Muitos dos artistas que buscam a ruralidade não têm qualquer ligação a ideias políticas, apesar de muitos críticos lhes quererem imputar cargas ideológicas. Viu-se já o exemplo de Millet que se encontrava dissociado de todas estas questões, e para quem a questão da ruralidade e do povo constituía um motivo de interesse por si só. Este interesse, desligado de conotações políticas, fez parte de inúmeros artistas que procuravam esta proximidade com o campo.

⁵⁸ Cf. Anexo de figuras, vol. II, figs. 1 e 2, pp. 13-14. Para além dos referidos quadros representados no anexo veja-se também a título de exemplo as obras de Eugène Boudin (1824-1898), Arthur Wesley Dow (1857-1922), Alexander Harrison (1853-1930), Lowell Birge Harrison (1854-1929), Thomas Hovenden (1840-1895), Hugh Bolton Jones (1848-1927).

cronológico que tem orientado esta exposição, há que reflectir sobre os contributos que o Impressionismo deu ao primitivismo.

2.1.2. Impressionismo

O Impressionismo inaugura também uma série de características que vêm a tornar-se basilares em muitas construções primitivistas. O anti-academismo mantém-se como a premissa que se prolonga nas gerações de artistas seguintes. À semelhança do que irá acontecer com os princípios primitivistas, o Impressionismo reforça o corte com as tradições académicas, os seus cânones e formas de representação, procurando novas vias que oferecem desenvolvimentos plásticos mais consonantes com uma certa forma de modernidade.

Os pintores impressionistas são os primeiros a defender uma visão ingenuista⁵⁹ da realidade, antecipando o primitivismo de cariz infantil na arte, o que constitui sem dúvida, um novo olhar, uma preparação para as ideias primitivistas que se baseiam na arte infantil⁶⁰. É de notar, no entanto, que esta é uma ideia de ingenuismo e não tanto a aplicação nas telas desse mesmo ingenuismo*⁶¹ ou infantilismo*⁶², tal como fazem mais tarde os artistas modernos.

⁵⁹ Entende-se aqui por visão ingenuista aquela que busca o sentido mais puro e genuíno, tornando-se o modo de ver do artista no reflexo de um olhar natural e primitivo, afastando assim as tentativas ilusionistas. A este propósito notou o poeta Jules Laforgue (1860-1887) a propósito da exposição dos impressionistas de 1874. Depois de enaltecer as qualidades da luz evoca a necessidade dos artistas impressionistas de procurarem um “olhar natural” e primitivo, pois: «*Donc un oeil naturel (ou raffiné puisque, pour cette organe, avant d’aller, il faut redevenir primitif en se débarrassant des illusions tactiles), un oeil naturel oublie les illusions tactiles et sa commode langue morte [...]. Dans un paysage baigné de lumière, dans lequel les êtres se modèlent comme des grisailles colorée, où l’académique ne voit que la lumière blanche, à l’état épanché, l’impressioniste la voit baignant tout non de morte blancheur, mais de mille combats vibrants, de riches décompositions prismatiques.*». Este olhar natural e primitivo não é no entanto sinónimo de retrocesso: «*En somme l’œil impressioniste est dans l’évolution humaine l’œil le plus avancé, celui qui jusqu’ici a saisi et a rendu les combinaisons de nuances les plus compliquées connues.*». Jules Laforgue, «L’impressionnisme» in *Textes de Critique d’Art*, Press Universitaires de Lille, França, s.d. p. 170.

⁶⁰ «*El mito del impresionismo como visión recién nacida e amnésica también seduce al poeta e crítico Jules Laforgue. Para él, el pintor impresionista es aquel que, olvidando los cuadros amontonados en los museos y la educación académica, a fuerza de vivir e ver “francamente y primitivamente” al aire libre, “llega a rehacerse un ojo natural, a ver naturalmente y a pintar ingenuamente como se ve.*». Guillermo Solana, «Crítica y Modernidad» in aavv, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, (ed.) Valeriano Bozal, Vol. I, Visor, 2000, p. 340.

⁶¹ O termo ingenuismo refere-se às formas de expressão artística inspiradas na arte considera mais pura, simples e genuína, tanto do ponto de vista da forma como do conteúdo. Sobre este termo cf. Glossário, p. 229.

⁶² O infantilismo diz respeito à inspiração dos artistas na arte infantil. Sobre este termo cf. Glossário, p. 229.

Muitas das tradições de representação iniciadas pela Escola de Barbizon perpetuam-se no decorrer do Impressionismo, pois o contacto com a natureza e o ar-livre tornam-se um dos pontos essenciais das suas realizações. No entanto, a forma como usam os tons e as cores difere bastante do modo como foram usados pelos artistas de Barbizon, abandonando os tons térreos e suaves. Apesar de fomentarem uma pintura de ar-livre, não significa contudo que não se tenham dedicado a cenas de interior, recriações burguesas ou espectáculos de origem erudita.

Outro dos elementos que o Impressionismo preconizou e que vem mais tarde a ser aproveitado pelas leituras alteristas, diz respeito aos próprios temas abordados. Em concreto as obras de Édouard Manet (1832-1883) *Le Déjeuner sur l'Herbe* (1863) (vol. II, fig. 9, p. 21) e *Olympia* (1863) (vol. II, fig. 10, p. 22) cujas análises têm sido largamente debatidas no âmbito da História da Arte⁶³, reveladoras de uma leitura sobre um suposto tema de prostituição⁶⁴, constituem-se uma via das futuras cenas de bordel utilizadas pelos primitivistas, bem como se descortina um tema que reproduz uma forma de alterismo* largamente explorada.

Por outro lado, os impressionistas tiveram também como fonte de inspiração as estampas japonesas, abordando a questão do alterismo* na arte ocidental. Ao nível formal, as estampas japonesas ofereciam uma série de novas perspectivas que seduziram os pintores impressionistas: os contornos simples das figuras, as amplas áreas de cor e a ausência de modelado. Estas características imprimem um tom mais simples às pinturas impressionistas e são insistentemente utilizadas por autores posteriores. Para além do mais, ao nível estético abrem também caminho para que mais facilmente se introduzam os planos mais simplificados da arte popular, infantil e tribal.

Um dos importantes nomes do Impressionismo que recoloca a questão do popular e do rural é Camille Pissarro (1830-1903): *Le Verger* (1872) (vol. II, fig. 11, p. 23), *Jovem camponesa bebendo café* (1881) (vol. II, fig. 12, p. 24), *Ceifeiras descansando* (1891) (vol. II, fig. 13, p. 25), sugerem novas leituras da vida no campo. A Escola de Barbizon já havia definido o tema, havia agora que imprimir-lhe novos conceitos estéticos. Estas obras demonstram, não só como o tema havia sido já sedimentado, mas também revelam novas abordagens do ponto de vista formal. Neste sentido, a obra de

⁶³ Veja-se Theodore Reff; John Fleming, *Manet: Olympia*, Penguin Books, London, 1976; John Rewald, *The History of Impressionism*, The Museum of Modern Art, New York, [1961]; bem como Paul Tucker, *Manet's: Le Déjeuner sur l'Herbe*, Cambridge; New York, Cambridge University Press, 1998.

⁶⁴ O tema das cortesãs remonta a períodos anteriores ao Impressionismo, porém agora ganha uma nova dinâmica.

Pissarro oscila entre dois mundos distintos que se complementam nas suas telas. Por um lado, a relação com a tradição de Barbizon através dos temas e das cenas rurais; por outro, um sentido de modernidade firmado através dos progressos impressionistas. A partir de 1870 as suas estadias na província prolongam-se e conseqüentemente tal acaba por se reflectir nos seus quadros, dedicando um vasto conjunto de obras aos temas rurais. Este interesse só viria a ser contrabalançado pelo da paisagem urbana que viria a ter lugar cerca de 1890. De qualquer modo, o contraponto que estabelece com o espaço urbano tem origem numa reflexão recorrente no seu tempo e que consiste em analisar os benefícios da vida no campo e na cidade. Estes dois mundos começam a entrar em confronto, pois a industrialização das cidades começa a fazer sobressair as virtudes do campo, obrigando a repensar as estruturas de valores em que assentava a urbanidade. Na última década de Oitocentos, as obras de Pissarro demonstram a vida agitada e febril das grandes cidades, face à calma e pacatez da vida no campo. Faz assim a ponte entre dois mundos que se opõem nas temáticas primitivistas e que serão tema de debate e de reflexão posterior por parte dos artistas.

2.1.3. Cézanne, Bernard, Van Gogh e Gauguin

Em Julho de 1886, Gauguin chega a Pont-Aven⁶⁵ e seguindo as tendências de representação de todos aqueles que ali se encontravam, também se interessou pelos costumes e tradições populares. Porém, ao nível formal a representação de Gauguin ainda se encontrava muito próxima do Impressionismo, na linha de Camille Pissarro. Mas é aqui, em Pont-Aven, que as formas de representação vão mudar. Émile Bernard (1868-1941), Gauguin e, posteriormente, Paul Sérusier (1864-1927) procedem a inúmeras inflexões ao nível estético, apontando para as futuras bases da arte moderna.

Gauguin, à semelhança do que acontecia com os outros artistas que ali permaneciam, centra-se nos aspectos mais rurais de Pont-Aven, esquecendo todas as suas vertentes industriais e modernas que também ali ocorriam. O facto de se deterem nestes aspectos consolida a ideia de que o que estes artistas procuravam era um afastamento da civilização e da urbanidade e, prosseguiam uma orientação espiritual mais próxima dos valores puros e genuínos. As representações de cerimónias que

⁶⁵ Sobre a permanência de Gauguin em Pont-Aven ver: Wladyslawa Jaworska, *Paul Gauguin et L'école de Pont-Aven*, Éditions Ides et Calendes, s.l., 1971.

demonstram a religiosidade popular são um bom exemplo desta procura. Mesmo antes de Gauguin ter pintado *La Vision après le Sermon (La Lutte de Jacob avec l'Ange)* (1888) (vol. II, fig. 25, p. 37), os temas da religiosidade popular constituíam um dos motivos de maior interesse por parte dos artistas que ali se encontravam. Basta para isso lembrar as obras de Pascal Dagnan-Bouveret (1852-1929), *Pardon en Bretagne* (1886) (vol. II, fig. 23, p. 35) e *Les Bretonnes au Pardon* (1887)⁶⁶ onde a religiosidade popular aparece muito marcada.

Mas, dizia-se, em Pont-Aven a forma de representação sofre uma forte inflexão. Se os temas que vinham a desenvolver-se já ofereciam novas perspectivas, do ponto de vista plástico, as transformações que ocorrem permitem colocar em consonância as novas ideias com novos princípios estéticos. O Cloisonismo⁶⁷ e o Sintetismo⁶⁸ representam as principais alterações, permitindo conduzir a arte por novas vias e aproximando-a do ponto de vista formal, não só da futura arte moderna, mas também da atitude e estética primitivistas.

A gravura de Émile Bernard, *Adoration des Bergers* (1885) (vol. II, fig. 20, p. 32) surge como um primeiro ponto de ruptura entre a antiga tradição de representação fundada no modelo naturalista/impressionista e os novos caminhos que dão origem à arte do século XX. Todo este trabalho apresenta do ponto de vista formal uma nova linha de concepção que permite repensar todas as estruturas estéticas, reconduzindo do ponto de vista plástico a arte num sentido inovador e ainda não alcançado. A simplificação das formas, o esbatimento do sentido de perspectiva, a proximidade com

⁶⁶ Esta obra faz parte da colecção do Museu da Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa. Pascal Dagnan-Bouveret, *Les Bretonnes au Pardon*, óleo s/tela 125x141 cm, Invº 206, Museu Calouste Gulbenkian.

Esta obra encontra-se disponível no museu online, ver :

<http://www.museu.gulbenkian.pt/obra.asp?num=206&nuc=a9&lang=>

⁶⁷ O termo *cloisonismo* deriva do francês *cloisonnée*, fazendo assim referência não só à técnica dos vitrais medievais - onde os campos de cor são delimitados pelo metal (inicialmente chumbo), fazendo um marcado contorno - mas também às estampas japonesas. Esta técnica de utilizar cores planas delimitadas a negro ou cores escuras foi utilizada pelos pintores Simbolistas franceses na segunda metade do século XIX. A autoria desta descoberta permanece obscura. A historiografia centra sobretudo as atenções no papel de Gauguin (cf. Giulio Carlo Argan, *Arte Moderna - Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*, Companhia das Letras, São Paulo, 1996, p. 216), no entanto um texto do escritor francês Edouard Dujardin (1861-1949) datado de 1888 (cf. *Symbolist art theories: A critical anthology*, Edited by Henri Dorra, University of Califórnia Press, Berkeley; Los Angeles, 1995, pp. 177-181.) atribui a descoberta desta técnica ao pintor Louis Anquetin (1861-1932), no inverno de 1887-1888, desenvolvendo-a posteriormente juntamente com Bernard. Para além da arte do vitral e das estampas japonesas, Dujardin relaciona também esta nova forma de pintar com as gravuras populares fancesas da cidade de Epinal. É de notar ainda que neste texto Dujardin estabelece uma relação entre os Simbolistas e a arte primitiva e popular.

⁶⁸ O Sintetismo ganha expressão concreta com a exposição de 1889, organizada por Gauguin no Café Volpini, junto da Exposição Universal de Paris do mesmo ano. De acordo com o Sintetismo os artistas de Pont-Aven que fazem parte do círculo de Gauguin privilegiam a síntese das impressões e a construção do objecto através da memória, em detrimento da observação directa.

as obras de arte medievais e populares, bem como a temática tratada, oferecem uma série de novas soluções que são amplamente aproveitadas pelas atitudes primitivistas. Assim, defende-se que esta obra constitui um dos momentos importantes na elaboração de uma estética primitivista, fundando uma série de princípios que se tornam importantes:

1. Manteve uma tradição alterista na apresentação dos temas, pois apesar de se tratar de uma *adoração*, buscou os princípios da ruralidade de Pont-Aven, procurando a ideia de “Outro”;
2. Simplificou as linhas de representação das figuras abrindo caminho para as futuras realizações inspiradas na arte popular e infantil, ou seja, do ingenuismo* e infantilismo*;
3. Anulou as hierarquias de perspectiva, reduzindo-as ao mínimo denominador comum, tornando possíveis as construções estéticas do primitivismo;
4. Rompeu claramente com os princípios estéticos ditados pelo Impressionismo, pelo que determinou um caminho inteiramente novo para o que até então vinha a ser feito.

Desenvolvimentos posteriores se seguiriam na sua obra, nomeadamente com *Brettonnes dans la prairie verte* (1888) (vol. II, fig. 21, p. 33). Nesta obra, vinca os aspectos encetados anteriormente, dando-lhes através da pintura uma estrutura formal. As cores fortes, elementares e contrastantes, a bidimensionalidade e manutenção do tema assumem um carácter precursor que vem a ser seguido por outros artistas. Funda-se assim a ideia de Sintetismo.

Surgem aqui dois princípios que se ligam profundamente às leituras alteristas: por um lado, o facto de assentar em formas de representação de arte medieval através da inspiração nos vitrais góticos, cujo cloisonismo é um exemplo declarado; por outro, o encontro que faz com as gravuras japonesas. Estes dois elementos ganham expressão maior quando associados à ideia de uma Bretanha primitiva e *naïve*.

Bernard procura ainda um outro aspecto que mais tarde vem a ser essencial não só ao nível da forma, mas também do conteúdo. Enquanto Paul Cézanne (1839-1906) vai ao encontro de uma construção material das suas figuras e objectos, trazendo um olhar de desconstrução objectiva da realidade, Bernard procura sobretudo o lado emocional, procura na memória e na imaginação, e não já no que os seus olhos vêem. O papel

inovador de Bernard tem de certo modo sido ofuscado pelas aquisições de Gauguin que ocorrem quase em simultâneo e atingem, posteriormente, uma amplitude bastante maior, não só através da forma como do conteúdo. No entanto, há que salientar o real papel que desempenhou na formulação de novos conceitos e, em particular, o modo como contribuiu para que as novas ideias primitivistas tivessem lugar.

Frequentemente⁶⁹ Gauguin tem sido considerado como o “pai” do primitivismo, porém há que referir que muitos dos caminhos adoptados foram apontados por Bernard. A simultaneidade em que ambos trabalharam e a projecção que o primeiro teve relativamente ao segundo fez com que o papel de Bernard fosse esquecido nas construções teóricas do primitivismo. Não obstante, ficou a dever-se-lhe a génese de uma ideia que só a partir daquele momento foi desenvolvida. Wladyslawa Jaworska afirma:

«Bernard, pour sa part, inventa un style, mais c'est Gauguin qui lui insuffla une âme, lui donna des ailes, ouvri une perspective sur le XX siècle et montra le chemin vers une nouvelle vision du monde.»⁷⁰

De facto, o papel de Bernard tem sido diminuído face ao de Gauguin. A autora refere-se aqui à criação de um estilo por parte de Bernard, como se fosse algo menor face às aquisições de Gauguin, sendo que este é que mostrou uma nova visão do mundo. Na realidade, o desempenho de Gauguin não pode ser considerado menor, sobretudo no que respeita à construção de ideias primitivistas, mas se ele apontou um caminho para uma nova visão do mundo, foi Bernard que lhe mostrou a direcção.

Assim, de modo sucinto, há dois aspectos a ter em consideração. Se Gauguin pode ser considerado um “pai” do primitivismo, é-o no plano espiritual, pois no plano formal esse papel ficou em grande parte a dever-se a Bernard. Pode contra-argumentar-se que se não fosse Gauguin as inovações de Bernard não teriam passado de uma experiência de atelier. O argumento pode, no entanto, ser devolvido, pois é pertinente questionar quais teriam sido as originalidades de Gauguin sem as inovações de Bernard.

Esta questão traz para o plano do debate a importância de Gauguin no desenvolvimento das ideias primitivistas. Pont-Aven apresentava-se-lhe como um forma de abandonar a urbanidade de Paris e um meio de buscar algo primitivo, que podia

⁶⁹ Cf. Kirk Varnedoe, «Gauguin» in *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, William Rubin (Ed.), The Museum of Modern Art, New York, 1984, p. 185.

⁷⁰ Wladyslawa Jaworska, *Paul Gauguin et L'école de Pont-Aven*, Éditions Ides et Calendes, s.l., 1971, p. 25.

encontrar no modo de vida dos camponeses da Bretanha. Numa carta ao seu amigo Émile Schuffenecker (1851-1934)⁷¹ afirma que ama a Bretanha, pois ali encontra o que é selvagem e primitivo⁷². Este modo de se dirigir à Bretanha, logo em 1888, carrega em si um sentido de primitivo muito forte e que é mais tarde confirmado pelas viagens e realizações futuras. Porém, aquando da sua chegada, a pintura de Gauguin ainda se encontra muito ligada às tendências impressionistas, na linha do seu mestre Pissarro. O contacto com Bernard foi sem dúvida um dos pontos de viragem na sua obra e conduziu a um novo entendimento sobre os procedimentos estéticos.

La Vision après le Sermon (La Lutte de Jacob avec l'Ange) (1888) (vol. II, fig. 25, p. 37), assume-se como a obra que marca a viragem na sua carreira. Desenvolvendo as linhas de Bernard, Gauguin traça um novo entendimento que permanecerá ao longo da sua obra.

Referiu-se acima que Bernard e Gauguin desenvolveram algumas ideias quase em simultâneo. Vincent Van Gogh (1853-1890) foi testemunha deste processo e numa carta ao seu irmão Theo dá conta de uma certa forma de infantilismo* que ambos os pintores procuravam⁷³. Certamente que um longo caminho ainda teria de ser percorrido até que as influências da arte infantil se fizessem sentir de modo mais evidente, porém a génese da sua construção plástica encontra aqui lugar e era notada.

Em Pont-Aven, Gauguin e Bernard desenvolvem uma série de experiências, tendo quase sempre como pano de fundo a ruralidade e o modo de vida dos camponeses. Contribuem assim para um renovado olhar das experiências alteristas da realidade, não só no plano ético, mas também estético, pois muitas das suas formas de representação vão ser adoptadas, ao nível da simplicidade das formas, contraste e redução das cores ao seu prisma essencial. Bernard nesta fase de Pont-Aven foi certamente mais longe. As suas experiências anteriores ganham com o tempo uma maior depuração, tornando-se progressivamente mais elaboradas, o que significa mais simplificadas, e reduzindo cada vez mais a representação às suas formas essenciais. Faltou, no entanto, a Bernard a viagem ao Taiti para que o seu primitivismo e exotismo assumissem uma expressão plena.

⁷¹ Schuffenecker para além de pintor foi também professor e colecionador de arte.

⁷² Cf. C. Roger Marx, «Lettres inédites de Vincent van Gogh et de Paul Gauguin» in *L'Europe*, 15 févr. 1939 citado por John Rewald, *Le post-impressionisme de van Gogh à Gauguin*, tome I, Albin Michel editor, Paris, 1988, p.184.

⁷³ «Gauguin et Bernard parlent maintenant de faire “de la peinture d’enfant”». Carta de Vincent van Gogh ao seu irmão Theo van Gogh, Arles 23 ou 24 de Agosto de 1888, Carta 668 in Amsterdam, Van Gogh Museum, inv^o b569v/1962. Disponível online: <http://vangoghletters.org/vg/letters/let668/letter.html>

Gauguin em 1891 faz a sua primeira viagem ao Taiti, mudando por completo não só o curso da sua vida mas também o da arte. Esta experiência, associada às descobertas feitas por Bernard, vão permitir obter uma perspectiva absolutamente nova sobre a própria concepção artística. Se até este momento a pintura de Gauguin estava de certo modo consonante com o que os artistas mais progressistas faziam, com a viagem de 1891 todo o seu discurso assume uma perspectiva completamente diferente.

O exotismo de Gauguin prepara mais o sentido humano do que as formas, pois o seu modo de vida foi em muitos sentidos mais primitivizante do que a sua arte. Apesar de muitos dos temas que adopta serem de carácter primitivizante, a realização técnica dos seus quadros não apresenta de modo vincado uma ligação com a arte tribal ou primitiva, conforme se assiste em autores posteriores, por exemplo Picasso.

Se os artistas de Pont-Aven, encarnaram o mito do “ir embora”, Gauguin com a sua viagem fê-lo também – só que foi mais longe, não só fisicamente, mas também ao nível das ideias. O “Outro” durante muito tempo encontrou-se fora da urbanidade, da tradicional civilização industrial e cosmopolita. Agora, o “Outro” passa a ser alguém que se encontra fora das próprias fronteiras, não só longe do ponto de vista territorial, mas também espiritual. Se durante as décadas de 80 e 90 do século XIX era relativamente vulgar os artistas abandonarem as suas cidades e “fugirem” para o campo, o corte abrupto com toda a civilização para ir viver entre os “selvagens” e como eles, isso já era absolutamente inovador e comportava uma carga de valores e princípios que os seus colegas de Pont-Aven não haviam conseguido alcançar. De facto, o carácter primitivizante de Gauguin revela-se não só na sua obra, mas também através do seu modo de vida. O cansaço da civilização ocidental, o excesso de materialismo, a constante luta e rivalidade entre os homens haviam esgotado Gauguin. Numa carta à mulher, pouco antes de partir para o Taiti considerava a sua partida para um mundo remoto, longe das preocupações, enfim um lugar idílico onde houvesse paz e harmonia. Pode considerar-se que não o encontrou em Pont-Aven, mas que prosseguia a sua busca e estava convencido de o poder encontrar.

O “Outro” encontrado por Gauguin reflecte um mundo há muito perdido, correspondendo ao mito do Eterno Retorno. Tanto no caso do camponês ocidental, como nas regiões remotas do Taiti, o que se procura é valorizar algo que até então não tinha tido expressão e valor. Olhar para o “Outro” numa perspectiva valorativa. O camponês havia sido olhado, sobretudo nos círculos burgueses como alguém desvirtuado, sem qualidades de maior, empobrecido tanto do ponto de vista material

como espiritual. O mesmo se passava com as culturas consideradas não ocidentais e primitivas. A curiosidade pelo seu exotismo não correspondia a um interesse pelo seu valor.

Assim, Gauguin traz para a civilização ocidental novas concepções que permitem lançar as fundações do que é uma cultura primitivista. O seu grande contributo consiste mais no modo de encarar a arte e o mundo do que propriamente nas suas construções primitivistas, tal como afirma Robert Goldwater «*Gauguin's method of painting was more primitivizing than primitive [...]*»⁷⁴. Neste sentido, a obra de Gauguin não representa a adopção da forma e do sentido primitivo, mas antes uma interpretação e leitura dessas mesmas noções.

O que torna Gauguin o primeiro primitivista, tal como tem sido entendido pela historiografia⁷⁵, e o distingue do resto dos seus companheiros de Pont-Aven, é esta necessidade concretizada de sair e abandonar a civilização ocidental. Assim, para além das formas, cores e temas das suas pinturas do Taiti, interessa antes de mais observar a atitude primitivista que traça o primeiro caminho da arte moderna até à arte primitiva. Apesar de Gauguin não ser o pioneiro na valorização de sociedades, consideradas à época, menos desenvolvidas, ele foi certamente o primeiro a viver o que pretendia expor na sua arte, daí se considerar Gauguin como o primeiro artista primitivista. No entanto, tanto no plano teórico como prático, e não só nas artes plásticas, as atitudes alteristas/primitivistas já vinham a desenvolver um longo caminho.

De facto, Gauguin representa a essência do primitivismo numa perspectiva primitivizante, pois enquanto em Picasso com *Les Femmes d'Alger (O.J.)* (1911) (vol. II, fig. 26, p. 38) se assiste a uma integração dos elementos primitivos (o caso das máscaras ibéricas e africanas), em Gauguin ainda ocorre uma desagregação destes elementos na pintura. No entanto, constatou-se que apesar da sua não apresentar plenamente características primitivistas ao nível formal, revelou-as no seu modo de vida e na forma de encarar o mundo. Esta leitura constitui-se como um dos elementos mais

⁷⁴ Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Harvard University Press, U.S.A, 1986, p. 78.

⁷⁵ Quer Robert Goldwater e Jean Laúde, bem como os historiadores que se seguem, consideram Gauguin o precursor de todas as ideias primitivistas. Esta linha de pensamento fica sobretudo a dever-se ao modo como a questão do primitivismo tem sido encarada, pois tem-se centrado demasiado a tónica em torno da arte tribal e tendo em consideração esta leitura pode, de facto, considerar-se Gauguin como o primeiro artista a encarnar este afastamento da civilização ocidental. Porém, tendo em consideração todo o percurso em torno da questão do “Outro”, do popular, do rural e até mesmo as inovações de representação introduzidas por Bernard e que conduzem, posteriormente, ao desenvolvimento sobre as perspectivas da arte popular e infantil, pode considerar-se a obra e a vida de Gauguin como uma linha entre muitas que deram origem às ideias primitivistas. Certamente que a arte tribal desempenhou um papel importante, mas não pode considerar-se como o único em todo este desenvolvimento.

importantes na sua obra, pois consegue transformar a mera curiosidade pelo exotismo (sobretudo patente através do Orientalismo e japonismo, bem como pela colecção de objectos tribais) numa ortodoxia de pensamento. Faz repensar o significante e transforma-o em significado. O “Outro” apesar de ser considerado como o primeiro, puro e genuíno apresenta-se como algo exterior, e funda o princípio de primitivismo ortodoxo⁷⁶, pretendendo ler e interpretar as atitudes e valores do “Outro”. Esta perspectiva é decisiva, embora não a primeira e única, na construção das atitudes primitivistas, não só pelo facto de apresentar uma leitura nova sobre a questão do “Outro”, mas também pelas consequências que teve, sobretudo em Picasso, André Derain (1880-1954) e Matisse. Deste modo, a obra de Gauguin deve ser considerada mais como um sincretismo ao nível das ideias do que ao nível da forma.

Há ainda a considerar um outro aspecto que se liga à sua mudança de vida e que tem reflexos na sua obra. Gauguin, antes de partir para o Taiti havia encontrado em Pont-Aven uma sociedade ruralizada, conservadora e espartilhada pelos preceitos religiosos. A sua partida para o Taiti⁷⁷ busca precisamente uma liberdade moral e uma ética liberta dos inexoráveis ditames da civilização. Esta noção assenta em construções teóricas acerca do “Outro” não-ocidental que foram prevalecendo ao longo do tempo. Desde o orientalismo que as leituras alteristas da realidade vêem o “Outro”, exterior à civilização ocidental, como objecto de uma liberdade (em muitos casos está implícita a suposta liberdade sexual desses povos⁷⁸) que não se conseguia alcançar no Ocidente.

Após uma leitura atenta de *Noa Noa*⁷⁹, facilmente se verifica que muitas das ideias primitivistas acerca do Homem (entre as quais se destaca o mito do “Bom Selvagem”⁸⁰)

⁷⁶ Neste trabalho encararam-se várias formas de primitivismo e não apenas uma única expressão. O primitivismo ortodoxo surge em oposição ao primitivismo mimético, na medida em que busca uma intenção de primitivizar que advém mais do conteúdo do que da simples forma. Sobre este termo cf. Glossário do presente trabalho, p. 229.

⁷⁷ Antes de partir para o Taiti, Gauguin juntamente com Charles Laval, parte em 1887 para a Martinica onde pretende encontrar algo “selvagem” e “primitivo”. Laval também dá uma imagem nos seus quadros do exotismo extra-europeu, cf. Anexo de figuras, fig. 24, p. 36. Após a sua partida para o Taiti empreende duas viagens a França, em 1893 e 1894.

⁷⁸ Esta leitura corresponde a uma visão distorcida dos povos tribais, pois também eles possuem os seus constrangimentos, códigos morais e convencionalismos.

⁷⁹ Paul Gauguin, *Noa Noa (Viagem de Tahiti)*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2003.

⁸⁰ Um dos pontos de destaque ao longo da história do primitivismo tem sido o mito do “Bom Selvagem” de Jean-Jacques Rousseau, advogado em *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, publicado pela primeira vez em 1755. Não raras vezes os primitivistas fizeram a associação entre o Bem, o Bom e a Natureza e, em seu entender, tudo o que dela provinha era bom e belo, inclusivamente o homem primitivo que se lhe encontrava ligado possuía uma série de características que faziam dele um ser imaculado, cujos vícios e imperfeições da civilização ainda não haviam corrompido. Este mito do primitivo não se prende exclusivamente com o modo de encarar a essência humana, relaciona-se também com o próprio modo de entender a civilização. Assim, muitas das ideias

se podem encontrar nesta obra. A sua partida de França para o Taiti confere-lhe um novo modo de encarar a vida e a arte. Na verdade, há que acrescentar ao que tem sido dito a respeito do primitivismo em Gauguin, que a sua leitura da realidade não é mais do que o culminar de uma tradição primitivista que vinha a ganhar raízes e adeptos ao longo do tempo. Aqui o Homem é visto como sendo naturalmente bom. A Natureza como uma mãe que tudo dá de forma generosa e, a civilização como um dos piores males que corrompe e avilta a alma humana. De facto, o que aproxima Gauguin das restantes leituras primitivistas é precisamente este afastamento e condenação da civilização. As realizações Gauguin são acompanhadas por procedimentos práticos que tentam encontrar uma pureza e originalidade incorruptíveis. Não o procura apenas nas suas telas, no seu desenho simples ou nas cores que utiliza nos seus quadros, mas complementa todo este sentimento através da sua própria vida.

Apresenta aos artistas parisienses do final do século XIX uma nova concepção do mundo. Para ele, esta busca no Taiti não representa apenas um sair da civilização e um corte com o mundo tradicional, mas é antes de mais uma busca da felicidade e do paraíso que ali julga existir. Este estado preparatório implica um processo de ruptura com a sociedade e obriga-o a fazer a sua primeira viagem. O que procurava não podia encontrar no seu meio, tinha de sair, aventurar-se, abandonar-se ao mundo para conquistar o essencial da sua vida e da sua arte. Apesar de muitos terem considerado que o seu trabalho não possuía qualquer valor, a sua pintura, na verdade, acabou por apontar alguns dos novos caminhos da arte do século XX.

Gauguin encarna, por isso, também o mito do Eterno Retorno, a necessidade de regressar às origens. A sua fuga para o Taiti representou uma liberdade emocional e física que não conseguira nunca experimentar na sua vida ocidental. A sua experiência não é de museu ou de gabinete como havia acontecido até ao século XIX com a arte e cultura tribais. Gauguin dá uma nova imagem daquilo que os ocidentais chamam de “bárbaro” e de “primitivo”, confere-lhes uma dignidade e superioridade muito acima da do homem civilizado. Ao olhar para o “selvagem” ele próprio se considera inferior e menos civilizado. O dinheiro, o materialismo, que considera não existirem naquele lugar, torna-o indigno e infeliz.

Esta leitura faz despertar o sentimento primitivista que tem origem na arte tribal. Em muitos outros artistas, o reconhecimento do valor da natureza e da pureza que se

primitivistas remetem para o tema do declínio civilizacional ao qual – autores, críticos e artistas – consideravam ter chegado.

encontra, não na sociedade ocidental, mas na natureza, que possui uma bondade, dignidade e valor original. Assim, dá-se uma inversão dos papéis. De repente, Gauguin não é mais o indivíduo possuidor de sabedoria e conhecimento mas, pelo contrário, passa antes a ser o “selvagem”⁸¹. Assim, o que fica para as gerações que posteriormente vão encontrar inspiração em Gauguin, é a noção de que com ele nasce um novo homem, dotado de novos valores, princípios e conceitos que, para além de experimentá-los no seu dia-a-dia, também os observa na sua arte. Para além de ser um encontro com o “Outro”, que até aqui pouco valor tinha, este é acima de tudo uma descoberta de si próprio.

Crê-se então que a sua vida e obra congregaram uma série de elementos que têm repercussões ao nível da História da Arte:

1. Valoriza a questão do “Outro” fora da civilização ocidental, alargando o espectro da ruralidade ao exotismo de origem tribal;
2. Não copia as leituras do “Outro”, mas interpreta-as e dá-lhes um sentido próprio;
3. Ajuda a repensar o modo como vinham sendo encaradas as sociedades não-ocidentais e radicaliza o discurso do “ir embora”;
4. Busca no Taiti uma ingenuidade e pureza que julga ali existir, tomando como ponto de partida que estes povos não possuem os seus próprios preconceitos e espartilhos morais;
5. Inaugura a busca pela ausência do Tempo e do tempo perdido nas sociedades remotas, onde crê existir uma sociedade imaculada;
6. Transforma a curiosidade pelo exotismo em ortodoxia de pensamento, pois interpreta o significant em termos de significado.

Quanto a Van Gogh, não adopta uma forma de vida primitivista. Porém, o seu contributo para o desenvolvimento das atitudes primitivistas possibilita novas perspectivas de abordagem, que encontram expressão não só ao nível formal, mas também no plano das ideias.

⁸¹ «Comme chacun d'eux pour moi, j'étais pour chacun d'eux un sauvage. Et, d'eux et de moi, qui avait tort?». Paul Gauguin, *Noa Noa – Voyage de Tahiti*. Disponível online: <http://www.gutenberg.org/etext/11646>

O modo como utiliza a cor, a expressão e uma certa violência das formas possuidoras de rudeza é mais tarde desejada por muitos primitivistas. Van Gogh afasta-se dos ambientes e das pessoas sofisticadas, para se refugiar em temas e figuras mais modestos. Assim, sem ter necessidade de se retirar para o Taiti, procura no rosto das gentes simples, no asilo para doentes mentais, nas casas humildes, a verdade da pintura, transcendendo as categorias estéticas e morais então vigentes. Se Gauguin pode ser considerado um “bárbaro” na sua ética, Van Gogh foi-o pela via estética, pois traz para a tela toda a emoção de um modo genuíno e puro, tal como vão os primitivistas reclamar nos seus trabalhos. A expressividade, o sentimento e a emoção são três vectores fundamentais nas construções primitivistas e a pintura de Van Gogh privilegia este conjunto de princípios, abrindo assim novas perspectivas sobre o modo de fazer e de conceber a arte.

A sua obra é extensa e compreende diversas fases e períodos, pelo que importa aqui unicamente estabelecer as continuidades e as inovações que os seus trabalhos trazem para desenvolvimento das ideias primitivistas e alteristas. A fase inicial da sua carreira assume-se, simultaneamente, como um princípio definidor de ideias que mais tarde são profusamente desenvolvidas e como consequência de um movimento anterior que vinha desde há muito a tomar forma. A viagem que empreende à vila de Courrières, no nordeste de França, em 1879, constitui um ponto de viragem na sua vida, pois para além de definir o seu futuro como pintor, fornece as bases da estrutura de pensamento que virá a guiar a sua carreira. Neste primeiro momento, as suas principais influências centram-se na obra de Jules Breton (1827-1906), natural de Courrières, e de Millet. O fio condutor que une este conjunto de influências, não só por parte destes artistas, como também do seu novo modo de vida, encontra plena expressão na forma como retrata e observa a vida no campo e dos camponeses, dando assim continuidade ao que havia sido já iniciado pela Escola de Barbizon. Jules Breton, a partir de 1852, centra o seu interesse na pintura que retrata a vida dos camponeses, reproduzindo os seus modos de vida e costumes. Apesar de muitas das suas pinturas se debruçarem sobre o trabalho da vida no campo, não deixa de apresentar uma certa visão idílica desta realidade, apelando a uma tranquilidade e sentido pastoril do mundo rural. A sua fama cresceu ao longo do tempo e a admiração de Van Gogh pela sua obra levou a que o procurasse em Courrières no ano de 1880. O interesse pela vida no campo encontra lugar como ponto comum entre estes dois autores, sendo que no que respeita a esta questão, o primeiro influenciou decisivamente o segundo. Van Gogh aspira então, crescentemente, a tornar-

se um pintor dos trabalhadores e dos camponeses, o que ganha especial incidência aquando da sua estadia em Arles, em 1888.

Ainda durante esta primeira fase, que tem início no inverno de 1879-1880, a outra grande influência que se denota na sua obra é a de Millet. O seu interesse por este pintor é particularmente demonstrado nos desenhos que faz com base no *Le Semeur* de Millet, datado de 1881⁸². Estes dois autores, Breton e Millet, fundam na obra de Van Gogh um importante sentido de ruralidade e contribuem para que se desenvolvam os princípios iniciados anteriormente, nos quais se assiste a uma valorização da vida e das gentes do campo (cf. cap. I, ponto 2.1.1). A partir de 1881 começa a pintar e a desenhar de modo mais consistente e são vários os desenhos e aguarelas que representam o trabalho no campo, as paisagens rurais e o dia-a-dia da vida dos camponeses⁸³. Há, no entanto, que estabelecer as diferenças entre os trabalhos que produz e as influências que recebe. O sentido idílico que Breton havia conferido aos seus camponeses, desaparece agora na obra de Van Gogh. O tom agreste, de rudeza, de esforço e de dificuldade de vida passa agora para primeiro plano. Desaparecem as imagens idealizadas dos trabalhadores rurais que fazem a sua pausa depois de um dia duro de trabalho, sob um pôr-do-sol calmo e tranquilizador, tal como havia representado Breton. Van Gogh centra-se no trabalho árduo e fisicamente exigente, são os semeadores, os cavadores, os varredores de ruas, os homens que ensacam batatas, enfim todo um conjunto de actividades que exigem esforço físico e que demonstram a dureza dos diversos trabalhos. A relativa serenidade que ainda transparecia na obra de Breton e de Millet, desaparece por completo, fazendo sobressair um sentido de aspereza e de rudeza, que não se consubstancializa apenas nos trabalhos representados, mas também ao nível formal⁸⁴. Durante este período, Van Gogh vê a relação entre o Homem e a Natureza como uma interacção de luta e complementaridade, cujo resultado é um encontro com a própria essência humana. Entre os seus inúmeros estudos de *mãos e rostos* é bem evidente a dureza do trabalho e as agruras provocadas por este confronto com a Natureza. É a vida de sacrifício, de dificuldade e de agrura que surge nos seus trabalhos. Todo este sentido ganha expressão

⁸² Data desta altura uma carta dirigida ao seu irmão Theo, na qual lhe pede a obra de Millet, já que se encontra a trabalhar sobre ela. Cf. Jan Hulsker, *The Complete Van Gogh – Paintings, Drawings, Sketches*, Oxford, Phaidon, 1980, p. 10.

⁸³ Cf. Id., *op. cit.*, p. 15 e ss. Cf. Guivanni Testori; Luisa Arrigoni, *Van Gogh – Catalogue complet des peintures*, Bordas, Paris, 1991, p. 21 e ss.

⁸⁴ A partir de 1880, Van Gogh recebe também fortes influências da literatura francesa com raízes na escola do Naturalismo, com especial destaque para Émile Zola (1840-1902), assim como do seu amigo e mentor Anthon van Rappard (1858-1892), cujas preocupações sociais eram igualmente incisivas.

plena com *De Aardappeleters (Os comedores de batatas)* (1885) (vol. II, fig. 19, p. 31), assumindo-se como uma síntese das pesquisas de conteúdo e formais realizadas entre 1881-1884. Aqui Van Gogh abandona por completo todas as visões idílicas e pastorícias da vida no campo. A realidade sobrepõe-se à utopia. Mas não se trata da realidade distanciada do Realismo, antes uma realidade subjectivada por um expressionismo vivido e sentido nas próprias dificuldades representadas. Seguindo a linha de orientação que opunha a civilização e a urbanidade à ruralidade, oferece agora um sentido trágico da vida, reflectindo aquilo que muitos dos críticos temiam que acontecesse, ou seja, que a pintura revelasse a tragédia do quotidiano em que vivia o povo de origem rural. A profunda humanidade desta representação evoca um princípio que há muito vinha a desenhar-se no panorama da arte, mas que ainda não tinha encontrado expressão, apesar de muitos já o adivinharem, ou seja, a figuração de um realismo social pleno de dureza.

Com Van Gogh a questão da ruralidade assume um carácter diferente. Enquanto até aqui a questão do *nobre camponês* desempenhava um papel preponderante, agora o realismo psicológico sobrepõe-se a um realismo formal que progressivamente é abandonado. Esta nova forma de representação do povo constitui não só um desenvolvimento das formas já experimentadas, mas também um adensar de características anteriores. O povo herói que havia ocupado um lugar de destaque no cenário pós-revolução de 1789, começa agora a encontrar novos cambiantes, tornando-se crescentemente mais real. Desaparece então o pitoresco rural para se elevar uma carga moral e psicológica bem mais forte.

Por fim, resta aqui referir o contributo de Cézanne que tem sido esquecido no debate sobre o primitivismo. Na solidão de Aix-en-Provence o pintor também constrói o futuro das formas primitivistas, pois será a partir dos volumes por ele preconizados que Picasso dissolve as suas máscaras. O sentido estruturante da sua pintura fornece as bases para a construção de novas formas que só a partir de Cézanne são possíveis. Ao contrário do que acontece com Van Gogh e Gauguin, Cézanne não encontra na sua pintura elementos que se enraízem directamente nas questões alteristas ou primitivistas. No entanto, fornece princípios ao nível da construção formal que permitem desenvolver sentidos primitivistas, nomeadamente com base na arte africana e, mais especificamente, na abordagem dos rostos-máscaras, por parte de autores posteriores, entre os quais o exemplo mais conhecido é o de Picasso. O pintor malaguenho deu particular ênfase à exploração do conceito de rosto-máscara, inspirando-se declaradamente na arte tribal africana, no entanto este desenvolvimento, ao nível

formal, corresponde à definição dos princípios estruturantes preconizados por Cézanne. De facto, ao incidir na geometria das formas (entre as quais a esfera, o cone e o cilindro ocupam um papel preponderante) permite reduzir rosto às suas linhas essenciais possibilitando a adopção do conceito de rosto-máscara. Talvez esta nunca tenha sido a intenção de Cézanne, porém o que importa aqui analisar e compreender é o resultado e as consequências das suas pesquisas no domínio do primitivismo.

Outro contributo importante refere-se à noção de perspectiva. O seu entendimento de espaço comporta múltiplos pontos de perspectiva, abandonando assim a tradição de representação que remontava ao Renascimento e cuja solução apontava para um ponto único de perspectiva. Cézanne empreende duas conquistas que são largamente aproveitadas pelos autores defensores de atitudes primitivistas. Em primeiro lugar, quebra com a tradição de representação através da qual a realidade se assume como um objectivo da pintura, rompendo com os moldes renascentistas. Em segundo lugar, o facto de oferecer novos princípios permite também que desenvolvimentos posteriores tenham lugar, como é o caso da anulação de perspectiva baseada na arte popular e infantil.

O último período da sua carreira que se situa entre 1895 e 1906, altura em que a sua pintura começa a assumir um maior destaque e projecção no meio artístico, é caracterizado pela utilização de cores mais violentas e contrastantes. Esta utilização da cor permite a construção de volumes mais definidos e, simultaneamente, acentua o seu próprio contraste. De facto, desde Bernard e Gauguin, passando inevitavelmente por Van Gogh que a questão da cor vinha sendo alvo de constantes descobertas. Após as transformações ocorridas com o Impressionismo, verifica-se o abandono das cores naturais por cores progressivamente mais contrastantes, que ocupam uma maior área da pintura, e que tendem a ser mais dissonantes da realidade. Na verdade, todos estes pintores deram o seu contributo para a alteração da noção de cor porém, Cézanne acrescentou-lhe um elemento importante, ou seja confere-lhe volume permitindo estruturar as formas e reduzir a pintura aos seus elementos base, contribuindo desta forma para uma noção de simplificação. Desaparecem, progressivamente, os valores de gradação de cores e, por consequência, os efeitos de perspectiva vêm-se simultaneamente anulados ou esbatidos. As novas descobertas da cor tornam-se importantes no debate do primitivismo, na medida em que a adopção de princípios da arte popular, infantil ou tribal implica também um nova noção de cor. Esta é uma das

clivagens operadas a partir do realismo e naturalismo e que conhece progressivos desenvolvimentos após o *cloisonismo*⁸⁵ e as descobertas de Cézanne.

A crueza, a aparente simplicidade e a procura dos elementos essenciais da pintura, elevam as suas obras a um sentido de originalidade e sinceridade que permitem abrir novos caminhos no sentido do primitivismo⁸⁶. Os ideais estéticos que advinham do Renascimento e das fórmulas academistas entram então em declínio, impondo-se as noções de emotividade e de gosto pessoal. Assim, com Cézanne a realidade sobrepõe-se à ilusão de realidade, o sentido de beleza aos ideais estéticos e a forma procura um encontro com novos conteúdos. Pode então dizer-se que Cézanne distorce a realidade na ânsia de a encontrar, vira e revira os objectos para poder buscar a sua essência e, logo, a verdade escondida na realidade. A aparente imediatez do seu discurso e a constante procura do âmago do real elevam a sua pintura a um sentido que no final do século XIX era considerado primitivo. A arte académica via a natureza e a realidade segundo a perspectiva dos mestres e das fórmulas e Cézanne procura, sobretudo, olhar para a realidade através da sua percepção e sensibilidade, abandonando os costumes da tradição. A realidade surgia como uma interpretação de mestres e academias, fazendo os pintores posteriores constantes reinterpretações dessas mesmas leituras. A rejeição desses valores constitui uma ruptura, trazendo um novo olhar revestido de pureza e genuinidade que é conferido pelo olhar próprio. A verdade encontra-se no olhar directo para a natureza e não tanto no olhar que outros tiveram dessa mesma natureza. É este olhar directo que constitui uma fonte de originalidade, genuinidade e, por consequência, de verdade. Uma verdade própria que tal como a pintura de Cézanne pode ganhar múltiplas perspectivas ou fundar-se na originalidade da ausência de perspectiva.

Apesar de poder ser considerado indirecto, o contributo de Cézanne revelou-se determinante para a exploração de novas pesquisas, sobretudo formais, permitindo assim, novos entendimentos que juntamente com outros factores de natureza psicológica, emocional e ética desembocam em novos entendimentos artísticos. Assim, para além das inovações presentes na sua obra há sobretudo que atentar nas consequências que essas mesmas inovações tiveram.

⁸⁵ Sobre este termo, cf. nota de rodapé 67.

⁸⁶ «(...) when Gustave Geffroy reviewed the artist's one-man exhibition, he justified the "awkwardness, the lack of perspective and balance, and the unfinished aspect" as sign of a "scrupulous observer, like a primitive, deeply concerned with truth". And in 1899 Georges Lecomte wrote that Cézanne's *gaucheries* "demonstrate [his] fine sincerity... He has the clumsiness and the imperfections of a true primitive.» citado por Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism – A study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*, The University Press of Chicago, Chicago; London, 1986, p. 168.

2.1.4. Japonismo e Orientalismo

Estes dois conceitos, que remontam ao século XIX, influenciaram profundamente as atitudes primitivistas e alteristas. Ambos têm em comum o facto de apresentarem leituras extra-europeias acerca do “Outro”.⁸⁷

Em linhas gerais, o japonismo constitui-se como a influência que os Europeus receberam da arte e da cultura japonesa e que incidiu com particular acutilância durante a segunda metade do século XIX, mais precisamente a partir de 1860⁸⁸.

Enquanto pelo termo *japonaiserie* se entende o interesse nas qualidades decorativas e exóticas japonesas, bem como referências a essa cultura através da representação de objectos e assuntos relativos ao Japão, por japonismo entende-se a integração de elementos de origem japonesa na arte e na cultura ocidental⁸⁹, ou seja, a adopção das suas características estéticas e de representação. A relevância desta distinção importa na medida em que consubstancializa o interesse pelo “Outro”, pois enquanto a *japonaiserie* representa uma forma de alteridade⁹⁰, o japonismo assume-se como um meio de alterismo* que não se limita na busca pelo outro, mas que adopta as suas formas.

Foi do interesse pela cultura japonesa e das suas referências (*japonaiserie*) que os artistas partiram progressivamente para o japonismo propriamente dito⁹¹. Assume-se como uma fuga aos modelos académicos através de uma forma de arte mais depurada e simplificada, onde a tradição de representação ocidental não tem lugar.

Há algumas características que se podem encontrar nas estampas japonesas e que foram assimiladas pelos artistas ocidentais que permitem desenvolver princípios e atitudes estéticas do primitivismo. São eles: a utilização de cores planas e contrastantes; a valorização e estilização dos contornos; as composições assimétricas.

⁸⁷ Cf. nota de rodapé n° 45.

⁸⁸ O crescente número de objectos vindos do Japão começa a despertar o interesse de coleccionadores em França e Inglaterra, levando posteriormente à inclusão de peças de arte japonesa nas exposições internacionais realizadas nestes dois países. Paris foi um dos ambientes privilegiados para o desenvolvimento do japonismo, contando como coleccionadores: Charles Baudelaire, os irmãos Edmond (1822-1896) e Jules Huot (1830-1870) de Goncourt, Théophile Gautier (1811-1872), Émile Zola (1840-1902), Jules Champfleury (1820-1889) ou ainda, Millet, Théodore Rousseau, Edouard Manet, Edgar Degas (1834-1917) e Claude Monet (1840-1926).

⁸⁹ Sobre esta distinção ver Mark Roskill, *Van Gogh, Gauguin and the Impressionist Circle*, Thames and Hudson, London, s.d., p. 57.

⁹⁰ Sobre a questão da alteridade cf. p. 31.

⁹¹ Este interesse pelo Japão encontra paralelo, em certa medida, no interesse demonstrado pelos pintores pela arte medieval e pelos primitivos italianos, ou seja, algo mais genuíno e livre de dogmas estéticos.

O segundo conceito que se relaciona com a questão do “Outro” na arte ocidental diz respeito ao Orientalismo⁹², que se enraíza no decorrer do século XIX, depois de ter ganho fôlego com as invasões napoleônicas em 1798 e, sobretudo, após a publicação dos 24 volumes de *Description de l’Égypte*⁹³ (1809-22). A representação de temas, de paisagens e de pessoas relacionadas com países⁹⁴ que representam de alguma forma uma cultura oriental, contribui para a ideia de Orientalismo na arte. Esta problemática importa na medida em que edifica uma noção estrutural do “Outro” não-ocidental e permite catapultar uma série de entendimentos sobre a apropriação de elementos não-europeus na arte ocidental. Deste modo, não representa um fim em si mesmo mas antes uma ideia que tem consequências futuras.

À semelhança do que acontece com o primitivismo, também o Orientalismo levanta questões coloniais.⁹⁵ Ao contrário do que irá acontecer posteriormente com o primitivismo, de acordo com uma concepção positiva, onde o “Outro” é encarado como uma fonte de pureza e de bondade, o Orientalismo vê o “Outro” como alguém particularmente violento e cruel⁹⁶. Apreende-se que o que não pertence à tradicional civilização ocidental, urbanizada, letrada e culta remete para os domínios do primitivo e do selvagem e, este modo de olhar o “Outro” corresponde precisamente a uma dessas fantasias. Esta leitura de Delacroix tornou-se particularmente importante na medida em

⁹² Sobre o Orientalismo em sentido geral consultar a seminal obra de Edward Said, *Orientalism*, Vintage Books, United States of América, 1979. No que refere ao Orientalismo em Portugal ver: AAVV, *O Orientalismo em Portugal [sec. XVI-XX]*, Ciclo de Exposições Memórias do Oriente, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Porto, 1999. Sobre a presença do Orientalismo na arte internacional consultar sobretudo: o catálogo da exposição *Orientalism – Delacroix to Klee*, Roger Benjamin (curator and editor), The Art gallery of New South Wales, 1997, bem como *Orientalism – early sources*, Bryan S. Turner (editor), London; New York, Routledge, 2000 ou ainda Holly Edwards, *Noble Dreams Wicked Pleasures – Orientalism in America, 1870-1930*, Princeton University Press in association with the Sterling and Francine Art Institute, 2000.

⁹³ *Description de l’Égypte ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l’expédition de l’Armée française*, 24 tomos., C. L. F. Panckoucke, 1821-1829.

⁹⁴ Entre os países que normalmente surgem representados pelos pintores orientalistas contam-se: Turquia, Síria, Iraque, Península Arábica, Jordânia, Israel, Irão, Líbano, Egito, Líbia, Tunísia, Argélia, Marrocos, Albânia e Sudão.

⁹⁵ O Orientalismo em parte tenta justificar o colonialismo através da ideia que era necessário civilizar e modernizar aqueles povos, mas também corresponde a uma noção de exotismo, onde o gosto pelo que é diferente, longínquo e raro assume uma especial atenção não só por parte dos artistas mas do público em geral. Este gosto, apesar de ganhar especial destaque e relevância no século XIX, não deixa no entanto de remontar a períodos anteriores, basta para isso lembrar as óperas de Mozart: *Die entführung aus dem Serail* (*O rapto no serralho*) de 1782 e *Così fan tutte* (1790). De facto, tanto numa como noutra o gosto pelos temas orientais está bem patente, chegando mesmo *O rapto no serralho* a conter uma lição moral sobre os estadistas orientais, considerando-os bons e magnânimos. O público acolheu e apreciou esta nova temática.

⁹⁶ As cenas de batalhas em que a luta feroz constitui o principal motivo apresentam-se como uma constante em autores orientalistas, constituindo um bom exemplo dessa forma de encarar o “Outro”, o quadro de Eugène Delacroix, *Les Scènes des Massacres de Scio* (1824). Cf., vol. II, fig. 16, p. 28

que influenciou outros artistas⁹⁷, contribuindo assim para durante um longo período de tempo perpetuar e generalizar esta ideia. De facto, ao contrário do que acontece com o mito do “bom selvagem” de Jean-Jacques Rousseau que tanto inspirou os artistas com atitudes primitivistas, o Orientalismo vê o “Outro” como um antípoda da sua própria civilização⁹⁸. É neste sentido que a mensagem veiculada por Eugène Delacroix (1798-1863)⁹⁹, ou por Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) – conforme se verá adiante –, se torna tão importante na formulação de princípios e conceitos orientalistas.

No entanto, o Orientalismo não diz respeito apenas à questão da crueldade e da violência, mas também remete para o domínio da sexualidade. O exotismo destes povos extra-europeus é por vezes ligado ao erotismo de modo declarado. Certamente que a questão da poligamia não terá sido alheia à construção de todo este imaginário, contribuindo para uma certa efabulação destes povos distantes alheios à moral do cristianismo. As imagens de haréns constituem um dos principais elementos que ocupam a tela dos pintores orientalistas¹⁰⁰ e oferecem um fascínio particular. A sexualidade feminina que havia ocupado a pintura ocidental sobretudo através de temas clássicos e alegóricos, logo provida de um interesse estético e temático, é agora revestida de uma carga erótica explícita. A imagem do harém representa a última forma do prazer do corpo e subsiste como meio para um fim, não há mais lugar para subterfúgios artísticos implícitos. Esta ideia torna-se tanto mais importante se se atentar ao papel que as imagens do bordel vão desempenhar na arte do século XX, sobretudo através de leituras primitivistas. Um dos pintores que assume especial relevo nesta temática é Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867). As suas imagens de banhos

⁹⁷ Jules-Robert Auguste (1789-1850), Richard Parkes Bonington (1802-1828), Théodore Chassériau (1819-1856) e Adolf Schreyer (1828-1899).

⁹⁸ A propósito desta distorção, Roger Benjamin no catálogo da exposição *Orientalism – Delacroix to Klee*, define este processo como *the «oriental mirage»*. *Orientalism – Delacroix to Klee, curator and editor Roger Benjamin, The Art Gallery of New South Wales*, p. 7. Assim, o eurocentrismo constitui um dos principais obstáculos a uma leitura objectiva com base no Orientalismo. De qualquer modo, o que importa aos pintores orientalistas não é fazer etnografia ou tão-pouco antropologia, mas oferecer uma imagem de um entendimento do “Outro”. Os orientalistas nem sequer precisavam de ter estado no Próximo-Oriente ou no Norte de África para pintar os seus quadros, bastava-lhes para isso a ideia que possuíam e faziam desses mesmos lugares.

⁹⁹ As imagens produzidas por Delacroix e o seu orientalismo provêm, no entanto, de uma experiência directa, pois entre Janeiro e Julho de 1832 empreende uma viagem a Espanha, Marrocos e Argélia, acompanhando o conde de Mornay, embaixador de Luís Filipe no Sultanato de Marrocos. Mas, o quadro *Les Scènes des Massacres de Scio* é anterior a esta viagem, conforme se pode verificar, relevando o interesse que Delacroix já possuía pela temática. Outros artistas vão realizar viagens semelhantes em busca de um contacto com uma realidade exterior à europeia, como é o caso de Eugène Fromentin (1820-1876) em 1846, de Auguste Renoir (1841-1919) em 1881 e de Henri Matisse em 1912.

¹⁰⁰ Mais um vez convém recordar como já na ópera de Mozart *O rapto no serralho*, o tema havia sido tratado no domínio da cultura ocidental.

turcos e de odaliscas são famosas, remetendo para uma ideia erotizada do Oriente. Uma das obras no âmbito desta temática é *Le Grande Odalisque* (1814) (vol. II, fig. 18, p. 30) e os seus consequentes desenvolvimentos, por exemplo na *Olympia* (vol. II, fig. 10, p. 22) de Manet, e o modo como contribuiu para o desenrolar da ideia de sexualidade na arte. Este não é o único caso na obra de Ingres de erotismo oriental, o *Banho turco* (1862)¹⁰¹ ou *Odalisca com escravo* (1839)¹⁰² constituem outros bons exemplos. Ainda no domínio desta temática resta referir a obra de Delacroix, *Les Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834) (vol. II, fig. 17, p. 19), mais uma vez o ambiente do harém é evocado, porém os modelos que serviram de base ao quadro eram mulheres francesas que em trajes magrebins posaram para o artista. Esta forma de sexualidade apresenta no entanto um carácter distante, evocando paragens remotas e inacessíveis ao homem ocidental. Constituem uma forma diferente de encarar a mulher, a cultura e a sociedade.

O Orientalismo por si só constitui um tema isolado que oferece múltiplas abordagens, no entanto, importa aqui fazer luz sobre as consequências que teve no domínio do primitivismo/alterismo*, uma vez que possui temáticas que encontram paralelo no âmbito do presente trabalho. De facto, tentar compreender o primitivismo sem antes olhar para Orientalismo esvazia de sentido uma série de questões que de outra forma serão mais difíceis de compreender pois, o Orientalismo:

1. Aborda de modo sistemático e consistente a questão do “Outro” na sociedade ocidental;
2. Reflete temáticas como a questão da sexualidade que são mais tarde aproveitadas nos domínios do primitivismo;
3. Assume-se como um dos primeiros momentos do sentimento do “ir embora” da sociedade e da cultura ocidental;
4. Repercuta uma ideia, também efabulada, do “Outro” considerando-o bárbaro, selvagem, violento e cruel.
5. Surge como uma das mais vigorosas expressões de exotismo, fundando esta noção no domínio da arte ocidental.

¹⁰¹ Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Le Bain Turc*, 1862, óleo s/ tela, 108x110 cm, Musée du Louvre. Disponível online :

http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673226335&CURRENT_LLIV_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673226335&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500815

¹⁰² Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Odalisque with slave*, 1842, óleo s/tela, 76x105 cm, Walters Art Museum, Baltimore. Obra disponível online. <http://art.thewalters.org/viewwoa.aspx?id=18275>

2.1.5. Charles Darwin, Friedrich Nietzsche e Sigmund Freud

De modo a poder compreender a questão do primitivismo na sua plenitude, há que referir três nomes determinantes em toda esta problemática, pois a questão do primitivismo não se funda em princípios e noções exclusivamente artísticas. Pelo contrário, constitui uma súplica de atitudes perante o Homem e do conceito que este faz de si próprio. A clivagem sobre o seu entendimento encontrou três momentos particularmente definidores e que alteraram, para sempre, a sua concepção, permitindo também que novas ideias tivessem lugar. Os autores nomeados em epígrafe possibilitaram o desenvolvimento das ideias primitivistas tal como as conhecemos.

Friedrich Nietzsche (1844-1900) foi, sem dúvida, um dos precursores do novo pensamento que alicerça muitas das premissas do novo século XX. Os progressos que se seguiram, não só nas artes plásticas, mas também na música, na dança, e na literatura exigiam uma nova leitura do Homem e do mundo. Nietzsche é o filósofo que fornece os elementos que permitem construir esse novo Homem, ainda que muitas vezes através de leituras distorcidas que serviam apenas interesses próprios por parte de outros autores. Nietzsche faz um apelo ao regresso à Natureza e ao que é selvagem, onde o espírito dionísico se assume com uma forte expressão. As suas ideias acerca da arte e da cultura mostram-se importantes no contexto da criação primitivista. A oposição que estabelece entre o espírito apolíneo e o espírito dionisíaco¹⁰³ conduz à apologia do “bárbaro” quebrando com a tradição cultural greco-romana-judaico-cristã. Esta nova leitura da realidade revela-se fundamental para a construção de novos princípios. Acabando por subverter as bases sobre as quais assentavam muitos dos princípios da tradição cultural ocidental, indicando novos pontos de partida para a análise e a interpretação do mundo.

Mas se a defesa do espírito dionisíaco e dos bárbaros podem constituir dois pólos de atracção para as ideias primitivistas, por outro lado, a supressão e a subjugação dos mais fracos perante os mais fortes constitui um ponto de afastamento. O primitivismo pelo contrário, visa aceitar e interpretar a cultura (caso se trate de primitivismo ortodoxo*) de povos primitivos que, perante o desenvolvimento e o progresso da civilização ocidental, podem ser encarados como mais fracos e inferiores. Nesta medida, o primitivismo

¹⁰³ Cf. Frederico Nietzsche, *A Origem da Tragédia*, Guimarães editores, Lisboa, 2004.

assume-se como uma cisão com o pensamento de Nietzsche, uma vez que surge como uma humanização dos valores face ao preconizado por aquele filósofo.

Para Nietzsche e, atendendo às perspectivas acima expostas, a obra de arte surge como um momento de elevação dum homem superior, cabendo a criação artística unicamente a uma minoria. Estas ideias afastam-se por completo dos ideais primitivistas que vêem a criatividade precisamente fora de um corpo de elite. As atitudes primitivistas consistem numa certa dessacralização da arte, na medida em que atribuem valor estético e artístico a objectos que anteriormente não passavam de meras curiosidades etnográficas.

Outra figura que marca definitivamente o final do século XIX é Charles Darwin (1809-1882). A *Origem das Espécies*¹⁰⁴, publicada em 1859, influencia de modo determinante não só o domínio das ciências, mas também o das humanidades, pois rapidamente as ideias acerca da biologia se estendem às ciências sociais. É pela mão de Herbert Spencer (1820-1903) que as ideias de darwinismo social acabaram por influenciar muitas das concepções primitivistas acerca do homem e da cultura, sobretudo aquelas que definem culturas superiores e inferiores.

Há no entanto que distinguir algumas questões no uso das ideias de Charles Darwin para as construções primitivistas. Primeiro, Spencer faz uso das ideias de Darwin no âmbito social, ou seja, transpõe para este campo noções originalmente pensadas para explicar a evolução em termos biológicos e naturais¹⁰⁵. Segundo, o evolucionismo foi aplicado ao plano da arte, onde se considerava as formas artísticas menos desenvolvidas tecnicamente como sendo inferiores e, por isso, merecedoras de menor atenção. O pensamento primitivista procura combater esta ideia na medida em que as considera um produto da emoção, ou seja, um fenómeno humano e não evolucionário, conferindo assim um valor supremo a estas criações artísticas. Significa isto que o valor humano e artístico não é passível de se pautar pelos padrões evolucionistas.

Sigmund Freud (1856-1939) através d' *A Interpretação dos Sonhos*¹⁰⁶, publicada em 1900, define os princípios do inconsciente, do *Id*, do *Ego* e do *Superego*, que são fundamentais para as atitudes primitivistas, pois para além de permitirem um novo

¹⁰⁴ Charles Darwin, *A origem das espécies*, (tradução Joaquim Dá Mesquita Paul), Lello editores, [s.l], 2009.

¹⁰⁵ Ao ler a *Origem das Espécies* facilmente se conclui que Darwin procura dar uma explicação para o desenvolvimento da evolução das espécies e não para o desenvolvimento das sociedades. A sobrevivência do mais apto não pode ser transposta taxativamente para o domínio das Ciências Sociais, nem tão pouco para o plano ético e moral.

¹⁰⁶ Sigmund Freud, *A interpretação dos sonhos*, ed. Pensamento, Lisboa, 1988.

conhecimento do Homem, abrem uma nova perspectiva sobre a essência humana que é enaltecida. O desenvolvimento do inconsciente e das pulsões mais primitivas do ser humano são duas premissas fundamentais para que muitos primitivistas desenvolvam as suas ideias, dando assim lugar a novos conceitos éticos e estéticos¹⁰⁷.

Estas ideias que surgem no final do século XIX constituem uma antecâmara para o advento do primitivismo, mas não se confinam unicamente ao gosto pelo primitivo, preparando também o alterismo* e dando lugar à questão do “Outro”, para que esta ganhe espaço e se desenvolva.

2.2. Contributo para a periodização da história do primitivismo artístico

A questão do primitivismo artístico desde o seu momento embrionário até ao pleno desenvolvimento ocupa um segmento temporal avultado. Com um começo que se pode situar em meados do século XIX estende-se até ao final do século XX, pelo que se tornou necessário estabelecer e caracterizar cada uma destas fases. Ao procurar delimitar os seus principais momentos teve-se sobretudo em vista a explicação das suas causas, do seu desenvolvimento e das suas consequências. Apontaram-se como cruciais três tempos diferenciados: um momento preparatório, um momento definidor e outro de explanação e ramificação dessa mesma ideia. Esta organização cronológica visou acima de tudo fornecer uma linha de entendimento em todo este processo.

Ao percorrer a historiografia existente verificou-se que alguns modelos apresentam diversos condicionalismos¹⁰⁸. Neste sentido, a presente periodização teve por objectivo conciliar o plano artístico propriamente dito com o plano conceptual através das diferentes teorizações acerca do primitivismo, entendido sobretudo como o reflexo de uma experiência artística. Assim, procurou-se estabelecer uma ponte entre estes dois sentidos e definir uma linha condutora que tanto visasse a sua parte teórica como

¹⁰⁷ Uma outra obra de Freud, já posterior, debruça-se sobre a questão do primitivo: *Totem e Tabu*, publicada pela primeira vez em 1912-1913. Neste trabalho, a leitura do homem dito primitivo ainda se encontra eivada de uma série de questões polémicas que levaram várias décadas a resolver. Freud refere-se a estes homens como selvagens ou semi-selvagens, atrasados e pobres, carecendo daquilo que tradicionalmente se entende por uma boa moral. Todavia não fornece já a ideia roussauniana do idílico “bom selvagem”.

¹⁰⁸ Um dos principais modelos surge com a antologia documental de Jack Flam e Miriam Deutch. O modo como os diferentes documentos foram organizados, fornece uma base para estabelecer uma periodização. *Primitivism and Twentieth-Century Art – A Documentary History*, Jack Flam e Miriam Deutch (Ed.), University of California Press, California, 2003.

prática. Uma vez que a questão do primitivismo tem sido centrada nas suas referências à arte africana e tribal, as influências da arte popular, infantil e *naif* têm sido frequentemente esquecidas. Daí que, na elaboração desta periodização se tenha procurado encarar esta problemática como um todo, onde os diferentes elementos se influenciam e interagem entre si.

2.2.1. Periodização

O primitivismo apresenta duas vertentes que simultaneamente se complementam e se afastam. Por um lado, pode encontrar-se desde a Antiguidade Clássica um primitivismo ao nível das ideias que tem o seu início com os Cínicos e os Estóicos e que se desenvolve segundo várias vertentes até ao século XXI; por outro, o primitivismo que encontra expressão nas artes plásticas. A diferença entre uma abordagem e a outra tem sobretudo a ver com o lugar na História que cada uma destas atitudes ocupa, pois enquanto o primitivismo na História das Ideias mantém uma constante de permanência nas várias estruturas intelectuais do pensamento ocidental, no que refere ao primitivismo artístico este só encontra verdadeira expressão a partir do século XIX. Desta forma, não se procedeu ao estudo do primitivismo na História das Ideias por extravasar o âmbito do presente trabalho.

Se se quiser entender a questão do primitivismo apenas na sua vertente de arte tribal, Gauguin certamente que ocupa um lugar de destaque. Porém, a problemática do primitivismo não se restringe à questão da arte tribal, esta é apenas uma das suas facetas à qual tem sido dada especial atenção. Nem sequer desempenha uma posição de especial relevância, uma vez que a arte popular, infantil e *naif* desenvolveram também uma influência significativa nas atitudes primitivistas. Várias vezes se tem sido dito que o primitivismo não é uma escola ou corrente artística, mas antes uma atitude¹⁰⁹. Assim, para encontrar o primeiro momento do primitivismo procurou-se a altura em que houve de facto uma mudança de atitude perante a arte.

É inegável também que o seu entendimento acerca do “Outro” é revolucionário sobre todos os aspectos (éticos e estéticos). Porém, não deixa de ser importante notar que as suas inovações só foram possíveis porque há já muito que existia uma nova atitude perante a arte e as noções artísticas. Tal como já se observou no ponto 2.1.1, a

¹⁰⁹ Há que destacar a especial ênfase que Robert Goldwater faz acerca desta questão em *Primitivism in Modern Art*, The Belknap Press of Harvard University Press, London, 1986.

Escola de Barbizon abriu novas vias para que diferentes entendimentos fossem possíveis. Mas não só. As experiências orientalistas (observadas no ponto 2.1.4.) forneceram também uma importante concepção acerca de outros universos que se encontravam para lá da realidade europeia. O primitivismo não nasceu, portanto, apenas da experiência de Gauguin no Taiti, mas antes da simbiose de uma série de elementos anteriores que só naquela altura se consubstancializam. Deste modo, podem encontrar-se dois elementos definidores na sua génese: o ruralismo e o exotismo. Assim, se se quiser estabelecer um momento de arranque para a questão do primitivismo, os meados do século XIX são sem dúvida um período frutífero para que todas as novas ideias tivessem lugar. Deste modo, optou-se por situar o advento das primeiras formas de primitivismo em torno desta data, 1850. O período do Primitivismo Pré-Moderno vai de 1850 a 1905, sendo que a primeira fase se situa entre 1850 e a partida de Gauguin para o Taiti em 1891, e a segunda fase vai de 1891 a 1905.

A viagem de Gauguin constituiu sem dúvida um momento de aceleração uma vez que sintetizou experiências anteriores, ideias que há muito germinavam, contribuindo de forma decisiva para formação e consolidação de novos princípios. Apesar de não se poder considerar como o primeiro e único momento na formação do primitivismo moderno, não deixou no entanto de ser marcante porque assinalou uma nova fase em todo este entendimento. Mas este momento de aceleração, apesar de ter início com a viagem de Gauguin não se esgota nele. As reflexões de Van Gogh e de Cézanne acompanham-no ao longo deste período e constituem elementos não menos importantes.

O período do Primitivismo Pré-Moderno termina em 1905, quando os artistas ocidentais – com especial destaque para Picasso – descobrem a arte primitiva.

A partir deste ano, a arte tribal tornou-se fonte de inspiração para as suas próprias criações. Picasso ocupa aqui um lugar de destaque pelas consequências que a descoberta da arte africana tem na sua obra. Não limita a constatar a importância da arte tribal, mas transpõe-na para as suas telas e deixou-se influenciar por ela. *Les Femmes d'Alger (O Jovem Obediente)* (1907) (vol. II, fig. 26, p. 38) é o primeiro fruto desta influência e irá a marcar decisivamente a arte moderna do século XX.¹¹⁰

A segunda fase do primitivismo, denominada de Primitivismo Moderno e que se situa entre 1905 e 1984 é uma das etapas mais marcantes da história do primitivismo.

¹¹⁰ Sobre a influência da arte primitiva na obra de Picasso cf. William Rubin, «Picasso» in *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, William Rubin (Ed.), The Museum of Modern Art, New York, 1984, pp. 241-333.

Para além de constituir um momento de descoberta é também o período em que um crescente número de artistas, de críticos e até mesmo de algum público em geral dão especial atenção a esta problemática. Foi sem dúvida a fase de maior expansão e desenvolvimento das atitudes primitivistas, em que se fizeram um maior número de experiências, se abriram novos caminhos, se repensaram formas e valores e se procurou desenvolver uma genuína atitude primitivista em toda a sua dimensão. Foi, simultaneamente, um momento de definição, de busca de novas ideias e novas de possibilidades, constituindo-se como um tempo em que se procuraram outras formas de arte, que correspondessem ao mesmo significado e sentido. Assistiu-se à introdução de novos ângulos de abordagem, pois foi neste momento que começaram também a ser consideradas a arte infantil, popular e dos loucos, como elementos inspiradores do primitivismo. O período do Primitivismo Moderno constituiu-se como a consolidação e a definição da essência do primitivismo, mas também pode ser encarado como o período em que se abriram novas possibilidades de análise e de construção.

Por isto, dividiu-se a história do Primitivismo Moderno (1905-1984) em diversas fases, pois corresponde a um período de tempo bastante dilatado que comporta vários momentos intermédios, cada um com as suas características próprias.

O primeiro – Descoberta (1905-1914) – mediado entre a descoberta da arte africana pelos artistas plásticos europeus e a publicação da obra *Negerplastik* de Carl Einstein (1885-1940). O segundo – Consolidação (1915-1937) – caracterizado pelo desenrolar das ideias primitivistas não só junto dos artistas mas também de críticos, de jornalistas e de algum público que se ia apercebendo daquelas influências. O terceiro – Assimilação (1938-1984) – iniciado com a publicação da obra de Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art* (1938), e com fim na exposição do MoMA – *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* em Nova Iorque, ambas consideradas como o culminar do reconhecimento geral das ideias primitivistas nas artes plásticas.

A história do primitivismo tem como baliza final os anos entre 1984 e 1990 a que se chamou Primitivismo Pós-Moderno.

Esta periodização procurou sobretudo estabelecer as linhas gerais que estiveram na base da experiência primitivista. Os meados do século XIX surgiram como o período de gestação da ideia, enquanto o início do século XX apareceu como o assumir pleno daquela descoberta, passando posteriormente para uma fase de assimilação e de consolidação. A problemática do primitivismo apresenta então duas vertentes que se complementam. Por um lado, a própria experiência artística através da consumação

plástica, por outro, as construções teóricas que se fazem. Apesar de ser uma atitude artística que se realiza na obra de arte, a sua plena concretização surge da complementaridade destes dois factores. Foram vários os artistas que teorizaram acerca do tema¹¹¹, pelo que para se proceder à sua análise e compreensão não basta só ter em conta a obra de arte, é necessário também indagar os seus procedimentos teóricos.

¹¹¹ Cf. a antologia documental *Primitivism and Twentieth-Century Art – A Documentary History*, Jack Flam e Miriam Deutch (Ed.), University of California Press, California, 2003.

Capítulo II – O primitivismo em Portugal

A questão do primitivismo em Portugal obrigou a definir uma série de fronteiras que permitiram delimitar o seu estudo. De facto, no período em análise, compreendido entre a Primeira e a Segunda Gerações de modernistas, os autores são bastante numerosos e não se pode atribuir, a todos, influências primitivistas. Neste sentido, houve necessidade de percorrer a História da Arte Portuguesa da primeira metade do século XX e inferir somente as atitudes primitivistas consideradas consistentes. Uma vez que se trata de uma atitude artística e não de uma corrente, pode ocorrer, num caso ou noutro, alguns reflexos dessa atitude. Porém, ao estudar o tema importou sobretudo a permanência desses elementos na obra dos artistas, bem como a consonância plástica e intelectual com aquela atitude. Desta forma, os autores em análise são o resultado de uma selecção previamente definida. Nalgum momento das suas carreiras, ou através da consistência de pensamento, a questão do primitivismo tomou lugar nas suas obras.

Importou também reflectir sobre as diversas matizes que o próprio tema apresenta de acordo com as épocas e os autores. A questão do primitivismo, tratando-se de uma ideia viva, tem-se transformado ao longo do tempo. Cada autor assimilou-a de modo próprio e incorporou nela elementos distintos. Neste âmbito, e uma vez que não se trata de um *pastiche* intelectual ou plástico, mas antes de uma interpretação, houve que procurar nos seus autores a sua génese e significado.

Uma vez que a questão do primitivismo não se centra exclusivamente nos seus artistas, mas ganha também corpo através das suas construções teóricas, tornou-se necessário conferir a presença destes elementos em diversas publicações. Porém, momentos houve em que a questão do primitivismo assumiu contornos específicos e isso reflectiu-se nalgumas publicações, entre as quais se destaca a revista *Presença*. Esta publicação assumiu especial destaque não só pela consistência de ideias que apresentou, como também pelo facto de ter reproduzido as linhas de pensamento que eram consonantes com a realidade nacional.

1. A Primeira Geração de Modernistas

O estudo do primitivismo em Portugal, no período compreendido entre 1905-1940, obrigou a fazer uma divisão cronológica que permitiu clarificar algumas distinções. José-Augusto França em 1974 define a Primeira e Segunda gerações de modernistas, estabelecendo os limites cronológicos de actuação de cada uma delas¹¹². Para o presente estudo considerou-se pertinente e válida esta distinção, pois, para além de permitir enquadrar os artistas que se pretendem estudar, possibilita também estabelecer as distinções necessárias entre períodos, artistas e obras¹¹³. De facto, há uma diferença de perspectiva entre a abordagem do primitivismo na Primeira e Segunda Geração de Modernistas, uma vez que o primeiro período se pode considerar como de assimilação ainda embrionária daquela atitude artística, e a segunda fase representa já um momento de maturidade e reflexão sobre as aquisições já realizadas. A distinção destes dois momentos permitiu também estabelecer os caminhos de individualidade que esta atitude assumiu na arte moderna portuguesa¹¹⁴.

A Primeira Geração reflecte inicialmente uma série de mimetismos face ao que se fazia noutros países, desenvolvendo paulatinamente novos entendimentos. A questão da arte tribal representa ainda nos primeiros anos um espelhamento das principais atitudes que se faziam sentir sobretudo em Paris. Todavia, é ainda durante esta Primeira Geração que começam a ser apontados os novos caminhos do primitivismo em Portugal e que serão desenvolvidos na geração posterior.

1.1. Amadeo de Sousa Cardoso

Nascido em Amarante em 1887 Amadeo desenvolve um percurso escolar e académico que o conduz a Lisboa em 1905 e, no ano seguinte, a Paris. O seu

¹¹² José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, 3ª edição, Bertrand Editora, Venda Nova, 1991.

¹¹³ Sobre esta delimitação cf. Id., *op. cit.*, p.13.

¹¹⁴ Apesar de *grosso modo* esta divisão se revelar satisfatória para a distinção destes dois períodos do primitivismo em Portugal, no entanto, no que respeita ao caso concreto de Almada, tornou-se necessário integrar este artista nas duas gerações de modo independente. A sua vida e obra atravessam grande parte do século XX. No que refere à realização das Gares Marítimas, afigurou-se mais coerente inseri-las na produção artística da Segunda Geração. Para além de encontrarem do ponto de vista do conteúdo e da estética uma maior afinidade com aquela geração, do ponto de vista cronológico é também naquele período que se inserem.

desenvolvimento artístico segue o caminho que muitos outros companheiros seus haviam trilhado. Muito tem sido já escrito acerca dos seus dados biográficos¹¹⁵ pelo que no presente trabalho importam apenas os relacionáveis com as atitudes primitivistas que se pretendem analisar. Assim, o ano de 1906 e a sua chegada a Paris coincidem precisamente com a descoberta da arte africana por parte dos artistas que à data trabalhavam naquela cidade. Os tumultos das novas descobertas não deixaram indiferente a comunidade artística nem tão pouco os novos artistas aí recém-chegados, tal como era o caso do jovem Amadeo. O debate que por esta altura se colocava acerca da importância da arte primitiva viria a ser decisivo para a futura compreensão do primitivismo na arte ocidental e muitos eram os artistas que desenvolviam novas teorias e ideias acerca do modo de encarar a arte primitiva e tribal¹¹⁶.

O percurso de Amadeo não se cinge à grande capital francesa, participando também dos percursos iniciáticos comuns a muitos outros artistas que para lá rumavam. A Bretanha representava não só um local de peregrinação para os jovens artistas, mas era também terra que permitia estruturar todo um conjunto de princípios e valores que correspondia ao mito primitivista do «ir embora». Estas viagens empreendidas pelos artistas para junto das comunidades rurais, entendidas como possuidoras de caracteres profundamente genuínos que a vida na civilização urbana havia já corrompido, eram por si só consideradas como uma atitude de vanguarda, pois permitiam ligar os artistas à Natureza e ao que ela tinha de mais puro, colocando-os também em contacto com o próprio mito do primitivo, ou seja, o Povo (cf. cap. I, ponto 2.1.1.)¹¹⁷. Foi o que aconteceu com Gauguin (cf. cap. I, ponto 2.1.3.). É também este o destino escolhido por

¹¹⁵ Ver sobretudo o seminal trabalho de José-Augusto França, *Amadeo de Souza-Cardoso – O Português à Força*, 3ª edição refundida, Bertrand editora, Venda Nova, 1983; e a mais recente fotobiografia editada em 2007 que revela correspondência e uma série de dados biográficos, *Amadeo de Souza Cardoso [Catálogo Raisonné] – Fotobiografia*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007.

¹¹⁶ Cf. *Primitivism and Twentieth-Century Art – A Documentary History*, Jack Flam e Miriam Deutch (Ed.), University of California Press, California, 2003, pp. 23-38. Ver sobretudo os textos de Maurice Vlaminck (1876-1958), André Derain Henri Matisse, Pablo Picasso, Gertrude Stein (1874-1946) e Guillaume Apollinaire (1880-1918).

¹¹⁷ É interessante notar a perspectiva com que o artista encara estas viagens e quais os seus interesses ao realizá-las «*As viagens, então, são o grande livro do artista. São-lhe tão necessárias como a Bíblia e o latim a um padre. O alimento moral do artista está no livro do mundo. Qual é esse livro? O próprio mundo – certamente. Ora, em todos os livros é preciso virar de folha, este virar de folha equivale aqui a uma viagem. Nós, os que nos dedicamos à Arte com amor, não viajamos com o intuito de passear, quando passamos dum para outro ponto os nossos conhecimentos avolumam como um rio que toma afluentes. Estas coisas não são sérias para muita gente, mas para mim são de capital importância.*» Carta de Amadeo à mãe, Setembro de 1907 citado em *Amadeo de Souza Cardoso – Catálogo Raisonné – Fotobiografia*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, p.65 e 69. A passagem de Amadeo pela Bretanha encontra-se documentada através de correspondência epistolar, cf. nomeadamente op. cit., pp. 63-72.

Amadeo em 1907.¹¹⁸ Apesar de neste momento ainda não se ter decidido pelo abandono dos estudos de Arquitectura¹¹⁹, inicia o seu percurso como pintor. Tal como se pode confirmar através da correspondência enviada para a família, Amadeo para além de viajar, participou também em cerimónias das gentes locais, nomeadamente casamentos. Nutre por esta terra da Bretanha um sentimento especial, numa carta de 1907 dirigida à mãe refere-se a ela como a «*fidalgua Bretanha*»¹²⁰. Este era o sentimento comum a muitos artistas que abandonavam as cidades para se fixar junto das populações rurais, pois consideravam que a verdadeira nobreza se encontrava nas gentes do povo, eram eles que possuíam o verdadeiro carácter e moral dignos de serem seguidos e valorizados.

Apesar de Amadeo ter uma vida folgada na capital francesa, ao contrário de muitos outros compatriotas seus que aí viviam com inúmeras dificuldades, fruto da sua origem burguesa e da prodigalidade familiar, não deixa de reconhecer a necessidade de imprimir novos valores à sua arte, consequência do contacto com diferentes expressões artísticas. A estadia em Paris significa também a convivência com algumas das mais importantes individualidades artísticas, que fazem parte da vanguarda cultural e artística da primeira década de Novecentos, as quais vêm a desempenhar papéis importantes nas definições primitivistas¹²¹. Assim, é pela via parisiense, que se pode afirmar com certeza que Amadeo recebe as primeiras influências de carácter primitivizante que marcam de modo concludente parte da sua obra. Estas fazem-se sentir com maior incidência e constância a partir do seu relacionamento com o artista toscano, seu homónimo, Amadeo Modigliani (1884-1920), que havia chegado a Paris sensivelmente na mesma data de Amadeo (entre o final de 1905 e o princípio de 1906); o escultor romeno, Constantin Brancusi (1876-1957), chegado à cidade-luz em 1904 e o escultor russo Alexander Archipenko (1887-1964), que chegará em 1908.

¹¹⁸ «É espantoso o culto que toda a gente sente por essa Bretanha supersticiosa e lendária. Até você parece que deitou raízes nessa terra sagrada.». Carta de Manuel Laranjeira a Amadeo, Espinho, 17 de Outubro de 1907 citado em op. cit., p.288.

¹¹⁹ Sobre a indecisão de Amadeo em prosseguir os estudos de Arquitectura cf. José-Augusto França, *Amadeo de Souza-Cardoso – O Português à Força*, 3ª edição refundida, Bertrand editora, Venda Nova, 1983, pp. 22-23, bem como Amadeo de Souza Cardoso – *Catálogo Raisonné – Fotobiografia*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, pp. 55-59.

¹²⁰ Carta de Amadeo à mãe. Paris, 1907, *Idem*, p. 288.

¹²¹ Sobre a relação de Amadeo com os pintores que directa ou indirectamente se podem relacionar com as atitudes primitivistas cf. José-Augusto França, *Amadeo de Souza-Cardoso – O Português à Força*, 3ª edição refundida, Bertrand editora, Venda Nova, 1983, p. 35.

Tanto Amadeo Modigliani como Brancusi fizeram uma assimilação da arte tribal africana¹²², procurando uma separação da influência de Rodin (1840-1917). Este afastamento marca a cisão entre as tendências modernistas e a tradição greco-romana, procurando assim apontar novos caminhos.¹²³

Mas, considerou-se que o primitivismo em Paris, nas primeiras décadas de Novecentos, assume muitas outras formas que não se esgotam na pintura ou na escultura, e que contribuem para influenciar de igual modo uma nova leitura do mundo. Um misto de orientalismo, exotismo, barbarismo e primitivismo são a marca dos Bailados Russos de Sergei Diaghilev (1872-1929), que trazem um novo dinamismo ao desenvolvimento cultural que se vivia então¹²⁴. Amadeo encontra-se em Paris e, se não presenciou estes mesmos espectáculos¹²⁵, crê-se que não poderá ter ficado indiferente perante as novas propostas estéticas e de conteúdo que propunham.

Estas novas ideias não tinham eco nem expressão num Portugal ainda muito debruçado sobre si próprio e, muito pouco atreito a novas influências que pudessem mudar o modo de pensar e de representar a realidade. Aliás, o próprio Amadeo procura distanciar-se deste ambiente passadista e de certa forma pouco propenso a inovações de teor mais vanguardista que permitissem o advento de novas formas de encarar a arte¹²⁶.

¹²² “Primitivism” in 20th Century Art – Affinity of the tribal and the Modern, (ed.) William Rubin, vol. II, The Museum of Modern Art, New York, p. 417.

¹²³ Id. *op. cit.*, p. 418

¹²⁴ Os bailados russos ligam-se com a temática do primitivismo. Igor Stravinsky (1882-1971) e o empresário Sergei Diaghilev (1872-1929) revolucionam a música e a dança com os seus bailados. A música do compositor russo provoca nos ouvidos do público um enorme fascínio e estranheza. *O Pássaro de Fogo* (1910), *Petruchka* (1911) e *Le Sacre du Printemps* (1913), assumem-se como obras absolutamente inovadoras do ponto de vista musical, não só na forma, mas também, no conteúdo. O realce dado às forças telúricas, aos motivos rurais pagãos, à Natureza repleta de força e energia, bem como uma certa aproximação ao espírito *apolíneo* definido por Nietzsche, conferem àquelas obras, sobretudo, à última, uma forma de primitivismo na música. Não se trata do primitivismo de raiz africana, exótica ou orientalista, mas de um primitivismo que se liga à forma viva da terra, da sua gente e que vê neles a origem pura da vida. Aquando da estreia de *Le Sacre du Printemps* os ouvintes consideram que era o «*cúmulo do primitivismo*» cf. Donald J. Grout; Claude V. Palisca, *História da Música Ocidental*, Gradiva, Lisboa, 2001, p. 720.

Stravinsky, apesar de se ter interessado pelos ritmos do jazz em *Ragtime* e *Piano Rag*, não define a abordagem do primitivismo por esta via, mas antes pelo caminho ligado ao popular e à Natureza. O folclore russo está para Stravinsky, ou eventualmente Bela Bartók (ambos precursores do primitivismo na música), como a arte popular portuguesa esteve para os pintores portugueses até à década de 30-40. António Ferro fazia a apologia, vivificante, dos Bailados Russos. Segundo as suas próprias palavras: «*Os Bailados Russos não constituem um espectáculo, constituem um mundo, um mundo que ainda não estava descoberto...*» António Ferro, «A Idade do Jazz Band» in *António Ferro 1 – Intervenção modernista – Teoria do gosto*, Verbo, 1986, p. 218.

¹²⁵ José-Augusto França, *Amadeo de Souza-Cardoso – O Português à Força*, 3ª edição refundida, Bertrand Editora, Lisboa, 1983, p. 33.

¹²⁶ Esta atitude ficava já bem clara numa carta de Amadeo ao seu tio, datada de 1910/11 e que deixa antever qual a sua postura perante a arte e a vida: «*Agora a minha idade é outra – resolver problemas e marchar, subir em cultura física, e espiritual e artística ao mais alto degrau, aproveitar desta vida o mais*

Considera-se que Amadeo define o seu caminho e demarca-se da trajectória seguida pelo panorama artístico nacional. Tal como muitos dos seus contemporâneos que haviam seguido os caminhos do primitivismo também Amadeo se vê a si mesmo como um produto de liberdade e de revolta face aos ditames burgueses de então, pretendendo alcançar uma nova perspectiva¹²⁷ e dando origem a uma nova onda de vigor que permite abrir novos caminhos para a arte nacional. Desta forma, no plano das artes plásticas, Amadeo traz para Portugal o século XX e com ele o que de mais moderno se fazia na Europa de então¹²⁸.

As experiências primitivistas por parte de Amadeo acentuam-se na segunda década do século. Um conjunto de desenhos, de cerca de 1910, aponta para uma forte influência das máscaras africanas. Estes desenhos (vol. II, figs. 42- 44, pp.54-56) demonstram a influência do *rostro-máscara*, deixando antever os reflexos da arte tribal, apresentando-se, como o primeiro momento em que Amadeo explora estas concepções¹²⁹. No entanto, correspondem a trabalhos isolados e ainda sem a expressividade que estas influências assumem posteriormente. Nota-se que existe ainda uma colagem a uma certa forma estereotipada da concepção do *rostro-máscara*.

O primitivismo de Amadeo só assume expressão plena a partir de 1912 com a publicação, em Paris, do seu álbum *XX Dessins* (vol. II, figs. 27-40, pp.39-52), com prefácio de Jérôme Doucet (1865-1957). Nele considerou-se encontrarem-se os primeiros valores de teor primitivista que pela primeira vez são realizados de modo sistemático por um artista português. Algo atrasado relativamente à emergência do

possível, pois que tudo é passageiro e o Ceo outrora prometido já não seduz os homens modernos. Em Arte estamos em absoluto desacordo. De resto, estou-o também com os amigos compatriotas que marcham numa rotina atrasada.». Fernando de Pamplona, *Chave da Pintura de Amadeo – As ideias estéticas de Sousa-Cardoso através das suas cartas inéditas*, Guimarães Editores, Lisboa, 1983, p. 58.

¹²⁷ «[...] consegui libertar-me dos meios de vida burguesa, tacanha de espírito e sentimento, em que eu estava embrenhado numa revolta.». Carta de Amadeo à mãe, Paris, 1907 citado em *op.cit.* p. 83.

¹²⁸ É amplamente reconhecido o papel de Amadeo no desenvolvimento do modernismo português, de tal forma que já em 1916 Almada Negreiros no manifesto da exposição de Amadeo, intitulado «Primeira Descoberta de Portugal na Europa do século XX», ressalta a necessidade de Portugal nascer para o século em que vivia. Cf. Almada Negreiros, «Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso» in Almada Negreiros, *Obras Completas – Textos de Intervenção*, vol. VI, p. 30.

¹²⁹ Posteriormente aquando da exposição na Liga Naval em 1916, Amadeo dá uma entrevista ao *Jornal de Coimbra* onde descreve o advento da pintura modernista, chamando a atenção para a questão do *primitivo* que funda nas inovações trazidas por Picasso. Revela assim um conhecimento das noções primitivistas da arte. É ainda de referir que aos «*mestres primitivos*» associa as ideias preconizadas pelo Orientalismo, definindo assim dois dos principais princípios que estiveram nas bases do primitivismo do século XX. Deste modo, no universo de Amadeo, Picasso assume o precursor dos novos entendimentos artísticos. A importância deste reconhecimento prende-se não só com as fontes de inspiração da questão do primitivismo para Amadeo, mas também com o facto de indicar a via que abriu caminho à arte nacional. Sobre esta entrevista ver João Fortunato de Sousa Fonseca, «O futurismo em Lisboa – Falando com Amadeo de Sousa Cardoso» in *Jornal de Coimbra*, 21 de Dezembro de 1916, p. 1. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 110, p. 111.

primitivismo internacional que vinha afirmando o seu espaço desde 1906, mas sem dúvida numa linha rica e fortemente pessoal. O carácter primitivista de Amadeo neste álbum, não compreende o sentido comum que muitas vezes se encontra associado a estas obras. Como é sabido, o primitivismo dos artistas parisienses e alemães pauta-se muito por um forte sentido de expressividade e de uma certa rudeza que marca as suas formas, tornando-as assim conciliáveis com as directas fontes de inspiração¹³⁰. Pelo contrário, crê-se que Amadeo experimenta uma nova via através de uma certa estilização fortemente inspirada na arte tribal africana e de cariz exótico, bem como da inserção de alguns dos seus tipos de máscaras. O pintor associa a estes elementos um refinamento e sofisticação de traço. Este conjunto de desenhos para além de, em muitos casos, assentarem nos princípios formais da escultura africana – tal como faziam comumente os artistas até então –, busca também uma certa estilização gráfica encontrada em objectos africanos¹³¹. Jérôme Doucet no prefácio do álbum de Amadeo, faz notar o barbarismo e exotismo que este revela¹³². Convém, no entanto, sublinhar que nas primeiras décadas de Novecentos, os termos *bárbaro*, *bizantino* e *selvagem*, tinham por vezes conotações idênticas ao entendimento do primitivismo, e estas confusões dominavam a crítica¹³³, como se teve já oportunidade de referir (cf. cap. I, ponto 2.3.).

Considerou-se que os diferentes autores reconhecem na obra de Amadeo um sentido – que se define como alterista – mas com dificuldade o identificam e caracterizam. Se o crítico tem a sensibilidade para apreender uma evolução do gosto alterista ao longo dos séculos, ao chegar ao seu próprio século era conveniente referir a arte africana que vinha muito a propósito no supracitado álbum .

¹³⁰ Sobre esta forma de expressividade cf. Jill Lloyd, *German Expressionism – Primitivism and Modernity*, Yale University Press, New Heaven; London, 1991, pp. 21-50.

¹³¹ Tal comprova Jérôme Doucet nas palavras que dedica à apresentação do referido álbum: «*Muito de extravagância, de inesperado, de misterioso, mais, muito de imaginação, de emoção, de poesia, de talento. Recordemo-nos que o século XVIII descobriu o gosto chinês, que a arte japonesa foi amada pelo século XIX e que o nosso século XX apaixonou-se loucamente pela Pérsia.*». Jérôme Doucet, Prefácio ao álbum *20 Desenhos de Amadeo de Souza Cardoso*, Edição comemorativa do centenário do nascimento do pintor, Solilivros, Trofa, 1986.

¹³² «*Que esta poesia seja bárbara, que este talento seja selvagem, como uma floresta virgem de emaranhados inquietantes, a melopeia duma tribo antropófaga, antevisa-se, de tonalidades horríficas, que importa!*». Jérôme Doucet, Prefácio ao álbum *20 Desenhos de Amadeo de Souza Cardoso*, Edição comemorativa do centenário do nascimento do pintor, Solilivros, Trofa, 1986.

¹³³ Ainda no mesmo ano e a propósito deste álbum Louis Vauxcelles (1870-1945) no *Gil Blas* define assim os desenhos de Amadeo: «*Cardoso usa estilizações prodigiosas, alongamentos, estiramentos, contorções, déhanchements que nos trazem à ideia Greco, os nus de Cézanne, nem sei que divindades polinésias, patagónicas, mexicanas, astecas. De resto ele é português.*». Louis Vauxcelles, «XX Dessins de Amadeo de Souza-Cardoso, extracto de “Gil Blas”, Paris, 15 Dezembro, 1912» in *Amadeo de Souza Cardoso, 1887-1918* (catálogo), Fundação Serralves, Secretaria de Estado da Cultura, 5 de Março a 19 de Abril 1992, Porto, p. 175.

Estão assim reconhecidas algumas das tendências primitivizantes de Amadeo. Tanto José-Augusto França na sua obra, *Amadeo de Souza-Cardoso – Português à força*¹³⁴, como Fernando Dias na dissertação de mestrado *Ecos Expressionistas na Pintura Portuguesa (1910-1940)*¹³⁵ reconhecem a influência da escultura africana em *Tête d'Étude* (1912) (vol. II, fig. 39, p. 51). Ficou no entanto por observar a contextualização do primitivismo na obra de Amadeo. Para além das referências primitivistas, há que ressaltar que estas obedecem a uma lógica interna de realização que se consubstancializam de diferentes modos de acordo com as circunstâncias de produção, pois compreende um período anterior e posterior igualmente relevante. Se, ao nível formal este é um caminho sem continuidade na obra de Amadeo, do ponto de vista da adopção de um sentido primitivista, através do objecto-máscara, deve considerar-se como o primeiro passo de um longo caminho.

Neste sentido, importa destacar que a maior parte das figuras representadas no referido álbum possuem cabeças que em tudo se assemelham, quer às imagens das máscaras, quer às cabeças das peças de escultura. Em *Le Bain des Sorcières* (c.1912) (vol. II, fig. 31, p. 43) Amadeo adopta uma solução gráfica que ofereceu várias perspectivas de análise do ponto de vista primitivista. Este desenho remete para o tema do banho¹³⁶ e aqui Amadeo aproxima-se de certos entendimentos primitivistas. Porém, aborda-o numa perspectiva que não foi tratada por nenhum outro pintor associado às atitudes primitivistas. Em *Le Bain de Sorcières* as banhistas assumem formas que, por vezes, se encontram muito próximas das peças da escultura africana, esvaziadas de sensualidade. Os seus corpos apresentam distorções comuns às formas dos objectos

¹³⁴ «A “Cabeça de Estudo” não aceita comparação: francamente inspirada na arte das máscaras africanas, tem grande semelhança com a escultura que Modigliani praticava em 1912. O seu alongamento, as inserções dos seus planos, tudo indica um novo caminho que não terá continuação na obra de Amadeo, embora, em Outubro, outro desenho então datado lhe aproveite, mas só distraidamente, as invenções formais.». José-Augusto França, *Amadeo de Souza-Cardoso – O Português à Força*, 3ª edição refundida, Bertrand Editora, Lisboa, 1983, p. 42-43.

¹³⁵ «Nesta série, será uma “cabeça” (*Tête d'Étude*, 1912) [...] que Amadeo arriscará pela primeira vez um sentido primitivista. [...] Na depuração, embora gráfica, desse primitivismo, pode-se aqui fixar o início dum rápido processo evolutivo de Amadeo que o levará a extremos experimentais de audácia e espanto estético. Não é de supor uma inspiração directa de máscaras africanas a que nos remete a temática, mas com a escultura de refinação modernista concebida sobre os modelos primitivos então praticada, nesses primeiros anos da segunda década, por Modigliani e Brancusi (1876-1957)». Fernando Paulo Leitão Simões Rosa Dias, *Ecos do Expressionismo na Pintura Portuguesa (1910-1940) – Dissertação de Mestrado*, FCSH/UNL, 1996, [policopiada], p. 46.

¹³⁶ O tema do banho é clássico na pintura ocidental. Possui uma carga simbólica bastante forte, pois implica necessariamente a condição do nu, que para os primitivistas, para além de possuir um elemento forte de sensualidade, nestes casos concretos, representa também uma aproximação à Natureza e plena integração do homem com o meio, assim como a evocação de harmonia entre o Homem e o mundo, representando um universo livre de preocupações onde reina a calma e a serenidade.

tribais e os seus seios e coxas exageradas apresentam uma forte afinidade com aquelas estatuetas. Todas as figuras assumem formas impossíveis do ponto de vista anatómico, chegando mesmo a confundir os elementos que lhes podem conferir alguma sensualidade. Amadeo não desenha a mulher numa perspectiva ocidental, mergulha antes nos meandros de representação da arte tribal africana, mas fá-lo com sofisticação e finura de traço, afastando as tendências (sobretudo expressionistas) de rudeza e aspereza que, muitas vezes, caracterizava o tratamento deste tipo de figuras. Por outro lado, o próprio título do desenho evoca algo que era bastante caro aos pintores primitivistas, ou seja, remete para o carácter de magia e de feitiçaria que era atribuída à arte africana e, neste caso concreto, trata-se do banho das feiticeiras. Crê-se que este álbum de Amadeo concretiza as experiências anteriormente realizadas e vem dar corpo a uma noção que só agora ganha forma e desenvolvimento. Em quase todos os desenhos, as figuras apresentam *rostos-máscaras* muito próximas da influência africana, mas apesar de desenvolver linearmente algumas das suas figuras com um requinte de traço, não deixa de lhes imprimir características primitivistas. Outros dois casos dignos de nota nesta análise referem-se aos desenhos *Mauresques* (1912) (vol. II, fig. 27, p. 39) e *Mère et enfant* (c.1912) (vol. II, fig. 28, p. 40). Em ambos os casos a fonte de inspiração parece remeter mais para o Norte de África, experimentando menos consonantes com a tradicional escultura da África Negra, mas mais próximas de um exotismo que remete o observador para um orientalismo desenvolvido por alguns artistas do final do século XIX e que não deixam de representar um importante olhar sobre o “Outro” (cf. cap. I, ponto 2.1.4).

Em 1912 Amadeo realiza ainda dois desenhos (vol. II, figs. 45-416, pp. 57-58) que se considerou marcarem uma outra leitura do primitivismo vigente pois, para além de constituírem uma inovação nas abordagens primitivistas de Amadeo, constatou-se que representam uma inovação do primitivismo na cena internacional. Ou seja, em vez de se basear em máscaras ou peças de escultura africana, Amadeo encontra fonte de inspiração nos desenhos corporais ou tatuagens primitivas. Assim, estas duas figuras, claramente de inspiração tribal, remontam o observador para um chefe ou guerreiro que se cobre de tatuagens ou pinturas, afastando-se assim do tradicional *rostos-máscara* que pautava as anteriores realizações primitivistas¹³⁷. Vai, assim, um pouco mais longe ao desenvolver novos sentidos do primitivo e buscando outras formas de representação.

¹³⁷ Sobre a forma tradicional de representação do rosto-máscara na obra de Amadeo cf. Anexo de figuras, vol. II, fig. 60-63, 65

Nestes dois casos concretos, o que importa do ponto de vista da leitura primitivista não é tanto a obra de arte que o primitivo produz, mas mais a própria representação do indivíduo com as suas características primitivizantes. Esta leitura que Amadeo faz apresenta-se como singular, na medida em que a maior parte dos pintores seus contemporâneos que adoptam discursos primitivistas partem quase sempre dos objectos tribais e não tanto dos sujeitos em si. Na verdade, se a arte primitiva constitui uma fonte de inspiração para o desenvolvimento de ideias e de valores primitivistas, o mesmo se pode dizer dos próprios indivíduos.

Esta forma de expressão adiantada por Amadeo sofre posterior desenvolvimento em *Cabeça Heráldica* (1912) (vol. II, fig. 47, p. 59), pois transpõe para a tela muitas das soluções encontradas. Aqui os princípios de decoração corporal não se mantêm tão evidentes como nos dois desenhos acima citados, mas pode afirmar-se que algumas das suas características essenciais persistem.

Datam do mesmo ano, de 1912, duas aguarelas (vol. II, fig. 48-49, p. 60-61) que buscam um certo primitivismo de características orientalizantes. As figuras aqui representadas prosseguem uma linha de decoração de raiz etnográfica que se prende certamente com uma ruralidade distante do seu universo, evocando costumes orientais.

As suas experiências desenvolvem-se de modo significativo. Perante as perspectivas da arte tribal africana, corrente dominante da época e pedra de apoio das construções primitivistas que ao tempo se desenvolviam, havia que procurar novos caminhos.

O primitivismo acima de tudo representa a essência de algo e a sua *alma* pode ser encontrada em muitas outras formas de expressão como o popular, o rural, as crianças ou os loucos¹³⁸. De facto, entendeu-se também que estes se apresentam como caminhos alternativos ao primitivismo de raiz tribal. É neste sentido que Amadeo explora as novas linhas que se oferecem, com excepção do caso das crianças, mas sem abandonar as referências primitivistas de origem tribal.

Neste âmbito, considerou-se que a sua concepção de arte está em perfeita consonância com aquela defendida pelos primitivistas, dando primazia às emoções e à natureza. Esta leitura do que é a arte, para além de desligar a pintura de Amadeo da estreiteza de uma corrente intelectual e programática, permite-lhe desenvolver novos sentidos e procurar novas formas de pintar.

¹³⁸ É neste sentido que Colin Rhodes afirma: «*However, the West itself has long believed that it contains its own primitives – peasant populations, children and the insane.*». Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames and Hudson, London, 1994, p. 7.

A relação entre o popular, o rural e o moderno na obra de Amadeo encontra-se patente de forma explícita no ano de 1913. Nos primeiros meses deste ano não se encontra em Paris, mas sim em Portugal, na sua terra natal e aqui realiza a *Procissão Corpus Christi* (vol. II, fig. 50, p. 62). Esta assume, considerou-se que esta obra assumiu, especial incidência no panorama do primitivismo em Portugal, pois constituiu-se como uma das primeiras a estabelecer a ponte entre o erudito e o popular no modernismo português, abrindo caminho para novos desenvolvimentos que depressa se seguem. Destaca-se aqui a relação entre a tradição da comunidade e o olhar da modernidade. Esta obra que representa uma fixação do popular sem conotações folcloristas, é acima de tudo uma nova forma de entender e concretizar a religiosidade popular e os costumes rurais. Amadeo, numa carta a Lucie¹³⁹ reconhecia o carácter primitivo de uma certa forma de religiosidade popular, destacando o seu carácter estético¹⁴⁰.

Na verdade, entendeu-se que o pintor situa no mesmo eixo a base de entendimento sobre o primitivo. O facto de basear o primitivo também no domínio popular, permite-lhe desenvolver um vocabulário plástico que assume novas formas e novos valores, já que não se podem decalcar os axiomas da arte tribal africana para a arte popular. A introdução desta variável, com base no popular, marca assim um novo postulado na pintura de Amadeo que vem a ser determinante em desenvolvimentos futuros quando reinterpretar o significado das máscaras africanas. Convém, no entanto, salientar que este novo significado estético, que associa o primitivo ao popular, com especial incidência na religiosidade, não constitui por si só um reflexo de novidade no panorama da pintura, uma vez que desde finais do século XIX as comunidades rurais se assumiram como lugares de peregrinação para os artistas em busca deste novo sentido de primitivo, que passava por uma rejeição do cosmopolitismo (cf. cap. I, ponto 2.1.1.) Em semelhante perspectiva de análise colocam-se as obras *Pastor* (vol. II, fig. 51, p. 63) e *Fiandeira* (vol. II, fig. 52, p. 64). Estas duas figuras reforçam o desenvolvimento do

¹³⁹ Lucie Meynardi Pecetto de Sousa Cardoso (1890-1988) foi a mulher de Amadeo.

¹⁴⁰ «*Minha querida Lúcia:*

No momento em que te escrevo passa sobre estas montanhas uma formidável tempestade, vento, trovões, chuva. O aspecto é tenebroso, por toda a casa ardem velas benzidas e as senhoras de joelhos a orar ao grande Deus. Estas cenas primitivas, cheias de unção religiosa, têm um raro sabor de esthetica e sentimento. [...]

Acabei ontem um trabalhosito que me parece interessante, é uma procissão de S. Gonçalo de Amarante [...].». Carta de Amadeo a Lucie Sousa Cardoso, Manhufe, 26 de Fevereiro de 1913 apud *Amadeo de Souza Cardoso – Fotobiografia (catálogo raisonné)*, Assírio e Alvim, p. 200

popular e do rural na obra de Amadeo, aquando da sua estadia em Portugal entre o final de 1912 e os primeiros meses de 1913.

A busca de novos domínios encontra também afinidade e relação com outro tema do primitivismo, aquele que remete para a questão da loucura.¹⁴¹

Não se trata aqui de estabelecer um paralelismo entre a arte dos loucos e a pintura de Amadeo, nem sequer relacionar alguns episódios do seu espírito atormentado com algum tipo de insanidade, mas tão-somente encontrar uma justificação para a inclusão deste tema na sua pintura, que tem sido esquecido pela historiografia. Para tal, determinaram-se dois níveis de entendimento que raras vezes têm sido abordados na história do primitivismo e que mereceram uma reflexão mais profunda. Em primeiro lugar, houve necessidade de analisar de que forma o tema dos loucos se relaciona com o primitivismo, e segundo, encontrar algumas das suas características.

O louco é entendido pelo primitivismo como o “Outro” da sociedade ocidental¹⁴². À semelhança do que aconteceu com o mito do “ir embora”, que arrastou Gauguin para o Taiti, ou conduziu ao estabelecimento dos artistas em comunidades rurais como Pont-Aven na Bretanha e Worpswede na região de Bremen. O louco representa uma outra forma de exilado, aquele que se encontra proscrito numa instituição para doentes mentais, estando deste modo afastado do contacto com a civilização e a urbanidade. Em certo sentido, também ele se encontra fora do tempo e num outro lugar, à margem da sociedade normal, num mundo que é só seu, constituindo um grupo de *outsiders* marginalizados pela comunidade e pela sociedade. Apresenta, também, características de extrema importância no domínio das construções primitivistas, pois surge como um indivíduo que cria a partir do seu mais profundo ser, das suas intuições e que privilegia sobretudo os sentimentos mais genuínos. Desta forma, o louco assume-se como alguém que possui características distintivas que o colocam no panorama das análises

¹⁴¹ Este representava um tema novo no domínio da arte moderna. A ele não terão sido alheios autores que de forma directa ou indirecta se relacionaram com Amadeo nos seus círculos parisienses. Numa carta datada de 21 de Abril de 1914, Amadeo revela à sua mãe um certo espírito atormentado: «[...] *Tenho atravessado momentos torturantes de ansiedade: ha mais de quatro meses que o meu espírito lucha em batalhas tremendas, esperançado numa vitória brilhante e numa resistência heróica. Tenho sentido momentos em que tudo me aparece de uma esterilidade negra, de importância realizadora, de gasto, de inútil; outros de irradiação celeste, de fecundidade imensa, de me abrir ao Creador como a flor se abre ao sol. E entre isto, choques de sentimentos, massacres de ideias, onde pensamentos velhos resistem a pensamentos novos e pensamentos novos se formam de sentimentos velhos.*» Carta de Amadeo à mãe, Paris, 21 de Abril de 1914 citado em Amadeo de Souza Cardoso – Fotobiografia (catálogo raisonné), Assírio e Alvim, p. 204

¹⁴² Sobre a questão da arte dos loucos bem como *outsider art* cf. Lucienne Peiry, *Art Brut – The Origins of Outsider Art*, Flammarion, 2001. Este trabalho foi originalmente apresentado como tese de doutoramento na Universidade de Lausanne em 1996 sob o título *De la clandestinité à lá consécration. Histoire de la collection de l'Art Brut, 1945-1996*.

primitivistas. Porém, convém referir que no domínio do primitivismo não é só a arte dos loucos que importa, bem como a inspiração que dela possa resultar, mas que ele se assume igualmente como um sujeito digno de representação e de atenção. É preciso não esquecer que os próprios modernistas foram tidos como loucos e que várias vezes foi questionada a sua própria sanidade devido ao escândalo causado pelas suas obras¹⁴³. De facto, a relação entre os loucos e os modernistas parecia encontrar afinidades que se prendiam como questões bem mais prosaicas do que uma correspondência metafórica entre o primitivismo e o louco.¹⁴⁴ A questão da loucura constituía um ponto de afinidade entre a arte então praticada e algum do público que a via.

A introdução do tema na pintura moderna portuguesa por Amadeo não se afigurou de algum modo casual. A sucessão de cores e a mancha gesticulada que surgem em *O pobre louco* (c. 1914) (vol. II, fig. 54, p. 66)¹⁴⁵ apontam para uma espontaneidade que em nada encontra referência com as subtilezas e elegâncias das obras produzidas anteriormente. Verifica-se, então em Amadeo, uma aparente mudança no modo de entender os caracteres primitivistas. Se numa primeira fase eles representam delicadeza e sofisticação, como se observou por exemplo no álbum *XX Dessins*, a partir de 1914 assume um carácter muito mais interior e intuitivo que resulta de uma expressão emotiva mais próxima dos primitivismos de vanguarda concretizados pelos seus contemporâneos. Nesta fase, o pintor passa de uma inspiração de motivos para um novo modo de fazer e conceber as formas artísticas, passando a construir as suas figuras com uma maior aspereza e rudeza de formas, dando-lhes assim um carácter mais primitivo de concepção.

Uma vez apreendido este novo sentido do gesto e da forma, uma nova construção formal passa a poder desenvolver-se. Em *Luto Cabeça Boquilha* (c. 1914) (vol. II, fig.

¹⁴³ «- Houve uma altura, de tal maneira eles eram considerados loucos desvairados que se fez um inquérito a 3 pessoas altamente importantes sobre a possível loucura dos membros do Orfeu. Os 3 eram médicos: o Júlio de Matos que disse que a loucura e os Orfeus nada tinham a ver uns com os outros.

O Egas Moniz, que disse, podiam ser, mas que também podiam não ser.

E o Júlio Dantas, que disse que eles não só eram loucos, mas que eram loucos perigosos de encerrar». Maria José de Almada Negreiros, *Conversas com Sarah Affonso*, p. 34. Sobre o tema da arte e loucura ver ainda a conferência de Egas Moniz transcrita em anexo, «"Os pintores da loucura" uma conferência notável, pronunciada no Salão de Belas Artes ontem à tarde, pelo professor Egas Moniz» in *Diário de Notícias*, 8 de Fevereiro de 1930, p. 4. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 81, p. 93.

¹⁴⁴ Sobre o modo como foi vista a obra de Amadeo de Sousa Cardoso e a questão da loucura, o artigo de Maria Arade começa precisamente por afirmar: «*Os Futuristas é um grupo de sábios incompreendidos (para não dizermos loucos varridos) [...]*» e que termina assim: «*Em resumo, a meu ver e parodiando a literatura deles, 1 pintor + 1 literato + 1 musico x pelos 3 = 1 + 2 doidos ou sejam todos eles 100 juízo elevados ao futuro... deles, salvo seja.*». Maria Arade, «O Futurismo e a exposição de Amadeo de Sousa Cardoso no Porto», 17 de Novembro de 1916, p. 2. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 95, p. 105.

¹⁴⁵ Ver também, *O pobre louco*, Anexo de figuras, vol. II, fig. 56, p. 68.

58, p. 70) volta a desenvolver o conceito de *rostos-máscara*, reformulando um discurso que havia já iniciado. O primitivismo na Europa encontra-se já no final da sua fase de Descoberta (cf. cap. I, ponto 2.2.1), tornando-se a partir de 1914 num ponto central nos debates sobre o modernismo¹⁴⁶. De facto, é uma das questões que assume especial relevo por parte dos expressionistas alemães. Esta realidade era seguida com atenção por Amadeo que depois de expor na galeria *Der Sturm*, em 1913, segue as novidades projectadas pelas vanguardas internacionais.¹⁴⁷

A pintura passa então a ser encarada na medida em que reflecte uma natureza própria e individual. O modo de encarar a arte liga-se às mais estritas convicções primitivistas, na medida em que não deve ser uma representação da natureza, mas antes representar a natureza mais íntima do artista.

Em *Bruxa louca cabeça* (c.1914) (vol. II, fig. 59, p. 71) destacara-se uma série de elementos que a fazem pertencer ao universo primitivista. Em primeiro lugar, representa uma figura que graficamente desenvolve um *rostos-máscara* que parece encontrar paralelo em algumas obras picassianas; segundo, o título remete para o tema da feitiçaria e dos loucos já aqui explorado no âmbito do primitivismo, entendendo toda a temática de um modo abrangente.

Outra figura que mereceu destaque neste âmbito é o quadro *Mongol Cabeça* (c.1914) (vol. II, fig. 64, p. 76). À semelhança do que fez com as máscaras africanas, neste caso, Amadeo experimenta uma nova versão do “Outro”. Compreende assim um sentido mais lato do primitivismo, o que se definiu como alterismo* (cf. cap. I, ponto 2.7.). Apesar de nesta obra poder também buscar algo de primitivo e original o que representa sobretudo é o encontro do “Outro”. A arte africana encontrava-se já suficientemente disseminada e fazia parte dos debates dos artistas e críticos, tornando-se agora necessário experimentar novas vias e domínios. Este quadro representa apenas uma experiência que não terá seguimento, assumindo-se como tentativa de encontrar algo para além do domínio primitivista já estabelecido.

Em *Promontório Cabeça índigo MARES s’OSSIAN Rose Orange* (c. 1915) (vol. II, fig. 66, p.78) Amadeo encontra novas soluções formais para o desenvolvimento primitivista. Deixa de se prender às regras impostas pela formulação do *rostos-máscara*

¹⁴⁶ Jill Lloyd, *German Expressionism – Primitivism and Modernity*, Yale University Press, New Heaven; London, 1991, p. 85

¹⁴⁷ Cf. José-Augusto França, *Amadeo de Souza-Cardoso – O Português à Força*, 3ª edição refundida, Bertrand Editora, Lisboa, 1983, p. 83; Fernando Paulo Leitão Simões Rosa Dias, *Ecos do Expressionismo na Pintura Portuguesa (1910-1940)* – Dissertação de Mestrado, FCSH/UNL, 1996, [policopiada], p. 52 e *Amadeo de Souza Cardoso – Fotobiografia (catálogo raisonné)*, Assírio e Alvim, p. 186-190.

e, sem perder os princípios-base da sua construção formal, decompõe as suas estruturas em diversos elementos.

Considerou-se que *Máscara de Olho Verde Cabeça* (c.1915) (vol. II, fig. 67, p. 79) – obra amplamente comentada pela historiografia que lhe tem reconhecido o seu teor primitivista¹⁴⁸ – se afigurou como uma das maiores sofisticções das construções primitivistas que há muito se desenhavam na obra de Amadeo. Aqui assume o seu sentido e reflecte plenamente a importância da máscara como elemento de representação. Existem, no entanto, alguns pormenores que importam analisar mais detalhadamente. Deixou de se passar do plano da mera referência à máscara, para se passar à evidente assunção das suas qualidades. A máscara surge aqui como elemento principal, abandonando-se assim os tradicionais *rosto-máscara* que apenas lhe fazem referência. Ganha vida própria e representa o elemento central do quadro. Não é mais o rosto que se transforma em máscara mas, pelo contrário, a máscara que se transforma em rosto. Este elemento é particularmente notado se se atentar na própria assimetria dos olhos e da face da figura, conferindo-lhe assim um importante elemento de expressividade. Até aqui Amadeo havia colocado máscaras no rosto das figuras, regra geral próximas de um modelo de certo modo estilizado. Agora, a própria máscara ganha expressão e individualiza-se, tornando-se assim um elemento distinto. Amadeo, neste caso concreto, dota a máscara de uma certa personalidade revelando a sua essência. É de notar que não se limita, no entanto, a uma expressão estereotipada, tal como acontece em muitas máscaras que visam transmitir um sentimento de alegria ou tristeza. Esta, pelo contrário, transmite uma certa interioridade e emotividade e, tal só é conseguido através do afastamento da sua simetria. As cores surgem fortes e contrastantes, apelando a uma primitividade baseada nas características de arte tribal. Através deste quadro Amadeo faz uma incursão nos meandros da modernidade, pois assume declaradamente a noção de máscara tal como haviam feito muitos outros pintores modernistas. Imprime-lhe, porém, um cunho pessoal que a afasta das tradicionais representações, elevando assim o conceito de máscara para um novo domínio.

¹⁴⁸ Cf. José-Augusto França, *Amadeo de Souza-Cardoso – O Português à Força*, 3ª edição refundida, Bertrand editora, Venda Nova, 1983, p.94-95; *Arte Moderna Portuguesa no Tempo de Fernando Pessoa, 1910-1940*, Paulo Henriques (coord.), Editions Stemmler, Zurique, 1997, p. 114-115; *Amadeo de Souza-Cardoso 1887-1918*, catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna de Bruxelas de 27 de Setembro a 8 de Dezembro de 1991, no quadro do Festival Europália 91, p.20; Fernando Paulo Leitão Simões Rosa Dias, *Ecos do Expressionismo na Pintura Portuguesa (1910-1940)* – Dissertação de Mestrado, FCSH/UNL, 1996, [policopiada].

Novos ensaios produzem uma série de máscaras (vol. II, fig. 68-75, pp. 80-87) que assumem traços mais regionalistas.¹⁴⁹ Entendeu-se que este conjunto de máscaras evidencia uma leitura própria do seu entendimento do primitivismo. Se Amadeo numa fase inicial tem por base os modelos europeus, ao longo do tempo vai alinhando essa premissa com princípios mais ortodoxos. Enquanto primeiramente *reproduz* uma forma de primitivismo, num segundo momento *produz* esse mesmo primitivismo. Confere assim uma crescente autenticidade que se funda em princípios cada vez mais ortodoxos. Constatou-se então que Amadeo matura todas aquelas formas e adapta-as à sua própria individualidade criativa. Assim, o modelo da máscara africana serve unicamente como suporte para um desenvolvimento pessoal, não se confinando aos seus estritos espartilhos. Afirma-se como o desenvolvimento de uma ideia, não se limitando a copiar uma forma ou fórmula artísticas.

No ano em que produz este conjunto já não se encontra em Paris, a guerra impedira-o de voltar àquela cidade, fixando-se definitivamente em Portugal, embora sempre na esperança de retornar à capital francesa. Neste momento, apesar das incessantes experiências que incrementa à sua obra, o pintor possui já uma maturidade artística que lhe permite expandir os conhecimentos adquiridos. Verifica-se então que o primitivismo se torna para Amadeo uma fonte de originalidade, na realidade, ele não constitui uma escola ou tendência (cf. cap. I, ponto 2.3.), nem o pintor o aceitaria como tal¹⁵⁰. Amadeo encontra-se em perfeita consonância com as tendências primitivistas internacionais e este conjunto de máscaras assume-se, como uma assimilação do primitivismo segundo uma expressão portuguesa, que se desliga da tradicional concepção

¹⁴⁹ Conforme nota Fernando Dias – observação com a qual se concorda - neste conjunto de máscaras é possível encontrar «*citações das máscaras de tradição etnográfica portuguesa em rituais do norte de Portugal, que certamente Amadeo conhecia e de cujo delírio ritualista celebrou na sua pintura*». Fernando Paulo Leitão Simões Rosa Dias, *Ecos do Expressionismo na Pintura Portuguesa (1910-1940)* – Dissertação de Mestrado, FCSH/UNL, 1996, [policopiada], p. 57. Ainda a este propósito reconhece a atitude primitivista na obra de Amadeo apontando o primitivismo na sua obra como um arranque de novos desenvolvimentos. «*Este primitivismo não é sentido como sentido ético processo anti-histórico, a exemplo do expressionismo alemão, nem muito menos com sentido exótico e estilizado da sua série de desenhos publicados em Paris [...]. O primitivismo é apenas um meio inicial, um ponto de partida estrutural para uma subversão que o adapte às vontades de uma nova linguagem estética que se pesquisa nesse mesmo acto. [...] As máscaras de Amadeo não têm o sentido de um primitivismo etnográfico, mas de um primitivismo actual e vanguardista, que nasce a partir de elementos da própria civilização, como que recuperando o sentido virginal desta. [...] A tecnologia da civilização funde-se com uma ingenuidade bárbara, cujo primitivismo rude é como que a fonte originária e necessária para uma génese criativa [...]*». Id., *Ibidem*.

¹⁵⁰ Em entrevista ao Jornal de Coimbra o pintor afirma que é impressionista, cubista, abstraccionista de tudo um pouco e confessa: «*Eu por exemplo nem a mim mesmo me sigo*». João Fortunato de Sousa Fonseca, «O futurismo em Lisboa – Falando com Amadeu de Sousa Cardoso» in *Jornal de Coimbra*, 21 de Dezembro de 1916, p. 1. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 110, pp. 111-114.

primitivismo/máscara africana. Amadeo formula uma nova premissa que se coloca de modo inverso e que será máscara portuguesa/primitivismo. Este é um primitivismo de raiz etnográfica com base nas correntes vanguardistas, que parte de concepções civilizacionais para se fundar nos valores arcaicos. Mas não é esta uma das essências das concepções primitivistas, tal como foi sendo entendida ao longo do século XX. Na realidade, Amadeo integra estes novos modelos e, para além do seu cunho pessoal, imprime-lhes características nacionais que até então não tinham tido expressão. Estão assim abertos novos caminhos de experiência não só na obra de Amadeo, mas também no panorama do modernismo português¹⁵¹.

As máscaras portuguesas assumem então uma especificidade por si só e no contexto da obra de Amadeo. Enquanto a máscara africana era absorvida mimeticamente, fosse através de outras obras contemporâneas ou de obras africanas propriamente ditas, estas máscaras encontram-se dentro de um contexto mais específico. Tornou-se então necessário estabelecer a relação entre a máscara de raiz etnográfica e a questão do primitivismo. Tendo como ponto de partida a análise de Fernando Dias, de que Amadeo se baseia nas máscaras populares, há que estabelecer o sentido que estas mesmas máscaras assumem na perspectiva do primitivismo em Portugal. A máscara na tradição popular portuguesa¹⁵² significa também um acessório ritual que se opõe a uma ordem devidamente estabelecida, normalmente uma festa pagã em oposição às tradições católicas, representando um desafio à norma e moral vigentes. É usada então em rituais que remontam as suas origens a tempos imemoriais, onde imperam os excessos, os mais escusos instintos e onde renasce um forte sentido de liberdade. Neste sentido, entendeu-se que as máscaras portuguesas correspondem também elas aos ideais procurados pelos

¹⁵¹ Nesta fase de maturidade da pintura de Amadeo muito contribuiu o contacto com Robert Delaunay (1885-1941) e Sónia Delaunay (1885-1979). A sua chegada a Portugal foi determinante na nova relação que os artistas passam a ter com a arte e a cultura popular portuguesas. O interesse que desenvolvem pelos motivos regionais, sobretudo do norte do país, em Vila do Conde onde acabam por se fixar, constitui uma fonte de um renovado olhar para arte e cultura locais, com repercussões directas na obra de Amadeo e de Eduardo Viana. A arte de Robert Delaunay mostra afinidades com as temáticas primitivistas no domínio que viria a influenciar directamente os artistas portugueses. Sobre a presença dos Delaunay em Portugal cf. José-Augusto França, *Amadeo de Souza-Cardoso – O Português à Força*, 3ª edição refundida, Bertrand editora, Venda Nova, 1983, pp. 100-102, bem como num sentido mais lato ao da obra de Amadeo *Sónia e Robert Delaunay em Portugal: e os seus amigos Eduardo Viana, Amadeo de Souza-Cardoso, José Pacheco, Almada Negreiros*, [introd. Fernando Pernes], Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1972.

¹⁵² «Quanto ao mascarado activo, ele tornou-se, pela sua metamorfose, um ser duma ordem superior, e por isso mesmo goza duma força e liberdade sem paralelo. Elevou-se acima de toda a lei humana; para ele apenas é válido o direito sereno dos espíritos, [...] libertando-o de todos os entraves.». Benjamim Pereira, *Máscaras Portuguesas*, Junta de Investigações do Ultramar, Museu de Etnologia do Ultramar, 1973, p.12.

primitivistas. Possuem um significado bem mais amplo e profundo do que aquelas que buscavam inspiração na tradição africana.

Numa vertente mais dramática surgem as obras *Força Amor Raiva* (c.1914-1915) (vol. II, fig. 76, p. 88), *Cristal partido coração diamante* (c. 1914-1915) (vol. II, fig. 77, p. 89) e ainda *Mulher decepada Brisement de la grâce croisée de violence nouvelle* (c. 1914-1915) (vol. II, fig. 78, p. 90). Está-se perante o que se entendeu definir como primitivismo distópico*¹⁵³, dado que as cenas populares, os objectos representados e as figuras não representam um estado ideal de pureza e bondade mas, pelo contrário, são o oposto. O crime, a violência, o sangue e a morte encontram-se associados a estas figuras e por consequência a esta forma de primitivismo. A necessidade de criar este termo veio precisamente de situações como estas que surgem na pintura portuguesa e que não tinham encontrado ainda expressão formal no panorama da historiografia. Esta é uma outra leitura da realidade popular também ela objectiva, que contribui todavia para abandonar a ideia de que tudo o que tem origem na tradição popular corresponde a cenários cândidos e imaculados.

As figuras tradicionais começam a assumir um lugar de destaque na obra de Amadeo: *Moleiro* (c. 1915-1916) (vol. II, fig. 79, p. 91) e *O larápio do quadrado encarnado* (c. 1915-1916) (vol. II, fig. 80, p.92). Apesar de fugirem da representação de cariz folclórico, a presença destes elementos tradicionais torna-se uma constante. Surgem como motivos e fundamentos de uma atitude primitivista, para a qual a sua comparência se torna obrigatória. Ainda no âmbito do tradicional e do popular, encontra-se a representação de uma série de bonecas regionais (vol. II, figs. 81-84, pp. 93-96) que constituem o motivo central da sua pintura. Neste conjunto de obras assiste-se à desconstrução formal iniciada pela série *cabeças* e encontram-se dotadas de cores mais luminosas (talvez por influência dos Delaunay) em consonância com uma realidade mais nacional, abandonando os exotismos de origem internacional.

Em 1916 Amadeo expõe no Salão de Festas do Jardim de Passos Manuel e na Liga Naval para um público ainda mal preparado para receber as novas concepções artísticas. Apesar de muito visitadas, a estranheza com que são recebidas estas exposições¹⁵⁴

¹⁵³ O termo primitivismo distópico advém da criação do termo primitivismo utópico, surgindo assim por oposição. A questão do primitivismo assentou frequentemente sobre leituras utópicas do Homem, do Mundo e da realidade em geral, pelo que o primitivismo distópico corresponde ao seu antípoda, oferecendo um leitura – igualmente irreal – na qual tudo é sombrio, negativo e depressível. Cf. Glossário, p. 229.

¹⁵⁴ «As pinturas que o sr. Amadeo de Sousa Cardoso, cheio de influências das excentricidades do boulevard, trouxe até nós, e que chocam profundamente os olhos, habituados a uma arte equilibrada e

mostra o significado que estas novas ideias têm em Portugal¹⁵⁵. As primeiras experiências primitivistas não só foram dadas a ver tardiamente no nosso país, como provocaram contestação e controvérsia perante uma mentalidade que se encontrava ainda adormecida nos padrões estéticos Oitocentistas e, cujo abrir dos olhos se fazia com dificuldade e relutância¹⁵⁶. São, porém, bastante reveladoras do pioneirismo de Amadeo.

A obra e as experiências de Amadeo prosseguem no caminho de busca de novas soluções que não se esgotam numa ou noutra tendência. Apesar da variedade de direcções que os seus trabalhos seguem, podem com clareza continuar a distinguir-se algumas características primitivistas.

Crê-se que Amadeo traz para Portugal o primitivismo. Em Amadeo, mais do que estilo ou corrente, o seu primitivismo afigura-se, primeiro como atitude absorvida através dos seus conhecimentos obtidos em Paris, depois, como uma prova de maturidade duma nova linhagem estética que é reflectida, não já através dos motivos africanos ou tribais, mas segundo um «*portuguesismo real*»¹⁵⁷ que se consuma em motivos tradicionais e regionalistas de gosto popular. Abriu, em nosso entender, uma nova perspectiva sobre o primitivismo, desligando-o dos seus motivos tradicionais a que internacionalmente havia sido sujeito, conferindo-lhe uma noção de experimentação que vem a sofrer posterior desenvolvimento com os autores que se lhe seguem. Apesar do primitivismo inicial de Amadeo, inspirado nas máscaras negras constituir uma primeira abordagem é a partir da sua redefinição – através de uma leitura mais abrangente e progressista do tradicional conceito de máscara – que o pintor consegue aquilo que se entendeu ser uma reconfiguração do primitivismo, conferindo-lhe um sentido nacional que até então não havia alcançado. Para além de garantir a entrada do tema no domínio

normal, encontram-se inteiramente fóra da tradição plástica e devem contar-se entre os exemplares aberrantes d'uma corrente que lá fora conta inúmeros adeptos.». «Quadros de Sousa Cardoso – Uma exposição bizarra» in *Primeiro de Janeiro*, 2 de Novembro, 1916, p.2. Cf. Anexo documental, vol. III, doc.88, p. 99.

¹⁵⁵ Ainda a propósito desta exposição escreve Alfredo Pimenta numa crítica, que desagradou a Amadeo, sobre os indícios primitivistas da sua obra, considerando-os doentios e anormais. O crítico apelida de «bizarrias estéticas» a sua obra. Sobre esta crítica ver Alfredo Pimenta, «N'uma exposição» in *Diário Nacional*, 6 de Dezembro de 1916, p. 3. Cf. Anexo documental, vol. III, doc.104, p. 109. Sobre a reacção de Amadeo a estas críticas ver Fernando de Pamplona, «Um introdutor do modernismo em Portugal Sousa Cardoso morreu há trinta anos» in *Diário Popular*, 27 de Outubro de 1948, p. 4. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 116, p. 119.

¹⁵⁶ Uma das melhores imagens captadas que dá azo à estranheza provocada pelas novas formas é a de Maria Arade, «O Futurismo e a exposição de Amadeo de Sousa Cardoso no Porto», 17 de Novembro de 1916, p. 2. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 95, p. 105.

¹⁵⁷ José-Augusto França *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, 3ª edição, Bertrand Editora, Lisboa, 1991, p. 94.

da arte moderna portuguesa, propõe através da sua leitura novos modos de análise, colocando, Portugal entre os países que compreenderam e assimilaram as atitudes primitivistas.

Os anos que sucedem às exposições de 1916 são pouco prolíficos em termos de produção de cariz primitivista. Porém, o quadro *Sem Título (Zinc)* (vol. II, fig. 85, p. 97) onde surge um Cristo-Negro, fez repensar não só o entendimento do primitivismo de Amadeo, como também algumas das noções regionalistas que conferiu à sua obra. Este trabalho, sendo um dos últimos, permitiu concluir que se assume como um ponto de chegada. Representa um entendimento formal do que haviam sido algumas das experiências primitivistas, na medida em que desenvolve de uma forma lógica as diferentes premissas ligadas àquela atitude artística. O facto de apresentar um Cristo de cor negra remete imediatamente para a questão do “Outro”, redefinindo os seus modelos de representação. Por outro lado, as linhas ingenuistas com as quais é construído remetem o observador para um domínio mais cândido, puro e genuíno. Mas esta obra significa, sobretudo, uma mudança de paradigma de representação, pois encara a figura de Cristo segundo um modelo que não faz parte dos tradicionais cânones ocidentais e, só se torna possível, através dos constantes progressos das diferentes atitudes primitivistas. Este Cristo, sem cruz, surge pela sua própria concepção, como uma figura contrastante perante o conjunto em que se encontra inserido. Amadeo combina assim duas leituras díspares, por um lado, alinha diversos planos e figuras de teor vanguardista que se encontram em tema de fundo, por outro, constrói uma figura de Cristo que se apoia numa síntese primitivizante. Desenvolve um sentido de ecletismo que por si só constitui um aspecto dominante da cultura do seu tempo. Na verdade, poucas obras primitivistas apelam a contrastes tão nítidos entre duas percepções artísticas. Este trabalho de Amadeo afirma-se como um esforço de síntese entre as várias experiências que havia empreendido, materializando desta forma uma nova conceptualização das lições anteriores.

O primitivismo de Amadeo emerge então como um dos elementos compositivos da sua obra. Não surge como um fim em si mesmo, ou como uma procura exclusiva, mas antes como uma consequência das várias experiências e caminhos empreendidos. Por outro lado, apesar de não constituir uma doutrina ou dogma previamente formulado e, até mesmo, plenamente consciente, subsiste nos seus quadros e no seu pensamento ao longo do tempo. Pode perguntar-se se se trata de um mimetismo ou de uma ortodoxia. Ao afastar-se do tradicional primitivismo que se realiza nas modernas correntes

européias e ao conferir-lhe um cunho pessoal e regional, o pintor equaciona novas perspectivas que permitem conferir ao seu primitivismo uma certa ortodoxia e afastá-lo dos planos meramente miméticos. São estas características que permitem validar a autenticidade com que assimila e apreende as influências estrangeiras. Será também esta uma das vias que permite afirmar que Amadeo desenvolve uma cultura pictórica plenamente em consonância com o seu século, levando consigo um país que ainda descansava em pleno século XIX. Apesar do primitivismo ter as suas raízes e princípios naquele século, é ao longo do século XX que ele se materializa plenamente e ganha corpo e dimensão. Amadeo traz o século XX para Portugal¹⁵⁸.

As suas experiências primitivistas são acompanhadas de constantes avanços, raramente se detêm num ou noutro aspecto, e uma vez assimilada uma vertente passa logo à seguinte, nunca esgotando as inúmeras possibilidades de representação. De certo modo, a sua obra aponta caminhos, nunca definindo com rigor nenhum deles, mas antes apresentando propostas que nunca se esgotam em si próprias. Se se analisar o teor primitivista dos seus *XX Dessins* e, aquela que aparentemente é uma das suas últimas obras, o *Cristo-Negro*, rapidamente se observa que percorreu um longo caminho de pesquisas e de experiências. Ainda que o primitivismo de uma e de outra obra assentem sobre os mesmos princípios, as condições de maturação em que se desenvolvem determinam uma ampla exploração do tema. Todavia, se Amadeo tem a probidade de trazer o século XX para Portugal em termos plásticos, ela sofre também do seu mal anacrónico, ou seja, um século que tarda em chegar e em ser compreendido para que possam ser exploradas todas as suas capacidades de realização.

Em Amadeo o primitivismo surge não só como uma fonte de pureza, mas também como um arauto da modernidade. Representa um esboço entre estes dois universos possíveis e que muitos consideram antagónicos. Ao contrário do que acontece com muitos outros autores primitivistas, Amadeo não rejeita a civilização, pelo contrário, deseja-a (tal como haviam preconizado os futuristas) pois ela representa uma fonte de vida, uma energia vivificante que eleva.

¹⁵⁸ Evoca-se aqui o *Ultimatum* de Almada Negreiros no qual afirma: «É preciso criar a pátria portuguesa do século XX.». Almada Negreiros, «Ultimatum Futurista às gerações portuguesas do século XX» in *Obras Completas - Textos de Intervenção*, Vol. VI, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, p. 42, lembrando ainda que o próprio Almada afirma que: «Amadeo de Souza-Cardoso é a primeira descoberta de Portugal na Europa do século XX». Id., *Ibidem*, p. 30.

Os motivos regionais valem como elemento vital, força de vida e, não tanto, como êxodo urbano. Nesta medida, o primitivismo em Amadeo deve ser encarado como o reflexo de um produto da modernidade citadina. Através dos seus elementos representa uma certa forma de sofisticação, mesmo quando não o é, basta para isso lembrar como Lisboa ainda se encontrava longe da sofisticação de Paris.

Amadeo deixa um vasto legado a que apenas o tempo vem atribuir consistência. Durante várias décadas a sua obra permaneceu esquecida, apesar do seu nome subsistir nos meios artísticos e de até mesmo ter sido criado um prémio com o seu nome. Logo após a sua morte, os seus trabalhos e descobertas não puderam ser assimilados e reflectidos, mas não deixam de representar uma via de modernidade. As diversas experiências primitivistas que empreendeu careciam de um olhar sistemático e crítico para que pudessem desenvolver-se tal como havia acontecido com outros artistas europeus. Apesar do primitivismo não se esgotar na obra de Amadeo, ou de ele não constituir o seu único veículo de transmissão, certamente que o atraso da assimilação do seu trabalho contribuiu para uma incompleta expressão do primitivismo em Portugal.

Enfim, a obra de Amadeo representa uma das primeiras formas de trazer para a arte portuguesa os princípios primitivistas. Num primeiro momento, há um certo mimetismo daquela influência através da transposição do conceito de *rostro-máscara*. Logo após a apreensão do modelo a essência prevalece sobre a forma. A inspiração que encontra na arte popular, demonstra que não lhe servia mais um modelo que, de certo modo, se encontrava já esgotado em si próprio. A necessidade de reinventar e adaptar à realidade nacional uma noção que carecia de expressão própria, leva Amadeo, para além do reproduzir de um modelo, a adaptá-lo e a conferir-lhe uma identidade. Conclui-se assim que o primitivismo é uma ideia viva que se transforma e adapta às circunstâncias, de acordo com os autores e contextos culturais em que se encontram inseridos.

1.2. Santa-Rita

O percurso académico e artístico de Guilherme Santa-Rita (1889-1918), não deixa de ser importante daquela que foi uma das primeiras apreensões do primitivismo em

Portugal¹⁵⁹. Depois de terminar a Escola de Belas Artes em 1907, parte em 1910 para Paris, onde toma contacto com as novas correntes artísticas. Sobre a sua estadia nesta cidade pouco se sabe, mas ali ficou até ao deflagrar da Primeira Guerra, tendo em 1911 reprovado na admissão à *École des Beaux-Arts*, perdendo em 1912 o estatuto de bolseiro. É na cidade-luz que toma contacto com a modernidade, nomeadamente com «Picasso, que chamava seu mestre»¹⁶⁰. Traz o Futurismo para Portugal e constitui-se como o seu principal agente, afirmando-se como o único futurista declarado. Se bem que não tenha ficado qualquer conhecimento de ideias ou de pretensões primitivistas por parte de Santa-Rita, a escassa obra que legou, por vontade própria, deixa supor a existência de uma faceta primitivista.

A *Cabeça* (cf. vol. II, fig. 88, p. 100) (c. 1912) apresenta alguns problemas do ponto de vista da análise do primitivismo em Portugal. A ausência de datação deste trabalho remete para a questão da introdução da ideia de rosto-máscara. As datas de 1910 e 1912¹⁶¹ afiguram-se plausíveis para a sua realização, todavia apenas restam hipóteses quanto à sua datação provável. Na ausência de dados concretos quanto à data deste trabalho, importa aqui inferir sobre as consequências da apresentação de uma data ou da outra. Se se situar a datação desta *Cabeça* em 1910, quando Santa-Rita parte para Paris, este trabalho apresenta-se como um dos primeiros a introduzir a noção de *rostomáscara* na arte moderna portuguesa, constituindo-se como uma das primeiras experiências primitivistas. Caso 1912 seja a data de realização, verifica-se que os desenhos de Amadeo de 1910 já haviam introduzido esta ideia (cf. vol. II, figs 42-44, pp. 54-56), significando esta *Cabeça* o desenvolvimento de um caminho já iniciado. Considerou-se que de momento, face aos dados disponíveis, tanto uma hipótese como a outra se encontram em aberto, porém há que ressaltar que a confirmação de uma ou outra tem consequências distintas no plano da abordagem do primitivismo em Portugal.

Independentemente da datação da obra, as inclinações futuristas de Santa-Rita não deixam supor um primitivismo assumido e declarado, antes pelo contrário, são um

¹⁵⁹ Sobre os dados biográficos de Santa-Rita ver nomeadamente: Joaquim Matos Chaves, *Santa-Rita: Vida e Obra*, Quimera Editores, Lisboa, 1989; José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, 3ª edição, Bertrand Editora, Lisboa, 1991, pp. 54 e ss., bem como Fernando Paulo Leitão Simões Rosa Dias, *Ecos do Expressionismo na Pintura Portuguesa (1910-1940)* – Dissertação de Mestrado, FCSH/UNL, 1996, [policopiada].

¹⁶⁰ Henrique de Vilhena, «Santa-Rita-Pintor» in *Diário de Notícias – Suplemento DN Cultura*, 22 de Novembro de 1984, p. 33. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 137, p. 157.

¹⁶¹ Sobre a questão da data desta obra veja-se: José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, 3ª edição, Bertrand editora, p.54 e o catálogo *Museu do Chiado – Arte Portuguesa 1850-1950*, Instituto Português de Museus, Museu do Chiado, Lisboa, 1994.

reflexo da modernidade parisiense, não se prendendo propriamente com um sentido de busca do que é primitivo e original por parte do pintor. Todavia, ainda que a sua declarada adesão ao Futurismo, de certo modo, contradiga quaisquer indícios de uma estética primitivista do ponto de vista ortodoxo, considerou-se que se concilia antes com o primitivismo mimético¹⁶².

Esta obra não se assume claramente como uma máscara de tradição africana, apenas sugere algo que possa restar dela dentro de uma estética de inspiração cubista e futurista. As obras de Amadeo, atribuídas entre o período de 1910-1912 (cf. vol. II, figs. 41-45, pp. 53-57), revelam um teor mais primitivista do que propriamente esta *cabeça-máscara*.

Se em Amadeo, o primitivismo constitui um ponto de partida, tal como afirma Fernando Paulo Dias¹⁶³, para a exploração de novos domínios, em Santa-Rita, pelo contrário, considerou-se que não é certamente um ponto de chegada porque não tem obra que o sustente, nem do ponto de vista cronológico nem no plano plástico. Carece, a esta obra o desenvolvimento que outros pintores realizaram, tal como fez Amadeo. Para que, em Santa-Rita, o primitivismo tivesse consistência precisava de uma linha de entendimento e de realização formal que estivessem em consonância com a tradição primitivista que naquele tempo já se havia afirmado. Deste modo, *Cabeça* não apresenta mais do que um olhar moderno sobre alguns elementos de inspiração primitiva. Enquanto em Amadeo as suas tendências primitivistas passam do mimetismo para a ortodoxia, em Santa-Rita, ficam exclusivamente no plano mimético.

Deste modo, do *rostro-máscara* de Santa-Rita sobressai apenas um primitivismo incipiente que funda as suas raízes em aspectos mais ligados a um modo de ser moderno, com o qual tomou contacto em Paris, do que propriamente com uma atitude primitivista assumida. Fica em aberto uma via de exploração que apenas refere e cita um paradigma que não encontra expressão concreta.

Santa-Rita não articula a pulsão primitivista com o modo de fazer e sentir a modernidade, situa-a somente como uma alusão inconsciente, não garantindo uma

¹⁶² O primitivismo mimético consiste numa cópia ou imitação de determinadas formas primitivistas, como por exemplo o uso da máscara africana ou de referências ao popular e rural, mas sem que o autor tenha intenção de primitivizar. Significa isto que assenta numa forma sem conteúdo. Cf. Glossário, p. 229.

¹⁶³ «Se na série de máscaras de Amadeo, o primitivismo foi ponto de partida para um desenvolvimento posterior e sobreposto que dele parcialmente se desvinculou, em Santa-Rita foi um ponto de aparente chegada, não premeditado, que se chegou pela violência metamórfica que sob a cabeça se agiu.». Fernando Paulo Leitão Simões Rosa Dias, *Ecoss do Expressionismo na Pintura Portuguesa (1910-1940)* – Dissertação de Mestrado, FCSH/UNL, 1996, [policopiada], p. 82.

autenticidade voluntária. Deste modo, o seu encontro com a arte primitiva mostra-se esvaziado de significado no domínio dos códigos de representação. Enquanto no estrangeiro os autores reconhecem a importância das formas da arte tribal, no caso português, este encontro surge deslocado e desenquadrado aparecendo como uma forma de mimetismo perante o que se fazia lá fora. A compreensão do processo de transgressão que constituía o discurso sobre o primitivo compunha por si só uma forma de modernidade que com dificuldade, nestes primeiros tempos, foi captada pelo panorama artístico nacional. De resto, o Futurismo, mais como acção do que propriamente como expressão plástica, dominava o espectro do modernismo português e, apesar das excepções e particularidades acrescentadas como é o caso de Almada, esse modernismo funda-se numa urbanidade que não tem contemplos com atavismos ou arcaísmos, mas que se vira constantemente para um futuro por realizar. O Futurismo busca uma exaltação da civilização que se coloca em antítese com as premissas primitivistas, mas não necessariamente de modo incompatível. O fascínio que as novas ideias provocam nos jovens autores são, simultaneamente, alvo da maior estranheza por parte do público que as via nascer¹⁶⁴.

É a reacção *provinciana* (segundo os próprios modernistas) ao Futurismo de origem urbana, moderna e civilizada. O universo criativo de Santa-Rita encontra-se nesta segunda linha, desenvolvendo-se a partir daqueles conceitos, pelo que o seu *rostomáscara* não busca o sentido primitivista tal como o haviam feito Matisse, Derain, Vlaminck (1876-1958) ou até mesmo o seu mestre Picasso¹⁶⁵.

O primitivismo que surge nesta vertente futurista, afigurou-se uma novidade de moda que se esgota em si própria e que não deixa uma base doutrinária do que fora uma atitude artística apreendida e compreendida já em 1906. Carece então um sentido teórico que só a geração seguinte vem a entender e a moldar de forma distinta. Com Santa-Rita desfaz-se assim o sonho do entendimento pleno de uma modernidade que

¹⁶⁴ «Seria difícil, para epigraphar a noticia do que hontem à tarde se passou no teatro da Republica, encontrar um título diverso do nome dado por Erasmo á sua famosa sátira. A divinização da loucura, feita com audácia, propositadamente trabalhada no louvável sentido de estarrecer burguezismos sédiços, e calculada desproporção entre as palavras e as ideias que ellas representam, o imprevisito «recherché», o contraste disparatado, parecem na verdade constituir o substrato d'essa nova manifestação de arte que é, simultaneamente, uma sciencia, uma philosophia e um curiosíssimo caso de pathologia mental.» A.S., «O Elogio da Loucura. O que hontem se passou no Republica durante a palestra do sr. Almada Negreiros (José)» 15 de Abril de 1917, p. 2. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 134, p. 153.

¹⁶⁵ Neste sentido esta obra pode ser comparada à crítica que Fernando Pessoa (1888-1935) fez a Mário de Sá-Carneiro (1890-1916): «Você é europeu e civilizado, salvo em uma coisa, e nessa você é vítima da educação portuguesa. Você admira Paris, admira as grandes cidades. Se você tivesse sido educado no estrangeiro, e sob o influxo de uma grande cultura europeia, como eu, não daria pelas grandes cidades. Estavam todas dentro de si.» Fernando Pessoa, *O Provincianismo Português*.

integre plenamente um sentido primitivista, pelo menos no que respeita à compreensão da arte tribal africana, esvaziando os seus elementos primitivistas de uma consciência criativa que tivesse por base os restantes entendimentos europeus. Por isso, crê-se que as descobertas e caminhos percorridos por Amadeo são singulares e isolados, as suas experiências com as *cabeças-máscaras* isolam-no numa busca que não é compreendida pelos seus camaradas lisboetas.

Em síntese, a escassa obra de Santa-Rita apesar de fazer referência à questão do primitivismo de raiz africana, fá-lo apenas na medida em que comporta um mimetismo de experiências realizadas em Paris. Não constitui por si só uma intenção de primitivizar ou assumir qualquer discurso sobre o primitivo.

1.3. Eduardo Viana

Eduardo Viana (1881-1967) situa-se, simultaneamente, num plano de proximidade e de afastamento face ao que é entendido como uma expressão primitivista em Portugal. Tal como os seus colegas de geração, em 1905 parte para Paris, depois de abandonar a Escola de Belas Artes de Lisboa evitando assim um percurso de base académica e de inspiração Oitocentista. Esta é a sua primeira experiência na capital francesa¹⁶⁶, onde as novas experiências coincidentes com a “descoberta” da arte tribal africana, não parecem ter impressionado Viana que se mantém numa linha de construção plástica bastante mais conservadora, em que Cézanne se assume como a principal inspiração. As rupturas que então se operavam não fazem parte do seu vocabulário plástico e temático. Viana encara a pintura numa perspectiva pessoal, afastada de modas e correntes, desenvolvendo buscas que se prendem com a cor e a forma. Os movimentos vanguardistas não lhe interessam como objecto de realização pictórica nem teórica.

Em Paris permanece até ao eclodir da Primeira Guerra, sem trazer na bagagem qualquer *ismo* que dominasse a cena artística de então. Apesar da sua parcimónia em

¹⁶⁶ Sobre Eduardo Viana ver José-Augusto França, *Eduardo Viana*, Artis, Lisboa, 1969; bem como os catálogos: *Eduardo Viana: 1881-1967*, Fundação Serralves, Porto, 1992; *Exposição Retrospectiva da obra do pintor Eduardo Viana*, S.N.I., Palácio Foz, Lisboa, Abril de 1968.

aderir às vanguardas vigentes, o *Primeiro de Janeiro*¹⁶⁷ vê Eduardo Viana como o mais modernista de todos, aquando da sua participação no *III Salão de Modernistas*¹⁶⁸.

A partir de 1915, considerou-se que a obra de Viana se torna importante na análise do primitivismo em Portugal, pela inclusão de elementos populares de raiz tradicionalista nos seus trabalhos. A presença desta temática coincide com a chegada a Portugal de Sónia e Robert Delaunay contribuindo para uma nova fase de maturação na obra de Viana. Se a experiência parisiense lhe trouxe uma importante aprendizagem ao nível da forma e da cor, permitindo-lhe explorar domínios plásticos que outros artistas portugueses ainda não haviam alcançado, o convívio com o casal Delaunay propõe novos motivos à sua pintura, para além dos já conhecidos «discos» delaunaianos. Pode ter sido pela via de Viana que o casal contactou com o artesanato português¹⁶⁹, situação que se afigura verosímil, dado o seu interesse pelos motivos regionais que se encontra patente na sua obra. Entendeu-se no entanto necessário averiguar as consequências destas influências na obra de Eduardo Viana, bem como a relação que se pode encontrar ao nível da atitude primitivista.

Crê-se que a presença de elementos de origem popular, como é o caso dos bonecos tradicionais aproximam o pintor de um sentido primitivizante que se funda na busca de algo original dentro da própria civilização ocidental. A intenção de Viana de primitivizar através da sua pintura é talvez marginal ou até mesmo secundária na perspectiva dos seus desígnios artísticos. Por um lado, assiste-se globalmente na sua obra a uma certa descontinuidade destes motivos, por outro, a sua inserção coincide exclusivamente com a presença dos Delaunay¹⁷⁰ e no seu contacto com o casal, absorvendo a sua estética, os seus símbolos e valores. Tal levantou uma questão de

¹⁶⁷ «Mais modernista, porém, do que todos eles é porventura o sr. Eduardo Viana, que se impõe pela bizarria das cores, pela singular distribuição das tintas berrantes.

Sem olhar a despesas, desprezando os meios-tons, o expositor revela afinal o seu bom humor, avançando para o futurismo sem preocupações de maior.». «No Salão de Modernistas. Uma exposição bizarra» in *O Primeiro de Janeiro*, 16 de Novembro de 1919, p. 1. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 2, p.20.

¹⁶⁸ Sobre esta exposição e as impressões nela recolhidas cf. Anexo documental, vol. III, docs., 1-3. pp. 19-21.

¹⁶⁹ Raquel Henriques da Silva, «Eduardo Viana (1881-1967)» in Catálogo da Exposição realizada na Fundação Serralves de 5 de Março a 19 de Abril de 1992, p. 35.

¹⁷⁰ Robert Delaunay também tomou contacto com a ruralidade bretã, remetendo para a apropriação de elementos ruralistas, fazendo assim uma apreensão daqueles elementos como tinham feito os primeiros primitivistas. Cf. Anexo de figuras, vol. II, figs., 208-210, pp. 220-222. Para o casal Delaunay a sua chegada a Portugal representou próprio mito do «ir embora» – ainda que forçado –, e através dele definiram novas realidades plásticas que se traduziram, para além de uma nova representação de modelos de luz e de cores, na integração de elementos populares portugueses na sua obra. Cf. Anexo de figuras, vol. II, figs. 211-219, pp. 223-231.

primeira ordem, isto é, até que ponto se podem considerar primitivistas estas obras de Viana.

Ao contrário do que acontece com Amadeo ou até mesmo com Santa-Rita, o primitivismo de Viana surge através da arte do seu próprio país, não tendo sido alcançado aquando da sua estadia em Paris, mas no momento em que as influências de Paris chegam a Portugal trazidas pelos Delaunay, tal como já foi acima referido. Desta forma, o exotismo reflectido na obra dos Delaunay acaba por se tornar também um motivo de pesquisa temática para Viana. Deste modo, o seu costumado conservadorismo mantém-se, pois não se pode dizer que busque um sentido do primitivo, mas antes pelo contrário, que este chega até ele. Concordou-se com a leitura de José-Augusto França de que esta fase da sua obra constitui, não só ao nível da temática, mas também das cores e das formas, «o ponto mais avançado do vanguardismo de Viana»¹⁷¹. Porém, entendeu-se que este vanguardismo constitui-se como um elemento importante não só na sua obra, mas também na própria vanguarda portuguesa, pois ao conciliar – de um modo distinto do de Amadeo – os elementos de tradição e vanguarda aprofunda nos seus *bonecos* e louças de barro um sentido ingenuista que ainda não havia sido alcançado por nenhum outro pintor português. Desta forma, entre 1916 com a série de *Bonecos portugueses* (vol. II, fig. 93-94, pp. 105-106) e 1919 com *O Homem das louças* (vol. II, fig. 95, p. 107), Viana explora uma nova via de representação na arte portuguesa que mais tarde é retomada por outros autores, nomeadamente Sara Afonso (1899-1983), como será verificado adiante (ponto 2.4). Este não deixa de ser um primitivismo extrínseco, já que não parte de uma necessidade espontânea e auto-declarada, mas antes de uma assimilação de um teor primitivista que parte de uma linha mais convencional e ortodoxa. Por um lado, o carácter de Viana é pouco atreito a concordâncias como a que se pode estabelecer entre o primitivismo e o modernismo¹⁷². Por outro, não primitiviza através das formas tal como haviam feito outros autores, buscando somente uma realidade temática que encontra paralelo naquela realizada pelos autores que se fundam nas temáticas populares. Contudo, considerou-se que Viana não se limita a fazer uma reprodução de cenas ou costumes populares, pois tal já era prática dos artistas do final do século XIX, e por si só não constitui um

¹⁷¹ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, 3ª edição, Bertrand Editora, Lisboa, 1991, p. 142.

¹⁷² Ele «que repudiava toda a sorte de intimidades com os seus pares, jamais participou, a não ser à sua maneira, em qualquer movimento colectivo de opinião». Carlos Ramos, «Eduardo Viana (1881-1967)» in *Exposição retrospectiva da obra do pintor Eduardo Viana*, S.N.I, Palácio Foz, Abril de 1968, s.p.

elemento primitivizante uma vez que não busca algo primitivo. O pintor debruça-se sobre as suas «*peças lúdicas e afectivas, homenagem ao artesanato do Minho*»¹⁷³, e ao imaginário ribatejano, pode acrescentar-se, fornecendo assim aquilo que se entendeu ser um novo reportório temático.

Em *Louças de Barcelos* (1915) (vol. II, fig. 89, p. 101), experimenta pela primeira vez a via dos objectos populares, assumindo um contacto com a arte tradicional. A valorização destas peças e o facto de as elevar a motivo de representação artística traduzem o seu gosto pelas peças populares definindo assim um novo motivo nas suas telas. Reconhece desta forma o seu valor artístico, como que inserindo uma obra de arte dentro de outra obra de arte. Os objectos populares e os temas com ele relacionados, passam a assumir um papel de destaque na sua obra e a sua adopção representa sobretudo uma «*fuga à disciplina académica*»¹⁷⁴, mas também o que se considerou ser a adopção de um primitivismo que tem como princípio a temática popular.

Da série *Bonecos portugueses* constam três pinturas, todas elas com uma forte analogia entre si, destacando-se deste conjunto *A negra, os ribatejanos e o boi* (c. 1916) (vol. II, fig. 92, p. 104). Considerou-se que esta obra vale por si só neste conjunto, como elemento autónomo, pois a inclusão de uma mulher negra destacam-na também no contexto da arte moderna portuguesa¹⁷⁵. Viana que coloca a mulher negra juntamente com um campino ribatejano e um boi constrói um universo que, em 1916, se contradiz nos seus aspectos fundamentais. Para analisar esta obra houve, no entanto, que ter como referência outra que lhe é contemporânea: *Bonecos Portugueses* (1916) (vol. II, figs. 93-94, p. 105-106). Ambas se assemelham em tudo, quer no plano formal, compositivo e cromático, excepto no facto de que numa está representada uma mulher negra enquanto noutra se encontra o que parece ser uma minhota. A afinidade entre as duas afigurou-se, simultaneamente, próxima e distante, pois apesar de pertencerem a universos distintos, encontram uma base de apoio numa conceptualização primitivizante. A temática do primitivo surge como um denominador comum entre ambas. Importa salientar que Viana, em *A negra, os ribatejanos e o boi*, remete o observador para um discurso que se

¹⁷³ Raquel Henriques da Silva, «Eduardo Viana (1881-1967)» in Catálogo da Exposição realizada na Fundação Serralves de 5 de Março a 19 de Abril de 1992, p. 95.

¹⁷⁴ Id., *op. cit.*, p. 90.

¹⁷⁵ Aqui a figura do negro surge descontextualizada à semelhança do que fizeram alguns autores expressionistas, entre os quais se destaca Ernest Ludwig Kirchner (1880-1938), que em *Negro Couple* (1911) representa a figura do negro num ambiente construído pelo artista. Colin Rhodes apelida estas construções de «*composite primitivism*». Cf. Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames and Hudson, Londres, 1997, p. 101.

prende com a temática do primitivismo de origem africana, seja este processo feito de modo consciente ou inconsciente. Constrói assim uma relação dual na medida em que, por um lado, esvazia a sua vida e concepções teóricas de conteúdos que se ligam à temática do primitivismo e, por outro, durante esta fase de pintura, faz incidir uma série de elementos que a ela se associam. Nesta obra, explora um caminho que não havia sido percorrido. Longe do tradicional *rostro-máscara*, arrisca a introdução de um novo conceito. Apesar do seu distanciamento face a princípios e correntes de ordem teórica, entendeu-se que deixa neste trabalho uma clara nota de que não permanece totalmente alheio às correntes dominantes do seu tempo. O facto de não dar continuidade a este processo esvazia, em certo sentido, o desenvolvimento do seu significado, que por surgir como um facto isolado se afasta de hipóteses que mereceriam desenvolvimento. Inaugura e finda automaticamente um caminho que não quer seguir, mas que mostra dele ter conhecimento.

Depois desta abordagem, o pintor volta a retomar as concepções plásticas relacionadas com os motivos populares, é o caso do quadro *Revolta das Bonecas* (1916) (vol. II, fig. 90, p. 102). Aqui, apesar da influência evidente do casal Delaunay, está patente a relação entre os objectos populares e a expressão plástica moderna. Viana concilia a tradição e a modernidade, resolvendo na tela o binómio primitivismo/modernismo. Neste caso, não se tratam dos bonecos de barro, mas antes das tradicionais bonecas de pano que já tinham sido utilizadas como motivo por Amadeo¹⁷⁶ e Sónia Delaunay.

Todavia, as ideias de Viana que atravessam o gosto popular vão ainda desenvolver-se, em *Depois da Festa*¹⁷⁷, *Rendeira de Vila do Conde* (c. 1916) (vol. II, fig. 91, p.103), *As três abóboras* (1919) (vol. II, fig. 96, p. 108) e *O Homem das louças* (1919) (vol. II, fig. 95, p. 107). Aqui o elemento popular deixa de ser o objecto tradicional para passar a ser a figura humana. Com excepção d' *As três abóboras* (vol. II, fig. 96, p. 108), em ambos os quadros se pode dizer que se encontra a representação do artista (artífice) popular, ele interpreta uma outra concepção da arte e da vida. Estes elementos do povo, fora dos circuitos intelectuais, académicos e artísticos de vanguarda, também desenvolvem uma expressão artística. Assim, se do ponto de vista plástico, estas obras de Viana constituem uma aproximação às experiências formais desenvolvidas a partir

¹⁷⁶ Cf. Anexo de figuras, vol. II, figs. 81-84, pp. 93-96.

¹⁷⁷ Esta obra foi apresentada na Décima Segunda Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes e consta uma reprodução no seu catálogo.

de Cézanne e do casal Delaunay, ao nível temático, buscam uma inspiração num primitivismo de origem popular que se desenvolve através da representação de figuras e situações onde a arte popular assume destaque. Em *O Homem das louças* (vol. II, fig. 95, p. 107), a última obra desta experiência de Viana, dá mesmo lugar e voz ao artista popular, conferindo-lhe um estatuto de *quase* retrato. A obra de arte não se confina então, apenas, aos artistas modernos ela eleva-se noutras categorias que até então mereceram pouca atenção.

O pitoresco e o folclórico deixam de ser o ponto de partida através do qual se olha para o povo, passando a ser a própria essência de artista. Neste sentido, entendeu-se que os temas de Viana acerca do popular alcançam uma dimensão que não foi atingida por Amadeo ou Sónia Delaunay. Se não ousou tanto do ponto de vista plástico como estes dois, fê-lo ao nível da temática, conferindo ao povo o estatuto de artista e criador. De facto, foi entendida como outra das facetas do primitivismo, pois para além de reconhecer a arte para lá dos domínios tradicionais, reconhece igualmente capacidades (emocionais e técnicas) de outros artistas. Viana, com aquela obra, chega assim, ao culminar de uma série de experiências que não mais têm continuidade resumindo, de certa forma, um conjunto de pensamentos sobre o popular e o erudito que haviam sido iniciados com a chegada dos Delaunay a Portugal e que, em 1919, já depois da sua partida, chegam ao fim com o *Homem das louças*. (vol. II, fig. 95, p. 107). Esta pintura de Viana torna-se importante não só do ponto de vista plástico, mas também pela carga simbólica que representa. Neste quadro, mais do que uma figura-tipo, encontra-se um entendimento sobre a arte e o que ela pode representar. Reconheceu-se aqui uma declaração de intenção artística. Apesar de não ter tido a audácia formal e o sentido experimentalista de Amadeo, no conjunto das obras acima analisadas, desenvolve todo um caminho que tem uma identidade própria. É uma nova leitura da modernidade que Viana acaba por traduzir para português, através das experiências (indirectas) parisienses. O pintor não foi a Paris buscar esta forma de modernidade, mas antes, vai encontrá-la com os seus amigos em Vila do Conde. Tal só se tornou possível porque os próprios elementos primitivistas estavam ali disponíveis, acessíveis a uma obra que primeiro teria de passar pela leitura dos Delaunay para depois então ser assimilada. Apesar de distintas, as leituras de Amadeo e Viana absorvem o mesmo conceito, o popular, o rural, a arte tradicional, colocando-os no mesmo panteão a que os artistas franceses haviam elevado a arte africana. Sem dúvida que as concepções dos Delaunay afiguram-se mais aprofundadas e desenvolvidas, no que respeita ao sentido de

primitivo, basta para isso a sua própria experiência na *Blaue Reiter*¹⁷⁸. Mas estes caminhos que aparentemente parecem diversos confluem num único sentido, o da arte popular portuguesa. O *Homem das louças*, de 1919, termina a década de 10 e, juntamente com a obra de Santa-Rita e Amadeo, representou o final de uma série de experiências, cada uma no seu sentido, que vêm a desembocar num resultado semelhante, a descoberta do primitivo.

Viana, de facto, não é um teórico ou programático, ao contrário de alguns dos seus colegas de geração. Olha para a pintura sobretudo de um ponto de vista prático, segundo a qual a própria pintura se sobrepõe a teorias ou ideias¹⁷⁹. Sem dúvida que a sua pintura vive por si só, enquanto objecto de realização. Todavia, há que inseri-la no contexto intelectual e, neste sentido, tornou-se importante enquadrá-la nas atitudes primitivistas. O popular desenvolvido por Viana não pode ser entendido como casual ou fortuito, ele está patente na sua obra num período concreto e encontra uma coerência de realização que assume uma lógica de produção. Certamente que estes temas foram pensados, previamente programados e amadurecidos, compreendendo um sentido teórico que teve por base uma ideia ou um conceito. A experiência de modernidade vivida por Viana traz consigo um entendimento sobre a arte e a vida comum a muitos artistas do seu tempo, deixando antever uma série de ideias e conceitos que circulam na Europa de então.

A inserção de elementos primitivizantes na sua pintura contém, por um lado, uma vertente que teve obrigatoriamente de ser pensada e experimentada, bem como outra que lhe chegou por via indirecta. Cronologicamente esta aventura do artista está directamente relacionada com o contacto com os Delaunay, como já foi acima referido, pois iniciou-se com a sua chegada e terminou pouco tempo depois destes partirem. Concluiu-se que Viana não procurou o sentido do primitivo por si só, mas antes que este lhe foi dado a ver e a experimentar, tirando daí apenas as lições que considerou necessárias e não aprofundando mais o tema.

¹⁷⁸ Sobre o primitivismo e a *Blaue Reiter* cf. Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, The Belknap Press of Harvard University Press, London, 1986, pp. 125-140. No que refere à participação dos Delaunay na *Blaue Reiter* cf. Peter Selz, *German Expressionist Painting*, University of California Press, United States, 1974, p. 210 e ss.

¹⁷⁹ Tal como afirma Carlos Ramos, «Eduardo Viana [...] foi certamente, porventura o menos intelectual de todos os nossos artistas plásticos.». Carlos Ramos, «Eduardo Viana (1881-1967)» in Exposição retrospectiva da obra do pintor Eduardo Viana, S.N.I, Palácio Foz, Abril de 1968, s.p; ou ainda José-Augusto França: «Eduardo Viana fala como um pintor-pintor [...], desentendido das literaturas concomitantes.». José-Augusto França, *Eduardo Viana*, Artis, [Lisboa], 1969.

Mas esta vivência ficará bem patente na arte portuguesa, pois se o caminho percorrido por Amadeo ficara escondido até à década de 50, o mesmo não aconteceu com a obra de Viana que foi admirada pelas gerações que se lhe seguiram.

Não obstante as experiências de teor africanizante na obra de Amadeo, também ele realizou uma aproximação ao popular. Porém, se no que respeita aos bonecos tradicionais ambas as obras se ligam, no que refere ao tratamento dos temas assumem formas distintas. Enquanto Amadeo experimenta várias vias de representação do popular, Viana centra-se numa e desenvolve-a metodicamente através de diversas obras. Considerou-se que o ponto de partida de Viana são os objectos populares, não lhe interessam tanto os temas ou os assuntos. Assim, parte de uma experiência concreta à qual se encontra associada uma ideia, a da valorização da arte e dos artistas populares, para a partir dela articular algumas análises de modernidade. Enquanto Viana constrói um sentido de exploração, Amadeo desenvolve vários nunca se prendendo a nenhum. Também do ponto de vista formal constou-se uma distinção clara entre um autor e o outro, pois se Viana assume modelos primitivistas sem primitivizar do ponto de vista formal, Amadeo, na série *máscaras*, por exemplo, encontra um sentido primitivo no plano formal. Todavia, ambas as leituras são marcadas por pontos em comum que se prendem certamente ao contacto com os Delaunay¹⁸⁰.

Desta forma, entendeu-se que dentro do conservadorismo que caracteriza a obra de Viana, o primitivismo se assume como um momento de ruptura não só na arte portuguesa, mas mesmo no enquadramento da sua obra. Assim, no período que compreende a Primeira Guerra Mundial, Portugal recebe uma proposta de uma via primitivizante e oferece por seu turno um modelo que mais tarde virá a ser explorado por outros artistas portugueses. Viana acaba por se tornar o receptor de uma modernidade que havia apenas apreendido parcelarmente, por conveniência própria, em Paris e desenvolve-a de modo singular em Portugal. Vem a estar mais vezes em Paris, mas não volta a fazer uma recepção de modernidade tão forte como aquela recebida em Vila do Conde.

De modo breve, pode concluir-se que a obra de Viana andou de certo modo arredada de princípios e correntes demasiado dogmáticos. Se apenas a pintura parecia interessar-

¹⁸⁰ De facto a chegada dos Delaunay a Portugal, para além do conhecido plano da *Corporation Nouvelle*, que aliás viria a ter poucos efeitos práticos, deixara uma forte marca nas artes plásticas da década de 1910 no que respeita à inserção de elementos primitivizantes na arte portuguesa.

lhe, tal como até à data tem sido veiculado, após a análise realizada, crê-se que a questão do popular tal como se apresenta nos seus diferentes trabalhos, bem como a influência dos Delaunay nesta aproximação, reflecte um sentido mais profundo. Esta noção que Viana confere à arte portuguesa, dota-a de princípios e valores que se considerou estarem alicerçados nas ideias primitivistas e que se ligam às vertentes de vanguarda.

1.4. Almada Negreiros

A obra de José Sobral de Almada Negreiros (1893-1970)¹⁸¹ encontra diversos pontos de contacto com a temática primitivista. O seu conceito de primitivo assume duas vertentes distintas: por um lado, o primitivo enquanto primeiro, original, ingénuo, puro e sincero; por outro, como fazendo parte do “Outro”, ou seja, aquele que não encontra expressão e representação nas correntes dominantes. A sua obra apesar de se encontrar num contexto histórico-cultural específico, apresenta um sentido de individualidade que dificilmente se pode ligar a escolas ou programas. Almada ao longo da sua carreira como pintor, desenhador e escritor, define por diversas vezes as suas concepções de arte e de vida e que se encontram patentes na sua obra literária e plástica. A sua produção artística, pela coerência e unidade que apresenta, pode e deve ser encarada como um todo, um conjunto que estabelece uma série de premissas que contribuem, não só para definir a sua obra, como os princípios que se lhe encontram subjacentes. Neste conjunto há determinados factores que se ligam de alguma forma aos valores primitivistas e, sem nunca fazer uso da expressão, deixa antever uma certa proximidade e afastamento com o conceito.

Ao longo da sua obra, assiste-se a uma busca declarada de elementos primitivistas como sejam a ingenuidade, a tradição e o gosto pelo popular, uma certa forma de ruralidade urbana que se faz representar através de tipos muito específicos. Considerou-se que a relação da sua vida e obra com as atitudes primitivistas apresenta três aspectos que se complementam simultaneamente: primeiro, a sua obra literária; segundo, a sua estadia em Paris e, terceiro, os frescos das Gares Marítimas como maior e melhor

¹⁸¹ Sobre Almada Negreiros e os seus dados biográficos ver a obra de José-Augusto França, *Almada - O Português sem Mestre*, 2ª ed., Bertrand Editora, Venda Nova, 1983. p. 291. No que refere à obra gráfica de Almada ver nomeadamente o catálogo *Almada – A Cena do Corpo*, Centro Cultural de Belém, 27 de Outubro de 1993 a 15 de Janeiro de 1994.

exemplo de uma ligação às ideias primitivistas, que será analisada adiante (capítulo II, ponto 2.1.). No que refere à sua obra literária, apesar de escapar ao âmbito deste estudo, foi considerada essencial para a compreensão da sua obra plástica. É neste sentido que foi analisada, não como um fim em si mesmo, mas como uma ponte que permitiu estabelecer entendimentos posteriores.

Ao contrário do que acontece com Amadeo, ou até mesmo com Santa-Rita, entendeu-se que Almada não adopta uma estética que possa ser directamente relacionada com a questão do primitivismo internacional tal como era entendido até ao final de 1910. Pelo contrário, afasta-se dos princípios que ligam directamente a arte moderna à máscara ou à arte tribal. Apesar de ter experimentado na sua obra o cubismo e de manifestar publicamente a sua admiração por Picasso, não recorre às tradicionais construções cubistas que tinham por base a máscara e escultura africanas, aliás não se encontrou na sua obra menção a semelhantes recursos.

Para entender a presença de atitudes primitivistas na sua obra plástica, houve primeiro necessidade de compreender a sua obra literária, pois uma não pode ser entendida sem a outra. Verificou-se também que as referências literárias contribuem para explicar muitos dos princípios e entendimentos que permitem fundamentar opções que se ligam com a questão do primitivismo. A associação da obra de Almada à temática primitivista tem sido ignorada pela historiografia, coarctando um importante elemento da sua individualidade artística.

Almada, nas suas primeiras intervenções culturais surge como um futurista declarado, ligando-se por isso a uma corrente de entendimento muito específica. Todavia, o seu futurismo, ao longo da sua obra, pautou-se mais como um movimento de acção do que propriamente como uma escola programática. Aliás, para alguns dos seus companheiros de geração, consistia num modo inovador de encarar a arte e a vida. Apesar do choque provocado pelas atitudes futuristas e pela nova leitura que propunha da realidade, a sua obra logo nos primeiros anos da sua carreira era apreciada e merecedora de elogios¹⁸². A sua exposição de 1913 provoca uma chamada de atenção e desde cedo a capital fica atenta ao que o jovem artista tem para dizer. A sua juventude, audácia e iniciativa coloca-o rapidamente entre as figuras de destaque do primeiro

¹⁸² «Em todos os seus trabalhos, além duma invulgaridade de traço, notam-se ideia e nenhum deles é banal. Bastaria esta alta qualidade para o recomendar ao público artista.». «Exposição de caricaturas de Almada Negreiros» in *A Capital* 19 de Março de 1913, p. 2. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 139, p. 160. Chegando mesmo o *Século* augurar um «futuro brilhante». «Exposição de caricaturas de Almada Negreiros» in *O Século* 16 de Março de 1913, p. 3. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 138, p. 159.

modernismo português. Assim passa de mero desconhecido a ocupar um lugar nas fileiras da modernidade portuguesa. Longe das tradições académicas e até mesmo contra elas, como disso vem a ser prova o famoso «*Manifesto Anti-Dantas*»¹⁸³, Almada surge então na cultura portuguesa como «*o menino d'olhos de gigante*»¹⁸⁴, como ele próprio vem, mais tarde, a definir-se. Os seus trabalhos constituem uma lufada de ar fresco no panorama artístico nacional que se mantinha, ainda durante a década de 10, bastante conservador e estagnado numa tradição que a Europa já vira desaparecer¹⁸⁵.

Mas a arte de Almada e as suas intervenções são vistas pela conservadora Lisboa como um choque contra os valores estabelecidos. Ele, juntamente com os seus companheiros futuristas, desenvolve um conjunto de actividades que vão colocar os meios mais conservadores em sobressalto¹⁸⁶. O Futurismo é recebido com perplexidade, estranheza e humor¹⁸⁷, mas não deixa de constituir um novo caminho de modernidade que desponta. É neste ambiente e neste contexto que Almada define a sua obra e alinha as principais características da modernidade portuguesa.

Almada é, simultaneamente para si e para os mais velhos da sua geração (nomeadamente Fernando Pessoa) um sinónimo de pureza e de ingenuidade que traz um novo olhar à realidade nacional. Características que o autor vai esforçar-se por manter, nunca se desligando dos seus princípios e concepções basilares. São eles que permitem

¹⁸³ Almada Negreiros, «Manifesto Anti-Dantas» in *Obras Completas - Textos de Intervenção*, Introd. de Luísa Coelho, Vol. VI, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, pp. 19-23.

¹⁸⁴ Este é o título do poema datado de 1921: Almada Negreiros, «O Menino D'Olhos de Gigante» in José de Almada Negreiros, *Poemas*, 2ª ed., Assírio & Alvim, Lisboa, 2005, pp. 98-109.

¹⁸⁵ «*Era o caricaturista J. Almada Negreiros, que, d'um salto, atingira os postos avançados. Não tinha nem mestre nem biografia artística conhecidos. Era um combatente, que apurara o lápis, e d'ele se servia como para derrubar a porta da imortalidade e instalar-se comodamente. Era moço; tinha esperança e fé, segredos que, em muitos casos, depende o triunfo.*». «Galeria dos Humoristas. Exposição Almada Negreiros» in *O Século* 24 de Março de 1913, p. 5. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 143, p. 161.

¹⁸⁶ Em 1917, mesmo antes do autor apresentar a sua conferência futurista no Teatro República, já vozes se levantavam acerca da conveniência de esta ser assistida por senhoras, o que levou a que o artista tivesse de prestar esclarecimentos no jornal *A Capital*: «[...] tendo-me sido perguntado por inúmeras senhoras se a minha conferência respeitava a presença de todas as mulheres, tenho a dizer:

1.º, que o «*Manifesto Futurista da Luxúria*» é assinado pela mais genial das artistas contemporâneas da França, Madame Valentine de Saint-Point.

2.º, que este mesmo manifesto foi publicado em Paris e espalhado por todo o mundo, depois de lido publicamente em Paris a um publico quasi exclusivamente feminino que aclamou a conferência de «*Libertadora*». Todos os jornaes e revistas parisienses reproduziram na integra o extraordinario manifesto.» «A conferência futurista de sabado próximo» in *A Capital*, 13 de Abril de 1917, p. 2. Cf. Anexo documental, doc. 145, p. 162. Sobre esta conferência ver ainda A.S., «O Elogio da Loucura. O que hontem se passou no Republica durante a palestra do sr. Almada Negreiros (José)» in *A Capital*, 15 de Abril de 1917, p. 2. Cf. Anexo documental, vol. II, doc. 134, p. 153.

¹⁸⁷ Ainda a este propósito o jornalista da *Capital* afirma: «*Decididamente a progressão de malucos cresce de forma assustadora.*». *A Capital*, 13 de Abril de 1917, p. 2. Cf. Anexo documental, doc. 145, p. 162.

estabelecer uma ponte entre uma certa forma primitivista de entender a arte e a criação de Almada.¹⁸⁸

Outra questão que se prende com a aproximação à temática do primitivismo está relacionada com o afastamento deliberado a qualquer ligação que se possa estabelecer com as concepções burguesas. O primitivismo na Europa, logo nos seus primeiros anos, surge como uma tentativa de romper com um certo gosto de origem burguesa que pautava as criações artísticas, daí a sua imediata ligação à arte de cariz tribal, pois esta não fazia parte das concepções burguesas e, pelo contrário, desviava-se em tudo dos seus entendimentos.

Almada distingue dois tipos de nacionalidade: «*Eu português, conheço pelo menos dois Portugais: um dos portugueses, e outro o das portuguesadas*»¹⁸⁹, concepção que será importante adiante, quando se proceder à análise dos frescos das Gares Marítimas (capítulo II, ponto 2.1.). A essência nacional ganha especial relevo, sobretudo depois da sua estadia em Paris.

Ao terminar o «*Manifesto Anti-Dantas*» em 1915, deixa assim antever uma aparente oposição entre modernidade e primitivismo¹⁹⁰. Esta observação encontra-se em perfeita consonância do que é um entendimento futurista da modernidade. África não é vista como uma fonte de inspiração, tal como a viam os artistas primitivistas no estrangeiro, mas como algo selvagem em sentido negativo. Almada em 1915 faz a apologia da civilização industrial, da máquina, da velocidade e do homem moderno, por isso África é entendida como um símbolo de atraso e de primitivismo no sentido negativo do termo. Tal não significa que não pudesse entender um sentido do primitivismo tal como era encarado no resto da Europa, aliás provavelmente possui até uma concepção bastante mais alargada do seu significado, não se restringindo à questão do primitivismo africano.

Mas a problemática do primitivismo, como já foi referido, não se prende exclusivamente à questão da arte tribal ou africana, ela eleva-se para um regresso ao Mundo, à Natureza, à pureza das coisas e, nesta perspectiva, Almada possui uma noção

¹⁸⁸ Há que lembrar as palavras de José-Augusto França a propósito do ingenuismo de Almada: «*Que esta ingenuidade seja falsa, não tem importância; ela não pode deixar de ser falsa, desde o «doutanier Rousseau», que, por via de Apollinaire, está necessariamente na raiz da formação do autor; e, por outro lado, ela é assumida como uma razão de vida, e o veículo preciso da sua sinceridade.*». José-Augusto França, *Almada - O Português sem Mestre*, 2ª ed., Bertrand Editora, Venda Nova, 1983. p. 291

¹⁸⁹ Almada Negreiros, «Vistas do SW» in *Obras Completas - Textos de Intervenção*, Vol. VI, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, p.128.

¹⁹⁰ «[Portugal] *O país mais selvagem de todas as Áfricas!, o exílio dos degredados e dos indiferentes!, a África reclusa dos europeus!*». Id., *op. cit.*, p. 23

bastante nítida deste retorno, patente sobretudo na sua obra poética. Nela apela ao regresso, ou «eterno retorno», ao que é puro simples e original e, neste sentido, afasta-se do Futurismo que assenta exclusivamente no progresso civilizacional. Sobretudo na poesia encontra-se uma certa dualidade entre um sentido urbano (aliás a *geração do Orpheu* é profundamente urbana e lisboeta, ao contrário do que acontece com a posterior *geração da Presença*) e um afastamento dos seus elementos. A cidade é para Almada um factor que permite o progresso e o desenvolvimento, pois é lá que tudo acontece, mas é também um elemento de degradação e corrupção humana¹⁹¹, daí que defenda um regresso à Natureza. Este apelo – «– *Põe-te a nascer outra vez!*»¹⁹² - não se restringe à cidade, alarga-se (ao longo do poema) à família, à casa, ao campo, ao próprio «Eu», para se consubstanciar numa própria reconstrução do indivíduo. Encontra-se em plena consonância com as ideias primitivistas que pretendem a construção de um homem novo, fora de tudo o que o pudesse contaminar. Esta forma de nascer de novo é um meio de “regressar” ao que é puro, original e genuíno. A descoberta de si próprio.

*«E o indivíduo está tão longe de si mesmo que para chegar até si tem primeiro que dar a sua volta ao mundo, completa, até ao ponto de partida.»*¹⁹³

É, no entanto, em Paris que muitas das concepções artísticas se definem em Almada. A sua passagem pela capital francesa marca o início de uma nova etapa na sua obra, assumindo-se sobretudo como um momento de maturidade. Apesar do sentido artístico permanecer o mesmo, pois as suas directrizes artísticas encontram-se definidas desde muito cedo, verifica-se uma alteração das temáticas. Constatou-se que Almada, em Paris não absorve o conceito da máscara africana ou da arte tribal, todavia explora um sentido mais amplo e que assume uma dimensão mais vasta, ou seja, parte de um entendimento pessoal das leituras primitivistas. A sua partida faz-se em 1919. Esta era uma viagem “peregrinação” que fazia parte da própria formação do artista. Ao contrário do que aconteceu com muitos colegas seus que haviam partido por volta de 1905/6, Almada encontra um ambiente artístico já definido e de certa forma descoberto quando aí chega. Enquanto nos primeiros anos do século a arte africana se encontrava em todo o seu

¹⁹¹ *«Larga a cidade masturbadora e febril,/Rabo decepado de lagartixa,/Labirinto cego de toupeiras,/Raça de ignóbeis míopes, tísicos, tarados,/Anémicos, cancerosos e arseniados!/Larga a cidade!/Larga a infâmia das suas ruas e dos boulevards [...]».* Almada Negreiros, «A Cena do Ódio» in *Poemas*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2001, p. 41.

¹⁹² *Id, Ibidem.*

¹⁹³ Almada Negreiros, «Direcção Única» in *Obras Completas - Textos de Intervenção*, vol. VI, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, p. 48.

esplendor, em 1919 era já um dado adquirido, já havia passado a guerra, o cubismo já se tinha formado e constituído a sua legião de adeptos. A sua experiência parisiense não é como a de muitos dos seus colegas de geração que procuravam na cidade o treino e o ensinamento das academias. Crê-se que Almada vê na cidade o seu próprio “Eu” e o seu próprio país.

A questão dos motivos populares e nacionais na arte moderna portuguesa já havia sido introduzida pela mão de Amadeo (cf. cap. II, ponto 1.1.) e Eduardo Viana (cf. cap. II, ponto 1.3.) mas, com Almada alcançam um sentido diferente, procurando através do ponto de vista artístico a própria essência da nacionalidade. A obra emblemática deste período é a «*Histoire du Portugal par coeur*»¹⁹⁴, título que não é de forma alguma ingénuo mas que possui um carácter ingenuista. Descobre assim no estrangeiro o seu próprio país, e canta-o num poema apaixonado, ilustrado com imagens da história e dos principais acontecimentos nacionais. Entendeu-se que este poema é a sua forma de encontrar o outro “Eu” primitivo e original, um meio de *voltar a nascer*. A descoberta das suas próprias raízes e do seu próprio sentido, pois chegara a si mesmo¹⁹⁵.

Para além de uma nova temática que surge na sua obra, há também uma descoberta de si próprio que é nada mais do que o encontro com a sua identidade individual e nacional. Enquanto durante a fase de descoberta do primitivismo os artistas tinham ido buscar estes princípios ao “Outro”, que consideravam primitivo e selvagem, verificou-se que Almada fá-lo através de um golpe de inteligência buscando-se a si próprio e encontra as mesmas características na sua própria nacionalidade. Mas trata-se de uma nacionalidade genuína, plena de entendimento, sem segundas intenções¹⁹⁶ e sem nacionalismos, queixando-se em 1935, de ter deixado de haver Portugueses em Portugal¹⁹⁷. Deste modo, reconheceu-se que Almada desfaz as dúvidas que possuem

¹⁹⁴ Almada Negreiros, «Histoire du Portugal par coeur» in José de Almada Negreiros, *Poemas*, 2ª ed., Assírio & Alvim, Lisboa, 2005.

¹⁹⁵ «Cada indivíduo não pode chegar até si mesmo senão através dessas três unidades a que pertence: o mundo, aquela das cinco partes do mundo onde está a sua terra, e a sua terra.». Almada Negreiros, «Direcção única» in *Obras Completas – Textos de Intervenção*, vol. VI, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, p. 47.

¹⁹⁶ «A *Histoire de Portugal par Coeur* de José de Almada Negreiros e a *Mensagem* de Fernando Pessoa, duas produções portuguesas que tiveram a aceitação de todos, são dois documentos portugueses, sem nacionalismos, sem regionalismos, seus indigenismos.». Almada Negreiros, «Um aniversário Orpheu» in *Obras Completas - Ensaio*, Vol. V, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1992, p. 61.

¹⁹⁷ «São documentos portugueses, disse, mas portugueses de Portugal, do único Portugal comum a todos os portugueses. Mas há já muito tempo que deixou de haver portugueses em Portugal. [...] Ora o que queriam os colaboradores de Orpheu era que houvesse Portugal e também portugueses.». Id., *Ibidem*.

surgir acerca da sua inspiração em motivos nacionais. A sua perspectiva é diferente, a sua ligação à questão da nacionalidade é acima de tudo um modo de ser e de sentir¹⁹⁸.

Paris assume-se como uma prova de maturidade e de crescimento pessoal e intelectual. Aprende, deste modo, o significado da palavra saudade. Uma saudade que dois anos antes, em 1917, no *Ultimatum Futurista às gerações portuguesas do século XX*¹⁹⁹, tinha veementemente contestado e condenado, talvez fosse esta uma saudade decadentista e, aquela, uma saudade viva e de memória. Assiste-se, sem dúvida, a uma mudança no seu modo de pensar e de sentir. A nacionalidade passa a ser uma fonte de inspiração, mas simboliza uma nacionalidade baseada na tradição popular, tal como Amadeo já havia pintado as bonecas de pano ou Eduardo Viana os bois de barro.

Não é só a questão do popular que se destaca na obra de Almada. Constatou-se que em Paris aprende também a olhar o “Outro”, provavelmente por ele próprio ali fazer parte dum deles, mas é sobretudo o “Outro” excluído e marginalizado. Data de 1919 um desenho de um casal de *Acrobatas* (1919) (vol. II, fig. 97, p. 109), onde se podem ver claramente as deformações propositadas imprimidas pelo artista. Este será um tema recorrente na sua obra e de maior importância uma vez que os saltimbancos, os palhaços, os artistas de circo ou até mesmo os Pierrots e Arlequins, se assumem como os artistas excluídos, os primitivos do mundo do espectáculo e das artes. Picasso por diversas vezes recorreu a estes temas, tal como o fizeram os artistas da *Die Brücke*. Juntamente com os *cabarets*, estes temas que tão na moda estavam em Paris no início do século, representam uma certa forma de *exotismo urbano*.²⁰⁰ É um mundo frequentemente referido por Almada, basta para isso lembrar o seu texto *Saltimbancos*²⁰¹, escrito em 1916 e publicado no ano seguinte, ou ainda *Nome de Guerra*²⁰² já de 1925. Na realidade, este mundo do “Outro” constitui simultaneamente o mundo do próprio “Eu”, uma forma de alterismo* onde, por vezes, se confundem o

¹⁹⁸ «A Arte não vive sem a Pátria do artista, aprendi eu isto para sempre no estrangeiro.». Almada Negreiros, «Modernismo» in *Obras Completas - Textos de Intervenção*, Vol. VI, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, p. 61.

¹⁹⁹ Almada Negreiros, «Ultimatum Futurista às gerações portuguesas do século XX» in *op. cit.*, p. 39. «Porque o sentimento-síntese do povo português é a saudade e a saudade é uma nostalgia mórbida dos temperamentos esgotados e doentes. O fado, manifestação popular da arte nacional, traduz apenas esse sentimento-síntese. A saudade prejudica a raça tanto no seu sentido atávico porque é decadência como pelo seu sentido adquirido porque define e estoila.».

²⁰⁰ Para além de serem o local de convívio de artistas estes locais forneceram também «a vivid and romantic picture of “primitive” lifestyles». Jill Lloyd, *German Expressionism – Primitivism and Modernity*, Yale University Press, New Heaven; London, 1991, p. 88-89.

²⁰¹ Cf. Almada Negreiros, «Saltimbancos – contrastes simultâneos» in *Obras Completas – Contos e Novelas*, vol IV, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, pp. 37-47.

²⁰² Cf. Almada Negreiros, *Obras Completas – Nome de Guerra*, vol II, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

sujeito alterante e alterado. Esta definição de fronteiras é difícil, mas sem dúvida fornece temas onde a essência humana e a letargia de valores são postas à prova.

Em todo este conjunto de questões verificou-se que se destaca muito mais a problemática do “Outro” do que a questão do primitivismo, apesar de por vezes se encontrarem associadas. O “Outro”, de acordo com as representações primitivistas, consiste naquele que não faz parte da civilização ocidental e, por isso, é frequentemente relacionado com as culturas tribais da África e da Oceânia. Todavia, muitos foram os artistas europeus que alargaram este conceito a outras esferas de entendimento, colocando de lado o já conhecido processo de representação apoiado na arte tribal e, ampliando esta noção de “Outro”. Esta é uma questão pouco desenvolvida no tratamento do primitivismo que apesar de ser referida por alguns autores, são poucos os que se debruçaram de modo mais aprofundado sobre esta problemática²⁰³. Considerou-se que o “Outro” é parte integrante da essência do primitivismo. Assim, o artista de circo, o saltimbanco, ou até mesmo os artistas de cabaret representam o artista marginalizado. É neste sentido que pode e deve ser encarado como o “Outro” do meio artístico. Esta temática que assume especial destaque na obra de Almada é um elemento também predominante noutros autores, nomeadamente Júlio (Maria dos Reis Pereira 1902-1983), o presencista, irmão de José Régio (1901-1969). Na obra de Almada o tema ganha maior expressão nas Gares Marítimas da Rocha (1948), conforme se verá adiante (cf. cap. II, ponto 2.1.).

Almada não se detém num único estilo ou influência, pelo contrário observa a realidade e interpreta-a de modo próprio buscando sempre novos caminhos. Tal como ele próprio afirma, numa entrevista concedida ao *Diário da Manhã* em 1968, apelando a uma modernidade inteiramente genuína e vanguardista²⁰⁴. É neste âmbito que foi encarada a reinterpretação de temas já explorados, de modo, a desenvolver atitudes artísticas que tinham tido pouco desenvolvimento.

O novo olhar de Almada perante a realidade define-se também ainda por outra constante que marca profundamente a sua obra, a questão da ingenuidade. Trata-se de

²⁰³ Sobre esta questão consultar «Urban exoticism in the cabaret and circus» in Jill Lloyd, *German Expressionism – Primitivism and Modernity*, Yale University Press, New Heaven; London, 1991, pp. 85-102.

²⁰⁴ «O meu grande empenho é que os meridionais, essencialmente portugueses, sejam modernos e saibam que não basta serem modernos; mas que é necessário que se encontrem à frente do modernismo, porque doutra maneira, copiaremos inevitavelmente os germanos e os anglo-saxões.». «Almada Negreiros em 1939 provocou em Espanha uma verdadeira revolução nos meios artísticos daquele país. O lápis do “melhor desenhador da península” era disputado com forte elemento de triunfo» in *Diário da Manhã*, 25 de Dezembro, 1968. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 147, p. 164.

uma ingenuidade maturada, pensada e vivida pela mão de um adulto, que busca, em certa medida, o olhar ingénuo das crianças e dos mais simples. É esta forma de ingenuidade que o liga ao que é fundamental na temática primitivista, segundo a qual se busca o sentido primeiro e original das coisas. Certamente que é uma ingenuidade muito longe daquela que fora sentida por Henri Rousseau (1844-1910) mas não deixam os autores, no entanto, de possuir pontos em comum. E, foi esta mesma ingenuidade que inspirou Picasso e constituiu uma das mais importantes vertentes do primitivismo na arte europeia. Vários exemplos na obra de Almada ligam-no ao conceito de ingenuidade, mas talvez dois dos melhores sejam o ensaio «*Elogio da ingenuidade ou desventuras da esperteza saloia*»²⁰⁵, lido na *Exposição dos Artistas Modernos Independentes* em Maio de 1936; e os frescos das Gares Marítimas de Alcântara (1945) (vol. II, figs. 99-106, pp. 111-118) e da Rocha (1948) (vol. II, figs. 107-112, pp. 119-124). O primeiro caso, refere-se à própria apologia da ingenuidade e todos os valores que deixa transparecer no domínio da arte e, mais especificamente, no campo da poesia – apesar desta poder ser entendida em sentido lato; o segundo, pela série de elementos que vai buscar dentro da tradição popular (seja ela urbana ou rural) para definir concepções artísticas.

A importância do texto acima mencionado mereceu uma análise detalhada. A ingenuidade, fonte de pureza e de originalidade, não pode ser confundida com ignorância ou estultícia²⁰⁶. Esta «*força vital*», este impulso criador, constitui a génese da originalidade, cabendo ao espírito poético a sua assimilação e construção. De facto, o sentido de ingenuidade é por si só suficiente para colmatar a ausência de conhecimento ou de técnica, já que é nele que se encontra a essência criadora. Nesta perspectiva entendeu-se que Almada valoriza também o sentido de primitivo. Não o primitivismo africano, mas uma certa forma de primitivismo transposto para o ingenuismo* que ele próprio criou²⁰⁷. Apela então para um sentido de primitivo baseado na arte medieval, também desenvolvido por outros autores primitivistas, que consideravam que arte tinha perdido grande parte da sua autenticidade com os progressos técnicos verificados

²⁰⁵ Almada Negreiros, «Elogio da ingenuidade ou desventuras da esperteza saloia» in *Obras Completas – Ensaíes*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992, pp. 141-152.

²⁰⁶ «*Bem o ouvistes, eu não faço a apologia da ignorância nem o desprestígio da sabedoria, tão-somente me refiro que nas idades da ignorância existe uma força vital que não me parece trespassável para as da sabedoria.*». Almada Negreiros, «Elogio da ingenuidade ou as desventuras da esperteza saloia» in *Obras Completas - Ensaíes*, Vol. V, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1992, pp. 144-145.

²⁰⁷ «[...] *os artífices desenhadores de vitrais supriam todas as faltas de técnica principiante com a sua alma de primitivos autênticos.* [...]». *Op. cit.*, p. 145.

durante o Renascimento. Os adventos técnicos e a ânsia de progresso haviam coarctado os sentimentos, em suma, a essência da própria arte²⁰⁸.

Todavia, o conhecimento não se assume exclusivamente como um elemento que destitui o artista da sua força vital, ele acaba por servir na medida em que faz parte do artista (neste caso o poeta em sentido alargado) sem que disso se dê conta. A manutenção de uma certa ingenuidade criadora consiste sobretudo na conservação do próprio “Eu”, aquele que não foi corrompido nem adulterado e que permanece com a mesma originalidade e singularidade de infância. Esta concepção não deixa de ser importante na medida em que se liga à própria essência das ideias primitivistas, embora Almada ao definir o ingenuismo tenha conseguido uma aceção menos polémica e, simultaneamente, mais abrangente. Considera assim que uma noção de falso progresso resulta num afastamento do próprio “Eu”²⁰⁹. O ingenuismo é visto essencialmente como uma forma de liberdade²¹⁰.

Estabeleceu-se, deste modo, uma correspondência directa entre as ideias e as atitudes primitivistas e a defesa que Almada faz do ingenuismo. Deixando-se guiar pelo mesmo conjunto de princípios daqueles que buscavam as expressões artísticas menos sofisticadas. Tal como fizeram os primeiros primitivistas, também defende o valor da emoção na criação²¹¹.

Estas concepções assumem especial destaque ao longo de toda a sua obra e ajudam a definir a sua criação artística ganhando particular incidência quando observadas segundo uma perspectiva do que foi um entendimento do primitivismo. Esta leitura vem a revelar posteriores desenvolvimentos por parte de outros artistas, nomeadamente pela geração da *Presença*. Como exemplos marcantes deste sentido de ingenuidade considerou-se relevante o conto de 1921, «*O homem que não sabe escrever*»²¹² e a «*Flor*»²¹³, texto bem conhecido que faz parte da *Invenção do Dia Claro*. Ambos fazem uma apologia da ingenuidade; o primeiro no seu sentido popular, o segundo, na

²⁰⁸ «Depois com o andar dos tempos, a química esmerou-se, a técnica tornou-se infalível, mas os vitrais foram simultaneamente perdendo o seu vigor, a sua força de carácter. Tinha-se criado a arte do vitral mas perdera-se a poesia dos seus ousados e ignorantes precursores». Id., *Ibidem*.

²⁰⁹ «Mas a maior parte da gente facilmente se ilude julgando que progride, quando afinal nada mais fazem do que irem lentamente perdendo-se de vista de si próprios.» Id., *op. cit.*, p. 147.

²¹⁰ «Chegou finalmente a altura de irmos ao dicionário para ver o que quer dizer ingénuo.

Ingénuo – (do latim *ingenuus*, nascido livre). – O sentido corrente de *ingénuo* é o que deixa ver livremente os seus sentimentos, que é natural, que é simples, que é naif.». Id., *op.cit.*, p. 148.

²¹¹ «Porque na ingenuidade tudo é de ordem emocional.» Id., *op. cit.*, p. 151.

²¹² Almada Negreiros, «Artes e Letras. O homem que não sabe escrever» in *Diário de Lisboa*, 26 de Maio, 1921, p. 3

²¹³ Almada Negreiros, *A Invenção do Dia Claro*, edição fac-similada, Assírio & Alvim.

perspectiva infantil. Encontrou-se aqui um fundamento teórico que permitiu compreender de que forma o sentido de ingenuismo* vive na sua obra.

Em «*O homem que não sabe escrever*» Almada descreve a angústia de «*Domingos Dias Santos, mais conhecido por Domingos, ou o Dias*»²¹⁴, opondo assim a sabedoria popular e ingénua ao saber académico e demasiado intelectualizado, personificados no Domingos e na criada²¹⁵. Este breve conto sintetiza de forma bastante elucidativa o modo como encara a questão do popular e da ingenuidade.

No outro texto, «*A flor*» também de 1921, descreve a sabedoria e ingenuidade infantil²¹⁶. Ao contrário de muitos autores da sua geração, Almada não utiliza a arte infantil como forma de inspiração, mas reconhece-lhe valor. Ainda em *A Invenção do Dia Claro*²¹⁷ faz referência à importância da arte infantil e popular²¹⁸.

O primitivismo de Almada é também notado por José Régio na revista *Presença*, quando a propósito «Da Geração Modernista»²¹⁹ destaca os nomes de Mário de Sá Carneiro (1890-1916), Fernando Pessoa e Almada. O primitivismo ao qual se refere é aquele que tem por base o olhar ingénuo e de criança. Segundo Régio nas suas mãos tudo ganha um «*virginal sabor de primitivismo*»²²⁰. O autor da *Presença* observa assim na arte portuguesa uma certa forma de primitivismo. Apesar de possuir características muito específicas reduz esta questão apenas a um aspecto. Certamente que este reconhecimento assume uma conotação muito própria já que a revista *Presença*, é também ela veículo de ideias primitivistas. Todavia, constatou-se a utilização do termo e, mais importante que tudo, a sua associação a uma atitude artística.

²¹⁴ Id., *Ibidem*, s.p.

²¹⁵ Domingos depois de ter concluído toda a sua instrução continua sem saber escrever. Então prepara todas as condições para começar, mas mesmo assim não consegue fazê-lo: «[...] ficava absolutamente vazio só pelo facto de ter pegado na caneta para começar.». Id., *Ibidem*. Eis senão quando, subitamente, lhe batem à porta do quarto. É a sua criada que, timidamente, lhe pede para escrever uma carta ao seu rapaz, pois como «[...] nunca estive na escola... não me ensinaram os números e as letras». Id., *Ibidem*. Então o Domingos senta-se e espera que a criada lhe dite a carta.

²¹⁶ «Pede-se a uma criança. Desenhe uma flor! A criança vai sentar-se no outro canto da sala onde não há mais ninguém./Passado algum tempo o papel está cheio de linhas. Umas numa direcção outras noutra. [...] /Depois a criança vem mostrar essas linhas às pessoas: Uma flor! /As pessoas não acham parecidas estas linhas com as de uma flor! / [...] Talvez as tivesse posto fora dos seus lugares, mas, são aquelas as linhas com que Deus faz uma flor!». Almada Negreiros, *A Invenção do Dia Claro*, edição fac-similada, Assírio & Alvim, p. 15.

²¹⁷ Almada Negreiros, *A Invenção do Dia Claro*, edição fac-similada, Assírio & Alvim.

²¹⁸ «O desenho das crianças é como o das pessoas que não sabem desenhar – ambos dizem, mas não sabem o que dizem. [...] /Escuto estes desenhos como a um homem, do campo que diz, sem querer coisas mais importantes do que está a contar, e que põe tudo à mostra sem dar por isso.». Id., *Ibidem*.

²¹⁹ José Régio, «Da Geração Modernista» in *Presença*, nº 3, 8 de Abril, 1927, p.1.

²²⁰ «Almada é superior quando reinventa, como as crianças, coisas que os outros já banalizaram à força de as terem inventado há muito, e aperfeiçoado de mais... Assim as já estafadas descobertas das pessoas grandes tomam nas suas mãos um virginal sabor de primitivismo.». José Régio, «Da Geração Modernista» in *Presença*, nº 3, 8 de Abril, 1927, p. 1

Almada debruça-se também sobre a questão do primitivo e do civilizado e, em 1922 escreve para a *Contemporânea* o breve conto, «O Diamante»²²¹ que coloca lado a lado os dois conceitos. Em forma de parábola desenvolve uma noção que se liga profundamente às temáticas primitivistas uma vez que descreve a relação entre os negros que trabalham numa mina de diamantes e o homem branco que a dirige. Os negros, uma vez terminado o seu trabalho, dirigem-se à cidade mais próxima e gastam o seu salário a comprar toda a espécie de bugigangas que o europeu lhes vende de modo a tirar-lhes o dinheiro. Entre estas estão partes de bicicleta que apesar de não terem qualquer utilidade são compradas avidamente²²².

Almada, procura qualidades originais, primeiras e não corrompidas, mas fá-lo sobretudo através da busca do “Outro” que neste caso é visto como a criança, o povo ou os artistas de circo considerados puros, genuínos, sinceros. Eles representam aqueles que possuem uma leitura ingenuista do mundo e da vida, mais do que uma noção primitiva, tal como é entendida pelo primitivismo de raiz africana. Neste sentido, a sua obra é pautada não só pelas leituras alteristas da realidade, mas também por profundos valores primitivistas.

As ideias acima desenvolvidas, constituem aquilo que se considerou ser uma base teórica da leitura, que permitirá analisar com maior fundamento os frescos das Gares Marítimas (cf. cap. II, ponto 2.1.).

1.5. Francisco (ou Francis) Smith

Francisco Smith (1881-1961) estuda desenho e pintura em Lisboa, tendo por professores José Ribeiro Júnior e Constantino Fernandes. Em 1902 realiza a sua primeira viagem a Paris para aperfeiçoar a sua arte e ali frequenta as Academias *Jullian*,

²²¹ Almada Negreiros, «O Diamante» in *Contemporânea*, nº 3, pp. 113-114.

²²² «Nós Europeus, está claro, somos civilizados. Por exemplo, nem podia deixar de ser, nós sabemos perfeitamente que uma roda só sem mais nada por mais bem feita e ainda que seja de bicicleta, não serve, é inútil. Não há nenhum Europeu que compre uma roda de bicicleta só [...]». Id., *op. cit.*, p. 114. De um modo irónico e acutilante, conclui: «Contudo, há dias fui apresentado a um senhor bastante importante e fiquei deveras apreensivo por causa do alfinete que ele usava na gravata: Era uma roda de brilhantes, e no centro da roda um diamante enorme que deve valer uma fortuna. [...]

Como eu tivesse ficado a olhar para o seu alfinete de gravata o senhor importante perguntou-me:

- Gosta da minha roda?

Fiquei intrigadíssimo com aquela pergunta e não pude deixar de lhe dizer:

-Porque é que chama roda ao seu alfinete de gravata?!

- Tem razão, sim senhor! Eu próprio estava a perguntar a mim mesmo porque teria chamado roda a uma coisa que sei muito bem que se chama alfinete!». Id, *Ibidem*.

Colarossi, Grande Chaumière e Studio. Filho e neto de oficiais da marinha²²³, não obstante os estudos artísticos, o seu pai apontava-lhe como destino a carreira militar, à qual escapa face à intervenção de Eduardo Viana e Emmérico Nunes (1888-1968), que de Paris dirigem uma carta a seu pai para o autorizar a seguir a carreira artística²²⁴. Em 1907 regressa à capital francesa, na companhia de Amadeo, e aí passa a residir permanentemente, voltando a Lisboa apenas ocasionalmente ou de férias. Estabelece-se em Montparnasse juntamente com Emmérico Nunes com quem partilha o atelier convivendo com os portugueses que aí se encontram – Manuel Bentes (1885-1961), Amadeo de Sousa Cardoso, Alves Cardoso (1883-1930), Francisco Carneiro, Alberto Cardoso. Em 1909 conhece no atelier *Studio* a escultora Yvone Mortier com quem vem a casar em 1911. A partir deste ano a sua carreira divide-se entre Paris e Lisboa.

Apesar de residir permanentemente na capital francesa e vir mais tarde a adquirir a nacionalidade francesa, participa em várias exposições que se realizaram na capital portuguesa. Data de 1911 a sua primeira exposição em Lisboa, na *Exposição Livre*, no Salão Bobone, juntamente com Manuel Bentes, Alberto Cardoso, bem como outros artistas ignorados pelo público e pela crítica que «*pouco afeita às características das obras muito modernas, teve reacções contraditórias*»²²⁵. Esta exposição marca o início da modernidade em Portugal. Em 1925 expõe no *I Salão de Outono*, organizado por Eduardo Viana²²⁶. Em 1934 expõe individualmente no Salão Bobone numa exposição organizada pelo S.N.I. (Secretariado Nacional de Informação) e, em 1935 expõe na *I Exposição de Arte Moderna*²²⁷, organizada pelo S.P.N. (Secretariado de Propaganda Nacional). Esta era uma exposição menor relativamente às anteriores, pois reunia apenas 55 trabalhos de pintura e desenho e 6 de escultura. Nem a arquitectura nem as artes menores estavam ali representadas, ao contrário do que sucedeu nos anteriores

²²³ Sobre os dados biográfico de Francisco Smith, cf. José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX*, (1911-1961), 3ª edição, Bertrand Editora, Lisboa, 1991, p. 175, bem como «A exposição de Smith no Palácio Foz» in *Diário de Lisboa*, 4 de Maio, 1967, pp. 4-5 que fornece dados complementares Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 154, p. 173.

²²⁴ Cf. Anexo documental, vol. III, *Ibidem*.

²²⁵ Cândida Cortes, «Paulo Ferreira organizador da exposição de Francisco Smith fala ao “Diário de Notícias”» in *Diário de Notícias*, 11 de Maio, 1967. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 155, p. 174-176.

²²⁶ «*Francisco Smith, dá-nos três quadros, dois dos quais imitando fotografias.*». Matos Sequeira, «O Salão de Outono na S.N.B.A.» in *O Mundo*, 25 de Janeiro de 1925, p. 1. Cf Anexo documental, vol. III, doc. 19, p. 33. Sobre este salão cf. Anexo documental, vol III, docs. 17-23, pp. 33-43. Visitada por Raul Brandão (1867-1930) e Teixeira de Pascoais (1877-1952), esta exposição reúne mais de duzentas obras e agrupa pela primeira vez a Primeira e a Segunda Geração de Modernistas, colocando lado a lado pintores, escultores e arquitectos. Na sala ficaria reservado «*um canto do salão para os trabalhos de Guilherme Santa-Rita, Manuel Jardim e Amadeo Cardoso, já falecidos*». «Salão de Outono» in *Diário de Notícias*, 28 de Janeiro de 1925, p. 3. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 21, p. 37

²²⁷ Sobre esta exposição cf. Anexo documental, vol. III, docs. 54-65, pp. 72-85.

certames da mesma natureza²²⁸. O jornal *A Voz* dava conta da sua participação²²⁹. Em 1937 o Estado português, através de António Ferro, encomenda-lhe uma tela para o Pavilhão de Portugal na *Exposição Internacional de Paris*²³⁰.

Na capital francesa expõe também assiduamente. A sua primeira exposição individual naquela cidade data de 1914 e tem lugar na *Galeria Dewambez*. Em 1920, Berthe Weil (1865-1951), a galerista de Montmartre, que havia exposto na sua galeria da rua Lafitte, artistas como Picasso, Raoul Dufy (1877-1953), George Braque (1882-1962), Derain, Matisse ou Modigliani, entre outros, adquire inúmeras telas a Francis Smith²³¹. A colaboração com a galerista vem a prolongar-se nos anos seguintes. Este conhecimento proporciona-lhe o contacto com inúmeros artistas de vanguarda do seu tempo. Do seu círculo de amigos constam Jules Pascin (1885-1930), Leonard Foujita (1886-1968), bem como Picasso que por vezes expunha na mesma galeria. Os locais onde tinha os seus estúdios eram igualmente frequentados por uma vasta plêiade de artistas, sempre preenchidos da mais fervilhante actividade cultural e vanguardista.

Segue-se o *Salão dos Independentes*, 1923, *Salão das Tuleries* e *Salão de Outono* em 1924 – a partir de 1930 passa a expor regularmente nestes salões. Em 1932 o Marechal Lyautey²³² (1854-1934) visita o seu atelier e adquire trinta telas para o Museu das Colónias. O município de Paris vem também a adquirir inúmeras obras suas²³³. Em 1951 expõe no *Salão de Maio* e vende ao Estado francês os quadros *La Gare Saint-Lazare* (1960)²³⁴ e *Le Sacre Coeur*. Em *La Gare Saint-Lazare*, Smith foge aos seus temas habituais e pinta a estação de caminho-de-ferro, retomando o tema que havia

²²⁸ «A 1ª Exposição de Arte Moderna, no Palácio das Belas Artes» in *O Século*, 17 de Março de 1935, p.14. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 59, p. 75.

²²⁹ «Francisco Smith, enternecedor pintor português que Paris estima e que Lisboa desconhecia ou desdenhava.». «Política do Espírito. A I Exposição de Arte Moderna. Um Banquete de confraternização artística» in *A Voz*, 24 de Março de 1935, p. 1. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 62, p. 76.

²³⁰ «Lembramo-nos da nossa surpresa e dúvida ao ouvir-lhe dizer que nunca tinha ido ao Algarve! Declarou-o com toda a simplicidade em Paris.[...] A intuição de Smith ao pintar este grande quadro foi congénita intuição de autêntico poeta! É de pasmar como foi possível a Smith, em Paris, criar composição tão objectivamente exacta, certa de carácter, de cor e sobretudo dar-nos aquela luminosidade que só o Algarve possui e que ele desconhecia.». Jorge Segurado, «A cor, a luz e o céu do Mestre Smith» in *Diário de Notícias*, 11 de Maio, 1967. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 157, p. 177.

²³¹ «A exposição de Smith no Palácio Foz» in *Diário de Lisboa*, 4 de Maio, 1967, pp. 4-5. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 154, 173.

²³² Id, *Ibidem*.

²³³ A relevância que a obra de Smith assumiu, levou mesmo à criação de um prémio com o seu nome, cf. Anexo documental, vol. III, doc. 153, p. 172.

²³⁴ «Sendo assim devemos considerá-lo um artista português, integrá-lo na história da arte portuguesa contemporânea? Parece que sim, porque a sua arte é predominantemente portuguesa. Portuguesa não apenas nos motivos. Portuguesa também na sensibilidade.». Fernando de Pamplona, «Artistas de ontem e de hoje. Francis Smith pintor cosmopolita da saudade» in *Diário da Manhã*, 1 de Março, 1962, p. 4. Cf. Anexo documental, doc. 152, p. 171.

inspirado o impressionista francês, Claude Monet (1840-1926) em 1877. Apesar de nesta obra manter uma certa ingenuidade e pureza de traço, longe se encontra do seu habitual portuguesismo de «escadinhas» e «ruelas» de Lisboa. Aqui tem lugar um tom mais sombrio, não só marcado pelas cores, mas também pelo fumo dos comboios que entram e saem.

Em Maio de 1967, realiza-se em Lisboa, no S.N.I., uma exposição retrospectiva da sua obra, reunindo cerca de uma centena de quadros e meia dúzia de dezenas de desenhos. A organização da iniciativa coube ao pintor Paulo Ferreira (1911-1999), dando assim a conhecer a sua pintura que por esta altura era mais conhecida em Paris do que em Lisboa²³⁵.

Ao percorrer a sua obra, constatou-se que a sua arte, apesar da distância e do tempo passado em Paris, é feita em português. Os temas da sua pintura apesar de permanecerem idênticos, numa constante reformulação de propostas anteriores²³⁶, não deixam no entanto de apresentar uma progressão formal e estilística, pois verificou-se que ao longo da sua carreira o seu traço se vai libertando e os seus temas aprofundando numa identidade mais própria. Tal prende-se sobretudo com a sua sensibilidade, o seu modo de estar. É acima de tudo uma pintura de saudade, ingenuista e de pureza formal, através da qual se pode ligar às atitudes primitivistas. A sua partida de Lisboa para Paris em 1902 representa sobretudo uma forte vontade de tomar contacto com a modernidade, com as novas escolas e fazer progredir a sua técnica e a sua arte²³⁷. Em Montparnasse²³⁸, onde se instala, vive e participa, juntamente com os seus colegas de geração (Manuel Bentes, Emmerico Nunes, Domingos Rebelo (1891-1975), Eduardo Viana e Sousa Cardoso), nos novos movimentos que emergem. Apesar de ter convivido com as mais arrojadas propostas artísticas do seu tempo, como acima foi referido, para

²³⁵ De facto, a sua ligação à capital francesa era tal que Fernando Pamplona (1909-1989) em 1962 no *Diário da Manhã*, chega mesmo a perguntar se Smith deveria ser considerado um pintor português. «Sendo assim devemos considerá-lo um artista português, integrá-lo na história da arte portuguesa contemporânea? Parece que sim, porque a sua arte é predominantemente portuguesa. Portuguesa não apenas nos motivos. Portuguesa também na sensibilidade.». Fernando de Pamplona, «Artistas de ontem e de hoje. Francis Smith pintor cosmopolita da saudade» in *Diário da Manhã*, 1 de Março, 1962, p. 4. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 152, p. 171.

²³⁶ José-Augusto França defende mesmo que «na totalidade da sua arte, Smith quase não evolui, subordinado aos temas que incansavelmente repetia.». José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX, (1911-1961)*, 3ª edição, Bertrand Editora, Lisboa, 1991, p. 176.

²³⁷ Sobre a partida de Smith para Paris ver Cândida Cortes, «Paulo Ferreira organizador da exposição de Francisco Smith fala ao “Diário de Notícias”» in *Diário de Notícias*, 11 de Maio, 1967. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 155, p. 174.

²³⁸ Quando realiza a sua primeira viagem a Paris, em 1902, instala-se em Montparnasse, no nº10 da rue Delambre e, em 1937, muda-se para Montmartre, para o nº 62 da rue Blanche. Ambos locais sobejamente conhecidos pela rica vida intelectual e artística.

ele a pintura é vivida independentemente de escolas ou de estilos artísticos. A verdade para consigo próprio é o mais importante e, assim, pautou a sua vida e a sua obra²³⁹. De facto, estas características ressaltam nos seus trabalhos. Numa frustrada tentativa de entrevista (pois Smith dificultava as entrevistas) João Alves das Neves (1927-)²⁴⁰, revela que para Smith o entendimento e sensibilidade são apenas para com a pintura. Este é o seu principal compromisso, é apenas desta forma que pretende exprimir-se.

A timidez, pacatez, simplicidade e modéstia são atributos de Smith, reconhecidos pelos amigos que com ele convivem. O seu espírito não é dado a revoluções ou grandes experiências, a sua obra é disso um bom exemplo. Não há nos seus trabalhos temas inquietantes e perturbadores, tudo é sonhado, ingenuista e feérico. Afasta-se propositadamente dos movimentos mais vanguardistas, chegando mesmo a ter alguma conotação com o impressionismo²⁴¹. Certamente que são características que se podem encontrar na sua obra, aliás por diversas vezes faz uso dos ensinamentos impressionistas como forma de expressão e construção técnica. Contudo, o sentido feérico e *naif* sobressaem mais na sua obra, factor que nos permitiu enquadrá-la nas vertentes do primitivismo. Acima de tudo considerou-se que Smith procura incessantemente este sentido simples e puro na sua arte.

²³⁹ «Smith não foi um conservador nem um revolucionário: foi simplesmente artista. [...] Smith não foi um pintor de polémicas, não se agarrou avidamente a escolas, a estilos, a correntes. A sua atitude perante a pintura foi a mesma que adoptou perante o mundo: manter-se fiel a si mesmo». Cândida Cortes, «Paulo Ferreira organizador da exposição de Francisco Smith fala ao “Diário de Notícias”» in *Diário de Notícias*, 11 de Maio, 1967. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 155, p. 174. De facto, Smith não se prendeu a escolas ou correntes, no entanto, ligou-se a uma atitude artística que perpassa a sua vida e obra.

²⁴⁰ Ensaísta e jornalista, depois de completar os estudos em Portugal formou-se na École Supérieure de Journalisme, em Paris, onde trabalha na radiodifusão francesa. Colabora em vários jornais e revistas, como o *Diário Ilustrado*, *Primeiro de Janeiro*, *Diário Popular*, *Ocidente e Nova Renascença*. A partir de 1958 passa a residir no Brasil, colaborando ali com *O Estado de S. Paulo*. Em 1956 dá assim conta da dificuldade de entrevistar Smith. «Efectivamente, com Francisco Smith não podia fazer-se uma entrevista. Não só por ele se recusar a responder, mas tudo o que ele dissesse nada adiantaria. A sua pintura não se escreve com letras. O pintor só tem uma linguagem: a sua pintura.». João Alves das Neves, «Artistas portugueses em Paris – O pintor Francisco Smith» in *O Primeiro de Janeiro*, 25 de Janeiro, 1956, p. 6.

²⁴¹ «Cabem perfeitamente estas classificações impressionistas a Francis Smith [...]». José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, 3ª edição, Bertrand Editora, Lisboa, 1991 p. 175. Ou ainda: «Bastava só aquele quadrinho [...] para classificar Francisco Smith como um grande pintor, se não estivessem ainda ali expostas aquelas superiores lições de um puro impressionismo.». Mário de Oliveira, «Exposição da Semana – Uma nota de saudade e de ternura» in *Diário de Notícias*, 11 de Maio, 1967. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 156, p. 176. Este jornal dedicou um largo espaço à obra de Smith, no qual uma série de personalidades marcantes da cultura portuguesa teceram considerações, em forma de homenagem. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 155, p. 174; doc.157, p. 177; doc. 158, p. 179. É de referir ainda o artigo de Manuel Mendes no *Primeiro de Janeiro*, do mesmo ano, onde Manuel Mendes (1906-1969) analisa retrospectivamente a obra de Smith. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 151, p. 169.

Smith produziu uma obra vasta actualmente dispersa por museus nacionais e no estrangeiro²⁴², bem como por colecções particulares. Muitas das pinturas carecem de datação e, como Smith não possui estilos definidos por períodos ou épocas, a sua classificação torna-se mais complexa. Na realidade, apesar de ter vivido mergulhado nos meandros das correntes mais vanguardistas, nunca se prendeu a nenhuma em particular. Todavia, encontraram-se na sua obra influências de Raoul Dufy, Maurice Utrillo (1883-1955)²⁴³ na temática urbana, ou ainda, Hermine David (1886-1971)²⁴⁴, tanto num certo sentido estético como em alguns temas.

Os temas de destaque são as festas populares ou as figuras típicas de uma Lisboa já desaparecida. Nas suas telas o desenho é simples e sem dramatismo. Na verdade, a obra não precisa de temas revolucionários ou angustiantes para transmitir uma mensagem. Considerou-se que os próprios temas e motivos ingénuos constituem uma mensagem alternativa, também ela repleta de significado e valor. O facto de Smith pintar incansavelmente a saudade que lhe ficara da sua terra natal, colocam-no segundo duas perspectivas que confluem no mesmo ponto. A questão do primitivismo de vertente popular e do primitivismo de cariz infantil e ingénuo. Assiste-se ao longo da sua carreira, a uma constante busca destes motivos, nunca se desligando deles. Verificou-se então que a sua obra consiste numa exploração estética e de motivos que tem por base a própria essência da modernidade de Paris. Uma experiência que desde cedo assumiu a sua maturidade e poucas cambiantes lhe foram imprimidas. Contudo, esta ausência de inovação deve ser entendida como um sentido de unidade e coerência artística.

Ao analisar o conjunto dos seus trabalhos observou-se uma evolução do estilo. Apesar das temáticas permanecerem sensivelmente as mesmas, onde o popular assume sempre especial destaque, notou-se uma libertação de traço das obras da década de 20 para as mais recentes. Como termo de comparação podem ser apresentadas as obras *Rue Animée à Lisbonne* (1924) (vol. II, fig. 113, p. 125); *Le Chanteur des Rues* (c.1925) (vol. II, fig. 114, p. 126) ou até mesmo *Jeunes Femmes au Balcon* (vol. II, fig. 115, p. 127), obra que já data de 1930; notando-se uma grande preocupação com os mais pequenos detalhes e uma certa rigidez de traço. A partir de meados da década de 30 o traço torna-se mais solto, amplo e uma certa linearidade passa a ser substituída pela

²⁴² Para o presente estudo foi feito um levantamento de aproximadamente 300 desenhos e pinturas. Não serão aqui todos analisados, pois apenas foram tidos em consideração os trabalhos que de alguma forma se relacionam com a temática do primitivismo.

²⁴³ Sobre a comparação de Smith com Utrillo ver José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, 3ª edição, Bertrand Editora, Lisboa, 1991, p. 176.

²⁴⁴ Artistas com quem conviveu cf. Anexo documental, vol. III, doc. 155, p. 175.

mancha de cor, conferindo assim uma maior expressividade. Esta observação torna-se notória a partir das obras *La criée aux Poissons* (1936) (vol. II, fig. 116, p. 128); *Scène de rue aux Portugal* (1936) (vol. II, fig. 117, p. 129) e *Caleche Traversant le Village* (1954) (vol. II, fig. 118, p. 130).

Para além dos temas populares encontrou-se também na sua obra o circo como tema principal, temática frequentemente usada no âmbito das construções primitivistas. Dois trabalhos sem data, mas que não devem distanciar-se muito cronologicamente, marcam o tema na obra de Smith. *Le Clown* (vol. II, fig. 120, p. 132), mostra um palhaço com uma certa carga dramática e, *Le Clown Violinist* (vol. II, fig. 121, p. 133). Estes constituem uma das raras exceções aos seus temas de eleição.

Associadas à religiosidade popular destacam-se as obras *L'Adoration* (vol. II, fig. 122, p. 134), *Procession au Portugal* (vol. II, fig. 123, p. 135), *Procession* (vol. II, fig. 124, p. 136) e *Vierge a la Colombe* (vol. II, fig. 125, p. 137). Todos estes trabalhos apresentam um certo ingenuismo* no gosto e tratamento das formas, mas em nenhum deles se verifica o recurso à arte popular. De facto, considera-se que Smith usa os temas populares como fonte de inspiração, mas não faz uso das formas populares como recurso estilístico²⁴⁵. Estabelece uma síntese entre as formas eruditas, marcadas sobretudo através de uma técnica de base impressionista, com um deliberado ingenuismo*, pensado e maturado, associado a um gosto de tendência *naïf*. É este sentido de pureza e originalidade que levou a estabelecer a ponte entre uma atitude primitivista e os trabalhos de Smith.

A sua vida e obra foram marcadas por este sentido de simplicidade e os seus trabalhos apresentam-se como o reflexo de uma maneira de ser e viver a vida. A saudade que para sempre fica marcada nas suas obras é, simultaneamente, um produto da emoção e da ausência que lhe ficara de Lisboa e dos seus ambientes típicos. É sobretudo a saudade de uma infância e juventude a que deliberadamente recusou retornar, para o fazer apenas nas suas telas. Esta busca traduz-se num sentimento e estética, que assume expressão nos temas e nas formas utilizadas. A distância fizera-o pintar, na maior parte dos casos lugares imaginados que não possuem nenhuma

²⁴⁵ «L'originalité fondamentale de Francis Smith réside dans le fait d'avoir su introduire dans son art un élément populaire par l'inspiration, par le sentiment tender qui s'en dégage, sans pour autant se soumettre à une technique artificielle, pseudo-élémentaire ou artisanale.». Raymond Cogniat, *Le Portugal dans l'oeuvre de Francis Smith*, Centre Culturel Portugais de la Fondation Calouste Gulbenkian, Paris, 1969, pp. 43-45

realidade física. Conforme nota Urbano Tavares Rodrigues (1923-) a emoção é uma das premissas na obra de Smith²⁴⁶.

Em síntese, ao analisar o conjunto da sua obra verificou-se que Smith, de forma consciente ou não, percorre uma série de temáticas e assume um conjunto de formas que foram alvo de especial atenção por parte dos artistas que se baseavam nas atitudes primitivistas. A saudade da infância, o gosto pelo popular, o sentido do “Outro” através dos temas do circo e um certo tom ingénuo e *naif* que emprestou às suas obras, são elementos que faziam parte de uma modernidade na qual viveu, e que à sua própria maneira desenvolveu. Os seus quadros revelam que o delírio de Paris, as tentações dos *boulevards* e o contacto com os mais ilustres da capital francesa, não o deixam sofrer de qualquer espécie de afastamento da sua terra natal. Pinta-a como sempre a irá pintar. Apesar das pequenas *nuances* próprias de cada artista, a sua arte ficou presa a uma candura ingénua, simples e sincera, próprios de um bovarismo ou quixotismo sentimental. Lisboa ficar-lhe-ia para sempre sonhada na mais pura expressividade, onde a ingenuidade é simultaneamente um modo de encarar o mundo, mas também de o representar. Smith insere-se no panorama da História da Arte Portuguesa através de uma abordagem marcada pela pureza, constância e singeleza. A alma do artista está onde se encontra o seu coração. O mito do retorno à infância assume um especial sabor plástico, pois evoca um lirismo encantado, próprio dos meninos felizes e que conseguem olhar assim para o mundo até morrer. Mais do que um infantilismo* gráfico, Smith produz uma necessidade de retornar à infância através das suas memórias, que se replicam por intermédio de ruelas e calçadas, onde o elemento popular e castiço assume um lugar preponderante.

1.6. Mily Possoz

Mily Possoz (1888-1967) inicia os seus estudos de pintura pela mão de Emília Santos Braga (1867-1949) e do aguarelista Enrique Casanova (1850-1913), principiando a sua formação artística em Lisboa²⁴⁷. Em 1905 parte para Paris onde vem

²⁴⁶ «É caso para dizer que Smith não pinta com os olhos do rosto, mas com os olhos do coração. Pinta sem exactidão – e por isso é mais verdadeiro – as velhas imagens encalhadas no lago da sua saudade.». Urbano Tavares Rodrigues, «A saudade em Pintura a propósito de Francisco Smith artista português e parisiense» in *Diário de Lisboa*, 11 de Abril, 1954, p. 7. Cf. Anexo documental, doc. 150, p. 168.

²⁴⁷ Apesar de não existir uma monografia inteiramente dedicada a Mily Possoz, alguns dos seus dados biográficos podem ser encontrados em: José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, 3ª edição, Bertrand Editora, Lisboa, 1991, p. 179-180; Fernando Paulo Leitão Simões Rosa Dias,

a completar os seus estudos, nomeadamente na *Académie de la Grande Chaumière*, que serve de atelier de aprendizagem a muitos dos seus colegas de geração, prosseguindo depois para a Alemanha. Possoz empreende assim um percurso que a põe em contacto com os mais modernos artistas do seu tempo. Em 1909 expõe na S.N.B.A. (Sociedade Nacional de Belas Artes) e logo depois, em 1913, no *Salão da «Ilustração Portuguesa»*²⁴⁸, juntamente com a sua amiga Alice Rei Colaço (1890-1982) e, no mesmo ano no *II Salão de Humoristas*. Em 1919 volta a expor com Alice Rei Colaço agora no Salão Bobone. Possoz enfileira juntamente com os seus colegas de modernidade, vindo a participar nos *Salões de Outono* (de 1925 e 1926)²⁴⁹, nos *Independentes*²⁵⁰ (de 1930 e 1931). A década de 20 fica marcada também pela colaboração com as revistas *ABC*, *Athena*, *Contemporânea* e *Ilustração Portuguesa*. O seu regresso a Paris faz-se entre 1922 e 1937, onde para além de expor, torna-se membro da *Jeune Gravure Contemporaine* e ilustra vários livros por incumbência do editor Marcel Guyot. Em 1937 obtém a medalha de ouro de gravura na *Exposição Internacional de Paris* e obtém um galardão na exposição de gravura francesa, realizada em Cleveland, vindo o Museu de Arte daquela cidade a adquirir algumas obras suas²⁵¹. Em 1938 expõe na Bélgica, terra natal dos seus pais, numa exposição elogiada pelos críticos e visitada pelo ministro de Portugal em Bruxelas²⁵², tendo a quase totalidade dos seus trabalhos sido adquirida. Em Portugal foi ainda *Prémio Sousa Cardoso*, *Prémio José Tagarro*, *Prémio Columbano* e *Prémio Luciano Freire* em 1944, 1949, 1951 e 1954 respectivamente. Os últimos anos da sua vida são sobretudo dedicados aos trabalhos em ponta-seca, técnica que havia apurado aquando da sua estadia em Paris.

Possoz desprende-se cedo da formação recebida por parte dos seus mestres, para empreender um caminho de teor mais vanguardista. O seu estilo cedo se define e adquire um tom sempre cândido, ingénuo e infantilista, ligando-se desta forma às atitudes primitivistas. Os temas que escolhe vão-se repetindo ao longo da sua carreira, são as meninas “bem comportadas” em idílicos ambientes domésticos, o popular urbano

Ecos do Expressionismo na Pintura Portuguesa (1910-1940) – Dissertação de Mestrado, FCSH/UNL, 1996, [policopiada]. Os artigos de jornais da época fornecem alguma informação complementar que permite esclarecer alguns aspectos, Cf. Anexo documental, vol. III, 160-180, pp. 182-191.

²⁴⁸ Sobre esta exposição cf. Anexo documental, vol. III, docs. 160-168, pp. 182-185.

²⁴⁹ Sobre o *I e II Salão de Outono* cf. Anexo documental, vol. III, docs.17-38, pp. 33-45.

²⁵⁰ Sobre o *I e II Salão dos Independentes*, cf. Anexo documental, vol. III, docs. 29-45, pp. 46-66.

²⁵¹ Sobre estes dados biográficos ver «Morreu a pintora Mily Possaz [sic]» in *Jornal de Notícias*, 18 de Junho de 1968, p. 6. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 179, p. 190.

²⁵² Sobre esta exposição ver «A Exposição de Milly Possoz tão elogiada pelos críticos de arte belga, foi visitada pelo ministro de Portugal em Bruxelas» in *Diário de Notícias*, 19 de Maio de 1938, p. 5. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 176, p. 189.

e rural, as paisagens do Alentejo e de Sintra, os gatos, as ruas de Paris. Possoz concilia o mundo da infância e juventude num universo feérico que marca toda a sua pintura. Logo em 1913, aquando da sua exposição conjunta com Alice Rei Colaço, os quadros apresentados dão uma imagem desse universo que precocemente se formou. A crítica da época vê com igual candura a sua obra, fazendo comentários favoráveis aos seus trabalhos, numa exposição que tem mesmo a honra da visita do Presidente da República, Manuel de Arriaga (1840-1917). Porém, a unidade da obra de Possoz viria a reclamar o sentido de novidade, pois a constância do seu estilo confunde-se com falta de inovação e progresso²⁵³. Ou como diz em 1925 o crítico de arte e olisipógrafo Matos Sequeira (1880-1963), «*Milly Possoz, evolui curiosamente... de lado.*»²⁵⁴

Mas o seu universo vem a ser marcado e o seu modernismo notado, tido pela maior parte da crítica como sendo moderado e de bom gosto. Uma modernidade que se entende de conciliação pois, regra geral, agradava e não suscitava conflitos. A sua pintura marcada sobretudo pelo seu sentido de ingenuismo*, é também dotada de outras linhas que a levam a explorar domínios diferentes.

Em *Senhoras num Jardim* (vol. II, fig. 140, p. 152), a pintora desenvolve um sentido de marcação e força que se encontra muito próximo das tendências expressionistas alemãs, retirando-lhe no entanto a sua carga violenta. A mancha larga, os sólidos contornos a negro das figuras, através de um recurso de inspiração *cloisonnisme*, um certo esquematismo das figuras, colocam-na em parâmetros estéticos diferentes do seu tradicional feerismo. Apesar de tudo o tema permanece sereno e pacato, sem preocupações ou angústias, duas senhoras que descansam num ameno jardim. As cores são sóbrias e o traço desenvolve-se numa linha que prepara um expressionismo sem dramatismo. No óleo *Paris-Quai Voltaire* (1930-37) (vol. II, fig. 129, p. 141) a mancha de cor continua a predominar, o tema descansa numa pacata vista sobre Paris. Estas

²⁵³ «Milly Possoz só tem 3 obras sem novidade: uma perspectiva banal de Paris um recanto da sala na violência das suas tintas fortes, um cartão com atitudes a substituir a pintura.». Armando Ferreira, «Arte – Nova exposição na Bobone» in *A Capital*, 20 de Abril de 1921, p. 1. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 4, p. 22; bem como: «*Mlle Possoz, que alguns trabalhos de mérito tem apresentado, não acrescenta nada às glórias do seu nome bastante conhecido. Reedita coisas vistas e apresenta um quadro razoável.*». «A exposição do Salão Bobone», in *O Século*, 21 de Abril de 1921, p. 2. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 5, p. 22. Ou ainda: «*Não quero dizer que todo o mais me tenha desagradado. Mas por exemplo, Mily Possoz (que eu saudei nos seus minutos iniciais, quando ela era neste meio desconfiado e ignaro tudo quanto há de mais fauve e farouche). Mily Possoz fixou-se, paira, e não me prendem os que param, tanto me seduz a ânsia de chegar ao além do Além.*». Alfredo Pimenta, «Tribuna Livre. Do Salão dos Independentes» in *A Voz*, 22 de Maio de 1930, p. 3. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 40, p. 57.

²⁵⁴ Matos Sequeira, «O Salão de Outono na S.N.B.A.» in *O Mundo*, 25 de Janeiro de 1925, p. 1. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 19, p. 33. Sobre esta exposição ver também no referido anexo os docs 17 a 23, pp. 33 a 43.

duas obras podem assumir-se como dois exercícios sobre a modernidade, acrescentando pouco de pessoal e genuíno. Reflectem as influências que a pintora havia recebido nos centros de modernidade, desenvolvendo aqui uma reflexão pessoal de sentido estéticos já experimentados. A sua obra marca-se mais por uma singularidade de traço que transmite uma noção de ingenuidade e pureza, bem como através de uma harmonia cromática que se resolve através de contrastes concordantes. É o mundo encantado das crianças-bonecas numa atmosfera idílica e plenamente sonhada, retomando assim o primitivismo utópico^{*255} que busca um constante eterno retorno. O seu universo é de pureza e genuidade, imperturbável, sem sobressaltos. A pintura e, sobretudo, o desenho são locais de refúgio, onde está assegurado o encantamento infantil. É este sentido de ingenuidade que liga a sua obra a um primitivismo que busca o que é puro e genuíno e que vê na arte das crianças um dos seus últimos redutos. Mas, Possoz não vai só buscar o puro, original e ingénuo, ela também primitiviza, ou seja, assume uma forma de expressão que retoma (embora de um modo desenvolvido e algo sofisticado) as noções de arte infantil. Não através da cópia integral das suas formas, como fizeram Paul Klee (1879-1940) ou Joan Miró (1893-1983), por exemplo, mas através do seu gosto e sabor. Possoz não explora a arte e técnica infantil, mas desenvolve um sentido estético paralelo. É sobretudo a expressão das meninas já crescidas, acrescentando-lhe um toque de modernidade e de sofisticação. Os seus trabalhos, sejam no desenho, óleo ou gravura, detêm-se nos pormenores e detalhes, mas é uma minúcia que não se fica por uma tentativa de representação fotográfica e de cópia da realidade como fazem os *naifs*. Os seus pormenores são ditados por um forte sentido de expressão que assume especial representação através do traço. Esta relação entre a forma e o significado adopta um especial sentido na coerência da sua obra.

Para além do mundo de fantasia do quotidiano infantil que Possoz representa, encontraram-se também na sua obra referências ao popular. Desta forma, associa outra característica desenvolvida pelas atitudes primitivistas. Entre as suas figuras populares destacam-se *Amor* (vol. II, fig. 127, p. 139) (1927), *Etude de Jeune Fille Portugaise* (1930) (vol. II, fig. 131, p. 143), *Varina* (1927) (vol. II, fig. 128, p. 140) e *Varina* (1944) (vol. II, fig. 139, p. 151). Em todos os trabalhos a mulher representa o popular,

²⁵⁵ As construções primitivistas, nas formas mais correntes, assentam sobre uma idealização utópica do Homem, do Mundo e da Natureza, considerando-o genuinamente puros, bons e belos. Segundo estas construções este cenário imaculado fora corrompido pelos vícios e vicissitudes da civilização. Para esta ideia muito contribuiu o mito do “bom selvagem” de Rousseau (cf. nota de rodapé 80). Sobre este termo cf. Glossário, p. 230.

aliás como em quase toda a obra de Possoz que privilegia sempre as figuras femininas. O popular assume especial relevância na medida em que não se limita a fazer uma representação de figuras ou cenas típicas. Possoz associa à modernidade de traço, elementos populares e um tom ingenuista.

O universo feminino, definido desde cedo na sua obra, remete o observador para um mundo feérico e de encantamento que se prolonga ao longo de toda a sua carreira. A construção das suas figuras apresenta semelhanças que permanecem de forma constante. As meninas surgem quase sempre de boca pequenina e olhos grandes e rasgados, conferindo sempre às suas figuras um ar de candura e pureza.

Define um sentido de ingenuismo* próprio. Apesar de não entrar em perfeita consonância com o infantilismo* praticado por artistas estrangeiros, desenvolve uma forma de infantilismo* singular, pois representa, tanto na forma como no conteúdo, uma infância já crescida. São as meninas moças, bem comportadas e obedientes que pautam o imaginário da artista. A desaprendizagem procurada por parte dos artistas modernos, não encontra o mesmo nível de entendimento em Possoz. O seu infantilismo* é mais amadurecido e experimentado. Neste sentido, crê-se que se afasta das experiências correntes. Enquanto os autores no estrangeiro situam a influência da arte infantil entre a idade dos 3 e 6 anos, Possoz situa essa influência aproximadamente entre os 12 e 14 anos. Ao nível gráfico as diferenças são consideráveis, pois de uma deformação e inaptidão técnica, passa-se a um desenvolvimento formal onde a capacidade criativa atinge o limite de *quase-adulto*. Aqui já é demonstrada uma certa habilidade para o desenho, os pormenores não são desproporcionais, nem possuem uma relação afectiva. A noção de perspectiva também é introduzida. Estas diferenças assumem duas formas de infantilismo*: a das crianças pequenas (vulgarmente utilizado no estrangeiro) e a dos meninos crescidos (preconizado sobretudo pelas mulheres artistas, entre as quais se destacam Possoz e Sara Afonso). Com excepção da individualidade que lhe é característica e que a tornam numa artista única, este tipo de soluções foi também experimentado por outras artistas suas contemporâneas. Faltou a Possoz um enquadramento teórico que permitisse oferecer uma consistência sólida no seu eterno retorno ao mundo da infância. O seu mundo encantado perdeu-se.

A concluir, considera-se que a obra de Possoz comporta uma série de elementos que correspondem à influência da arte infantil, tanto na forma como nos temas, pelo permite relacionar directamente com a questão do primitivismo. No entanto, a pintora

desenvolve mecanismos de representação inusitados, pois não se tratam de grafismos demasiado simples e pueris. A sua inspiração situa-se naquilo que se definiu como o universo das meninas crescidas e bem comportadas. Desenvolve também um certo gosto pelo popular reflectindo uma aproximação com os meios de genuinidade e consequentemente com as atitudes primitivistas. A conciliação destes factores permite conferir à sua obra um conjunto de elementos que se ligam à busca do que é original, puro, genuíno e sincero.

2. Segunda Geração de Modernistas

Ao nível do desenvolvimento das ideias primitivistas em Portugal, a Segunda Geração de Modernistas, com um palco de acção centrado sobretudo durante a década de 30, desenvolve muitas das ideias introduzidas anteriormente. No entanto, a diferença de perspectiva é substancial.

O critério para eleger os autores a seguir como figuras integrantes desta geração, prendeu-se sobretudo com aquilo que se considerou ser a sua essência artística²⁵⁶. Significa isto que não basta o aparecimento de elementos populares, ingenuistas ou de teor primitivizante nas suas obras, mas acima de tudo a constatação nítida de uma nova *Künstwollen*, a intenção de primitivizar.

2.1. Almada Negreiros e a Segunda Geração

Por uma questão metodológica a análise dos frescos das Gares Marítimas é integrada nesta Geração. De facto, a vida e obra de Almada atravessa um largo período temporal e participa activamente em diferentes momentos da realidade artística nacional. Contudo, tanto do ponto de vista formal e de conteúdo, considerou-se que estes frescos estão mais ligados ao âmbito da Segunda Geração, do que aos princípios exploratórios da Primeira.

As Gares Marítimas de Alcântara e da Rocha representam na obra de Almada a expressão mais significativa das atitudes primitivistas. Este conjunto de frescos assume-se como uma das peças essenciais para a compreensão destes valores na sua pintura. Entre os diferentes aspectos a ter em linha de conta destaca-se a questão do popular, bastante desenvolvida por Almada nos referidos painéis, pois assume papel de destaque em quase todas as composições. A cultura popular surge nos seus frescos em dois sentidos: por um lado, faz referência ao popular rural através dos painéis como *D. Fuas Roupinho, 1º Almirante da Esquadra do Tejo* (vol. II, fig. 99, p.111) e *Ó terra onde*

²⁵⁶ Uma vez que se trata de uma atitude artística, as balizas cronológicas não podem ser delimitadas com rigor, importando acima de tudo fazer notar os momentos em que esses elementos se podem encontrar.

nasci (vol. II, fig. 100, p. 112); por outro, numa perspectiva popular urbana em *Domingo Lisboa* (vol. II, figs. 110-112, pp. 122-124) e *Quem nunca viu Lisboa não viu coisa boa* (vol. II, figs.104-106, pp. 116-118).

A decoração das Gares Marítimas por Almada transporta em si um sem-número de significados, análises e interpretações que dificilmente resumíveis em poucas linhas²⁵⁷. A monumentalidade dos frescos e os significados que comportam obrigam a uma leitura atenta e detalhada. O desafio lançado pelo arquitecto Pardal Monteiro (1897-1957) para a decoração das Gares Marítimas foi respondido com algo mais, a nível de sentido ou de conteúdo do que um simples ornamento. Aqui Almada desenvolve grande parte das suas ideias e formula uma estrutura acerca do seu entendimento da arte e da própria nacionalidade. Depois de percorrer os seus textos verificou-se que há muito que as suas ideias vinham a desenvolver-se carecendo, no entanto, de uma concretização específica que desse claro entendimento e visibilidade às concepções que desenvolvia. As opções estéticas e formais são distintas em ambas as Gares todavia, encontram-se sob o mesmo entendimento artístico. Tanto em Alcântara como na Rocha, o gosto popular está presente de forma indubitável. O povo continua a ocupar o lugar central, é sempre o personagem principal e apesar das mudanças estéticas que facilmente se podem observar de Alcântara para a Rocha, a ideia principal mantém-se. É este sentido popular que interessou desenvolver e explorar de forma mais sistemática.

Estas realizações rejeitam os processos gratuitos de erudição, procurando sempre um sentido de genuinidade e pureza. É desta forma que tenta estabelecer uma ponte entre o que se pode entender por cultura popular e erudita, estando a erudição afastada de construções demasiado intelectualizadas ou herméticas. Tenta produzir uma linguagem simples e directa facilmente apreendida pelo receptor²⁵⁸. Esta é sem dúvida uma contestação contra os excessos de erudição que apagam a essência da criação. As Gares são o resultado do entendimento entre a modernidade e o popular e desenvolvem um diálogo onde se combinam as duas linguagens. Neste contexto, a questão da

²⁵⁷ Sobre os frescos das Gares Marítimas ver António Quadros Ferreira, *Painéis das Gares Marítimas de Lisboa – Análise e Recepção da Modernidade em Almada Negreiros*, Fundação Eng. António de Almeida, Porto, 1994. Embora não refira a questão do primitivismo constitui um dos mais completos estudos sobre o tema.

²⁵⁸ «*Todas as maravilhosas capacidades do humano instinto têm sido aniquiladas sistematicamente pela verborreia da erudição, toda essa ciência de memória sem ligação com a terra do sentimento. A cultura ficou enterrada por debaixo da leitura dos lidos, relidos e treslidos.*». Almada Negreiros, «Portugal oferece-nos o aspecto de», in *Obras Completas - Ensaios*, Vol. V, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1992, p.78.

nacionalidade assume especial importância, e revela a lição que aprendera para sempre em Paris.

As Gares Marítimas, à semelhança do que acontecera em *Histoire du Portugal par Coeur*²⁵⁹, visam sobretudo dar uma perspectiva da nacionalidade a partir de uma vertente popular. Esta questão do popular na arte, já levantada na obra de Amadeo e Viana, ganha com Almada um desenvolvimento mais profundo, uma vez que justifica nos seus textos a necessidade de dar sentido a esta vertente, conferindo-lhe assim uma sustentação teórica que faltou aos outros autores. Em a *Invenção de um Dia Claro*, Almada de modo bastante evidente deixa transparecer o seu gosto pela arte popular²⁶⁰. Apesar de raras vezes ter feito uso das suas formas ou dos seus objectos deixa no entanto uma clara mensagem da sua importância.

Considerou-se que as Gares Marítimas são já uma reflexão de maturidade, não só na obra de Almada, como também no modernismo português, então perfeitamente firmado no panorama da cultura nacional. A Primeira e Segunda Geração de Modernistas haviam já produzido as suas obras e desenvolvido as suas ideias.

As Gares de Alcântara e da Rocha constituem um diálogo entre o passado, o presente e o futuro. Pode considerar-se que este conjunto de frescos representa três momentos distintos: o que fomos, o que somos e o que podemos ser. O facto de se fundarem em características como o popular e o nacional, não constitui, todavia, uma evocação nostálgica nem tão pouco saudosista. Representa acima de tudo uma chamada de atenção para os Portugueses e para Portugal. É neste sentido que a questão da nacionalidade assume um lugar maior em toda esta representação. É acima de tudo uma representação do povo e para o povo, numa atitude pedagógica que se eleva num sentido valorativo.

O povo é o personagem principal dos frescos e é em seu torno que gira toda a acção. Não há aqui lugar para os míticos heróis das Descobertas ou para os grandes feitos. Tanto em Alcântara como na Rocha, o povo é quem desempenha o lugar de herói e a ele que cabe a construção dos grandes feitos. A pátria que Almada pretende ver representada é aquela que se liga aos seus elementos mais populares, demarcando-se assim de quaisquer intuitos folcloristas ou de nacionalismos estilizados. Há que distinguir a questão da nacionalidade encarada por Almada e a mesma problemática

²⁵⁹ Cf. Almada Negreiros, «Histoire du Portugal par coeur» in José de Almada Negreiros, *Poemas*, 2ª ed., Assírio & Alvim, Lisboa, 2005.

²⁶⁰ «Gosto mais dos bois de barro que dos bois verdadeiros» Almada Negreiros, *A Invenção do Dia Claro*, edição fac-similada, Assírio & Alvim.

vista pelos poderes públicos. Este esclarecimento importa, na medida em que por vezes ambos os conceitos se tocam e confundem. Em Almada, pode falar-se de um nacionalismo que visa a leitura primitivista onde o povo é visto como um elemento primordial possuidor de características ímpares de originalidade e genuinidade que fomentam o desenvolvimento cultural e artístico²⁶¹. No plano cultural, para o Estado Novo, corporizado na «*Política do Espírito*» de António Ferro (1895-1956), visa sobretudo uma leitura política segundo a qual os períodos mais antigos da história de uma nação simbolizam os melhores momentos da nacionalidade. Desta forma, traduz-se numa glorificação mítica do passado e dos seus feitos, ao passo que para Almada o passado pertence ao seu próprio tempo²⁶². A distinção entre primitivismo artístico e o seu entendimento político²⁶³ torna-se necessária na medida em que por vezes ambos parecem tocar-se, sobretudo, quando são desenvolvidos numa sobreposição de espaço e tempo. Concorde-se portanto com a posição defendida em 1983 por José-Augusto França²⁶⁴. Esta distinção para além de contribuir para uma melhor percepção da sua obra, leva ainda a compreender o primitivismo que se faz sentir em Almada, ajudando a definir outras formas de primitivismo.

Almada estabelece assim uma concepção própria de nacionalidade que se liga por via directa ao sentido de popular experimentado por Amadeo ou Viana. Para lá do plano experimental, os frescos das Gares representam o culminar de uma série de entendimentos que desde há muito vinha a desenvolver.

Nas Gares Marítimas, a vida portuária e à beira-rio assumem especial destaque, com toda a sua agitação de tráfego, a entrada e saída de paquetes, os barcos da descarga do

²⁶¹ Sobre a perspectiva de Almada Negreiros acerca da arte e dos poderes públicos Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 146, p.162.

²⁶² «*E durante mais de quatro séculos, as Descobertas Marítimas dos Portugueses, mais do que a Portugal pertencem ao século XV: a esse século genuinamente português.*». Almada Negreiros, «Modernismo» in *Obras Completas - Textos de Intervenção*, Vol. VI, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, p. 55.

²⁶³ Desta diferença teve o autor profunda consciência e, logo em 1935, já lhe fazia referência. «*Não há maior inimigo do português do que as portuguesadas. As varinas estilizadas, as minhotas de chá de caridade, os poveiros de turismo e os campinos das marcas registadas pertencem ao Portugal das portuguesadas. E isto ainda seria o menos, se ficássemos pelas pequenas portuguesadas, mas atrás das pequenas vêm as grandes e algumas destas chegam a ser do tamanho da Volta de Portugal.*». Almada Negreiros, «Vistas do SW» *Obras Completas - Textos de Intervenção*, Vol. VI, Obras Completas, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, p. 128.

²⁶⁴ «*A um nacionalismo estático [Exposição de 40] ali se opunha, porém, outro – que para Almada havia de ter um dinamismo mítico diferente daquele que a geração de António Ferro lhe emprestava. A Exposição do Mundo Português, para Almada, só podia ser válida como manifestação daquela «direcção única» que anos atrás propusera e pela qual, por outras vias, desiludido das que via trilhar, havia de passar a lutar...*» José-Augusto França, *Almada – O Português sem Mestre*, 2ª ed., Bertrand Editora, Venda Nova, 1983, p. 352.

carvão, os botes e navios à vela. Estes pormenores da vida ribeirinha, que fazem parte de uma Lisboa popular, foram também alvo de atenção por parte de Cesário Verde (1855-1886) em *O Sentimento de um Ocidental*²⁶⁵ e, de Fernando Pessoa em *Ode Marítima*²⁶⁶. É a construção de uma cidade que se vira para o Tejo e compreende na sua simplicidade humana e física, as varinas, as mulheres na descarga do carvão e o universo lisboeta visto do rio. Almada pinta a saudade que lhe ficara da poesia cesariana, acrescentando-lhe um traço de luz e cor. Mas esta representa também uma construção social do espaço, onde o povo assume lugar privilegiado. Este sentido do popular aqui representado não se liga, somente, ao popular rural e de província, definindo um certo tipo de popular urbano. É também a imagem de uma cidade que se afasta das mais modernas capitais da Europa, ou seja, a Lisboa provinciana que se opõe à moderna Paris, no seu mais profundo sentido. Nos frescos, Almada retira tudo o que faz de Lisboa uma cidade moderna, tudo o que lhe pode imprimir um cunho de modernidade. O cais do Tejo é visto como um local bastante provincial que se resume num tom popular, exprimindo-se de forma *quase* bucólica que dificilmente seria definível na moderna Europa do século XX. É a cidade primitivista urbana e popular que se desenvolve ao longo dos frescos.

Por se ter considerado que cada painel encerra em si uma série de elementos que se ligam com tradição, arte e história popular, analisam-se separadamente as pinturas de Alcântara e da Rocha.

A construção e reconstrução de Lisboa nos frescos de Alcântara traduzem uma leitura muito particular do que é a cidade e o espaço urbano. O modo como Almada se desliga das correntes do seu tempo, afastando-se das ideias de cidade veementemente proclamadas nos manifestos futuristas, ligam-no a uma estética e modo de sentir o espaço mais próximo da tradição popular do que à modernidade urbana. Faz um corte com a Lisboa do seu tempo e todo o conjunto de transformações que naquela data ocorrem. Inverte assim o sentido de uma «*capital do império*» que as mentalidades oficiais da época pretendem transmitir.

No painel consagrado à lenda de Nossa Senhora da Nazaré – *D. Fuas Roupinho 1º Almirante da Esquadra do Tejo* (vol. II, fig. 99, p. 111) - Almada faz referência a uma tradição oral, tal como faz com o painel *Lá vem a Nau Catrineta* (vol. II, figs. 101-103, pp. 113-115). A lenda de Nossa Senhora da Nazaré constitui um elemento de

²⁶⁵ Cesário Verde, *O Livro de Cesário Verde*, Editorial Minerva, Lisboa, s.d.

²⁶⁶ Fernando Pessoa, *Ode Marítima*, Editorial Presença, Lisboa, 1995.

religiosidade popular. O modo de representação utilizado corresponde àquele usado pela iconografia popular²⁶⁷ e a figura de Nossa Senhora com o menino assemelha-se bastante à que se pode encontrar nas representações de estatuária popular²⁶⁸. O facto de representar a lua com as pontas viradas para cima leva a crer que se foi inspirar directamente nas estátuas de Nossa Senhora, já que esta forma de representação é aí mais comum, por facilidade de execução. A serpente que se encontra a seus pés representa o demónio que é pisado por Nossa Senhora em sinal de domínio. Tal como as representações populares também esta serpente morde uma maçã vermelha que alude ao pecado de Adão e Eva. Ao fundo da falésia está representado o povo e a gente que vive do mar, no seu trabalho com as redes e a faina marítima.

Uma outra noção de povo é dada no painel *Ó terra onde Nasci* (vol. II, fig. 100, p. 112). Aqui encontra-se representado o popular rural, a vida da gente do campo, não a vida cheia de agruras provocadas pelo trabalho físico, mas antes um certo tom de descanso e de festa. É um retrato da vida na aldeia nos seus melhores momentos e a prová-lo está a igreja que surge toda decorada, facto a que só se assiste por altura das festas. É uma imagem idílica da vida rural e campesina.

O tríptico *Lá vem a Nau Catrineta* (vol. II, figs. 101-103, pp. 113-115), desenvolve ao longo dos três painéis o conhecido poema popular²⁶⁹. Aqui são cantados, não os feitos heróicos dos descobridores, mas a gente simples do mar. Esta é a nau que em vez de ir em busca de novas terras, pelo contrário, tenta encontrar Portugal.

Na Gare da Rocha o tema permanece. Continua representado o Tejo, Lisboa e, acima de tudo, Portugal que assume particular expressão na sua vida quotidiana. No painel *A partida dos emigrantes* (vol. II, figs. 107-109, pp. 119-121), destaca-se o sentimento saudosista dos que partem, não já com os olhos cheios de aventura e grandeza dos descobridores do século XV. Vê-se neles a resignação e o conformismo tanto dos que partem como dos que ficam. Esta representação corresponde ao colectivo, não ao indivíduo que se assume enquanto parte de um todo, tal como Almada havia

²⁶⁷ «[...] a Senhora da Nazaré aparecendo ao Almirante D. Fuas Roupinho, em monumental estátua equestre, seduzido pelo demónio em figura de veado, a quem arremessa a lança, tendo a seus pés o oceano.» *A Virgem e Portugal*, Fernando C. Pires de Lima (dir.), Edições Ouro, Porto, 1967, p. 153.

²⁶⁸ Sobre esta forma de representação de Nossa Senhora na estatuária popular cf. B. Xavier Coutinho, *Nossa Senhora na Arte – Alguns problemas iconográficos e uma exposição marial*, Associação Católica do Porto, Livraria Tavares Martins, Porto, 1959, p. 169.

²⁶⁹ Este poema de origem popular encontra-se no *Romanceiro* Almeida Garrett (1799-1854), cf. Almeida Garrett, *Romanceiro*, Circulo de Leitores, Lisboa, 1984.

definido²⁷⁰. Agora é o indivíduo colectivo que conta, não mais o indivíduo que se imortalizara ao partir daqueles mesmos cais há quinhentos anos atrás. Através do povo faz viver o homem e a história da pátria portuguesa do século XX, que Almada quer fazer acordar dos mitos saudosistas do passado, pois «a ideia de nação ficou realmente lá onde acabou a segunda dinastia»²⁷¹. Portugal não pertencia ao século da Europa.

Em *Domingo Lisboa* (vol. II, figs. 110-112, pp. 122-124), destaca-se o painel onde estão representadas as varinas (vol. II, fig. 111, p. 123). Estas apesar de encontrarem uma certa afinidade de representação com a estética cubista picassiana, não possuem rostos-máscara, desligando-se assim do tradicional primitivismo com raiz na arte tribal. No painel dos saltimbancos (vol. II, fig. 112, p. 124) está representado o “Outro”, pertencente ao grupo dos marginalizados da sociedade ocidental que fogem dos rotineiros padrões sociais.

A relação entre a questão das atitudes primitivistas e a obra de Almada, não foi até ao momento observada, no entanto defende-se a existência de várias vertentes susceptíveis de serem destacadas. Assim constatou-se que a sua obra:

1. Marca um claro afastamento com o primitivismo de raiz africana que tem por base as influências de Paris.
2. Liga-se mais a um primitivismo assente nas concepções de alteridade. Procura não tanto o primitivo mas o “Outro” que de alguma forma possui características primitivas, no sentido de serem puras, ingenuistas e originais. Deste modo, procura na criança e na essência popular o que de mais genuíno estes possuem porque representam um reduto de pureza. Ao contrário do que havia acontecido com os autores anteriores, Almada não se limita a referir e a descobrir a questão do popular ou do ingenuismo*, eleva estas características a princípios que posteriormente desenvolve esteticamente nas suas obras.
3. Possui uma leitura muito própria da questão da ingenuidade na arte. A poesia, no seu sentido mais lato, afigura-se como uma forma de expressão e um meio para ver primeiro.

²⁷⁰ Sobre o entendimento de Almada acerca do indivíduo e colectivos, cf. Almada Negreiros, «Direcção Única» in *Obras Completas – Ensaaios*, vol. V, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1999, pp. 32-54.

²⁷¹ Almada Negreiros, «Modernismo» in *Obras Completas - Textos de Intervenção*, Vol. VI, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, p. 55.

4. A pureza, genuinidade e originalidade desempenham um papel de destaque, atravessando longitudinalmente tanto a sua obra literária como plástica.

Procura uma expressão própria de elementos que vira no estrangeiro e confere-lhes um sentido pessoal e nacional. A questão do ingenuismo* encontra-se sempre presente na busca de uma individualidade particular e colectiva.

2.2. Mário Eloy

A obra de Mário Eloy é marcada por diversas dualidades que conferem um carácter ímpar às suas realizações. Os seus trabalhos tocam dois mundos opostos que se edificam através de um processo de antinomia. O paroxismo a que se elevou a sua obra atesta uma nova realidade plástica no panorama artístico nacional e confere um novo entendimento da modernidade. De facto, Eloy introduz uma série de novos elementos que até então não tinham tido lugar na arte nacional, desenvolvendo novos conceitos e aperfeiçoando novos modelos, que só haviam sido experimentados no estrangeiro. A globalidade da sua obra denota um renovado interesse pela forma e pela cor, apresentando um corte com a tradição modernista que se desenvolvia em Portugal desde a segunda década do século XX. A introdução de novas temáticas dá um novo sentido ao desenvolvimento do modernismo, aprofundando uma introspecção psicológica que ainda não tinha tido semelhante alcance na arte portuguesa. Entre o lirismo ingénuo e a distopia, os seus trabalhos apresentam uma conflitualidade que se adensa no final da sua carreira, não como ponto de chegada, mas como resultado de um caminho possível. Desenvolve novos prismas de abordagem que, para além de constituírem uma nova reflexão sobre a vida e a arte, resultam também de uma síntese pessoal (e nacional) das vanguardas internacionais.

Nascido em 1900, em Algés, Eloy descende de uma família de ourives e actores de teatro. Em 1913 faz uma breve incursão na Escola de Belas-Artes de Lisboa, experiência que se revela fugaz por discordar do ensino aí ministrado. Eloy foi também actor²⁷² e trabalhou em cenografias para peças de teatro.²⁷³

²⁷² Sobre a sua estreia no teatro a 21 de Dezembro de 1922 ver B.A., «Mário Eloy» in A Capital, 20 de Dezembro de 1922, p. 3. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 182, p.193.

²⁷³ Sobre os dados biográficos de Mário Eloy ver Alexandra Reis Gomes, Mário Eloy e o Modernismo, dissertação de mestrado apresentada na Universidade Nova de Lisboa, 1986. [Texto Policopiado], bem

Apesar de em 1922 ser já reconhecido como artista plástico e alcunhado «*o aristocrata do pincel*»²⁷⁴ só em 1924 traz a público a sua pintura, expondo pela primeira vez, juntamente com Alberto Cardoso no *Salão da Ilustração Portuguesa*²⁷⁵. Entre os quadros apresentados destacam-se os retratos, onde já se adivinha uma caracterização psicológica das suas figuras²⁷⁶, que viria a marcar os seus trabalhos futuros. Estão assim definidas, desde cedo, algumas das características da sua pintura que já nesta primeira exposição se evidenciam. Entre as obras que se destacam nesta exposição contam-se: *As Varinas, Ramy, Morcego no cais, Minha Mãe, Volta do enterro*. Reconhece-se, também, nestes trabalhos um certo teor ingenuista que se encontra associado a uma estética de vanguarda, conferindo um forte sentido de modernidade a estas primeiras obras²⁷⁷.

No ano seguinte, em 1925, participa no *Salão de Outono*²⁷⁸, na exposição que reúne a nova e antiga geração de modernistas. A sua presença seria notada pelo crítico Mário Domingues, que à semelhança do que fizera com Sara Afonso em 1923, aconselha o pintor a prosseguir o seu desenvolvimento artístico em Paris e Berlim, onde deveria receber uns «*”banhos” espirituais*»²⁷⁹. Este conselho vem a ser seguido e revela-se frutífero, influenciando decisivamente a sua obra²⁸⁰.

como José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, 3ª edição, Bertrand Editora, Lisboa, 1991, p. 284 e ss; Fernando Paulo Leitão Simões Rosa Dias, *Ecos do Expressionismo na Pintura Portuguesa (1910-1940) – Dissertação de Mestrado, FCSH/UNL, 1996, [policopiada]*. Todavia, a sua passagem por Paris e Berlim permanece ainda de certo modo obscura, pois há inúmeras lacunas relativamente às exposições nas quais participou, bem como no que se refere às obras aí realizadas.

²⁷⁴ Duarte Viveiros, «Um grande artista moço» in *O Tempo*, 25 de Março, 1922, p. 2. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 181, p. 192. Ou ainda: «[...] *como pintor Mário Eloy soube, mercê do seu admirável talento, criar uma posição brilhante na geração nova.*». B.A., «Mário Eloy» in *A Capital*, 20 de Dezembro, 1922, p. 3. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 182, p.193.

²⁷⁵ As palavras de abertura da exposição são proferidas por Assis Esperança (1892-1975) que faz uma conferência sobre arte, referindo-se aos artistas expostos.

²⁷⁶ «*Mário Eloi [...] um artista. Vinte e três anos que são uma promessa esplêndida. Pintura moderna, mas pintura. [...] O seu pincel apresenta e exterioriza a psicologia. É um pintor de almas.*». Matos Sequeira, «Mário Eloi e Alberto Cardoso no Salão da Ilustração Portuguesa» in *O Mundo*, 17 de Março, 1924, p.1.Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 189, p. 196.

²⁷⁷ «*Mário Eloy vai a caminho do mais puro e perfeito modernismo – vai marchando ao encontro da sua personalidade. O artista é na pintura o que é na vida. Primeiro, uma criança inconsciente; depois um iludido que supõe conhecer-se bem a si e melhor aos outros; e, por fim, um experiente que, senhor dos seus verdadeiros recursos, os reúne para conseguir realizar [...] os seus sonhos da adolescência.*». M.D. [Mário Domingues], «Exposição de Pintura moderna de Alberto Cardoso e Mário Eloy» in *A Batalha*, 18 de Março de 1924. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 190, p. 197.

²⁷⁸ Sobre esta exposição cf. Anexo documental, vol. III, docs. 17-23, pp. 33-43.

²⁷⁹ Mário Domingues, «Apontamentos do “Salão de Outono”» in *A Capital*, 29 de Janeiro, 1925, p. 1. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 235, p. 235.

²⁸⁰ Mas a crítica nem sempre seria generosa para com o artista, pois enquanto neste primeiro momento da sua carreira o seu trabalho é apreciado, logo em 1925 a sua obra começa a ser duramente criticada. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 194, pp. 201-202, ou ainda, doc. 203, pp. 208-209.

Neste mesmo ano de 1925, Eloy já se encontra em Paris. Os seus primeiros anos na capital francesa são mal conhecidos, sabendo-se que expôs na *Galeria Au Sacre du Printemps* (19 de Abril a 3 de Maio de 1927) e *Chez Fast*, casa editora e simultaneamente salão de chá, onde então se reúnem os homens de letras e jornalistas portugueses que se encontram em Paris²⁸¹. Em Abril de 1927, o *Diário de Notícias* dá conta da actividade de Eloy naquela cidade, num misto de elogio e recusa, salientando que a apreensão da sua modernidade ainda não se fazia sentir inteiramente²⁸². Entre as obras que se destacam na sua estadia parisiense encontra-se o *Retrato do Marquês Boni de Castellane*²⁸³ que seria reproduzido no convite da exposição que tinha uma introdução de Homem-Cristo, Filho, na qual se destacam as qualidades do pintor²⁸⁴.

A experiência parisiense serve a Eloy para desenvolver a sua formação, mas não encontra aí uma forte afinidade, pois as regras do mercado dominavam a arte²⁸⁵. O pintor buscava uma interioridade e emotividade que só vêm a ser reveladas em Berlim, para onde parte no final de 1927. Aqui expõe na *Galeria A.E.Utsch* com críticas favoráveis.

A par com as exposições internacionais, Eloy também se apresenta, no dia 8 de Dezembro de 1928, no Sindicato dos Profissionais de Imprensa em Portugal. Esta mostra tem a apresentação do poeta António Navarro (1902-1980), que profere uma conferência analisando as obras do pintor²⁸⁶. Esta exposição que contou com 15 quadros e 70 desenhos marcou o seu reaparecimento no panorama artístico nacional. A sua passagem por Paris e Berlim granjeava-lhe uma internacionalização que conferia um novo toque de modernidade aos seus trabalhos. Porém, esta mostra não foi do agrado de todos²⁸⁷. As características primitivistas detectáveis encontram na obra de Eloy, e que de

²⁸¹ Esta casa era dirigida por Homem-Cristo, Filho (1892-1928), que à época residia em Paris.

²⁸² «A Arte Portuguesa em Paris.» in *Diário de Notícias*, 4 de Maio, 1927, p. 4. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 195, p. 203.

²⁸³ Boni de Castellane (1867-1932) figura mundana dos círculos parisienses, casou com Anna Gould (1875-1961), herdeira do milionário americano Jay Gould (1836-1892). Depois de uma vida faustosa e cheia de aparato entra em declínio quando a sua mulher pede o divórcio e se vê sem fortuna, em 1906. Entre as suas obras conta-se: *L'Art d'être pauvre*, 1924.

²⁸⁴ «Mário Eloy a la sensibilité virile, la intransigeance et la cruauté des générations ascendantes.

Il est à la fois moderne e classique [...].» in Exposition du peintre portugais Mário Eloy (19 de Abril a 3 de Maio) Au sacre du Printemps, 5 rue du cherche Midi, apresentação de Homem Cristo, Filho.

²⁸⁵ Sobre a opinião de Eloy acerca da sua passagem por Paris e Berlim ver a entrevista que dá ao *Diário de Lisboa*. «Os nossos artistas.O pintor Mário Eloy comunica-nos as suas impressões da França e da Alemanha de hoje» in *Diário de Lisboa*, 3 de Setembro, 1928, p. 4. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 196, p. 204-205.

²⁸⁶ Sobre a inauguração desta exposição ver «Exposição Mário Eloy» in *Diário de Notícias*, 8 de Dezembro de 1928, p. 5. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 197, p. 205.

²⁸⁷ Jaime Brasil tece uma forte crítica à pintura de Eloy. O jornalista e crítico vê na sua arte uma falta de mestria e técnica, que apesar da sua formação em Paris e Berlim, não deixa transparecer ou revelar, em

certa forma constituem uma novidade no panorama artístico, eram consideradas falta de sensibilidade e técnica, sendo recebidas com apreensão e estranheza face à novidade que representavam. Em 1928, o crítico do *Século* chegava mesmo a afirmar que a sua pintura consistia em «*tudo quanto há de mais primitivo e inconsciente.*»²⁸⁸.

Eloy retoma a sua carreira em Berlim expondo na galeria de Alfred Flechtheim²⁸⁹ (1878-1937), juntamente com artistas de renome e participando na *Der Querschnitt* que pretendia ser uma revista de literatura e arte de vanguarda, onde figuravam importantes nomes da arte internacional²⁹⁰. O pintor faz assim parte de uma plêiade de artistas que edificam novos valores na arte, conquistando domínios até então desconhecidos em Portugal. Eloy representa, desta forma, um importante elo de ligação entre a modernidade portuguesa e europeia. Ao integrar-se na Segunda Geração de Modernistas portugueses, desenvolve simultaneamente uma acção de continuidade e ruptura com o que havia sido feito. Por um lado, prolonga o modernismo português no espaço e no tempo, dando-lhe não só continuidade mas também alguma projecção internacional, por outro, renova-o e reinterpreta-o, através de um novo olhar, que ganhou um novo vigor com as suas estadias em Paris e Berlim. A carreira internacional que desenvolveu foi reconhecida e admirada em Portugal por vários críticos da época, confirmando precisamente o lugar preponderante que essas viagens lhe permitiram assumir. O seu percurso de vida e artístico até à década de 30 facultam-lhe uma leitura ampla dos discursos de vanguarda, tornando-o conjuntamente um produto e produtor da cultura do seu tempo. A Segunda Geração de Modernistas desenvolve sobretudo um processo de ruptura na continuidade e o trabalho de Eloy, em certa medida, assume-se como um reflexo desse decurso.

seu entender, verdadeira arte. Destitui de qualquer virtude a exposição de Dezembro de 1928, revelando um claro desfasamento relativamente ao que se realiza no resto da Europa e que a arte de Eloy denota. «*A exibição dos trabalhos desse pintor é lamentável. [...] A atitude do pintor perante o nu feminino leva-nos à convicção de que nunca viu um modelo vivo. Pode não conhecer anatomia, mas deve ter sensibilidade. [...] Os corpos que o sr. Mário Eloy fantasia não são monstruosos nem horríveis, são grotescos – afrontam a espécie.[...] Os desenhos são o frágil esqueleto que aquelas carnes esverdeadas aparentemente, podem revestir.*». J.B. [Jaime Brasil], «Uma exposição de pintura e desenho, na Casa da Imprensa» in *O Século*, 10 de Dezembro, 1925, p.5. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 194, p. 201.

²⁸⁸ Id., *Ibidem*. Cf. Anexo documental, vol. III, *Ibidem*. Em defesa de Eloy sai Luís Teixeira (1904-1978) no *Diário de Notícias*, que reconhece na sua arte uma originalidade e inovação que permite colocá-lo entre os melhores artistas do seu tempo. Acusando a crítica de não compreender verdadeiramente a sua obra. «*O artista vai continuar a sua carreira lá fora, onde os seus quadros são apreciados e têm compradores. Mais tarde, daqui a muitos anos, talvez se reconheça que afinal o pintor Mário Eloy fez obra digna do seu tempo.*» L.T. [Luís Teixeira], «A exposição de Mário Eloy» in *Diário de Notícias*, 15 de Dezembro, 1928, p. 9. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 199, p.205.

²⁸⁹ Sobre a participação de Mário Eloy nesta Galeria cf. Anexo documental, vol. III, doc. 200, p. 207.

²⁹⁰ Dos artistas que colaboraram na revista *Der Querschnitt* fazem parte Picasso, George Grosz (1893-1959), Fernand Leger (1881-1955), Marc Chagall (1887-1985) e Jean Cocteau (1889-1963).

Em 1930 participa no *I Salão dos Independentes*²⁹¹. No ano seguinte, em 1931, participa no *II Salão dos Independentes*, apenas com um quadro a óleo. O reconhecimento da sua carreira internacional continua a fazer-se sentir e isso também era notado em Portugal. Ainda neste ano expõe na Alemanha na *Allgemeine Unabhängige Ausstellung (Exposição Geral dos Independentes)* em Berlim, os quadros *Frau mit den roten fischen (Mulher com Peixes Vermelhos)* (vol. II, fig. 156, p. 168) (1931) e, *Halberackt (Torso)* (1931), nos quais reconhece uma certa tendência primitivista. O pintor, em entrevista, refere-se a estas obras da seguinte forma:

*«Trabalhei estes dois quadros muitos meses, mas penso que em cada um d'elles à parte o primitivismo inicial, d'uma factura rica de cores, sombrias e válidas, consegui dentro da própria geometria da forma, dar a forma clássica.»*²⁹²

Constatou-se que Eloy associa um primitivismo de base marcado sobretudo por uma certa rudeza de formas, à tendência classicizante de inspiração picassiana. Esta relação surge como uma maturação de experiências já anteriormente realizadas e que assumem aqui uma síntese. Não deixa de ser curioso notar a própria reflexão de Eloy acerca do primitivismo na sua obra, mostrando não só dele ter conhecimento, mas também reconhecendo a sua presença nos seus trabalhos. Apesar de se afastar, deliberadamente das tendências africanizantes, desenvolve aqui uma essência que se liga a uma certa

²⁹¹ A 10 de Fevereiro de 1930, Eloy, juntamente com Diogo de Macedo (1889-1959), António Ferro (1895-1956), Jorge Barradas (1894-1971), José Tagarro (1901-1931), António Pedro (1909-1966), António de Navarro (1902-1980), Jorge Segurado (1898-1990), Arlindo Vicente (1906-1977), o enigmático “Cunha Barros” [Cunha Barros surge referenciado no catálogo da exposição mas não marcou presença no Salão. A verdadeira identidade deste pintor e ilustrador, mantém-se enigmática. Referenciado por M. P. Tannok no seu dicionário, sem indicar todavia os anos do seu nascimento ou falecimento, tem sido aventada a hipótese de ser um pseudónimo de José Leitão de Barros (1896-1967)], Augusto Ferreira Gomes (1892-1953) e Luís Teixeira (1904-1978) [O nome de Luís Teixeira aparece não como jornalista do *Diário de Notícias*, mas como pintor estreante no certame, com quatro aguarelas e uma têmpera], prepararam o *I Salão dos Independentes* que vem a ser inaugurado a 12 de Maio daquele mesmo ano. Eloy fazia parte da comissão executiva colaborando assim na organização do evento. A sua participação nesta exposição coloca-o definitivamente no firmamento da arte nacional, integrando-se pela via da nova geração que começa a despontar. O *Diário de Notícias* dedicou especial atenção a este acontecimento e reservou algum destaque para a presença de Eloy. «Já Mário Eloy, por outro lado, e que é, sem dúvida alguma, um dos expositores do Salão mais discutidos, prima pela muita sinceridade. E ainda que a maioria da gente que mira os seus quadros não goste, não sinta e não compreenda, há que render justiça à sua bela intransigência de moço cheio de capacidades, que insiste por utilizar processos de sua eleição, em luta aberta com rotinas e que o não vencem. Com as suas quatro obras, entre as quais se destaca o retrato do bailarino Francis, proclama ali e bem alto, a sua independência entre os próprios independentes.» A.P. [Augusto Pinto], «1º Salão dos Independentes. Expositores de Pintura e seus trabalhos» in *Diário de Notícias*, 14 de Maio de 1930, p. 2. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 35, p. 52.

²⁹² António Quadros, «Duas cartas inéditas de Mário Eloy» in *Diário Popular*, 21 de Fevereiro, 1974. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 219, p. 223.

rudeza e primarismo de formas. Porém, conforme se observará ao longo da análise das obras adiante apresentadas, esta não é a única nem a primeira situação em que Eloy faz uso das concepções primitivistas.

Em 1932 regressa a Portugal e a sua pintura fica definitivamente marcada pelas experiências berlinenses e parisienses. Ainda neste ano participa no *Salão de Inverno*²⁹³ que se inaugura a 21 de Dezembro, expondo um nu e um retrato. O seu nome já se encontrava devidamente estabelecido no panorama da arte nacional, não constituindo a sua presença qualquer novidade²⁹⁴. Porém, as suas propostas estéticas contêm elementos novos.

Em 1934 expõe individualmente na *Galeria UP* (de 28 de Fevereiro a 7 Março)²⁹⁵, numa mostra que, para além de quatro telas e sete desenhos, conta também com o quadro *Lisboa* (1934) (vol. II, fig. 158, 170) que lhe havia sido encomendado pelo S.P.N., pela mão de António Ferro. Esta obra viria no ano seguinte a receber o *Prémio Sousa Cardoso*, o que deu um novo incentivo à carreira de Eloy que se confessa motivado pelo reconhecimento por parte dos poderes públicos²⁹⁶. Nesta obra, o tema da varina domina o quadro, deixando uma dualidade de interpretações que, por um lado, se associam a um certo gosto preconizado pela «*política do espírito*» e, por outro, dele se desliga através de uma construção formal e pictórica onde sobressaem as influências de Berlim e Paris. Apresenta-se de certa forma, como uma situação de compromisso entre um gosto de feição ideológica e as rupturas dos novos caminhos da modernidade. A relação de Eloy com os poderes públicos centrou-se inicialmente num reconhecimento do esforço por parte das autoridades, em aplicar um novo dinamismo às políticas culturais²⁹⁷. Esta concepção, por parte de Eloy, não se mostraria perene, pois buscava

²⁹³ Cf. Anexo documental, vol. III, docs. 46-48, pp.67-68.

²⁹⁴ É de referir que neste mesmo Salão o escultor Diogo de Macedo apresenta um busto em bronze de Eloy.

²⁹⁵ Sobre esta exposição ver «Um quadro do pintor Mário Eloy destinado ao Secretariado da Propaganda Nacional» in *Diário da Manhã*, 28 de Fevereiro de 1934, p. 4. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 201, p. 207.

²⁹⁶ «- O “Prémio Sousa Cardoso” veio trazer-me um incentivo forte, que me permite trabalhar tal como sou, isto é, como pintor de vanguarda, que o mesmo é dizer clássico. Naturalmente, não fiquei insensível ao acontecimento! Agradou-me a distinção, sensibilizou-me.». Entrevista de Mário Eloy. «Prémios Artísticos 1935. O artista Mário Eloy premiado no concurso do S.P.N afirma-nos que só um Estado Novo pode fazer erguer pelos artistas uma Civilização» in *Diário da Manhã*, 18 de Abril, 1935. Cf. Anexo documental, vol. III, p. 203.

²⁹⁷ «-A acção do Governo pró-desenvolvimento das artes plásticas no nosso país?...

Resposta pronta do nosso entrevistado:

- O Presidente do Conselho, senhor doutor Oliveira Salazar, encarregando António Ferro de fazer a Política do Espírito do Estado Novo, veio emendar a cegueira de certos funcionários de política particularista. Simultaneamente consagrado no «Prémio Sousa Cardoso», a Pintura Moderna, deu

através do trabalho (como se de «*humilde operário*»²⁹⁸ se tratasse) o seu caminho individual que lhe permitisse sempre progredir.

Mas as suas obras e, em especial *Lisboa*, nem sempre foram entendidas da melhor forma pela crítica. O vanguardismo de síntese (nacional e internacional) que alcançou era visto, nalguns casos, como forçado e de difícil entendimento²⁹⁹. Um claro desentendimento entre as novas correntes estéticas e o caminho que Eloy vinha percorrendo. Para além das formas, chocavam também as cores, o tratamento da figura quase escultórico, uma certa aspereza táctil que constituíam, de certa forma, uma novidade no panorama artístico nacional. Mas Eloy, para além de procurar uma certa novidade de conciliação, representa o trabalhador incansável que vê no seu ofício um labor inesgotável. Era esta a opinião de António Pedro (1909-1966) que escrevia sob o pseudónimo de Cristóvão, ainda a propósito da exposição de Eloy na *Galeria U.P.*³⁰⁰.

Em 1935, expõe na *I Exposição de Arte Moderna*³⁰¹ (16 de Março a 1 de Abril), organizada pelo S.P.N.³⁰² e, em 1936, participa na *Exposição dos Artistas Modernos Independentes*³⁰³, na galeria da Casa Quintão. Os seus trabalhos integravam uma ala da exposição que havia sido concebida para os visitantes de sensibilidade mais apurada, com uma «*cultura artística mais actualizada*»³⁰⁴. A sua presença faz-se registar com apenas um quadro, *O Homem* (1936) (vol. II, fig. 164, p. 176), onde o pintor já adulto figura ao lado de uma figura feminina que bem pode ser uma mãe ou Nossa Senhora, num claro retrocesso anacrónico que, simbolicamente, encontra um desfasamento entre o homem-adulto e o homem-criança. O pintor demonstra uma necessidade de retorno à

oficialmente o direito de vida ao que é já consagrado nos museus das grandes Civilizações.» Id., *Ibidem*. Cf. *Ibidem*.

²⁹⁸ Eloy em entrevista afirma: «*Agora é que estou contente comigo, porque a fé é absolutamente natural em mim, continuo a procurar com a humildade do operário a Luz da minha Pintura.*». «A Arte Portuguesa em Paris» in *Diário de Notícias*, 4 de Maio de 1927, p. 4. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 195, p. 203.

²⁹⁹ «*Mário Eloi pintou um quadro a que pôs o título «Lisboa». Como simbolismo tanto pode ser Sesimbra ou mesmo Unhais da Serra onde o carapau não é mistério de surpreender. A figura do mulherengo tem braços e pernas que chegam em gordura e sebo para algumas gerações.*». M.S., «Mário Eloi na U.P.» in *A Voz*, 6 de Março, 1934, p. 6. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 203, p.208.

³⁰⁰ «*É, por conseguinte, e mais por necessidade que por expressa determinação um pintor moderno, no sentido exacto, ou melhor, não um inventor de novidades ou um exibidor de cabotismos exóticos mas um trabalhador a sério duma corrente que pela sua feição é difícil de ser seguida e compreendida em Portugal.*». Cristóvão, «Um pintor.» in *Diário da Manhã*, 1 de Março, 1934, p.4. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 202, p. 207.

³⁰¹ Cf. Anexo documental, vol. III, docs. 54-65, p. 72-85.

³⁰² A mostra reúne 55 trabalhos de pintura e desenho e 6 de escultura, estando representados nomes como Abel Manta (1888-1982), Dordio Gomes, Diogo de Macedo, Eduardo Viana – que participa a partir de Bruxelas com três quadros –, Guilherme Filipe, Jorge Barradas, António Soares entre outros.

³⁰³ Cf. Anexo documental, vol. III, docs. 49-53, p. 68-71.

³⁰⁴ «Exposição dos Artistas Modernos Independentes» in *Diário de Notícias*, 17 de Junho, 1936, p. 2. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 279, p. 258.

infância, mas afasta-se dos processos infantilistas preconizados por outros artistas. A pomba que surge no lado direito do quadro remete para um simbolismo teológico que assume neste contexto particular expressão. Confere desta forma uma dupla identidade à figura feminina, colocando-a simultaneamente no lugar de mulher e de santa. Nesta obra, o lado infantil revela-se de forma metafórica, traduzindo a importância que a infância assume ainda no pintor adulto. É, sem dúvida, uma leitura original do imaginário infantilista que se desenvolve numa perspectiva absolutamente inovadora. O menino crescido, já calvo, acolhe-se nos braços da mãe, permanecendo eternamente criança. O pintor rejeita uma estética primitivista de cariz ingénuo, mas adopta os seus valores psicológicos introduzindo novos elementos na vertente ingenuista do primitivismo.

Eloy volta a expor em 1938 na *III Exposição de Arte Moderna*³⁰⁵, também organizada pelo S.P.N., agora com obras de uma densidade psicológica mais marcada. Entre estas contam-se o *Retrato de João Gaspar Simões* (1937-38) (vol. II, fig. 168, p. 180), *O Poeta* (1938) (vol. II, fig. 167, p. 179) e *Da Minha Janela* (1938) (vol. II, fig. 169, p. 181). O conjunto de obras apresentado demonstra uma nova fase na sua pintura, marcada por um tom mais sombrio dos temas e da própria expressão plástica. Todas estas obras que datam do ano da exposição na qual são apresentadas, revelam uma maior complexidade e obscuridade que começa a marcar o início de um novo período. Estes trabalhos são vistos com perplexidade e estranheza, considerando a crítica que Eloy continuava a «insistir no incompreensível»³⁰⁶. Crê-se que esta é não só uma nova fase na pintura de Eloy, mas também na arte nacional. A pintura portuguesa não havia atingido ainda tão elevado grau de dramatismo. É neste momento, a partir destas obras, que Eloy começa a associar-se a uma forma de primitivismo distópico*, o qual vem a assumir maior densidade em trabalhos futuros³⁰⁷. A arte de Eloy desvia-se dos trâmites convencionais, mesmo relativamente aos mais avançados modernistas. Introduce, assim, novos elementos que oferecem uma outra leitura sobre a realidade, ou melhor, dá a conhecer uma nova perspectiva que ainda não havia sido tratada no panorama da arte nacional.

³⁰⁵ Sobre esta exposição cf. Anexo documental, docs. 71-73, p. 89.

³⁰⁶ «3ª Exposição de Arte Moderna, no Secretariado de Propaganda Nacional» in *O Século*, 20 de Maio, 1938, p. 2.

³⁰⁷ «[...] mergulhado embora num simbolismo que poucos atingem, e utilizando a matéria plástica numa construção que a raros agrada.». «A 3ª Exposição de Arte Moderna no “Estúdio” do Secretariado da Propaganda Nacional» in *Diário de Notícias*, 21 de Maio de 1938, p. 2.

A última exposição em que Eloy participa é a *IV Exposição de Arte Moderna*³⁰⁸ (23 de Dezembro de 1939 a 8 de Janeiro de 1940), que ficou marcada pelo quadro *A Fuga* (c.1938-39) (vol. II, fig. 170, p. 182), uma obra que eleva próximo do paroxismo as experiências que iniciara anteriormente. Fernando de Pamplona (1909-1989) vê neste quadro uma «*cena delirante*»³⁰⁹. Para além desta obra expôs também *Jeune Homme* (1934) (vol. II, fig. 159, p. 171) e *Auto-Retrato* (c. 1936-39) (vol. II, fig. 162, p. 174), o último da série que havia iniciado em 1928. Considera-se que *A Fuga* se torna uma obra central na produção de Eloy, pois representa o culminar de um percurso que o autor havia iniciado no princípio da década de 30, e surge como uma antecâmara de muitas das obras da década de 40.

Em 1958³¹⁰ é organizada uma exposição retrospectiva³¹¹ da sua obra que reúne 145 trabalhos do pintor (47 óleos, desenhos, aguarelas e gravuras) dando assim conta da extensão da sua produção artística³¹². De referir que muitos dos seus trabalhos ficaram em Paris e Berlim, aquando da estadia do pintor naquelas cidades. Esta exposição atesta o reconhecimento da sua obra e integra-o definitivamente no panorama da arte nacional da primeira metade do século XX. Eloy desenvolveu a sua carreira artística num discurso que se pautou entre o nacional e o internacional, cotejando a essência de certos elementos que dominavam a estética do modernismo português, com algumas das propostas mais vanguardistas do estrangeiro. Esta conciliação confere à sua obra um lugar ímpar que eleva a arte nacional a parâmetros internacionais. Ao contrário do que aconteceu com muitos artistas que completaram a sua formação no estrangeiro, em especial Paris, Eloy soube congrega as tradições plásticas do seu país com as correntes modernas.

³⁰⁸ Sobre esta exposição cf. Anexo documental, vol. III, doc. 74-80, p.90-93. Esta exposição foi organizada pelo S.P.N. e apresentava cerca de 60 trabalhos.

³⁰⁹ F. de P. [Fernando de Pamplona], «IV Exposição de Arte Moderna» in *Diário de Notícias*, 8 de Janeiro, 1940, p. 5. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 79, p. 91.

³¹⁰ Depois desta mostra seriam ainda realizadas mais duas exposições que se dedicaram inteiramente à sua obra: em 1978 na Fundação Calouste Gulbenkian, Londres e 1996 a Exposição Retrospectiva no Museu do Chiado. Sobre esta exposição consultar o artigo de Jorge Segurado, «A exposição retrospectiva da obra de Mário Eloy inaugura-se amanhã no S.N.I.» in *O Século*, 28 de Fevereiro de 1958, p. 2. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 207, p. 202.

³¹¹ Esta exposição foi organizada por Eduardo Brazão (1907-1987), do Secretariado Nacional de Informação; pelos escultores Diogo de Macedo e Barata Feyo (1899-1990) e pelos arquitectos Carlos Ramos (1897-1969) e Jorge Segurado (1898-1990). Para além de figuras de Estado esteve também presente o filho de Mário Eloy, também pintor. Cf. Anexo documental, vol. III, docs. 205-217, pp. 209-221.

³¹² «*Insatisfeito, febril, revolucionário, frenético, por vezes quase alucinado, mas também com momentos de calma e lucidez impressionantes. Mário Eloy que escandalizou os seus contemporâneos, já hoje pode ser visto com outros olhos.*» Fernando de Pamplona, «Exposição retrospectiva da obra de Mário Eloy no S.N.I.» in *Diário da Manhã*, 3 de Março, 1958, p. 4.

Considerou-se que a relação de Eloy com as atitudes primitivistas do seu tempo assume formas múltiplas e variadas. Embora não exista uma ligação estreita (num quadro programático explícito) entre algumas teorias defendidas pelos primitivistas e a sua obra, é notória a presença de elementos que se relacionam com o primitivismo. Todavia, não deixa de ser importante notar que Eloy, a dado momento da sua carreira, reconhece a existência de componentes primitivistas em alguns dos seus trabalhos³¹³. Porém, estes elementos são bem mais vastos do que aqueles que o autor reconhece e identifica. As referências primitivistas que se encontram na sua obra são de diversa ordem, abordando diferentes formas e géneros e introduzindo novas variantes que até então não haviam sido ainda amplamente exploradas. Ao longo da sua obra encontram-se várias formas de primitivismo como o africano, o ingénuo, o popular e o distópico (este sem dúvida um dos elementos inovadores introduzidos por Eloy). A presença destas componentes eleva os seus trabalhos a um nível de entendimento que se destaca do resto dos autores, não só pela quantidade e variedade de abordagens, mas também, pelo carácter e intensidade com que se referiu a cada um deles.

A passagem por Paris e Berlim foi, sem dúvida, um momento charneira que condicionou o entendimento destas ideias. O estudo que naquelas cidades faz das correntes estéticas dominantes é, de facto profundo e detalhado, apreendendo as principais ideias dos movimentos que aí predominavam. Contudo, Eloy imprime sempre uma carga pessoal e interpretativa. Raramente se limita a transpor uma certa ideia de primitivismo para a sua obra, pelo contrário, explora-a de modo individual e nacional conferindo-lhe, desta forma, uma identidade própria. Apesar de nalguns dos seus primeiros trabalhos constarem elementos primitivistas sem um significado mais profundo, à medida que a sua obra se desenvolve, estes significados vão-se adensando e construindo novas linhas de entendimento.

A máscara africana de inspiração picassiana é um dos pontos de partida tomados por Eloy. Fá-lo primeiro numa perspectiva de transposição, onde o significado das formas se sobrepõe aos caracteres psicológicos, para depois inverter este sentido numa clara alteração de valores. De facto, ao percorrer a sua obra, verificou-se que Eloy, primeiro, experimenta e assume os valores primitivistas num plano meramente formal, sobretudo no período que vai até 1928, para depois, os interiorizar e moldar introspectivamente. A referência às máscaras africanas surge na sua obra de modo incontestável e explícito em

³¹³ Cf. nota de rodapé 292.

1927, ano em que deixa Paris e parte para Berlim. Certamente não foram alheias as influências parisienses, mas o desenho onde consta esta presença está autenticado por Eloy como tendo sido realizado em Berlim. Assim, em *Arlequins* (c.1927) (vol. II, fig. 142, p. 154) surgem, no mesmo desenho, três tipos diferentes de máscaras de inspiração africana. O autor parece experimentar concepções diferentes e abordagens distintas do mesmo conceito, não procurando prender-se especificamente a nenhuma. Em qualquer delas existe um sentido etnográfico que pode conduzir à associação de alguma máscara já existente. Trata-se sobretudo de uma inspiração formal, que permite relacionar esta obra com o que se definiu como primitivismo mimético* que tem por base a reprodução de um modelo. A densidade e profundidade psicológica que muitos dos *rostos-máscaras* posteriores vão assumir, encontra-se aqui esvaziado de sentido. Em qualquer das três figuras centrais surge uma alusão à questão da máscara. Em pé, à direita, uma figura mescla o *rosto-máscara* e o rosto de uma mulher africana. Sem dúvida que esta referência dá uma maior veracidade às intenções do autor, conferindo-lhe um manifesto sentido que de outra forma apenas se poderia supor. Por outro lado, esta mulher africana é a única que se apresenta nua neste conjunto, deixando assim uma duplicidade de entendimentos que associam a figura a um primitivismo de ordem moral e, por outro, uma clara referência a obras de arte ocidental onde a figura feminina surge na mesma situação³¹⁴. Esta referência havia já sido feita por Amadeo, no álbum *XX Dessins*, mas aqui as figuras possuem ainda uma estilização muito marcada. Eduardo Viana aborda também esta questão em *A negra, os ribatejanos e o boi (bonecos portugueses)*, (1916) (vol. II, fig. 92, p. 104), onde adopta opções plásticas, de certa forma, distantes de um primitivismo formal de origem africana. Eloy, ao invés, concilia todo um conjunto de elementos díspares, marcando através do *rosto-máscara* as possibilidades primitivistas na obra e, através das referências plásticas e temáticas, uma origem ocidental. A mulher africana surge numa despudorada franqueza física e emocional, observa de frente o espectador expondo a sua sexualidade numa incólume placidez.

Outros dois desenhos fazem referência à temática da máscara, justificando a ampla adopção do pintor por esta forma, embora por vezes subtil. São eles *A Varina* (c. 1926-27) (vol. II, fig. 143, p. 155) e *L'équilibriste japoneise* (1928) (vol. II, fig. 144, p. 156). Tanto num caso como noutro, a máscara assume-se como elemento preponderante,

³¹⁴ Como referência comparativa relativamente à situação em que se apresentam as figuras pode contrapor-se o famoso quadro de Eduard Manet (1832-1883), *Le déjeuner sur l'herbe*, (1862-1863). Cf. Anexo de figuras, vol. II, fig. 9, p. 21.

porém no segundo a referência é a máscara japonesa. No que respeita ao primeiro desenho, Eloy concilia o tema da varina com uma alusão à máscara africana, harmonizando duas propostas distintas e que ainda não tinham sido sobrepostas na arte portuguesa. Os sombreados imprimidos à figura sugerem um certo tom cubista que permite enquadrar este *rostomáscara* num plano mais vasto e integrante. Esta associação num tema como a varina reflecte um desenvolvimento das correntes modernas, enquadrando-as numa perspectiva que pertence ao domínio da arte nacional. Esta forma esgotou-se em si mesma, pois não foi mais retomada neste âmbito e segundo esta perspectiva. Quanto a *L'equilibriste japonaise*, Eloy extrapola para além dos limites da máscara africana previamente definidos pelas correntes modernas. Demonstra assim ser possível alcançar novos domínios assentes em pressupostos diferentes, tendo por base a questão da máscara como motivo formal e a questão do “Outro” como temática orientadora. O rosto ovalado, a forma dos olhos e da boca conferem-lhe uma proximidade com as máscaras japonesas. A transmutação da tradicional inspiração africana confere um entendimento perspicaz das diferentes tramas que edificam os percursos da modernidade. Tal como a anterior, esta vem a ser uma experiência sem consequências, restando-se no domínio do mero ensaio temático e plástico.

Os três casos acima analisados projectam o início de uma tendência e conhecimento primitivista na obra de Eloy. Assumem-se como a antecâmara de um conjunto de explorações subsequentes e que possuem um desenvolvimento mais estruturado ao longo da sua obra. Rapidamente passa de uma forma de primitivismo mimético* para um primitivismo ortodoxo*. Os temas deixam de se confinar ao primitivismo de origem africana, pelo menos na sua expressão mais simples, para assumir novas formas. A questão da máscara africana progride na sua obra de modo idiossincrático, deixando sempre antever diferentes perspectivas de abordagem. Os valores plásticos de que faz uso nas suas máscaras transmutam-se, passando de uma relação meramente formal para uma complexidade de significados psicológicos.

Em *Mulher Grávida* (1928) (vol. II, fig. 146, p. 158), faz uso da noção de *rostomáscara* através da sua estrutura arquitectural, conciliando-o com uma concepção de expressividade marcada por um intenso dramatismo. As orientações primitivistas surgem, neste trabalho, não só através do rosto da figura mas também do próprio primarismo que compõe todo o quadro. Este sentido é exposto sobretudo por uma certa rudeza da pincelada e pela própria violência que o seu cromatismo sugere. Mas a um certo barbarismo técnico e plástico, Eloy contrapõe uma ideia de cultura ocidental e

civilidade através do gesto de pudor que a mulher interpreta. Crê-se então que se afasta assim de um primitivismo que vê no nu feminino um sinónimo de liberdade e uma metáfora da natureza. Representa, então, um dualismo que contrapõe duas noções distintas mas que, nesta obra, acabam por se tornar complementares.

Também de 1928 é o quadro *Menino e Varina* (vol. II, fig. 145, p. 157), no qual a máscara volta a servir de referência na construção formal da figura. À semelhança do que acontece na obra anterior, o *rostro-máscara* possui aqui uma expressividade que assume através do seu cromatismo contornos obscuros e grotescos. Combina a tradicional temática da varina, que ocupa um amplo espaço de representação no modernismo português, com os desenvolvimentos estéticos do expressionismo alemão. A mulher surge numa proporção colossal face ao menino que leva pela mão, indicando uma suposta ordem de valores. Este quadro apresenta as figuras de um modo inovador na pintura, já que a varina nunca assumira semelhantes dimensões, nem as mulheres da descarga do carvão haviam surgido nuas³¹⁵. Eloy, neste quadro, reflecte uma abordagem semelhante. A mulher não é a figura delicada, sensível e pequeno-burguesa, mas de configuração imponente, gigantesca nos seus atributos e qualidades, vinda do povo. Busca então uma outra forma de primitivismo, aquela que vê nesta mulher um símbolo de virtude e pureza de sentimentos.

Mas, retomando a questão da máscara, Eloy ainda em 1928 volta a fazer uso dela em *O Meu Retrato* (vol. II, fig. 147, p. 159). Embora se trate apenas de uma esquematização com breves referências que se estruturam através da simplificação de formas, a máscara funciona como um ponto de partida, resultando de uma maturação face às experiências anteriores. O auto-retrato é organizado em torno do conceito de máscara e da própria individualidade do artista, estabelecendo assim uma sinestesia de valores plásticos diferentes. Estes definem-se segundo dois princípios orientadores, por um lado, a concepção de dissimulação do rosto fornecida pelo elemento máscara e, por outro, as características individuais do próprio retrato. Esta obra integra-se num contexto de produção específica onde domina um cromatismo agressivo e violento, uma forte gestualidade na mancha de cor e a utilização do conceito de *rostro-máscara* num

³¹⁵ Cesário Verde havia já explorado a questão da varina e as mulheres na descarga do carvão, em *Sentimento dum Ocidental*, ou ainda a mulher viril, trabalhadora e incansável que surge em *Num Bairro Moderno*: «[...]Voltando-se, gritou-me prazenteira: “Não passa ninguém!... Se me ajudasse?!...” /Eu acerquei-me dela sem desprezo;/E pelas duas asas a quebrar,/Nós levantámos todo aquele peso/Que ao chão de pedra resistia preso/Com enorme esforço muscular/[...]E como as grossas pernas dum gigante,/Sem tronco, mas atléticas, inteiras/Carregam sobre a pobre caminhante/[...]». Cesário Verde, *Num Bairro Moderno*, Lisboa, 1877.

sentido que ainda vem a ser mais depurado. Estas concepções são trabalhadas e aperfeiçoadas nos auto-retratos posteriores.

O tema da varina é retomado em desenhos que datam de 1929-30 (vol. II, figs. 148-151, pp. 160-163). Não apresentam a monumentalidade e a aspereza de concepção e intensidade dramática de *Menino e Varina*, mas retratam a varina como elemento popular. Estes desenhos demonstram uma certa sofisticação de traço e simplicidade de concepção. Estas figuras desempenham simbolicamente um papel importante na obra de Eloy, pois para além de se tornar um tema recorrente durante a década de 30, assumindo especial destaque e dimensão em *Lisboa* (1934), reflecte uma ideia da própria cidade e dos elementos que a compõem. A varina representa um sinónimo de pureza e beleza ideal que se revela pelas suas características morais e sociais, ou seja, interpreta um modelo de primitivismo urbano. Ela traduz uma forma de cultura menos sofisticada e civilizada dentro do quadro urbano, mas possui caracteres de autenticidade muito fortes que a elevam num quadro de valores³¹⁶.

A este sentido de elevação Eloy contrapõe outro tema amplamente aproveitado dentro da esfera do primitivismo: o do bordel. Representa nas concepções primitivistas, uma noção do “Outro” marginalizado pela sociedade, do qual o próprio artista moderno se constitui como uma metáfora³¹⁷. Neste sentido, este tema desafia os valores morais burgueses e assume-se como lugar de espraçamento das pulsões mais primárias. Ao contrário do que acontece com muitas obras primitivistas, Eloy não faz uso de conceitos primitivizantes, como seja a máscara ou o recurso a modelos de negros. O bordel surge unicamente como temática de abordagem, desenvolvendo-se numa série de desenhos da década de 30 (vol. II, figs. 152-155, pp. 164-167). A mulher surge nestes desenhos como objecto de desejo, protagonizada por uma nudez displicente e alheia ao mundo que a rodeia. Não representa a nudez próxima da natureza, símbolo de harmonia com o mundo, mas antes, uma nudez meramente física que apenas se materializa no corpo. Toda a expressividade que havia conferido a figuras anteriores encontra-se agora vazia de sentido, a placidez e até mesmo uma certa indiferença percorre estes desenhos. Este é o nu que se vincula aos vícios da sociedade e da civilização representando uma marginalidade consentida no quadro da sociedade burguesa.

³¹⁶ Neste âmbito, também Almada encarou a figura da varina, porém o modelo nem sempre possui estas características dado que, por vezes, foi assumido meramente como figura típica ou como molde propagandístico.

³¹⁷ Sobre este tema cf. Jill Lloyd, *German Expressionism – Primitivism and Modernity*, Yale university press, New Heaven; London, 1991, pp. 85-102.

Considerou-se ainda que Eloy experimenta uma forma de ingenuismo*, desenvolvido num ambiente de primitivismo utópico*, onde o sonho e a realidade se juntam num universo metafórico. As obras que melhor expressam estas características têm por base o tema centralizador de Lisboa. A cidade mostra-se como um local onírico que traduz representações irreais. Eloy não reconstrói um mundo de criança, nem se cinge exclusivamente à representação de cariz infantil. Elabora antes um todo que se realiza num espaço que se situa entre o popular, o *naif*, o erudito e o infantil, não se prendendo a nenhum. Interpreta assim a modernidade internacional através de uma perspectiva singular que tem por base elementos caracterizadores do modernismo português.

Lissabon (c. 1930-1931) (vol. II, fig. 157, p. 169) é a primeira obra a marcar a presença destes elementos. Nela se encontra uma dualidade de características que a tornam simultaneamente um elemento de erudição e de ingenuismo*. Por um lado, transfere todo um imaginário infantil através dos pequenos barcos que se encontram no rio, com uma simplicidade de construção formal próxima das crianças. Por outro, na metade inferior do quadro o universo é de erotismo, onde as figuras nuas se destacam pela sensualidade e falta de inibição³¹⁸. No que concerne ao imaginário infantil, Eloy faz aqui uma abordagem bastante directa e incisiva, embora venha a aprofundar ainda mais estas características em obras posteriores. Quanto às figuras nuas elas revelam uma situação paradoxal pois, enquanto no expressionismo alemão ou no fauvismo, o nu era geralmente usado em ambientes próximos da natureza, Eloy introduz este elemento no espaço urbano. Todo este conjunto de factores conduz à criação de um imaginário utópico.

Em *Bailarico no Bairro* (c. 1936) (vol. II, fig. 163, p. 175) concilia vários elementos primitivistas distintos, desenvolvendo ideias iniciadas anteriormente. As concepções de arte infantil voltam aqui a marcar presença, mas agora de forma mais acentuada. No pequeno barco que se vê ao fundo na linha do horizonte, faz uso explícito de elementos de geometria para definir a forma do objecto, recorrendo inequivocamente às

³¹⁸ Crê-se que as figuras nuas que se encontram na parte inferior do quadro aproximam-se (não do ponto de vista formal, mas temático) de uma certa ideia de nudez e sensualidade já explorada por Matisse em quadros como *Bonheur de Vivre* (1905-06) (óleo s/tela, 175x241 cm, Barnes Foundation, Merion P.A reprodução disponível online <http://www.artchive.com/artchive/M/matisse/bonheur.jpg.html>) ou *Luxe, Calme et Volupté* (1904-05) (óleo s/tela, 98,5x118 cm, Musée d'Orsay, disponível online <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres>). As figuras dançando no centro do quadro, as mulheres reclinadas em poses eróticas, uma certa sensualidade em comunhão com o espaço e um certo sentido de *joie de vivre*.

concepções de arte infantil. Semelhante processo é também o artifício utilizado no casal de bailarinos que se encontra na parte direita do quadro onde apenas sobressaem os contornos das figuras. Estas noções infantilizadas ganham aqui um maior destaque relativamente aos quadros anteriores. Mas o universo primitivista nesta obra não se limita à questão da arte infantil, desenvolve-se também através do sentido do popular representado pelo baile. Eloy aborda esta temática de uma forma singular, uma vez que não se cola ao tradicional nacionalismo folclórico, mas antes reinventa, do ponto de vista formal, a festa da cidade. Esta questão é tratada com uma simplicidade ingenuista que se reflecte não só do ponto de vista formal, mas também cromático. A orientação monocromática desta obra, bem como os próprios tons de azul escolhidos, transportam o espectador para um universo de encantamento revestido de lirismo. Toda esta estrutura pictórica remete para um primitivismo de cariz popular e infantil, fazendo ressaltar um conjunto de valores que se ligam a uma pureza e originalidade de princípios. A temática popular havia já sido tratada por Eloy em *Menino e Varina* (1928) (vol. II, fig. 145, p. 157), *Frau mit den roten* (1931) (vol. II, fig. 156, p. 168) ou *Lisboa* (1934) (vol. II, fig. 158, p. 170), mas agora assume contornos primitivizantes mais específicos. Não se limita a debruçar sobre a questão do popular, mas densifica-a através da expressão formal dos seus atributos, reflectindo um sentido de pureza.

Outras duas obras, sensivelmente da mesma época, que espelham o universo infantil e ingenuista são *Três chaminés* (1935) (vol. II, fig. 161, p. 173) e *Natureza morta* (1934) (vol. II, fig. 160, p. 172). Apesar de remeterem para uma temática que não se liga directamente com o popular ou o infantil, ao nível do tratamento formal concebem uma noção de ingenuismo* marcado, sobretudo, pela simplicidade do traço e uma pureza de cores e formas. Estas duas obras representam uma experiência plástica que pouco desenvolvimento teve na obra de Eloy. Apesar de tudo, demonstram um reflexo de novas perspectivas estéticas que concebe num quadro que se integra no âmbito internacional.

O primitivismo em Eloy assume uma vertente mais dramática e disfórica. Abre assim um novo caminho que ainda não havia sido explorado no domínio da arte portuguesa, introduzindo elementos novos de reflexão moral e estética. A partir de 1936, algumas das suas obras ganham uma constrição densa e irreal, afastando-se de um lirismo e ingenuismo* cândido que havia caracterizado outros trabalhos. Numa primeira fase, equilibra universos distintos que se situam entre o primitivismo utópico* e distópico*. Por um lado, apela a todo um mundo de pureza e genuinidade através de

figuras angélicas que percorrem os seus desenhos, por outro, ao inserir nos mesmos trabalhos figuras grotescas e excêntricas, confere um sentido horrífico que se dissimula através desta dualidade. Em *Homens e Anjos* (c. 1936-38) (vol. II, fig. 165, p. 177) e *Presos e cavalo alado* (c. 1936-38) (vol. II, fig. 166, p. 178) estes dois planos de abordagem confluem. Em cada um dos trabalhos podem ser estabelecidos dois níveis distintos que separam o desenho em categorias de interpretação divergentes. Na metade superior do desenho, Eloy constrói todo um mundo de candura e pureza marcado pelas entidades angélicas, na metade inferior desenvolve todo um universo horrífico através de figuras disformes e trágicas. Em *Homens e Anjos* este submundo é dividido em duas partes, de um lado, a figura de um burguês horrendo, do outro, a figura de uma velha que grita fazendo lembrar o quadro de Edvard Munch³¹⁹ (1863-1944), bem como uma figura decomposta de evocação picassiana. No plano superior, contrastando, anjos vagueiam pelo desenho aludindo a um cenário celestial. Em *Presos e cavalo alado* a composição também se diferencia em dois planos distintos, na parte superior, um anjo alado toca violino, aludindo a um certo lirismo chagalliano que se opõe ao cenário trágico dos prisioneiros. Em qualquer das obras, a construção formal resulta de uma simplicidade quase ingénuas, constituindo-se através de uma linearidade gráfica que raramente recorre a estruturas mais elaboradas. Este ingenuismo* de traço foi por diversas vezes utilizado pelos autores como uma simplicidade que evoca temas infantis ou *naifs*, resultando numa intersecção formal e temática. Eloy, nestes desenhos, introduz elementos distópicos a que associa um formalismo de traço ingenuista. Os elementos angustiantes e perturbados começam então a surgir nos seus trabalhos, abordando um metadiscurso que se distancia da realidade, vincando-o progressivamente.

O final da década de 30 adensa toda esta problemática³²⁰. As tendências do modernismo classicizante começam a esbater-se cada vez mais, surgindo propostas plásticas cada vez mais complexas do ponto de vista temático. A produção de uma série de desenhos não datados torna difícil estabelecer uma relação de encadeamento entre os diferentes trabalhos.

A partir de 1938 as distopias de Eloy começam a ganhar corpo. Três quadros compõem este eixo que elevam a arte portuguesa para um novo domínio: *Da minha*

³¹⁹ Edvard Munch, *O Grito*, 1893, óleo s/ tela, tempera e pastel s/ cartão, 91x73,5 cm, Museu de Oslo, Disponível online: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/munch/munch.scream.jpg>.

³²⁰ Em 1940 foi diagnosticada a Eloy a doença de Coreia de Huntington, que levou ao seu internamento em 1945. A progressão da doença tornou difícil distinguir, a partir de certa altura, a lucidez da insanidade na sua obra. As distopias que representa ligam-se em parte ao seu estado de saúde.

janela (1938) (vol. II, fig. 169, p. 181), *O Poeta* (1938) (vol. II, fig. 167, p. 169) e a *A Fuga* (c. 1938-39) (vol. II, fig. 170, p. 182). Em qualquer destas obras assiste-se a uma desagregação do real, transpondo-o para um imaginário que se situa num plano metafórico. Estas obras de Eloy representam um universo disfórico, marcado pela angústia e sofrimento onde a construção do mundo se faz, não segundo um plano ideal, como acontece em *Bailarico no bairro* ou *Lissabon*, mas numa perspectiva oposta. É neste sentido que se observou que Eloy passa radicalmente da utopia para a distopia, não sem abandonar as características primitivistas. Estas obras seguem uma estrutura formal e cromática idêntica, revelada através de uma pureza de traço e cores.

Em *O Poeta* volta a idealizar dois universos distintos no mesmo espaço da tela. Ao tom trágico e depressivo da morte do poeta, aliás uma personificação do próprio pintor, opõe uma visão idílica representada pelo anjo. No que respeita à composição, considerou-se que este quadro remonta para a ideia de *pietá*, deixando antever uma certa tradição de representação na arte ocidental. Ao nível cromático e de luz, esta obra também se divide em dois planos distintos, de um lado, os tons sombrios e escuros marcam todo o drama do tema, do outro, a luz anuncia a passagem. A figura maternal que ampara o poeta caído surge simultaneamente próxima e distante, denotando um afastamento no olhar que se consubstancia na própria irrealdade da personagem. Estas duas figuras, a do poeta e da mãe, contradizem-se na essência das suas existências, uma vez que a figura que desfalece é caracterizada com cores vivas e luminosas, enquanto a outra, é representada com cores sombrias. Eloy, neste quadro, introduz também um elemento de ingenuidade infantil, através de um processo recorrente noutras obras, é o caso do pequeno barco que surge ao fundo da janela. Tal como acontece em *Lissabon* e *Bailarico no bairro*, a pequena embarcação é representada em traços muito simples e infantilstas conferindo uma noção de candura e ingenuismo*. A presença deste elemento infantil contrasta com todo o dramatismo do quadro.

O sentido trágico e dramático na sua obra ganha novo ênfase com o quadro *A Fuga*, onde expõe toda a complexidade de sentimentos e desenvolve um retrato autobiográfico. É o poeta que em desespero abraça a cabeça de uma estátua de cariz classicizante, evocando a tragédia da sua própria existência. Ao nível do cromatismo e da forma mantém as propostas anteriores, situando-se no mesmo universo de *metarealidade*. O pintor surge envolto por uma auréola azul que confere um sentido místico ao personagem, fazendo supor uma dimensão espacial ilusória, elevando assim todo o cenário para um firmamento indefinível. O primitivismo das formas subsiste

como elemento marcante, apenas esboçados alguns contornos das figuras, as suas formas vivem em grande parte dos contrastes de luz que faz sobressair. Nesta obra, porém, não abandona o sentido clássico do modernismo, fazendo contrastar a sua pureza com o elemento trágico da figura. Esta é vista como uma «*cena delirante*»³²¹ que dava uma imagem dos desvarios do pintor, chegando mesmo a ser confundido com o surrealismo. As alucinações de Eloy ainda seriam maturadas, pensadas e reflectidas com exactidão na sua pintura. Esta obra carece ainda da imediatez e pulsão que marcam alguns dos seus desenhos posteriores. Toda a obra se assemelha a uma construção organizada em torno do elemento central da figura, deixando supor uma estrutura formal devidamente pensada e estudada. Este rigor de construção plástica contrasta com a força instintiva do tema, revelando uma lógica intrínseca na sensibilidade criadora. Estas temáticas próximas do irreal prolongar-se-iam na década de quarenta, embora progressivamente, comece a abandonar as estruturas metódicas. Este quadro remete directamente para os paradoxos da criação artística e Eloy, representa-os na primeira pessoa.

Em *Da minha janela* toda a estrutura de pensamento de Eloy revela-se, ainda mais problemática e pessimista. O tema do enterro de uma criança encerra por si só toda uma desestruturação emocional perturbadora. Esta tela, que servira de base para o retrato da filha de João Gaspar Simões (1903-1987)³²² fora reelaborada pelo artista sob o pretexto de a melhorar. Neste quadro, considera-se que Eloy confirma a sua leitura do mundo, trágica, catastrófica, emocionalmente desorganizada, apoplética e carregada de dramatismo, impondo novas temáticas na arte moderna portuguesa. Ao contrário de outras obras suas, este quadro não apresenta uma dualidade entre o lirismo cândido e o pessimismo horrífico. Toda a obra está repleta de uma profunda tristeza que percorre não só as figuras, mas também se espelha através das cores e das formas. O único ponto de imaculabilidade subsiste no pequeno ramo de flores que a criança leva junto a si, deixando o resto do quadro num cenário denso e sombrio. O quadro desenvolve-se em torno das figuras centrais, alargando-se num espectro concêntrico, mas sem perder o tom dramático inicial. Também aqui recorre ao uso da esquematização do rosto máscara, embora não aluda a concepções primitivizantes de origem tribal, servindo-se apenas dos seus elementos básicos para compor o rosto das figuras. Apresenta um

³²¹ F. de P. [Fernando de Pamplona], «IV Exposição de Arte Moderna» in *Diário de Notícias*, 8 de Janeiro, 1940, p. 5. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 79, p. 91.

³²² *Mário Eloy – Exposição retrospectiva*, Museu do Chiado 12 julho a 29 de Setembro 1996.

cromatismo idêntico onde as figuras se esbatem numa proximidade análoga, dando lugar a pouca individualidade. A figura central, cambaleante, faz parecer que tudo se desmorona à sua volta e projecta um mundo interior que faz parte da própria vivência do artista. Esta desestruturação emocional conduz à criação (tendo em conta, também, as obras anteriores) de um universo distópico, onde não há lugar para o sonho, o lirismo ou optimismo perante a vida. Esta ideia corresponde a um antípoda de todo o ingenuismo* que havia ajudado a criar as ideias primitivistas. Crê-se que Eloy, pelo contrário, sem deixar de fazer uso dos mesmos princípios estéticos, cria um universo diametralmente oposto. Os princípios primitivistas que correspondem às emoções básicas, genuínas, sinceras e autênticas, encontram-se à mesma na sua obra, só que de uma forma antagónica. Com o decorrer do tempo desenvolve estas ideias e dá-lhes forma, chegando mesmo a vincar muitos dos seus vectores essenciais. É neste sentido que se afirma que este conjunto de obras inaugura uma forma de primitivismo distópico* pois, apesar de se basear nas construções primitivistas e na sua axiologia, fá-lo numa perspectiva e conceptualização oposta. A força, a expressividade, a genuinidade, o sentido de primitivo, permanece ou chega mesmo a adensar-se, mas faz-se agora na construção de uma delusão que possui o mesmo significado das utopias primitivistas. Eloy embarca assim no outro extremo, apesar de se apoiar nos mesmos princípios edificadores. A criação do mundo em Eloy torna-se progressivamente mais disfuncional e paradoxal. O fio que separa a insanidade do mundo real torna-se-ia ténue e frágil, não deixando saber qual o alcance imediato das suas realizações.

O último *Auto-Retrato* (vol. II, fig. 162, p. 174) de Eloy faz uma referência à conceptualização da máscara, redefinindo as representações anteriores. Neste caso, mais uma vez, busca as tendências clássicas da pintura moderna, retomando um rigor estrutural que havia caracterizado algumas das suas obras. A paleta de cores diversifica-se, relativamente aos quadros anteriores, e centra-se em tonalidades mais quentes. Aqui as distopias anteriores são postas de lado, imperando um forte sentido de distanciamento e indefinição de sentimentos. A máscara de Eloy apresenta-se como uma contra-máscara na medida em que assume uma expressividade serena, não se prende a um estatismo inexorável, mas antes deixa transparecer um sentido humanizante que ultrapassa o próprio conceito de máscara. À semelhança do que acontece no quadro *A Fuga*, também aqui, confere ao contorno da figura um nimbo que a distancia do espectador, elevando-a num espectro distante. Esta será das suas últimas referências à

máscara de cariz tribal, descobrindo novos valores plásticos e assumindo-se como o resultado de um amadurecimento das experiências anteriores.

A partir do final da década de 30, o pintor passa a explorar novos domínios que abandonam um certo formalismo, para encontrar maior liberdade estética e temática (vol. II, figs. 171-180, pp. 183-192). O desenho passa a ser agora a forma privilegiada de expressão. A sua falta de datação não deixa delimitar com certeza as diferentes fases pelas quais passou porém, certas unidades temáticas permitem agrupar alguns conjuntos. Estas obras situam-se cronologicamente entre 1940-45, já depois de ter sido diagnosticada a sua doença. Os temas tornam-se cada vez mais complexos e desesperantes, chegando mesmo a alcançar o grotesco. São mulheres nuas, disformes, expondo a sexualidade de forma violenta, figuras de Cristo em agonia, monstros horríficos e decompostos. A irrealidade domina praticamente todos os desenhos, servindo como catalisador de um inconsciente atormentado. Estas obras revelam um adensamento das distopias anteriormente tratadas, concebendo um mundo introspectivo repleto de medos e angústias. Aqui, abandona as estruturas compositivas devidamente estudadas e organizadas, tornando-se a construção do desenho mais espontânea e livre. O grafismo afigura-se instintivo, obedecendo aos reflexos que dominam o seu inconsciente. Neste conjunto de desenhos, a noção de primitivismo distópico* torna-se mais vincada. O sentido de primitivismo ganha expressão sobretudo através de uma imediatez do discurso, emotividade quase descontrolada, apelo aos instintos mais básicos e projecção do inconsciente. As distopias de Eloy constroem-se sobre os mais variados motivos desenvolvendo-se numa progressão irracional sendo que, por fim, as figuras que cria surgem perfeitamente deformadas e adulteradas. Gritos lancinantes percorrem os seus últimos desenhos, num desespero que era o dele próprio, fazendo do desenho um local de arremesso das suas próprias angústias. Entendeu-se que aqui o primitivismo marca posição sobretudo pelo primarismo de todas as composições e sentimentos expressos.

Conclui-se então que a questão do primitivismo, tanto ao nível dos temas como das soluções plásticas, foi uma constante que marcou o seu percurso. As influências de Paris e Berlim foram sem dúvida determinantes, pois aí contactou de perto com as principais correntes e tendências. Apesar de tudo, o primitivismo que se fazia em Paris não foi aquele que mais influenciou Eloy, a sua adesão ao expressionismo alemão acabou provavelmente por determinar bastante mais aquela atitude artística. Excepto uma

referência que o pintor faz, quando se refere aos dois quadros realizados na Alemanha, reconhecendo neles um «*primitivismo inicial*», todas as suas alusões ao primitivismo são meramente pictóricas. De facto, o primitivismo não se cinge unicamente àqueles dois quadros, pelo contrário, é explorado por várias vias em diferentes obras e abordando diversas temáticas. Eloy cultivava grande parte das temáticas do primitivismo, atribuindo-lhe uma polissemia sígnica, porém, o primitivismo distópico* é sem dúvida uma das suas produções mais originais. Tanto no pensamento como na criação pictórica, Eloy passa de uma deformação plástica e ideológica, para assumir um sentido disforme nas suas próprias criações. Não obstante as fases e concepções artísticas que a sua obra atravessa, pode nela encontrar-se um tom de primarismo, seja ele numa vertente utópica ou distópica. Se num primeiro momento, os seus trabalhos foram marcados por uma certa serenidade, no final da sua carreira e da sua vida o tormento e terror dominam a sua obra. Tanto num como no outro podem desvendar-se princípios que se encontram ligados a uma pureza de emoções, fundadas em valores genuínos, alicerces das atitudes primitivistas.

2.3. Júlio

Júlio Maria dos Reis Pereira (1902-1983) firma a sua obra pictórica com o prenome Júlio e a sua produção literária com o pseudónimo de Saúl Dias. Natural de Vila do Conde, onde permanece até ingressar na Escola de Belas Artes do Porto, em 1919, que abandona dois anos depois, na ânsia de conquistar uma maior liberdade e de fugir aos tradicionais academismos que imperavam³²³. Esta atitude reflecte-se marcadamente na sua obra, não só ao nível da forma, mas também nas próprias temáticas que aborda. O início da sua carreira enquanto expositor faz-se em 1930 no *I Salão dos Independentes*³²⁴, mas já anteriormente havia realizado um conjunto de pinturas a óleo, em 1923 e em 1926 e fizera a capa do livro *Poemas de Deus e do Diabo* da autoria do seu irmão, José Maria dos Reis Pereira ou José Régio. A exposição de 1930, com toda a carga simbólica que apresenta, marca o início da sua carreira pública. O acolhimento

³²³ Júlio irá trocar as Belas Artes pelo curso de Engenharia Civil que conclui em 1928. Sobre os seus dados biográficos ver Maria João Fernandes, *Júlio – Saúl Dias – O universo da invenção*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1984.

³²⁴ Cf. Anexo documental, vol. III, docs. 29-41, pp. 46-61.

feito pela crítica foi apontado por uma frase que pretendia fazer humor sobre o seu trabalho³²⁵.

A sua primeira exposição individual, realizada em 1935 na S.N.B.A., desperta a atenção da crítica e alguns vêem nos seus trabalhos, uma obra inacessível e ininteligível. Apesar de reconhecerem algumas qualidades no seu espírito de artista, o despreendimento que Júlio empreende relativamente ao academismo e até mesmo a certas tendências do primeiro modernismo, levam a que algumas críticas sejam mais acutilantes³²⁶.

A revista *Presença*, pela pena de Gaspar Simões, tem uma leitura diferente. Num texto mais doutrinário do que de crítica da arte, tece uma série de considerações acerca do conceito de *deformação* na arte, aplicando-o a diferentes correntes e autores³²⁷. Ao longo de todo o texto as referências a Júlio são inexistentes e, por vezes, até mesmo de difícil associação mesmo que por via indirecta. Porém, considerou-se que as concepções estéticas aqui proclamadas se encontram no cerne da produção de Júlio e da própria *Presença*. A *deformação* surge como uma nova apreensão da realidade e uma via de conhecimento que permite uma melhor percepção do mundo, sendo que essa *deformação* é veiculada pelo entendimento do artista. Este conceito aplicado à arte de Júlio e até mesmo, à da *Presença* em geral, resulta da noção que as alterações à realidade impostas pelos artistas nas suas obras diferem da realidade através de um pensamento calculado e emotivo que permite um melhor e mais introspectivo conhecimento.

³²⁵ «[...] Júlio Reis Pereira, de quem um espírito «blaguer», recordando as antigas e risonhas decorações das barracas da feira de Belém e de Agosto nos dizia ontem:

- Lembra-me o Júlio das Farturas!». A.P. (Augusto Pinto), «1º Salão dos Independentes. Expositores de Pintura e seus trabalhos» in *Diário de Notícias*, 14 de Maio de 1930, p. 2. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 35, p.52.

³²⁶ «É sempre lamentável ver qualidades apreciáveis desbaratarem-se inutilmente por falta de orientação. Está neste caso o expositor da Sociedade Nacional de Belas Artes, cujas aptidões artísticas são inegáveis, mas que está confinado numa concepção de arte que já de há muito passou de moda.». R.L., «Exposições. “Júlio”, na Rua Barata Salgueiro» in *Diário da Manhã*, 11 de Março, 1935, p. 3. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 220, p.225. Ou ainda, como dá conta o *Diário de Notícias*: «[...] na primeira fase da sua actividade artística, de 1923 a 1933, pouco acessível, já não dizendo ao vulgo, mas especialmente aos que exigem da pintura o desenho mais do que irreverências, gestos revolucionários, ineditismos e afirmações de personalidade muito curiosas e até muito simpáticas, mas pouco comunicativas. Mocidade? Rebelia? Mesmo sinceridade? Sem dúvida que as tem Júlio, Mas só isso não basta.». A.P., «Exposição de Júlio na Sociedade Nacional de Belas Artes» in *Diário de Notícias*, 12 de Março, 1935, p.4. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 221, p. 225.

³²⁷ João Gaspar Simões, «Deformação génese de toda a arte – conferência lida na abertura da exposição Júlio, organizada por esta revista no salão da sociedade de belas artes de Lisboa em Março de 1935 para o Fernando Lopes Graça» in *Presença*, Junho de 1935, nº 45, Coimbra, pp. 7-11.

Mas havia também a crítica, não presencial, que compreendia e valorizava a sua obra, colocando-a em lugar de destaque face ao panorama artístico nacional, onde se assumiam novas formas e modelos. De facto, o jornal *O Diabo* capta algumas das características essenciais da obra de Júlio, fazendo ressaltar a sua vertente ingénuo que vem a representar um dos alicerces para a compreensão do seu primitivismo³²⁸.

Crê-se que este sentido artístico vem a ser importante, não só na obra de Júlio, mas também para a sua geração. As tensões, os dramas e os estados de espírito psicológicos ganham uma nova dimensão na obra de arte, desenvolvendo toda uma panóplia de entendimentos acerca do Mundo e do Homem que até então não havia ganho um sentido tão profícuo. Tal como já houve oportunidade de observar na obra de Eloy (cf. cap. II, ponto 2.1.), a dimensão psíquica na obra de arte ganha uma nova extensão e grandeza, deixando-se de cingir a emoções superficiais e aparentes, centrando-se nos mais primários recônditos do Ser. Considera-se então que enquanto em Eloy esta vertente se enche de angústia e de drama, ao longo da sua obra Júlio, contrapõe uma leitura mais cândida e imaculada.

Embora a primeira exposição colectiva no *I Salão dos Independentes* e a exposição individual na S.N.B.A., terem sido marcantes na sua carreira, a obra de Júlio fica marcada sobretudo pela sua ligação à revista *Presença*. A sua colaboração fez-se desde o início, logo em 1927, ano em que sai o primeiro número, onde colabora com um desenho que encarna o seu ideário e contribui firmemente para a sua elaboração, sendo um o reflexo do outro, intercambiando axiomas que se confluem tanto na sua obra plástica como poética através de Saúl Dias. Há alicerces comuns que suportam ambos os entendimentos acerca da vida e da arte e que desembocam nas mesmas perspectivas, sendo o sentido de pureza, ingenuidade, imediatismo, emotividade, constantes que se movem tanto na obra de um como do outro. Júlio é a mão que realiza parte do discurso teórico da revista *Presença* e lhe dá consistência criativa, tornando as suas premissas estéticas numa concretização real e palpável³²⁹. A revista assume-se então para Júlio não só como um elemento de desenvolvimento das suas ideias, das quais ele próprio também é o seu reflexo, mas também como uma instituição que dá corpo e legitimidade

³²⁸ «Há nos seus quadros uma ingénita expressão de “intimismo” salutar. É Júlio, mais do que tudo, um psicólogo. As suas figuras fogem à regra do desenho dogmático, à linha rígida da mestria, sisudo e catedrático. São “nervo”, “esgare”, “trepidação” que um sopro de ingenuidade decora de linhas encantadoras de verdade eterna.”». Nogueira de Brito, «Exposição Júlio» in *O Diabo*, 7 de Abril, 1935, p. 3. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 222, p. 226.

³²⁹ José-Augusto França afirma mesmo que «Júlio foi, realmente, a *Presença* [...]». José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, 3ª edição, Bertrand Editora, Lisboa, 1991, p. 290

às suas realizações. Júlio sempre se manteve desligado das exposições oficiais de arte moderna³³⁰, sendo a *Presença* o seu privilegiado veículo de acção. Mas, se ao nível nacional a revista se assume como a principal influência, ao nível internacional as referências são várias.

Em 1933 realiza a sua primeira viagem a Paris, cumprindo o rito iniciático que marcara tantos outros artistas portugueses. Marc Chagall (1887-1985) é, sem dúvida, uma das influências mais evidentes, não só através do lirismo de traço e de motivos, mas também pelo retorno que ambos fazem a um universo perdido e sonhado, conferindo um sentido de intimismo e ingenuidade à obra de arte. Mas nem sempre esta é a marca da sua pintura, também se podem encontrar sentimentos antagónicos que geram medo, repugnância e desconforto, como é o caso d' *A Família do Saltimbanco* (1931) (vol. II, fig. 185, p.197). Apesar de tudo, Júlio nunca eleva os seus receios ao paroxismo de Eloy, pois para além de serem menos frequentes as suas distopias, também se assumem como menos dramáticas. Chagall não se centra, porém, como a única influência, o pintor reconhece na sua obra a presença de Georges Rouault (1871-1958), Dufy, Matisse, ou ainda Grosz (1893-1959)³³¹. Estas influências marcam determinados padrões éticos e estéticos que, para além de reflectirem uma enorme pureza de cores, linhas e formas, denotam também as ideias primitivistas.

O primitivismo de Júlio assume características específicas pois, apesar das referências internacionais que possa ter adquirido, e do idealismo programático da *Presença*, o pintor manifesta uma identidade própria que o leva a ocupar um lugar singular. Apesar de se poderem encontrar na sua obra alguns temas angustiantes ou tormentosos, a presença de elementos revestidos de um lirismo e ingenuismo* é uma constante. Estes encontram-se por diversas vezes associados em relações díspares como o caso d' *O burguês e a menina* (1931) (vol. II, fig. 188, p. 200) ou ainda, *Nocturno* (1929) (vol. II, fig. 183, p. 195), nos quais, a elementos de uma certa pureza e ingenuidade opõe figuras grotescas e repugnantes. O contraponto destes factores leva a que seja difícil encontrar na sua obra construções distópicas, tal como referido a propósito de Eloy, para haver uma predominância de um tom utópico que está sempre presente.

³³⁰ Id., *Ibidem*.

³³¹ Sobre estas influências cf. Fernando Paulo Leitão Simões Rosa Dias, *Ecos do Expressionismo na Pintura Portuguesa (1910-1940)* – Dissertação de Mestrado, FCSH/UNL, 1996, [policopiada], p. 146.

O universo de Júlio é sobretudo lírico, sonhado e, acima de tudo, extremamente poético. O seu modo de expressão plástica faz constantemente uso de uma simplicidade de cores, de formas e até mesmo de composição. As figuras surgem recorrentemente em primeiro plano, permitindo desvendar todos os seus caracteres e atributos, as noções de perspectiva diluem-se no próprio espaço da tela, fazendo ressaltar algumas noções do desenho infantil. Ao contrário de Chagall, que evoca as memórias de infância da sua terra natal, Júlio utiliza o infantilismo* como um meio técnico em si mesmo, para evocar e enaltecer estas características. Neste sentido, crê-se que as construções de Júlio remetem sempre, ou quase sempre, para uma utopia, não só de realização mas também de concepção de motivos e ideias. Defende-se assim que a generalidade da sua obra pode ser definida como um primitivismo utópico*, por contraposição ao primitivismo distópico* de Eloy. Esta concepção de primitivismo concilia o sentido geral do primitivismo, tal como tem sido encarado até aqui, com uma construção utópica da realidade, que se evidencia sobretudo através do seu lirismo.

Para além das características técnicas que se podem encontrar, ao nível dos temas Júlio debruça-se frequentemente sobre questões que interessam o primitivismo, como sejam o circo, o desdém pelo burguês, a pureza e candura de sentimentos (neste caso específico, a figura do poeta assume na sua obra especial destaque), ou ainda a prostituta. Um aspecto interessante é o de Júlio raramente fazer referência à questão do popular, deixando de lado temáticas como a da varina que havia preenchido o imaginário de muitos autores, provavelmente por este tema se encontrar intimamente ligado a uma certa imagética da propaganda política do Estado Novo e, pelo facto de Júlio ter querido sempre manter-se à margem destas atitudes artísticas. Este sentido de marginalidade é uma constante ao longo da sua carreira, marcando assim a independência do artista face aos poderes públicos e imprimindo aos seus trabalhos um carácter original³³².

No conjunto da sua obra há alguns trabalhos que merecem uma análise detalhada, não só pela inovação que acarretam, mas também pela ligação que apresentam à temática do primitivismo. Uma das primeiras realizações que marca o início desta abordagem é *Tarde de festa* (1925) (vol. II, fig. 181, p. 193), onde o pintor faz referência de modo exclusivo ao imaginário infantil, não só ao nível das ideias, mas também das formas e da linguagem plástica. Apesar de ao nível da cor ainda se verificar

³³² É de referir que Júlio não integra deliberadamente as exposições oficiais. Cf. nota de rodapé 329.

um certo acanhamento, as suas estruturas básicas já apresentam os princípios usados pela arte infantil. Uma obra com claras referências chagalianas, onde os objectos circulam livremente pelo ar, que alude inequivocamente ao desenho das crianças e ao seu universo fantasioso. As formas são rígidas, tensas e demasiado estruturantes tal como acontece no desenho infantil, reflectindo a sua essência construtiva e modo de encarar o mundo. São barcos que vagueiam pela tela, casas simplificadas que pontuam de branco o fundo escuro e uma figura de mulher reduzida às suas mais puras formas. Júlio não recorre ao conceito de *rostomáscara*, destituindo de qualquer erudição os seus conceitos mais básicos e apenas se cinge ao universo infantil. Neste quadro, o pintor atinge uma pureza formal e ficcional que ainda não fora alcançada. É importante notar que o primeiro número da revista *Presença* data de 1927, enquanto esta obra é de 1925, precedendo a defesa dos princípios da arte infantil que a revista virá depois a fazer. A singularidade deste trabalho consiste precisamente no seu recurso declarado aos elementos de arte infantil, desenvolvendo uma série de princípios que ainda não haviam tido expressão tão marcante. O que em Eloy tinha sido um mero apontamento, uma simples alusão, agora em Júlio ganha plenitude, profundidade estética e emocional, colocando em perspectiva uma série de novas referências. Aqui não surge a infância como uma memória melancólica evocada por Chagall, mas antes uma infância presente, vivida, transposta para uma realidade concreta que não busca o retorno, procurando a transformação. As menções signícas são ligeiras, pouco particularizadas e evocativas, ao contrário do que acontece com o pintor de Vitebsk. Júlio não pretende recuperar o universo e a ingenuidade infantil com os recursos e sofisticação dos adultos, mas antes tornar-se ele próprio na criança e socorrer-se dos seus artifícios. Neste quadro, elimina as notas de perspectiva e simplifica toda a composição aos elementos mais básicos, conferindo assim uma noção mais primitiva e elementar. Este imaginário infantil irá permanecer na sua obra embora, pouco a pouco, comece a perder este cariz de exclusividade, para começar a entrelaçar-se com outros temas e motivos.

Em *Nocturno*³³³ (1927) combina os elementos de pureza e ingenuidade com a lascívia e a concupiscência, fazendo sobressair deste paradoxo as características mais elementares de cada um destes atributos. A figura da mulher indefesa, exposta à licenciosidade alheia, mas simultaneamente símbolo sexual consentido, é apanágio dos quadros de Júlio. Neste quadro há duas figuras paradoxais, de um lado, a mulher nua,

³³³ Cf. Fernando Cabral Martins, *Júlio – O realismo mágico*, Caminhos da Arte Portuguesa, (dir.) Bernardo Pinto de Almeida; Armando Alves, Caminho, Edimpresa, 2005, Fig. 6.

apenas com uns sapatos, do outro, um homem completamente vestido que olha para ela com lubricidade. Júlio combina estes elementos contrastantes para dar mais força a cada um deles. A mulher que abandona a sua sexualidade aos olhos alheios mantém também uma certa postura pudica, fechando o corpo sobre si própria e virando a cara ao espectador. No meio destes dois personagens surge uma terceira figura, que marca ainda mais este drama de teor sexual, um rosto tapa os olhos com a mão para não ver este espectáculo aviltante. Compõe-se assim um trio, não só ao nível da estrutura formal do quadro, mas também da própria história que aqui se desenrola, cabendo a cada personagem um papel específico e contribuindo cada uma delas para marcar um sentimento próprio. Outro ponto de interesse nesta obra é a pequena cidade que se desenvolve aos pés das figuras, fazendo supor que toda acção se desenrola num ambiente urbano. Esta questão associa indelevelmente todas estas práticas ao espaço citadino, relacionando a corrupção moral e de costumes com uma certa forma de cosmopolitismo que não tem espaço nem tempo definidos. Mas se esta visão remete para um espaço amplo, aberto e exterior, inversamente as duas cortinas que pendem nos dois lados do quadro remetem o observador para um espaço fechado e circunscrito, conduzindo o imaginário para o interior de um bordel. Esta temática repete-se ao longo da sua obra, mantendo sempre o mesmo ambiente de tensão entre as diferentes figuras. A questão da sexualidade explícita domina a obra porém, faz-se através de um sentimento de denegação, contrapondo com as imagens de outros autores onde a mulher surge alheia e indiferente. Neste quadro, as referências expressionistas são bastante evidentes, permitindo estabelecer uma ponte de ligação entre as correntes dominantes na Alemanha e a obra de Júlio.

Uma outra obra que aborda a mesma temática, mas desta vez de forma mais ambígua ou pelo menos de um modo não tão declarado, é o quadro de 1929, também intitulado *Nocturno* (vol. II, fig. 183, p. 195). Em ambos os casos, a noite surge como elemento catalisador das lubricidades recônditas, ainda que neste quadro as estrelas que pontuam o fundo evoquem de modo mais sugestivo o tema. Tal como acontece na obra analisada anteriormente, também aqui surgem duas figuras díspares, o velho e a rapariga. A mulher não surge com a sua sexualidade exposta, mas confronta sedutoramente o espectador. A ambiguidade permanece, pois enquanto no quadro anterior as sugestões são manifestas, neste caso há uma certa dissimulação que apenas permite sugerir o tema. Também aqui se nota alguma aspereza de traço e tensão gráfica, apelando às referências expressionistas, denotando um primarismo de cores e de formas.

A intencionalidade da adoção deste modelo plástico é bem evidente quando se compara esta obra com o quadro *Família* (1928-1932) (vol. II, fig. 182, p. 194), onde o pintor dissolve toda a rigidez e as angulosidades aqui encontradas.

Esta abordagem ganha um novo enlevo, não só temático mas também ao nível sígnico, com o quadro *Espera* (1930) (vol. II, fig. 184, p. 196). Mantendo os mesmos padrões estéticos dos quadros anteriores, aqui o pintor adensa algumas das características já desenvolvidas. A figura masculina surge de modo mais grotesco e horrendo, estabelecendo um maior contraste com as figuras femininas. Estas evocam, mais uma vez, a dissolução de valores morais, através da mulher que se prostra numa parede de rua. O casario que surge ao fundo desestrutura-se através de uma série de formas improváveis, remetendo mais uma vez para o universo urbano, apesar de possuir algo de provinciano. Tal como acontece com *Nocturno* (1927), também aqui surge uma cortina que estabelece a divisão entre o espaço interior e exterior. Esta separação simbólica confere uma dualidade de espaços no quadro que permite criar dois ambientes distintos. No interior, uma figura masculina, repugnante e disforme, volta a criar a dualidade entre a beleza feminina e o grotesco. Esta relação pontua regularmente as obras de Júlio, transpondo esta temática para várias das suas obras. A mulher que espera na rua recorda o tema da prostituição, mas a sua pose e o seu olhar emprestam-lhe o tom da dureza do ofício, abandonando qualquer sensualidade ou volúpia. São as vidas exploradas pelo prazer alheio que assumem formas dantescas nas suas figuras masculinas e se repetem invariavelmente. Enquanto noutros quadros estas figuras de mulher assumem uma postura cândida, aqui a consciência da realidade impera, não dando lugar a sonhos ou lirismos imaculados.

Em *Epitalâmio* (1931) (vol. II, fig. 186, p. 198) as formas horrendas e grotescas voltam a marcar presença. O título recorda as músicas compostas para celebrar e pedir boa ventura aos casamentos na antiga Grécia e Roma. Neste caso é um casal de burgueses, esvaziado de qualquer sentimento mais terno, que centra a atenção. Também aqui a separação entre o espaço público e privado se faz através de uma cortina, embora não haja nada de impudico ou concupiscente, pelo menos na sua forma aparente. Porém, mais uma vez o pintor faz referência à figura do burguês na sua forma mais agressiva e sulfurosa, construindo-o sempre como uma figura repelente e odiosa. Estas metáforas, para além de constituírem uma reflexão sobre o aproveitamento da miséria alheia, são também uma incontestável crítica à própria classe burguesa. O primitivismo, no seu apelo ao regresso do que era puro, simples, ingénuo e natural, criticou também de modo

preciso a burguesia que representava uma oposição a estes valores. Júlio explora nestas obras todos os seus vícios e fraquezas, acusando o burguês da infecção da moral e dos costumes, bem como do aproveitamento, através do seu dinheiro, da pureza alheia. No fundo representa uma certa forma de degradação da civilização e da sociedade, fazendo reflectir os seus mais íntimos devaneios.

Estas asserções são fundidas no quadro *O burguês e a menina* (1931) (vol. II, fig. 188, p. 200). Neste trabalho todos os caracteres sugeridos anteriormente são extremados. O burguês assume a sua pose mais arrogante, ostensiva e emproada, contrastando com a menina que, desnuda a seu lado, quase imberbe, assume uma pose de submissão. Tal como nas obras anteriores, também aqui Júlio faz uso da cortina para simbolicamente estabelecer uma divisão de espaços. Os sinais exteriores de riqueza são bastante marcados, a própria aparência física, na sua gordura, é hiperbolizada no sentido de sugerir um desregramento dos sentidos. A menina surge delicada e quase infantil, num compromisso entre a mulher envolta de sexualidade e a criança inocente e ingénuo. Sem dúvida que esta relação de valores constitui um dos elementos de tensão do quadro e a principal mensagem da obra. Mais uma vez é o poder do dinheiro, a corrupção de valores e a vacuidade moral que compra a inocência perdida. Este trabalho apresenta-se como um dos pontos centrais em todo o discurso proferido pelo pintor, pois resume e explica as propostas anteriores.

Júlio também incidiu grandemente sobre a temática do circo que se liga às atitudes primitivistas. Esta questão que fora várias vezes abordada por outros autores, assume na sua obra especial incidência. O quadro *Circo* (1931) (vol. II, fig. 187, p. 199) simboliza a corporização deste universo. O homem do circo representa o artista marginalizado, o “Outro” do mundo da arte, aquele que com dificuldade subsiste para exercer o seu ofício³³⁴. Este tema, para além de ter sido tratado por uma série de artistas portugueses, fora por diversas vezes abordado ao nível internacional, especialmente pelos expressionistas alemães. Embora sem o intenso dramatismo que pontua o quadro *A família do saltimbanco* (1931) (vol. II, fig. 185, p. 197), também nele se nota uma certa angústia existencial, expressa no rosto das figuras. Nesta obra faz uma das raras citações do *rosto-máscara*, que se evidencia na figura que segura o violino. Esta referência liga-se ao conceito das máscaras portuguesas que se encontram no norte de Portugal, utilizadas por ocasião das festas populares. Júlio não faz assim uso da tradicional

³³⁴ Cf. nota de rodapé nº 26.

máscara africana que havia preenchido o imaginário de inúmeros artistas, optando por uma situação mais próxima da sua realidade. A figura feminina que surge representada nesta obra assume as mesmas características que se podem encontrar noutros quadros. É a menina tímida e inocente que se apresenta numa postura fechada e rígida, de olhar caído e submisso, desprovida de qualquer forma de sensualidade ou erotismo.

A temática circense está presente em vários quadros através da figuração de artistas de circo ou saltimbancos, personagens que surgem muitas vezes num tom dramático e melancólico. Júlio capta a essência destas figuras enquanto seres humanos, portadores de venturas e desventuras, mas também revela o seu espírito de artistas. A presença destes personagens na sua obra assume especial importância, não só pelo significado que representam, mas também pela quantidade de obras que dedica a este tema. Tanto a figura do palhaço como a do músico, confundindo-se por diversas vezes, surgem como artistas num mundo difícil que é o do circo.

Uma das obras que apresenta maior singularidade em toda a sua produção é *Pequenos animais sobre a areia* (1932) (vol. II, fig. 189, p. 201). Descontextualizada de todos os seus quadros anteriores e posteriores, o pintor faz aqui uma clara referência à arte tribal, primitiva e infantil. É sem dúvida um caso único na sua obra, mas revelador da importância destes géneros. A simplificação e estilização das formas, a simplicidade de cores, o marcado contraste dos traços negros, remetem para uma forma de primitivismo plástico que ainda não havia sido experimentado em Portugal. As figuras animistas evocam a arte primitiva do Paleolítico e a serialidade do tracejado, que percorre toda a composição, remete para a arte tribal. Esta simplificação plástica havia já encontrado expressão na obra de Paul Klee (1879-1940) ou de Joan Miró (1893-1983), mas no panorama da arte portuguesa constitui-se como uma das primeiras obras a assumir o género de modo tão manifesto. As consequências deste trabalho na sua obra são limitadas indicando, no entanto, novas possibilidades de abordagem e uma compreensão das correntes mais vanguardistas que se praticavam na Europa.

O lirismo de Júlio acentua-se com o desenvolvimento da sua carreira. Alguns dos dramas e tensões que se notam no início têm tendência a diluir-se com o tempo. A série *Poeta*³³⁵ com trinta e três desenhos ilustra bem este mundo encantado e de sonho que constrói na sua obra. O poeta é para Júlio a sua própria identidade. Saúl Dias representa

³³⁵ Cf. 30 *Desenhos da Série "Poeta" - Júlio*, Catálogo da Exposição realizada a 7 de Julho de 1983, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983.

o outro “Eu” do pintor e prolonga o lirismo da sua pintura. Ao nível do desenho esta série apresenta uma maior elaboração e desenvolvimento de traço, deixando de lado a rigidez de linhas que havia caracterizado muitas das obras anteriores. Este conjunto de desenhos assume uma vertente mais poética, afastando o mundo de angústias e de preocupações. Aqui procede à construção de um mundo imaginado, irreal e paradisíaco, tão procurado pelas atitudes primitivistas. O poeta é o herói, mas ao mesmo tempo o homem que se fascina com todo aquele encantamento que se revela e desmultiplica à sua volta. A proximidade entre este universo onírico e os mundos infantis é grande, ambos assentam num mundo livre e puro onde o sonho faz parte integrante da vida. É o ingenuismo* amadurecido pela vida que busca não tanto uma fuga mas antes uma solução. Toda esta construção utópica é o resultado de uma análise profunda que se maturou, não só através da vivência do artista, mas também pela via do ideário da *Presença*. O poeta de Júlio é a encarnação das suas próprias ideias, dos seus motivos, das suas paixões e da maneira de olhar o mundo. É a utopia do homem adulto que mesmo tendo crescido não abdica dos valores mais puros e genuínos. É o pintor-poeta que já viu a prostituta na rua, conheceu a dor dos artistas de circo e sentiu as suas desilusões e angústias, criticou o burguês na sua ostentação e exploração humana, mas que apesar de tudo, soube manter um reduto de inocência e de ternura. Todo o seu desenho é revestido de um imenso lirismo, de utopia que pretende ver realizada.

Ao contrário de Eloy – que eleva a sua distopia numa hecatombe cada vez mais desesperada – Júlio procura uma solução para as suas desilusões e infortúnios. Ambos os pintores têm uma perfeita noção dos mesmos problemas, mas enquanto um se afunda nos seus complexos tormentos, o outro eleva-se em leves utopias. A presença de elementos primitivistas é uma constante nas suas obras, porém o modo como cada um dos autores desenvolve as suas ideias é absolutamente distinto.

Considerou-se que o primitivismo de Júlio é multifacetado, embora possua um denominador comum que assenta num sentido utópico, as vertentes que aborda são diversas. A figura da prostituta, do burguês ou dos artistas circenses, bem como o ingenuismo* de cariz lírico e infantil, dominam os seus trabalhos, reproduzindo assim temas clássicos do primitivismo. A questão da arte africana não foi explorada por Júlio através do tradicional conceito *rostro-máscara*, no entanto, pode estabelecer-se uma analogia entre os rostos das suas figuras e as máscaras de origem oriental, visível através do formato ovalado e do modo como os olhos são rasgados.

Crê-se que a sua obra resulta de uma nova abordagem a problemas que já haviam sido colocados, porém, as soluções que apresenta não só ao nível plástico, mas também ao nível das ideias, são distintas dos autores anteriores. As figuras que assumiam um mero papel de passividade perante o espectador, em Júlio revestem-se de uma extrema humanidade. Este sentido ganha uma expressão própria na medida em que lhe são atribuídos sentimentos específicos. Assim, as suas personagens ganham uma vida própria e individualidade, transmitindo sentimentos e emoções, que não são mais do que o reflexo dos pensamentos do pintor-poeta.

Enfim, a ligação da sua obra às temáticas primitivistas realiza-se não só através das formas como também dos temas. O circo, as prostitutas, os universos sonhados e líricos, remetem o observador para mundos que se relacionam com a questão do “Outro” ou da pureza imaculada. Universos distintos, sem dúvida, mas que transportam em si uma carga de elementos essenciais muito marcada. Se Almada via no artista um poeta, Júlio foi o poeta artista. Este lado mais puro do ser transmuta-se para as suas telas, revelando um lirismo que encontra proximidades noutros contextos europeus e que são perfeitamente assumidos pelo autor. Não deixa todavia de expressar uma linguagem própria que possui significados particulares, focando na sua identidade a maneira de pensar e de sentir do artista.

2.4. Sara Afonso

A obra de Sara Afonso (1899-1983) compreende matizes que se situam entre um academismo disciplinado e obediente, e um profundo entendimento da modernidade, liberto dos dogmas e vícios das correntes dominantes.

O seu percurso artístico é semelhante ao de muitos outros artistas portugueses³³⁶. Depois de ingressar na Escola de Belas Artes, sendo uma das últimas alunas de Columbano (1857-1927), parte em viagem para Paris, onde vem a completar a sua formação. Apesar do Primeiro Modernismo ter já despontado em Portugal, a modernidade tardava em chegar e, não obstante a polémica que gerava, ainda não

³³⁶ Sobre Sara Afonso e os seus dados biográficos ver José Manuel Félix de Almeida Nunes Fortes, *Sara Afonso – A busca do princípio da originalidade*, dissertação de mestrado, Universidade Lusíada, 2004, [policopiada].

dominava plenamente o panorama cultural e artístico³³⁷. Paris resultava, então, como o local de peregrinação para todos os artistas que pretendiam alargar os seus horizontes e beber das novas influências.

A sua partida para a capital francesa vem no seguimento da exposição realizada no final do curso que merece a atenção do crítico Mário Domingues (1899-1977), cuja crítica aconselha a pintora a partir para Paris e, depois, para a Alemanha, a fim de tomar contacto com as vanguardas europeias³³⁸.

O conselho foi seguido, mas não totalmente, pois Paris acaba por a ser a única meta para a pintora. De qualquer modo, esta viagem permite a Sara Afonso desligar-se da tradição académica e tomar contacto com a modernidade. Aqui, para além de percorrer museus, exposições e galerias, frequenta a *Académie de la Grande Chaumière*³³⁹. Os seus interesses diversificados levam-na também a ver inúmeras peças de teatro e bailados, nomeadamente os bailados russos de Sergei Diaghilev (1872-1929), que constituíam uma importante fonte de modernidade.

Após o seu regresso de Paris, participa no *I Salão de Outono*³⁴⁰, organizado por Eduardo Viana e que pretende reunir as duas gerações de artistas modernistas.³⁴¹. Apesar da incompreensão, pelo menos por parte da crítica, o Salão alinha os novos

³³⁷ «Olha que aqui não se sabia nada do que se passava lá fora. Eu própria que tinha o curso das Belas-Artes não sabia nada!». Maria José de Almada Negreiros, *Conversas com Sarah Affonso*, 3ª edição, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1993, p. 20.

³³⁸ «D. Sara Afonso devia – que nos seja permitido dar conselhos – fazer as suas malas, meter-se no Sud-express e desembarcar em Paris.[...] Ao cabo de seis meses ou um ano de permanência em Paris, não andaria mal D. Sara Afonso em empreender uma viagem até à Alemanha. Ahi completaria a sua educação artística, analisando toda a pintura moderna alemã e russa, convivendo em Munich com os artistas que naquela cidade se acolhem.». Mário Domingues, «Os trabalhos dos alunos da Academia de Belas Artes» in *Revista Portuguesa*, 14 de Abril, 1923, p. 19.

³³⁹ Esta academia, uma instituição privada, surge como alternativa à Escola de Belas de Paris, que para além de ser demasiado restritiva era de difícil acesso, sobretudo a uma mulher vinda de um país estrangeiro.

³⁴⁰ Cf. Anexo documental, vol.III, Docs 17-22, pp. 33-42.

³⁴¹ Os mais novos, ocupavam uma importante posição na exposição, mas à semelhança do que acontecera outras vezes, nem sempre eram compreendidos. Sob a figura tutelar de Amadeo, o modernismo procurava novos caminhos e encontrava novos nomes. Todavia, a arte moderna ainda não era verdadeiramente entendida. «Nos modernistas começam já a cavar-se rugas precoces. Envelhecem depressa. Amadeo Cardoso que foi um patriarca e de cuja autoria o Salão de Outono apresenta, saudosamente, alguns trabalhos, está longe, bem longe dos seus discípulos e dos seus continuadores. Olhei as folhas de papel e os cartões indecifráveis, esparrinhados de polígonos de cor, sem nexos para a visão, e achei aquilo tudo arqueológico e tão sibilino como um machado do paleolítico para um esteta moderno. António Varela, Lino António e Sara Afonso vão atrasados ainda. Estão na idade do bronze. De Guilherme Santa-Rita já falecido, exibem-se duas composições, uma das quais o Orfeu nos Infernos teve uma alta classificação, 20 valores, no critério de um dos nossos bons pintores. É um verdadeiro inferno.» Matos Sequeira, «O Salão de Outono na S.N.B.A.» in *O Mundo*, 25 de Janeiro de 1925, p. 1. Cf. Anexo documental, doc. 19, p. 33.

nomes e dá-lhes uma uniformidade que vem a permanecer ao longo do tempo³⁴². A presença de Sara Afonso, fá-la figurar não só no panorama dos artistas portugueses que se destacam, mas também ingressar no ciclo de exposições que vieram a desenvolver-se. Mário Domingues, o crítico que anos antes a incentivara a partir e buscar na Europa a complementaridade da sua formação, constata mesmo as modificações que Paris provocara na sua pintura³⁴³.

Em 1926 participa no *II Salão de Outono*³⁴⁴ e, em 1928, é organizada uma exposição individual no *Salão Bobone*. As palavras de apresentação do catálogo pertencem a António Ferro que vê nos seus trabalhos uma fonte de novidade e juventude, onde as regras académicas apenas perturbam a leitura dos seus quadros³⁴⁵.

Os seus trabalhos começam já a ganhar individualidade e a possuir linguagem própria. As suas características ingenuistas e a sua busca pela sinceridade artística, que mais tarde vêm a vincar-se, são encaradas com uma certa displicência, contra a qual a artista reage. Numa entrevista, ao jornal *O Rebate*, revela com um certo desgosto o modo como por vezes os seus trabalhos são encarados³⁴⁶. Este breve apontamento permite definir tanto o seu trabalho, como a consonância do pensamento da geração de

³⁴² Nem toda a crítica fora favorável, havendo quem visse no referido Salão uma pobre imitação das intenções do *Salon d'Automne* parisiense. Cf. J.B. [Jaime Brasil], «O “Salão de Outono” continua brilhantemente as tradições do Palácio das Belas-Artes», *A Batalha*, 2 de Fevereiro de 1925, p. 2. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 22, p. 40. António Ferro, pelo contrário, elogia o sentido da exposição e dá-lhe destaque no *Diário de Notícias*. Este Salão, para além de constituir a consagração e visibilidade dos *novos*, é também a afirmação de Portugal na arte e das qualidades do país. Cf. António Ferro, «Os artistas do Salão de Outono. Um belo triunfo para a nova geração – o elogio dos precursores – os quadros destinados à Brasileira do Chiado – Salão de Primavera...» in *Diário de Notícias*, 16 de Fevereiro de 1925, p. 1. Cf. Anexo documental, vol. III, p. 38.

³⁴³ «É uma artista que começa mas que deixa entrever qualidades admiráveis. [...] Alguns meses de Paris modificaram muito a sua visão e a sua técnica sem, felizmente, lhe alterar, antes ajudando a desenvolver-se, o seu espírito delicado. A sua feminina sensibilidade abre-lhe caminho para obras de intimismo discreto, de leve ternura e vaga melancolia, como o demonstram os seus quadros de ruas de Paris e aquele “interior” tão atraente e doce.». Mário Domingues, «Apontamentos do Salão de Outono» in *A Capital*, 5 de Fevereiro, 1925. Cf. Anexo documental, doc. 235, p. 235.

³⁴⁴ Sobre este salão cf. Anexo documental, vol. III, docs, 24-28, pp. 43-45.

³⁴⁵ «Sara Afonso não se dirige com o jeito de assassino para a tela inocente e brusca. Não mata a sua visão carregando-a. Faz o contrário: desanuvia, esclarece e simplifica. Não envelhece as coisas e as figuras: remoça-as. A sua caixa de tintas é a fonte da juventude. Quem não a olhar assim, quem criticar o regulamento - esquadro, compasso e lunetas – não a compreende, não a pode compreender.». Apresentação de António Ferro no Catálogo da Exposição citado em «Exposição de Sara Afonso» in *Diário de Notícias*, 18 de Janeiro, 1928, p. 5.

³⁴⁶ «- Tem vindo muita gente, têm tido todos muitas amabilidades para comigo, mas parece-me que encaram a minha arte – que eu muito prezo e à qual me consagro toda - com o ar descuidoso de quem olha os brinquedos das crianças. É isso que me custa; é contra isso que quero lutar.[...] - Eu quero trabalhar, quero viver pela minha arte, viver com ela e só para ela. [...] - Imagine que já houve quem dissesse que a minha pintura andava arredada da verdade. Puro engano! A verdade para mim, para cada pessoa, tem que ser o que cada um sente, o que cada um pensa. E ninguém poderá afirmar que eu não ponha nos meus trabalhos toda a sinceridade, toda a verdade que sinto existir em mim!». «A pintora Sara Afonso fala-nos da sua exposição e das suas opiniões sobre arte moderna» in *O Rebate*, 16 de Dezembro, 1928, p. 5. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 238, p. 238.

pintores centrada na *Presença*, revista na qual participa activamente. A noção de que a verdade corresponde ao que *cada um sente*, encontra-se intimamente ligada ao sentido de individualidade preconizado pela revista coimbrã, bem como centra uma carga muito relevante na questão do sentimento e da emoção³⁴⁷. Esta tónica, fortemente explorada pelos primitivistas no sentido de atribuir primazia à emoção, como parte fundamental do processo criativo, associa a criação artística aos estados emotivos. Estes, uma vez que não são filtrados pelas malhas das convenções sociais, culturais e civilizacionais, apresentam-se como sendo mais verdadeiros, originais e genuínos. Mas, Sara Afonso, considera também a verdade de *cada um*, individualizada e sujeita a todas as condicionantes da subjectividade, como uma forma de criar, arredada de dogmas académicos e programas predefinidos. Este sentido da arte e criação artística confere uma enorme liberdade de realização, permitindo explorar novos caminhos. Nesta exposição são já notadas algumas tendências que definem, futuramente, a sua obra³⁴⁸.

De regresso a Paris, neste mesmo ano de 1928, colabora com Sónia Delaunay no seu atelier, experiência que se revela de curta duração dadas as diferenças de personalidade³⁴⁹. Esta segunda viagem fica sobretudo marcada pela participação no *Salon d'Automne* com o quadro *Meninas*³⁵⁰ (1928). Para além do facto de ter conseguido ser aceite no referido Salão, Sara Afonso ainda reúne boas críticas por parte da imprensa nacional e estrangeira³⁵¹. Este lugar de destaque atribui um novo enlevo à

³⁴⁷ O que aqui correntemente se entende por emoção é aquilo que António Damásio (1944 -) entende por *sentimento*. «Um sentimento em relação a um determinado objecto baseia-se na subjectividade da percepção do objecto, da percepção do estado corporal criado pelo objecto e da percepção das modificações de estilo e eficiência do pensamento que ocorrem durante o processo.» António Damásio, *O Erro de Descartes – Emoção, razão e cérebro humano*, 24ª edição, Publicações Europa-América, Lisboa, 2005, p. 162. Sobre a distinção entre emoção e sentimento, bem como a sua relevância para o entendimento e percepção do mundo cf. Id, *Ibidem*, pp. 142-177; ou ainda António Damásio, *O Sentimento de Si – O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*, 7ª edição, Publicações Europa-América, Lisboa, 2000. Dada a importância da natureza da emoção na criação artística pareceu relevante inferir sobre estas questões terminológicas.

³⁴⁸ «O seu modernismo não irrita e o que a sua arte tem de infantil, de primitivo, é para a artista um brasão de nobreza, no conceito do escritor António Ferro, que escreveu algumas palavras de apresentação no catálogo.» J.B., «Uma audaciosa tentativa de pintura modernista da Srª Sara Afonso», in *O Século*, 18 de Janeiro, 1928. Cf. Anexo documental, vol.III, doc. 236, p. 236.

³⁴⁹ Sobre o contacto de Sara Afonso com Sónia Delaunay ver Manuela Azevedo, «Sarah Affonso aos oitenta anos é o sonho e a realidade de Almada» in *Diário de Notícias*, 12 de Maio, 1979, p. 13, bem como Maria José de Almada Negreiros, *Conversas com Sarah Affonso*, 3ª edição, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1993, p. 21.

³⁵⁰ *As Meninas* (1928) (óleo s/tela, 97x77 cm, Museu do Chiado, Lisboa.) Reprodução disponível online http://www.mulheres-ps20ipppt/recortes_de_pintura.htm#SaraAfonso-2

³⁵¹ «Temos presente o artigo de um dos melhores críticos franceses, que cita Sara Afonso entre Van Dongen, Fanjita e mais três ou quatro nomes da pintura moderna.» «A pintora portuguesa Sara Afonso triunfa no Salão de Outono, de Paris» in *Diário de Notícias*, 3 de Dezembro, 1928, p. 11.Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 242, p. 239.

sua carreira e contribui decisivamente para o seu reconhecimento, dando-lhe uma projecção que se destaca no plano da produção nacional.

Apesar de Paris ter constituído um dos marcos essenciais na carreira da artista, não se deixou levar pelas modas e correntes em voga. É em Portugal que explora as características fundamentais da sua obra, mas foi Paris que permitiu desenvolver o seu mais apurado sentido estético e artístico.

Em 1929 expõe juntamente com José Tagarro no *Salão Bobone*. Esta exposição reflecte um dos primeiros momentos onde presta especial atenção à questão da arte popular. Aqui expõe três bordados que demonstram a relação entre a arte popular e erudita, fazendo antever os momentos futuros da sua criação. O sentido de ingenuidade começa então a ganhar uma nova e mais vincada expressão revelando, não só uma personalidade própria, mas também um entendimento inovador da criação artística³⁵².

O ingénuo, o infantil e o popular, procurados pelas atitudes primitivistas, ganham uma expressão própria nos trabalhos de Sara Afonso. É de notar que esta nova dimensão na sua obra se desenvolve logo após o seu regresso de Paris, onde ali, certamente, contactou com a presença destes elementos na arte.

Apesar de tudo, a originalidade do seu trabalho nem sempre é encarada da melhor maneira, pois há quem veja nestas novas formas inaptidão e inadequação estética³⁵³. Estas críticas demonstram a estranheza com que são encaradas certas inovações artísticas e, de certo modo, a falta de reconhecimento dos novos valores estéticos que compunham a arte moderna.

No ano seguinte, em 1930, participa no *I Salão dos Independentes*³⁵⁴, ingressando oficialmente, na Segunda Geração de pintores modernistas. O catálogo da exposição reúne várias impressões acerca da arte, ajudando não só a definir a mostra, mas também o pensamento de toda uma geração que agora se apresenta³⁵⁵. Aqui, mais uma vez, destaca a importância da emoção como elemento primordial no acto de criação artística.

³⁵² «Sarah Affonso faz uma exposição de desenhos, gravuras e bordados. Toda a sua obra está impregnada do mesmo espírito de ingenuidade mimosa.». M.M. (Manuel Mendes), «Exposição de Sarah Affonso e José Tagarro» in *Seara Nova*, nº 191, 12 de Dezembro, 1929, p. 365. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 246, p. 242.

³⁵³ «A artista com a artificiosa infantilidade do seu traço e rebuscada deformação das figuras, prejudica a beleza dos temas. As três “meninas” são esboços de alguns, que não merecem honra de uma exposição [...]». J.B., «A exposição de desenho, gravura e bordados de José Tagarro e D. Sara Afonso» in *O Século*, 5 de Dezembro, 1929. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 245, p. 241.

³⁵⁴ Sobre esta exposição cf. Anexo documental, vol. III, docs. 29-41 pp. 46-61.

³⁵⁵ «Perante a natureza procuro emoção. Não lhe tiro o retrato. Estou longe de fazer obra definitiva. No meu trabalho há inquietação e pontos de partida. Quando acabo um quadro tenho sempre a impressão que o mais interessante ficou por dizer... No entanto, faço por ser coerente e sincera.» Catálogo do *Iº Salão dos Independentes*, Lisboa, Maio, 1930, p. 21.

Pelo que acima foi referido, pode denotar-se que a emoção é uma forma de evidenciar o sentido de *verdade* e subjectividade, relegando para segundo plano a realidade objectiva. Sara Afonso não procura a aparência exterior das coisas, mas antes as cargas emotivas e subjectivas que elas transportam. É, acima de tudo, uma forma de ruptura com os processos academizantes que marcaram o início da sua obra, abraçando cada vez mais um sentido de modernidade. A emoção é uma forma de revelação da verdade, mas também um meio de apresentar os princípios mais íntimos e subjectivos. A importância do uso da emoção como forma de expressão, ao invés de um racionalismo de tendência academizante e objectiva, reside no facto de impor a noção de primordial. A emoção congrega os sentimentos mais íntimos e inatos, revelando não só um modo de ser e de sentir, mas também uma visão única do mundo e da arte. Esta noção de singularidade, individualidade e subjectividade é trabalhada por Sara Afonso através do recurso ao infantil, popular e ingénuo também consideradas formas de criação puras, genuínas e sinceras. Tal como a pintora pretende fazer ver, há um sentido de coerência na sua produção, que se fundamenta nas relações que estabelece entre a sua criação individual e as influências que recebe.

Esta forma ingenuista de encarar a arte não é vista com bons olhos por todos. Uma das mais duras críticas da sua carreira surge precisamente no decorrer desta exposição³⁵⁶. As palavras do crítico do *Século* merecem a atenção de José Régio na *Presença* que sai em defesa da artista³⁵⁷.

De facto, o que gera polémica não é só a obra de Sara Afonso, mas o aproveitamento do ingenuismo* como meio de criação artística. Confunde-se então ingenuidade com ingenuismo*, modo de sentir puro e genuíno, com estultícia e inaptidão técnica³⁵⁸.

³⁵⁶ «Esta senhora sabe desenhar, mas finge que não sabe, num rebuscado infantilismo, que será um artifício curioso, mas não se compadece com aquisições técnicas de séculos de cultura artística. Os ingénuos motivos que a artista escolheu, tratados como devem ser, dariam quadros encantadores.» J.B., «Pintura, desenho, etc., no I Salão de Independentes» in *O Século*, Lisboa, 14 de Maio, 1930, p. 4. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 34, p. 50.

³⁵⁷ «[...]“aquisições técnicas de séculos de cultura artística” eis aí porque os seus motivos não foram “tratados como devem ser”. Como é que devem ser? Perguntem-no ao senhor J.B. Oh deliciosa, adorável ingenuidade do senhor J.B.!» in José Régio, «Divagação à roda do primeiro Salão dos Independentes» in *Presença*, nº 27, Coimbra, Junho-Julho, 1930, pp. 5-7.

³⁵⁸ Anos mais tarde, em 1936, em *Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia*, Almada virá a fazer claramente a distinção, fazendo a apologia do ingenuismo e não dos ingénuos. Almada Negreiros, «Elogio da ingenuidade ou desventuras da esperteza saloia» in *Obras Completas – Ensaio*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992, pp. 141-152.

No ano seguinte, em 1932, participa no *II Salão dos Independentes*³⁵⁹ com um conjunto de retratos, mas é com a exposição individual no *Salão do Século* que as suas características artísticas mais se evidenciam. O popular na sua obra ganha cada vez maior destaque, vincando um caminho a seguir³⁶⁰.

Um plebeísmo que se vê enobrecido e que dá continuidade a experiências anteriores. Amadeo (cf. cap. II, ponto 1.1.), Eduardo Viana (cf. cap. II, ponto 1.3.), até mesmo Robert e Sónia Delaunay, experimentaram a arte popular portuguesa como fonte de inspiração, porém considerou-se que agora ganha um novo desenvolvimento. Na verdade, este momento havia sido já preparado pela geração anterior, não surge isoladamente, tendo também raízes na modernidade europeia, no entanto, assume agora um carácter próprio e singular. Resulta de uma reflexão atenta e demorada sobre o panorama da vanguarda europeia, bem como dos caminhos apontados anteriormente. Isso nota António Ferro em 1932, que vê no seu trabalho o trilho de um caminho isolado livre de influências³⁶¹.

Apesar da singularidade da sua criação e do forte sentido de individualidade que Sara Afonso lhe imprime, há caminhos que já foram trilhados e que representavam propostas a seguir³⁶².

O particular interesse destas formas de primitivismo em que se desenvolve o gosto pelo popular e pelo rural, leva a repensar uma série de formulações, nomeadamente aquelas que encontram ligação com o realismo oitocentista (cf. cap. I, ponto 2.1.1.). Agora não se trata de representar o povo, o homem do campo ou os ambientes rurais, nem tão pouco do elogio das formas mais simples de vida, mas antes de usar os seus meios de representação, a sua linguagem própria e redefini-la segundo os parâmetros da arte moderna. Não se limita a retratar os seus hábitos e costumes, distinguir o valor do trabalho ou a sua religiosidade simples e piedosa. Pelo contrário, a um certo

³⁵⁹ Sobre este Salão cf. Anexo documental, vol. III, docs. 42-45, pp. 62-77.

³⁶⁰ «Quasi toda a sua galeria exposta agora no Salão O Século é constituída por “máscaras nuas” do povo. Plebeísmo e humanidade. Resignação e sacrifício. Hora de luto amarga e dolorosa e abandonada maternidade. Ora isto aristocratiza a artista muito mais do que ela retratasse a alta burguesia em quadros de luxo duvidoso.». A.P., «A arte modernista de Sara Afonso» in *Diário de Lisboa*, 19 de Novembro, 1932, p. 4. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 270, pp. 253-254.

³⁶¹ «Tem-se procurado aproximar Sarah Afonso de outros artistas portugueses. Parece-me um erro. Encontro-a completamente isolada, liberta de influências, seguindo apenas o seu ritmo interior.». António Ferro, «Artes Plásticas» in *Diário de Notícias*, 23 de Novembro, 1932, p. 4. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 273, p.255.

³⁶² A todo este processo, *provavelmente* não terão sido alheias as influências do primitivismo de origem russa, que ganhava expressão em Paris na década de 20.

distanciamento positivista e racionalista, desenvolve paralelamente uma interioridade, subjectividade e emotividade que conflui num entendimento acerca da sua existência.

O passo decisivo na sua carreira é dado após o casamento com Almada Negreiros. A década de 30 surge como o momento em que todas as suas experiências anteriores se consolidam³⁶³. Não é um caminho inteiramente novo, pois já vinha a ser ensaiado há muito, porém, ganha expressão plena e definidora de um estilo.

A mudança estética da sua pintura encontra-se já patente na exposição do *Salão dos Artistas Independentes* realizada em 1936³⁶⁴. Os quadros *Paisagem do Minho*³⁶⁵ e *Carrossel* (vol. II, fig. 200, p. 212) presentes nesta mostra revelam já o estilo que se segue na sua obra. Em *Carrossel* os motivos infantis, onde a simplificação gráfica e a pureza de cores marca uma forte presença, denotam a inflexão na sua pintura. Em Sara Afonso este sentido artístico ganha uma personalidade própria, pois define um novo entendimento da figuração destes elementos³⁶⁶.

Assim, quando anteriormente se aludiu ao carácter infantil e ingénuo dos seus quadros, ainda não há este sentido depurado que se pode encontrar nesta obra. Embora o caminho tenha sido preparado anteriormente só agora ganha plena maturidade e compreensão por parte da artista. É o resultado de um longo processo de maturação que começa a ganhar forma a partir da primeira viagem a Paris e, que agora, se desenvolve na sua plenitude. Está assim marcado um cunho pessoal, resultante de uma leitura individual da vida e da arte, que define o seu novo estilo.

Ainda neste ano, pintou outro quadro que marca decisivamente a sua carreira: *Retrato do Filho/Meu Filho* (vol. II, fig. 193, p. 205). Aqui desenvolve os processos já conquistados, fazendo ressaltar o sentido popular e infantil. Sara Afonso traz para a arte

³⁶³ «- Conversavam muito sobre arte?»

Muito, Muito! Como todos os artistas discutíamos os nossos trabalhos. Foi ele [Almada Negreiros] que insistiu sempre em que me libertasse das formas académicas e pintasse em liberdade. Ele e o Sr. Dr José de Figueiredo do Museu de Arte Antiga. Um dia fiz um cartão para uma tapeçaria por mim própria executada, em desenho, um desenho estilizado que lembrava os Ex-Votos das minhas terras minhotas ambos aplaudiram e apontaram o caminho “por ali”» Manuela Azevedo, «Sarah Affonso aos oitenta anos é o sonho e a realidade de Almada» in *Diário de Notícias*, 12 de Maio, 1979, p. 13. Cf. Anexo documental, vol. III, doc.307, p. 275. Ou ainda segundo a referência de Maria José de Almada Negreiros: «Todas essas procissões, alminhas, me deslumbravam e passei mais tarde a bordar muitos desses motivos. Um dia o Zé [Almada Negreiros] disse-me que era um bom caminho a seguir. E foi daí, dos meus bordados, que eu passei à fase mais conhecida da minha pintura.» Maria José de Almada Negreiros, *Conversas com Sarah Affonso*, 3ª edição, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1993, p. 13.

³⁶⁴ Esta exposição contou com a presença de Almada Negreiros, Mário Eloy, Júlio, Hein Semke (1899-1995), Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) e Arpad Szenes (1897-1985).

³⁶⁵ Obra não localizada, mas pelo título sugere os motivos da ruralidade minhota usual em Sara Afonso.

³⁶⁶ «Sara Afonso, que mantém o seu apêgo às fórmulas da sua arte meia rústica, meia infantil, apresenta ali – coloridos harmoniosos, populares [...]». «Exposição dos Artistas Modernos Independentes». *Diário de Notícias*, 17 de Junho, 1936, p. 2. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 49, p. 68.

portuguesa, não só as referências à arte popular e infantil, mas também o seu entendimento e compreensão. Desenvolve as suas características, expurga os processos intelectualizantes e recusa as formas de pensamento rebuscado, para se cingir à pureza, simplicidade, emotividade e intuição artística. Agora, não existem mais meras alusões ao ingenuísmo*, ele próprio passa a fazer parte da definição de uma carreira e de um modo de pintar³⁶⁷. Com Sara Afonso, define-se um modelo, uma estrutura, um quadro de princípios e valores que guiam toda a sua orientação artística. Tal era notado pela crítica que reconhece estas novas definições³⁶⁸. Ainda a propósito desta obra, exposta em 1937 na *Galeria Oeste*, ao lado de obras de Almada, Mário Eloy e Hein Semke (1899-1995), a crítica salienta o seu carácter ingenuísta³⁶⁹.

Importa atentar um pouco neste período da sua carreira, pois a artista atinge um momento definidor, que vem ainda a ser trabalhado e desenvolvido, mas já revelador dos seus princípios-base. Os caminhos desenvolvidos pelos autores anteriores perspectivavam uma série de matizes que não permitiam definir integralmente os princípios propostos. As vias por eles exploradas no domínio do popular, infantil e ingénuo, representavam simplesmente sugestões que podiam ser seguidas, mas não se detinham como elementos definidores de um estilo. Constituíam, também, uma miscigenação de formas, ideias e valores que iam sendo progressivamente importadas de fontes não originais, ou seja, representavam um entendimento em segunda mão de explorações já realizadas no estrangeiro. A apropriação do primitivismo de cariz africano representou um bom exemplo dessa importação de fontes não originais. De qualquer forma, este nunca constitui um elemento definidor da arte portuguesa do século XX, apenas serviu como referência a algumas explorações realizadas pelos pintores portugueses. Todavia, neste âmbito, defende-se que o sentido popular e infantil, com especial incidência para o primeiro, constituem referências axiológicas e formais que contribuem para estruturar quadros de valores e princípios estéticos da pintura portuguesa da primeira metade do século XX. Estabeleceu-se assim uma relação directa

³⁶⁷ Em Amadeo, Eduardo Viana, ou ainda Mário Eloy (cap. II, ponto 2.2.) as referências que se encontram ao popular, ingénuo e infantil, representam (em maior ou menor dimensão) menções num contexto amplo.

³⁶⁸ «Diga-se antes que a pintora Sara Afonso tem cunho popular, com ingenuidade idêntica [...]» Fernando Amado, «Três pintores e um escultor» in *Diário de Lisboa*, 6 de Maio, 1937. C. Anexo documental, vol. III, doc. 283, p. 260.

³⁶⁹ «O quadro “Meu Filho” – bambino róseo e nu, de formas indecisas e grandes olhos de vidro, pestanudos, que lembra um boneco formoso a espreitar uma montra de um bazar – vale sobretudo pela ingenuidade e pela ternura que nos deixa adivinhar.». F. de P. [Fernando de Pamplona], «Exposição de pintura de Almada-Negreiros, Sara Afonso e Mário Elói e de escultura de Hein Semke» in *Diário da Manhã*, 17 de Abril, 1937, p. 3. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 287, p. 261.

entre estes novos conceitos definidos pelo primitivismo e o desenvolvimento seguido na arte portuguesa. A frase de António Ferro que atribuíra maior verdade a um manipanso negro do que à escultura de Rodin³⁷⁰, de facto teria poucas consequências no panorama artístico nacional porque essa não é a via explorada e perseguida. A essência da questão do primitivismo consiste no resultado da busca de valores e concepções estéticas próximas da originalidade, ingenuidade, intuição, emoção, genuinidade e pureza de valores e, não tanto, num mimetismo de formas e de ideias (aquilo que foi designado por primitivismo mimético*). Estas definições foram encontradas pelos artistas portugueses através da inspiração na arte popular, com alusões formais à arte infantil.

A obra de Sara Afonso, sobretudo a partir da década de 30, compreende não só o caminho percorrido, mas também a necessidade das vias a desenvolver. O seu entendimento da arte moderna está consonante com os princípios propostos pela arte internacional. Porém, a leitura que empreende é sujeita a um apertado crivo individual e nacional, entrando assim em conformidade com a essência e espírito da própria modernidade.

A par de todo este entendimento, a arte oficial (no seu sentido mais estrito, ou seja, aquela produzida *por e para* organismos oficiais), reflectia também sobre importância da arte popular, conferindo-lhe um cunho estatizante. Estas considerações assumem, agora, especial relevância, na medida em que a adopção dos princípios da arte popular revelam entendimentos distintos. Por um lado, as referências preconizadas pelos artistas que de algum modo se encontravam fora do *establishment*; por outro, a constante apropriação das referências populares como forma de construir uma imagem oficial³⁷¹. Defende-se que este é um sentido distinto daquele encarado pelo primitivismo de raiz popular entendido pelos artistas, pois as suas assunções nada têm de político ou de ideológico, mas relacionam-se antes com aspectos ligados ao domínio das emoções e sentimentos.

Estas são as vias constituídas na estrutura do quadro do primitivismo na década de 30, comparando os percursos anteriores que remontam aos anos 10 e desembocam neste momento que reflecte diversos entendimentos. Todavia, nenhum dos períodos se assume como doutrinário ou dogmático. A ausência de um enquadramento teórico

³⁷⁰ Cf. nota de rodapé 466.

³⁷¹ O modelo oficial encontra a sua génese naquilo que se pode definir como um entendimento político do primitivismo, ou seja, aquele que vê nos momentos mais recuados da nacionalidade os períodos áureos e imaculados, bem como nas estruturas populares um símbolo de pureza e um reduto da nacionalidade.

específico, assim como um forte sentido de individualidade, repercutiram-se num entendimento particular das várias formas de primitivismo.

A obra de Sara Afonso dos anos 30 traduz todo este conjunto de valores, pois para além de reflectir os sentidos desenvolvidos no passado dá-lhes unidade e coerência. Sistematiza de modo pessoal um conjunto de ideias que há muito vinham a ser esquiçadas por diversos autores. Embora não constitua inteiramente um solipsismo, pois apesar de Sara Afonso defender a experiência individual baseada na emoção, os ensaios desenvolvidos pelos autores nacionais e internacionais, muito influíram na sua obra.

O quadro *Retrato do Filho/Meu Filho* constitui-se como um momento que congrega todo este conjunto de factores, representando simbolicamente uma estrutura que há muito vinha sendo edificada.

Em 1939, expõe uma série de obras, no *Estúdio S.P.N.*³⁷², que marcam este momento. Esta já não era uma exposição colectiva, onde o seu nome figura ao lado de artistas reconhecidos do panorama artístico nacional, mas uma exposição individual que assume um discurso inteiramente renovado. Os seus trabalhos voltam agora a produzir um certo tom de descontentamento³⁷³.

De facto, a necessidade de recuperar a *ingenuidade natural dos trogloditas*, constituía uma das pedras de toque do primitivismo moderno, mas não representa na obra de Sara Afonso um motivo de busca. Define, antes, o lugar de uma tradição já iniciada e que agora se revê mais nos *analfabetos contemporâneos de espírito virgem*³⁷⁴. Porém, esta exposição não deixa de ter críticas positivas e o progresso do seu trabalho é notado e elogiado, pois compreende-se nas suas obras uma «*ingenuidade intencional*»³⁷⁵ e um «*verdadeiro espírito popular*»³⁷⁶, que se crê reflectir o âmag de

³⁷² Sobre as impressões reunidas nesta exposição cf. Anexo documental, vol.III, docs. 288-291, pp. 262-264.

³⁷³ «*Nestes quatro trabalhos [Estampa popular, Ex-Voto, Meu Filho e Andor], Sara Afonso revela qualidades que, malbarata e desperdiça na sua ânsia de parecer diferente dos mais e reconquistar a ingenuidade natural dos trogloditas e de alguns analfabetos contemporâneos de espírito virgem – fresca ingenuidade essa, que, boa ou má, admirável ou horrível, é filha da ignorância espessa e não de requintadas premeditações ...*» F. de P. [Fernando de Pamplona], «Exposição de pintura de Sara Afonso – um retrato de João Reis» in *Diário da Manhã*, 7 de Junho, 1939. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 292, p. 264.

³⁷⁴ Certamente que neste conjunto de pintores se podem enquadrar não só os pintores de Domingo, mas também os artistas populares. A «*ignorância espessa*» destes autores a que o crítico se refere, é o principal motivo de inspiração dos próprios artistas, a fonte de originalidade e genuinidade, o valor supremo que estes possuem e que merecia ser recaptado pela arte moderna.

³⁷⁵ «Exposição sara Afonso» in *Diário de Lisboa*, 3 de Junho, 1939, p. 3. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 293, p. 265.

³⁷⁶ «Exposição de Sara Afonso, no estúdio do Secretariado de Propaganda Nacional» in *O Século*, 4 de Junho, 1939, p. 12. Cf. Anexo documental, vol.III, doc. 288, p. 262.

uma pureza devidamente pensada e maturada. Representa uma «*ingenuidade procurada, intencional cem por cento*»³⁷⁷ que se desenvolve conscientemente de modo pertinente. Assim, de uma mutação cultural preconizada pelo advento das ideias primitivistas, passa-se para uma transmutação dos elementos já definidos.

Em 1940, participa na *Exposição do Mundo Português* e em 1944 recebe o *Prémio Sousa Cardoso*. A sua passagem pelo panorama artístico nacional fica marcada por um forte sentido de individualidade que soube conciliar tradição e modernidade.

A sua carreira acabou por se deter relativamente cedo, por motivos pessoais e de circunstância³⁷⁸. Todavia ficava o reconhecimento da sua obra, não só pela crítica, mas também pelos seus pares.

O seu trabalho rompe com a tradição dos seus mestres, nomeadamente Columbano, que serviu apenas como fonte de aprendizagem, mas cujos princípios estruturantes da sua pintura abandona. Constitui-se como uma *antítese* dos modelos anteriores, reinventando as concepções artísticas vigentes. Por outro lado, representa uma *síntese* da sua própria geração, pois congrega em torno da sua obra uma série de princípios e conceitos que ajudam a definir os anseios artísticos de uma época. Mas o seu trabalho é também uma ponte entre dois mundos. Paris, tal como acontece com os autores anteriormente analisados, assume-se como o palco de todas as transformações. A capital francesa representa uma fonte de modernidade que, no entanto, tinha que ser interpretada e reformulada, de forma a não se cair num modernismo *à la carte*, muitas vezes tentador. Surge então a necessidade de análise e de introspecção. Reflectir com base na individualidade e personalidade do artista torna-se premente, pois cada vez mais estes factores constituem uma fonte de renovação. Sara Afonso, aliás como muitos outros artistas portugueses que haviam empreendido um caminho semelhante ao seu, compreende a importância destes elementos e debruça-se sobre eles. Elege a emoção como o principal veículo criativo, catalisador dos diferentes princípios artísticos que moldaram o seu processo de aprendizagem. Neste âmbito, encontra-se em perfeita consonância com as atitudes artísticas preconizadas no estrangeiro. A técnica não é mais único ponto de sustentação da criação plástica, há muito que a valorização das emoções surge em primeiro plano, tal como defendiam os artistas primitivistas.

³⁷⁷ Adelaide Félix, «Sara Afonso e a sua exposição», in *Renascença*, nº 199, 1 de Julho, 1939. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 286, p. 261.

³⁷⁸ «“Deixei de pintar em 1948. O meio era muito pequeno e eu tinha casado com um homem de grande personalidade... e depois não havia sítio. Toda a casa estava atravancada com os quadros dele.”» in T.M.C. [Teresa Martins de Carvalho], «Sarah Affonso» in *Boletim da Secretaria de Estado da Cultura, Informação Cultural*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Março, 1977, pp.14-16.

A emoção na sua obra encontra-se directamente relacionada com as suas memórias de infância no Minho. Neste sentido, concilia duas vertentes da arte moderna, por um lado, a questão do imaginário infantil, por outro, o mundo rural e popular. A relação destes dois universos encontra íntima ligação com as ideias preconizadas pelas diferentes atitudes primitivistas. Porém, a obra de Sara Afonso não se limita a importar estes entendimentos, concretiza-os num plano individual e nacional. Este é o resultado de um processo já iniciado na Primeira Geração de Modernistas, mas que ganha agora novos matizes de acordo com um espaço e tempo próprios. Se a Primeira Geração preparou a recepção destas ideias, a Segunda desenvolve-as e dá-lhes uma unidade teórica.

Há também a referir que o sentido do rural e popular desenvolvido por Sara Afonso se desvincula dos princípios oficiais. O carácter ingenuista que atribui aos seus trabalhos, bem como o modo de evidenciar as suas características formais, faz sobressair a essência do popular como elemento estruturante. Desta forma, estas características surgem na sua obra, simultaneamente, como elementos individuais e colectivos.

Outro dos factores que importa analisar é a questão entre o rural e o urbano. A *Presença* havia dado um especial relevo a um certo *provincialismo*³⁷⁹, para utilizar a expressão de David Mourão-Ferreira. Sara Afonso, se no início da sua carreira se liga a um ambiente marcadamente urbano e de teor burguês, a partir da década de 30, o universo que a inspira é sobretudo rural. As memórias da infância passada em Viana do Castelo constituem o principal motivo da sua pintura. Esta não é uma pintura de costumes, mas antes uma pintura inspirada na execução popular. Nos seus trabalhos são representadas as cenas da vida no campo, a simbiose que se estabelece entre a religiosidade popular e oficial, assim como os mitos e tradições populares.

Na obra de Sara Afonso há uma série de figuras predominantes que, de forma directa ou indirecta, se relacionam com as temáticas do primitivismo. Os temas escolhidos, a partir de 1935, centrados nas temáticas do popular rural e do imaginário infantil, escolhem preponderantemente a figura da mulher, da criança, da arte popular ou dos trabalhos rurais como *leitmotiv* que permitiram associar a sua obra à questão do primitivismo. Este ano apresenta-se como momento charneira em todo o seu percurso artístico. Embora em 1932 tivesse exposto bordados *A Nau Catrineta*, *Procissão*, *Santo*

³⁷⁹ David Mourão-Ferreira, *Presença da «Presença»*, Brasília Editora, 1977, pp.29-32.

António Pregando aos Peixes e dois ex-votos³⁸⁰, obras que revelam um cariz popular, esta tendência ainda não se afirmara inteiramente³⁸¹. Se em 1933 realizou *Mondadeiras* (vol. II, fig. 190, p. 202), e em 1934 *Camponês* (vol. II, fig. 191, p.203), nos quais a questão do popular também se encontrava patente, é o bordado *Alminhas* (vol. II, fig. 192, p. 204), que constitui o marco de viragem. Este surge como o confluir de uma série de experiências que vinha realizando, mas acima de tudo, comporta a essência de uma tradição popular. Não se cinge exclusivamente ao tratamento de um tema popular, representa a própria essência da questão popular.

Os motivos rurais, campestres e populares ocuparam, desde o final do século XIX, (cf. cap. I, ponto 2.1.1.) um largo espaço no domínio da tradição plástica, porém confinavam-se a uma mera representação. Todavia, entende-se que a grande distinção que se estabelece situa-se entre *pintar o povo* ou *pintar como o povo*. A opção pela segunda hipótese, realizada por Sara Afonso, traduz todo um conjunto de preceitos e define de modo inteiramente novo a relação entre o popular e o erudito. Não basta captar a imagem popular, é preciso, acima de tudo, captar a sua essência e o seu espírito. *Alminhas*, apesar de ainda não fazer parte do suporte da tela, representa essa mudança de paradigma³⁸², restituindo às artes plásticas um conjunto de valores que as atitudes primitivistas buscavam. Todavia, esta questão surge como válida apenas na medida em que comporta uma essência espiritual do seu modo de ser e de sentir. Em termos metafóricos, importa não tanto pelo facto de constituir um retrato, mas antes por representar a alma desse mesmo retrato.

Embora, aparentemente, a sua técnica pareça refluir, pois simplifica-se enormemente, ao nível das ideias estabelece o entendimento de novos domínios,

³⁸⁰ Não foi possível localizar estas obras, no entanto surgem referidas aquando da exposição no salão *O Século* em Novembro de 1932. «A exposição de trabalhos da pintora Sara Afonso no salão de «O Século» in *O Século*, 19 de Novembro, 1932, p. 3. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 271, p. 254.

³⁸¹ «Nos retratos, Sara Afonso tem dois retratos que honram a sua paleta, assim como são simpáticos certos vultos populares cheios de cor e de alegria. Todavia o que mais nos sensibilizou foram uns quadrinhos ingénuos, de carácter primitivo, de vincada singeleza – graciosos.». M.S., «Exposição de pintura de Sara Afonso» in *A Voz*, 18 de Novembro, 1932, p. 2. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 268, p. 252.

³⁸² Tal como nota Raquel Henriques da Silva, representam uma fuga ao academismo e erudição: «[...] preferiu esquecer a História e o ofício tradicional da pintura para recuperar os valores da arte popular, dos ex-votos e do artesanato. Esta opção tem raízes na própria elaboração do modernismo europeu (recorde-se a fortuna crítica do Douanier Rousseau no ciclo picassiano), exprimindo o desejo de fuga do academismo e à erudição, refrescamento de temáticas artísticas e a abolição de fronteiras entre alta e baixa cultura. De algum modo, os pintores ingénuos ou os artífices populares desempenham, neste confronto, papel idêntico ao da arte negra.». Raquel Henriques da Silva, «Anos 30 – O desejo da expressão, crítica e ultrapassagem do modernismo» in *Panorama Arte Portuguesa no Século XX*, Fernando Pernes (coord.), Fundação Serralves, Campo das Letras, 1999, p.115.

definindo novos parâmetros de representação. Sara Afonso realiza uma interpretação pessoal e nacional das novas ideias percebidas pela herança parisiense. Enquanto a arte africana representou em Portugal uma certa forma de primitivismo mimético*, pois espelhava uma tendência formal, a arte popular permite desenvolver uma forma de primitivismo ortodoxo*. Assim, a inspiração nas tradições rurais e na arte popular, incorpora a essência de um conjunto de ideias que visam desenvolver um novo entendimento da arte e do ser humano. A arte africana, que em Paris e Berlim representava um dos mais puros entendimentos de genuinidade e pureza, em Portugal teve pouca projecção. Para além dos casos pontuais, já aqui referidos, que tanto cotejam o mimetismo como a ortodoxia, a sua inspiração pouco contribuiu para uma verdadeira construção de ideias primitivistas. Há ainda a referir que a questão da arte africana, em Portugal, se encontrava associada a um entendimento negativo do “Outro”, na medida em que representava um primarismo de pensamento e inépcia técnica. Pelo contrário, a arte popular e as tradições rurais contribuem para desenvolver a ideia de ingenuismo*, pois o povo representa uma pureza e genuidade considerada há muito perdida. Esta noção foi veiculada não só pelas interpretações de primitivismo de cariz popular difundidas no estrangeiro, mas também pelas concepções políticas difundidas em Portugal a partir da década de 1930.

Há ainda a assinalar que a questão popular na obra de Sara Afonso não constitui um mero apontamento, nem tão pouco uma citação, mas antes se assume como a própria fundação do seu pensamento mais original.

Apesar do bordado *Alminhas* constituir o elemento de viragem na sua obra, pois incorpora os seus elementos essenciais, não se serve do suporte da tela, pelo que são os quadros posteriores que dão à pintora maior projecção. As obras *Retrato do Filho/Meu Filho* (1936) (vol. II, fig. 193, p.205), *Estampa Popular/Casamento na Aldeia* (1937) (vol. II, fig. 194, 206), *Retratos/Família* (1937) (vol. II, fig.197, p. 209), *Lavradeiras com bois* (1937) (vol. II, fig. 196, p. 208) e *Ex-Voto/Sereia* (1939) (vol. II, fig. 198, p. 210), representam os trabalhos que dão maior visibilidade à sua forma de expressão. No desenho contam-se: *Mondadeiras* (1933) (vol. II, fig. 190, p. 202), *Camponês* (1934) (vol. II, fig.191, p. 203), *Mulher com junta de Bois* (1937) (vol. II, fig. 195, p. 207), *Milagre de Nossa Senhora da Nazaré* (1940) (vol. II, fig. 199, p. 211). Este conjunto de corporiza, não só em número mas também em conteúdo, a afeição de Sara Afonso pela questão popular, infantil e feminina. Estes elementos compõem um universo onde a

criança, a mulher e o rural fazem parte de um mundo que se pauta por um certo tom de encantamento, dominado pelo feérico.

Estas construções enraízam a sua obra no domínio do primitivismo a vários níveis: primeiro, pelo facto de fazer uso recorrente de figuras como a mulher e a criança, tantas vezes associadas às questões primitivistas³⁸³; segundo, através da própria questão do popular já aqui referida; terceiro, pela importância atribuída à religiosidade popular, através dos *ex-votos*, *alminhas* e lendas populares que evoca um regresso à pureza cristã primitiva, livre de dogmas e doutrinas elaboradas, para se centrar no que é puro e essencial³⁸⁴. No que respeita à mulher ela surge frequentemente nos seus trabalhos como a que trabalha activamente nas tarefas rurais, contribuindo assim para o sustento da família, bem como desempenha o papel de esposa e mãe. Abandona as leituras erotizadas da mulher, onde o corpo-objecto predomina como elemento de relevo. Mário Eloy e Júlio, frequentemente viram a figura feminina como um meio de realização dos desejos sexuais masculinos. Os ambientes de prostíbulo, os corpos violentamente nus, tratados por vezes como obscuros objectos de desejo, entram em contraste profundo com a ruralidade idílica livre de males sociais. A vida de trabalho da mulher do campo em tudo se opõe à suposta vida fácil da prostituta, a mãe e esposa entram em confronto com a meretriz. A questão do género do artista sem dúvida que influencia estas leituras conduzindo à construção de mundos diferentes.

Estas abordagens diferenciadas levaram também a considerar novas perspectivas alteristas. O modo de encarar o “Outro” passa por níveis distintos, consoante os autores. A questão do “Outro” foi, muitas vezes, ao longo da história da arte, encarada numa perspectiva exterior ao autor. Significa isto que quando os artistas nacionais e estrangeiros se dedicam às temáticas alteristas, frequentemente fazem-no tendo em consideração o “Outro”, ou seja, o sujeito alterante, como um indivíduo ou cultura externo e diferente, dissemelhante do sujeito alterado. Desta diversidade surge o intercâmbio de ideias e valores entre um e outro. Porém, a problemática do primitivismo e por consequência do alterismo* pode ainda ser encarada numa outra perspectiva, de

³⁸³ Segundo as perspectivas do darwinismo social, as mulheres e as crianças ocupavam os lugares mais baixos na hierarquia social, pelo que muitas vezes foram usadas como exemplos primitivistas. Não significa, no entanto, que esta tenha sido a leitura preconizada por Sara Afonso, certamente não o foi, porém, o mundo feminino e infantil, representam nas suas obras um lirismo e encantamento que muitas vezes se lhes encontram associados.

³⁸⁴ Semelhante abordagem fizeram os artistas russos das primeiras décadas do século XX que viram na religiosidade popular e no folclore uma forma de purificar o espírito, encontrando nos ícones e *lubki*, formas de expressão destes anseios. Entre estes artistas destacou-se Kandinsky que por diversas vezes fez uso destes meios de inspiração.

acordo com o próprio posicionamento do sujeito. A busca do “Outro” pode ocorrer dentro do próprio sujeito, o que significa que o artista procura o “Outro” que se encontra no interior do próprio “Eu”. O indivíduo pode ter, dentro de si, diferentes fracções do seu próprio “Eu” que em circunstâncias normais não se revelam, ou que já fizeram parte activa do seu modo de ser³⁸⁵. Esta reflexão importa na medida em que Sara Afonso busca dentro do seu próprio “Eu” o “Outro. O universo popular, infantil e ingenuista que desenvolve na sua obra, vai buscá-lo a si própria, raramente se socorrendo de elementos exteriores. Enquanto os primeiros primitivistas foram encontrar em civilizações e culturas exteriores à sua as fontes de inspiração, obrigando ao reconhecimento do “Outro” fora do “Eu”, Sara Afonso, pelo contrário, procura o “Outro” que se encontra dentro de si. Tudo no seu universo corresponde a memórias vivas e íntimas que transpõe para a tela, bem como, os sujeitos que podem ser considerados como “Outro”, correspondem ao seu próprio “Eu”.

Esta noção ajudou ainda a definir dois princípios, que de certo modo são inerentes à geração de Sara Afonso, e que se centram na ideia de que, por um lado, o “Outro” pode ser encontrado dentro do próprio país, não sendo necessário procurá-lo no exterior, e por outro, de que a barreira entre o “Nós” e o “Outro” é, por vezes, ténue e difusa. Esta ideia foi também perseguida no estrangeiro por outros autores, como é o caso de Chagall quando pinta as suas memórias da infância passada no seu país natal. Assim, enquanto do ponto de vista estético se podem estabelecer algumas associações entre a obra de Chagall e Júlio³⁸⁶, ao nível da vivência emocional pode estabelecer-se uma associação entre a obra do pintor bielorrusso e algumas obras de Sara Afonso, sobretudo aquelas que se ligam à imagética minhota. Não se pretende aqui comparar autores, que de certo modo são incomparáveis, mas antes estabelecer critérios de análise que num momento ou noutro se afiguram contíguos.

Esta noção de alterismo* preconizada por Sara Afonso é contraposta pelas posturas oficiais que ao invés de valorizarem a questão do “Outro”, colocam o acento tónico no

³⁸⁵ Não corresponde a diferenças de personalidade, nem tão pouco se liga com qualquer forma de construção do sujeito, afastando assim todas as psicopatologias inerentes, bem como a questão da personalidade múltipla, referida como *alter ego*. Refere-se sim aos múltiplos “Eu(s)” que se encontram dentro do sujeito e que, normalmente, se enquadram integralmente em indivíduos e culturas exteriores a si mesmo e que poderíamos apelidar de *egoalterismo*. De modo mais claro e do ponto de vista prático, corresponde à criança que se encontra dentro do adulto, aos sentimentos e emoções mais primitivas que o indivíduo civilizado possui, ou ainda, ao lado feminino que se pode encontrar num sujeito masculino.

³⁸⁶ «Na sua biblioteca pude observar algumas obras incidindo sobre pintores que mais admirava: Picasso, Matisse, Chagall, Braque, Klee, Magrite [...]». Maria João Ferandes, *Júlio – Saúl Dias: O universo da invenção*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1984, p. 13.

domínio do “Eu”. Esta ideia é sobretudo válida a partir do momento em que o “Outro” deixa de ser o popular e o rural, para passar a ser o “Eu” de cariz nacionalista.

Um dos primeiros trabalhos datados onde a questão popular surge na obra de Sara Afonso é o desenho *Mondadeiras* de 1933 (vol. II, fig. 190, p. 202). Aqui, através de uma simplicidade estilística, a pintora retrata o trabalho da mulher do campo. Abandona assim a representação feminina confinada a interiores burgueses, onde a mulher surge frequentemente isolada ou na companhia de crianças, fazendo ressaltar o seu papel social. Esta transferência de ambiente marca o início de um novo sentido de perspectiva que vem a ter como primeira referência o bordado *Alminhas*. Este desenho mostra, contudo, alguns dos principais elementos que definem os seus valores artísticos, a tradição popular e rural, o feminino e uma simplicidade formal.

O bordado *Alminhas* de 1935 (vol. II, fig. 192, p. 204) congrega elementos que expressam a religiosidade popular³⁸⁷. À semelhança do que acontece neste bordado, muitas alminhas representam o purgatório, onde o fogo consome as almas que lá entram. S. Miguel³⁸⁸ é representado com os seus principais atributos: primeiro a balança, que serve para pesar as almas que pretendem entrar no Paraíso; segundo, a espada ou, neste caso, a lança, que é a arma que lhe serve para defrontar o diabo, na eterna luta do bem contra o mal. O anjo surge, em cima de uma nuvem, num traje que faz lembrar os soldados do século XVIII. As almas que se encontram a seus pés, num ar sofredor, imploram em gestos de oração a dissolução das suas penitências.

Sara Afonso, procura através desta forma de expressão *reaver o ingénuo*. Encontrando, nestes pequenos objectos de devoção popular, puros sentidos artísticos³⁸⁹.

Este momento da sua carreira já possui uma maturidade técnica e cultural³⁹⁰, permitindo-lhe jogar com uma série de elementos distintos e formular novas propostas.

³⁸⁷ As alminhas consistem em pequenas edificações, que normalmente se encontram nos caminhos e nas suas encruzilhadas, onde o povo representa a sua devoção. Sobre este assunto cf. Moisés Espírito Santo, *A Religião Popular Portuguesa*, 2ª edição, Assírio & Alvim, Lisboa, 1990, p. 186.

³⁸⁸ S. Miguel Arcanjo surge muitas vezes representado nestas mostras de devoção popular. Aliás, é um anjo muito querido do povo, pois para além de ser frequentemente evocado, surge constantemente representado sob as mais diversas formas. Cf. Id, *op. cit.*

³⁸⁹ «Olhe, um dos meus primeiros bordados, faz parte da exposição do Estoril. Umas “alminhas” Quando o José de Figueiredo viu aquele bordado entusiasmou-me a continuar naquele género, mas foi sobretudo o meu marido que me estimulou a procurar a fonte original das raízes populares, fazer o ingénuo voluntário, reaver o ingénuo...». T.M.C. [Teresa Martins de Carvalho], «Sarah Affonso» in Boletim da Secretaria de Estado da Cultura, Informação Cultural, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Março, 1977, p.15. Ou ainda: «Todas essas procissões, alminhas, me deslumbravam e passei mais tarde a bordar muitos desses motivos. Um dia o Zé [Almada Negreiros] disse-me que era um bom caminho a seguir. E foi daí, dos meus bordados, que eu passei à fase mais conhecida da minha pintura.». Maria José de Almada Negreiros, *Conversas com Sarah Affonso*, 3ª edição, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1993, p. 13.

Este elemento torna-se determinante não só na sua carreira, mas também na análise da sua obra, pois fornece uma consistência e maturidade muito grande à sua ingenuidade. Confere assim, por um lado, uma importante intencionalidade ao seu sentido de pureza e genuinidade, e por outro, demonstra que havia um conhecimento já amadurecido das tendências artísticas europeias.

Em 1936 estes desenvolvimentos, que vinham a ser explorados paulatinamente, ganham expressão formal no quadro *O Meu Filho/Retrato do Filho* (vol. II, fig. 193, p. 205). Nesta obra, concilia o gosto popular com uma certa tendência de inspiração *naïf*. O fundo da tela apresenta um tom azulado, pautado com alguns pontos de luz, que chocaria qualquer pintor académico. O corte com as inclinações académicas é definitivo. O menino surge rodeado de brinquedos populares, num nimbo algo difuso, transportando o observador para um universo encantado e de sonho.

Este sentido de ingenuidade preconizado por Sara Afonso é inaugural na arte portuguesa. Apesar de Eduardo Viana ter já experimentado a utilização de peças de artesanato popular nos seus quadros, a revisitação de Sara Afonso, para além de integrar um contexto que vinha sendo definido, aprofunda o seu sentido. O deliberado uso destes objectos como motivo de inspiração, reporta para a questão do popular de um modo específico.

O universo rural pauta todo o quadro *Estampa Popular/Casamento na Aldeia* (1937) (vol. II, fig. 194, p. 206) que constitui uma alegoria às três idades da relação entre homem e mulher: o namoro, o casamento e a vida em família. As três idades da mulher representam a namorada, a noiva e a esposa, completando o ciclo de enamoramento. Em pano de fundo surgem bonecos populares que permitem reforçar o ambiente rural. À semelhança do que acontece no quadro anterior, o azul, característico desta fase da sua pintura, continua a ser uma das cores dominantes.

O desenho *Mulher com Junta de Bois* (1937) (vol. II, fig. 195, p. 207) retoma a questão da mulher no labor rural. Mais uma vez a figura feminina desempenha as tarefas relacionadas com a actividade agrícola, conduzindo uma junta de bois. Aqui a liberdade de traço torna-se mais evidente.

Em *Lavradeiras com bois* (vol. II, fig. 196, p. 208), também de 1937, Sara Afonso faz um retrato da vida da mulher rural. A simplicidade estilística desta tela está bem marcada na linearidade das figuras que são reduzidas ao mínimo denominador comum.

³⁹⁰ «Quando comecei a gostar das alminhas, procissões, feiras e arraiais já tinha uma certa cultura artística.». Id., *op. cit.*, p. 11.

As cores, apesar de serem mais escuras do que a maior parte das suas obras, não deixam de apresentar alguns tons luminosos. Porém, a essência deste trabalho resulta da profundidade com que a pintora mergulha no dia-a-dia da vida no campo. A criança representada no canto inferior direito, faz ressurgir o papel de mãe que estas mulheres trabalhadoras também desempenham. Para além do trabalho árduo no campo, elas são também as mães que tomam conta e educam os seus filhos.

O quadro *Retratos/Família* (1937) (vol. II, fig. 197, p. 209) remete para um primitivismo que se liga a um tom ingénuo e *naif*. A criança suspensa no meio do quadro volta a evocar a maravilha do nascimento. O pequeno barco, também suspenso ou a navegar em águas longínquas, faz lembrar o brinquedo de criança. Este recurso fora também utilizado por Mário Eloy em *O Poeta* (vol. II, fig. 167, p. 179), *Lissabon* (vol. II, fig. 157, p. 169) e *Bailarico no bairro* (vol. II, fig. 163, p. 175), que coloca em todas estas telas pequenas embarcações de teor infantilista. A simplicidade formal mantém-se como uma constante neste quadro, os tons de azul permanecem à semelhança do que acontece nas obras anteriores. A figura do marido, Almada, surge com os olhos almadinos que tão bem caracterizavam os seus auto-retratos.

Em *Ex-voto/Sereia* (vol. II, fig. 198, p. 210) a complexidade adensa-se. Ao nível compositivo a elaboração é maior, contrariamente aos quadros anteriores que apresentam estruturas mais simplificadas. Este ex-voto surge como uma alusão aos pequenos quadros que revestem as igrejas e que servem como forma de agradecimento e pagamento de uma promessa, por uma graça realizada. Neste caso, é a devoção da gente do mar que agradece a Nossa Senhora. A imagem da Virgem surge ao fundo do quadro no seu traje majestoso, repleto de bordado de Viana, evocando a origem da inspiração da pintora. Aqui funde-se o sagrado e o profano. Estas manifestações populares de religiosidade representam uma alternativa à religião oficial, denotando deste modo uma certa forma de religiosidade primitiva. Ao nível estético remete para a construção formal dos tradicionais ex-votos³⁹¹, um desenho bastante simplificado mas recheado de pormenores e detalhes, uma relação cromática bastante acentuada, na qual as cores são vivas e contrastantes. Outro elemento de realismo que o torna semelhante aos ex-votos, está relacionado com o modo como os peixes e moluscos surgem representados, pois encontra paralelo com os verdadeiros ex-votos. A figura de Nossa Senhora apresenta também a representação usual, no seu manto, surge no cimo ao fundo do quadro. Assim,

³⁹¹ A inspiração nos ex-votos, como forma de realização estética foi, também, recorrente no trabalho de Frida Khalo (1907-1954).

o ex-voto na arte moderna portuguesa, está para o primitivismo em Portugal, como o *Lubok* russo esteve para os neo-primitivistas russos. Há uma transposição de valores, o ingênuo, o popular, o rural e a religiosidade profana.

Um outro trabalho de interesse que revela o sentido infantilista, *naif* e popular da obra de Sara Afonso é um desenho, datado de 1940, em que retrata a lenda do milagre da Nossa Senhora da Nazaré (vol. II, fig. 199, p. 211). Este tema vem a ser recuperado, mais tarde, por Almada nas Gares Marítimas de Alcântara (vol. II, fig. 99, p. 111). Este desenho colorido concilia uma série de elementos que vinham sendo definidos na obra de Sara Afonso. Aqui o tom infantilista ganha maior expressividade, harmonizando a memória infantil com a lenda popular. Ao nível da composição este trabalho apresenta uma estrutura semelhante aos anteriores. A inspiração na arte popular e infantil é evidente. Todavia, o recurso à arte infantil é feito com base, não no desenho desajeitado das crianças mais pequenas, mas antes num desenho algo elaborado dos meninos mais crescidos³⁹². A influência da arte infantil na arte moderna portuguesa assume, portanto, contornos distintos, dado que poucos são os exemplos em que o desenho de inspiração infantil assume uma marcada rudeza técnica. Sem dúvida que esta não é a única característica infantilista na obra de Sara Afonso, porém constitui um termo de comparação que a relaciona com outras artistas portuguesas, bem como, um elemento distintivo que permite distanciá-la do uso corrente da arte infantil na arte moderna.

Entre as obras não datadas encontram-se dois quadros que permitiram estabelecer uma associação entre a obra de Sara Afonso e o presente estudo, são eles: *Carrossel* (vol. II, fig. 200, p. 202) e *Procissão* (vol. II, fig. 201, p.213). *Carrossel* surge pela primeira vez referido na *Exposição dos Artistas Independentes*, realizada a 15 de Junho de 1936. Neste quadro o infantilismo* surge não só pelo próprio tema, mas também pela utilização de cores e traço que evoca o mundo encantado das crianças. Em *Procissão*, o tema da religiosidade profana fica algo esbatido, porém não deixa de representar uma festa de cariz popular. Ambos os quadros apresentam um elemento cromático invulgar na obra de Sara Afonso, pois enquanto na maior parte dos seus trabalhos a óleo, sobretudo a partir de 1935, o azul surge como uma das cores

³⁹² A inspiração que a arte moderna procurara no desenho das crianças correspondeu, na maior parte dos casos, ao desenho infantil, pouco elaborada e de estrutura muito simplificada. Basta lembrar os exemplos de Chagall, Miró ou Klee. Neste caso específico, Sara Afonso, tal como acontece em artistas como Mily Possoz ou Maria Keil (1914 -), reinventa esta fórmula e dá aos seus desenhos o toque dos meninos mais crescidos. Esta noção, conferida por estas artistas centra a questão do desenho infantil num domínio específico, pois afasta-se das tradicionais linhas que vinham a ser desenvolvidas na Europa.

dominantes, que ajudam a reconhecer a sua personalidade, nestes dois, o verde surge como cor principal que pauta ambos os quadros.

Os seus trabalhos definem então uma nova perspectiva no panorama artístico nacional, mas também mostram que a lição aprendida no estrangeiro se revelou frutífera. Os novos caracteres que marcavam muitas das estruturas da modernidade internacional ganham agora uma linguagem própria que se revela através de uma gramática pictural de cariz nacional.

A obra e a carreira de Sara Afonso quedou-se a meio do seu percurso de vida, porém, as inovações que empreende são suficientes para demonstrar uma compreensão lúcida e esclarecida das principais tendências artísticas nacionais e estrangeiras. A sua vinculação à personalidade, à emoção e à intuição confere aos seus trabalhos um forte sentido de individualidade, pois soube captar aspectos universais preconizados pelas correntes modernas para a sua experiência pessoal.

Ao contrário do que acontece com Amadeo, que explora diferentes vias de entendimento artístico, Sara Afonso procura um caminho e, depois de o encontrar, percorre-o. Enquanto o primeiro experimenta incessantemente, numa busca desenfreada pela vida e pela arte, *quase* numa premonição da sua curta existência, Sara Afonso detém-se firme num caminho trilhado e, simultaneamente, menos percorrido. Centra-se numa ideia, em princípios estruturantes e sólidos, para edificar um corpo artístico, explorando cada faceta, desenvolvendo e aprofundando os princípios experimentados anteriormente.

O facto de não se deter no domínio académico e de ter ousado sair de Portugal para frequentar a mais importante escola de belas-artes *nacional*, ou seja, Paris, permitiu abrir horizontes e desenvolver ideias mais arrojadas, experimentar novas possibilidades plásticas, bem como veicular novas ideias e valores. Fáz-lo de um modo plenamente assumido, certa da via a seguir.

Aquando do aparecimento de novas correntes e tendências estéticas e de pensamento, mantém os seus princípios e valores³⁹³. Considera-se, por isso, que Sara Afonso coteja uma ortodoxia, que aliás é apanágio da sua geração, contra um mimetismo titubeante que se definia por fluxos e refluxos constantes.

³⁹³ «Não gosto da pintura neo-realista. Acho horríveis aqueles desenhos de gente infeliz e torturada... Dizem-me que a vida é uma coisa muito séria e que é preciso fazer arte para o povo. Não percebo o que isso quer dizer. A alegria é que é importante.». T.M.C. [Teresa Martins de Carvalho], «Sarah Affonso» in Boletim da Secretaria de Estado da Cultura, Informação Cultural, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Março, 1977, p.16.

Conclui-se por isso que a obra de Sara Afonso para além de se firmar sobre a questão do popular compreende uma carga pessoal muito forte fundada na emoção. A associação destes dois factores empresta à sua pintura um sentido alicerçado em princípios que buscam as emoções primeiras e mais genuínas. A questão do popular, na sua obra, encontra raízes nas suas memórias de infância, aliando duas concepções que se ligam fortemente com as temáticas do primitivismo, o popular e o infantil. Sara Afonso sintetiza e reformula conceitos abordados anteriormente. A sua perspectiva, à semelhança do que acontece com Mily Possoz, encontra uma leitura mais serena da realidade. A criança, o povo, as lendas e tradições populares assumem especial destaque na fase mais tardia da sua pintura. A sua pintura, a partir da década de 30, procede ao desenvolvimento (no mais amplo sentido da palavra) de uma ideia que há muito germinava na arte e cultura portuguesa. A sua simplicidade é sinónimo de complexidade, pois as suas obras foram sendo dotadas de um sentido teórico progressivamente mais denso.

3. Construções teóricas sobre as atitudes primitivistas

Estabelecer um quadro teórico acerca do primitivismo em Portugal obrigou a recolher uma série de elementos dispersos, por forma, a construir um todo que se aproximasse daquilo que pudesse ser entendido como uma sensibilidade primitivista. Apesar de não existir um edifício sólido onde possam ser encontradas a totalidade das ideias e atitudes primitivistas, não significou a inexistência de pequenos redutos que suportassem e desenvolvessem estas ideias. Entre eles avultam duas revistas que permitiram divulgar um conjunto de ideias e valores primitivistas vivenciadas por duas gerações de artistas, os do Primeiro e do Segundo Modernismo.

3.1. As indefinições da Primeira Geração

A revista *Orpheu* contribuiu para modelar o pensamento modernista e agregar em torno de si os seus principais vultos, mas não capta a essência primitivista, nem do ponto de vista estético nem teórico, embora o possam fazer alguns autores da sua geração. O deslumbramento com o Futurismo, de certo modo, ofusca as mais puras tendências primitivizantes³⁹⁴. Assim permanece com algumas ambiguidades que, dificilmente encontram paralelo nas mais puras leituras primitivistas, sem nunca se definir concretamente, talvez porque disso não tenha plena consciência ou não lhe interesse. As leituras colonialistas e imperialistas pululam, fruto do seu tempo e do forte contraste entre o civilizado e o primitivo. Enquanto o primitivismo em França ou na Alemanha recapta a essência humana do “Outro”, e traduzem-na em expressão plástica, em Portugal este sentimento dificilmente se manifesta. Almada Negreiros no seu *Manifesto Anti-Dantas*³⁹⁵ (c.1916) afirma que Portugal é «o país mais selvagem de todas as Áfricas»³⁹⁶. Tal não significa, necessariamente, uma directa relação de causa-efeito. Ou seja, apesar desta frase de Almada não impor um claro e definitivo afastamento relativamente às ideias primitivistas, não deixa de revelar uma oposição aos

³⁹⁴ Cf. Pedro Serra, «Usos do “primitivo” africano na cena de *Orpheu*» in *Modernismo & Primitivismo*, coord. Pedro Serra, Centro de Literatura Portuguesa, Coimbra, 2006, pp. 61-100.

³⁹⁵ Almada Negreiros, «Manifesto Anti-Dantas», in Almada Negreiros, *Obras Completas, Vol. VI – Textos de Intervenção*, p. 23.

³⁹⁶ Sobre esta afirmação cf. nota de rodapé nº 190.

modelos primitivistas apontados no estrangeiro³⁹⁷. Isto não significa que os autores do *Orpheu* não possuíssem uma leitura alterista da realidade, dando valor à noção do “Outro” e ao modo como este pode enriquecer o próprio “Eu”. A este propósito Fernando Pessoa disserta acerca a importância do “Outro” na arte e, por inerência, do próprio primitivismo. O poeta reconhece então a existência e influência dos diferentes continentes na Europa.

Defende assim que a arte moderna tem de ser *desnacionalizada*, para ir beber a todas as outras partes do mundo, inclusivamente ao primitivismo africano, numa perspectiva alterista. Deste alterismo* adviria então uma obra de arte absoluta, a *arte-todas-as-artes*. Este pensamento poucas consequências vem a ter no panorama da arte nacional, pois, pelo contrário, a arte nacionalizou-se e abandonou, progressivamente, as fontes de inspiração na cultura não-ocidental, como se verá a seguir (ponto 3.2.) Porém, os princípios-base defendidos por Fernando Pessoa acabam por se observar pois, apesar de se alterarem os agentes, as premissas permanecem. Em toda esta problemática o desenvolvimento prosseguido, tanto ao nível teórico como prático, pela revista de José Régio e Gaspar Simões, revela-se determinante na definição deste quadro.

3.2. As definições Presencistas

A geração seguinte, através da *Presença*, vem a encontrar no povo uma alternativa ao cosmopolitismo e *chiadismo*³⁹⁸ vigentes. A revista coimbrã *Presença*³⁹⁹, editada entre 1927 e 1940, com 56 números publicados, assume especial destaque na definição

³⁹⁷ «A nossa época é aquela em que todos os países, mais materialmente do que nunca, e pela primeira vez intelectualmente, existem todos dentro de cada um, em que a Ásia, a América, a África e a Ocenânia são a Europa, e existem todos na Europa. Basta qualquer cais Europeu – mesmo aquele cais de Alcântara – para ter ali toda a terra em comprimido. [...] Por isso a verdadeira arte moderna tem de ser *desnacionalizada* – acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna. Que a nossa arte seja uma onde a dolência e o misticismo asiático, o primitivismo africano, o cosmopolitismo das Américas, o exotismo ultra da oceânia e o mecanismo decadente da Europa se fundam, se cruzem, se interseccionem. E, feita esta fusão espontaneamente, resultará uma *arte-todas-as-artes* [...]». Fernando Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, textos estabelecidos e pref. por Georg Rudolf e Jacinto Prado Coelho, Ática, Lisboa, 1966, pp. 113-114.

³⁹⁸ O Chiado constituía-se como um local de encontro cultural no qual se reviam muitas individualidades da época. José Régio retrata e satiriza esta cultura do Chiado: «[...] de que isto e ter nascido em Lisboa, viver na capital, frequentar o Chiado, - é uma superioridade. Quer dizer: é no seu conceito dêles uma superioridade. [...]». José Régio, «Página Indiscreta “sagesse” do Chiado ou as luzes da cidade» in José Régio, «Página indiscreta “Sagesse” do Chiado ou as luzes da cidade» in *Presença*, nº 53 e 54, Novembro, 1938, p. 31.

³⁹⁹ A revista foi inicialmente dirigida por José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca (1905-1974). Em 1930 este é substituído por Adolfo Casais Monteiro (1908-1972) que se mantém à frente da revista até 1938. Mais dois números irão sair até 1940, já sob o secretariado de Alberto Serpa (1906-1996).

do Segundo Modernismo em Portugal. Na esteira do *Orpheu*, a *Presença* prossegue a sua intenção, mas segundo novas ideias e valores, consentâneos com o seu tempo. Não é simplesmente uma revista literária, mas antes uma publicação que se debruça incisivamente sobre a concepção da arte no seu sentido mais vasto. Preocupa-se grandemente em definir e explicar conceitos, desenvolvendo todo um conjunto de noções que permitem obter novas perspectivas acerca do fenómeno da criação artística e dos seus agentes. A *Presença* assume-se como uma ruptura na continuidade, ou seja, constitui-se como uma clivagem no panorama artístico, embora prossiga a cisão já operada anteriormente pelo *Orpheu*. Porém, apesar da diversidade de figuras que participam na revista, possui uma unidade ideológica e de valores muito estruturada. Reformula as perspectivas lançadas por Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro ou Almada em 1915, mas não perde a sua essência e núcleo estruturante que assenta num forte sentido de modernidade. É também um agente de revalorização daquelas figuras e do Primeiro Modernismo, dando-lhes uma visibilidade e reconhecimento que ajudam a alocar aquele movimento no panorama artístico nacional. É também a ponte entre duas gerações que se interligam e complementam, centradas em concepções estéticas unificadoras e que não se desvirtuam com o decorrer do tempo. A *Presença* representa o agregar de ideias que se definem em torno do Segundo Modernismo, resultando num ideário que reúne em torno de si alguns dos principais nomes da sua geração⁴⁰⁰.

São vários os artistas que nela colaboram, desde ficcionistas, poetas, desenhadores, pintores, críticos literários e de arte. Não cabe aqui fazer uma história da revista, nem tão pouco esmiuçar os seus diferentes aspectos e personalidades, trabalho aliás já realizado em inúmeras publicações⁴⁰¹. Interessa-nos, no entanto, observar a relação existente entre esta publicação, bem como os seus agentes intervenientes, com a temática do primitivismo, pois a sua importância é capital para a sua compreensão. Para além de nela participarem muitos dos artistas anteriormente abordados, como Almada, Júlio, Eloy ou Sara Afonso, representa também, em nosso entender, um fundo ideológico e de valores que contribuem para definir a essência do primitivismo.

⁴⁰⁰ Para obter uma síntese do que foi a *Presença*, bem como o seu grupo, ver nomeadamente António José Saraiva; Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Porto, 1987, p. 1055-1061.

⁴⁰¹ Sobre a revista *Presença* ver: João Gaspar Simões, *História do Movimento da "Presença" – seguida de antologia*, Atlântida, Coimbra, 1958; David Mourão-Ferreira, *Presença da «Presença»*, Brasília Editora, Porto, 1977; José Régio, *Páginas de doutrina e crítica da "Presença"*, prefácio e notas de João Gaspar Simões, Ensaio, Obras Completas, Brasília Editora, 1ª ed., 1977; Jorge de Sena, *Régio, Casais, a «Presença» e outros afins*, Brasília Editora, 1977, Porto; Adolfo Casais Monteiro, *O que foi e o que não foi o Movimento da Presença*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995.

Doutrinária, sem se revelar dogmática, a *Presença* desenvolve todo um conjunto de noções que permitem estruturar uma série de princípios, expondo a teoria de uma certa prática criativa. Os seus axiomas permitem não só corroborar muitas das obras até então realizadas, mas também estabelecer uma demarcação face aos modelos oficiais então vigentes.

A *Presença* procura também definir-se no panorama artístico nacional, posicionando-se nos círculos intelectuais. A sua ligação a uma certa ruralidade e provincialismo é perfeitamente assumida pelos seus membros. Porém, esta noção não pode ser encarada em sentido literal, pois o afastamento da revista relativamente aos processos urbanos e sofisticados, não se assume como uma inaptidão, mas antes como um desejo de desvinculação de uma certa artificialidade. A rejeição do espaço urbano por parte da *Presença* centra-se sobretudo numa tentativa de recaptar valores mais originais, puros e genuínos. Ao contrário do que havia acontecido com a geração do *Orpheu*, que era profundamente urbana e cosmopolita, a geração da *Presença* afasta-se destas concepções e busca novos valores. Esta cisão é assinalada num artigo de José Régio, onde se demarca do ambiente *chiadista* que então pautava a vanguarda cultural da época. Por oposição, funda novas directrizes, procurando acabar com a influência do Chiado. É sobretudo uma contestação face a modelos culturais preestabelecidos que dominam desde há muito o panorama intelectual⁴⁰², sobretudo a tradição cultural sediada no Chiado. Relativamente a esta percepção, há que notar que a *Presença* é uma revista coimbrã e, embora muitos dos seus colaboradores sejam de Lisboa e, também eles frequentadores do Chiado, as fundações ideológicas da revista, pouco ou nada se identificam com determinadas particularidades da elite intelectual da capital. Assim, pelo seu carácter periférico a *Presença* assume uma postura de claro distanciamento. Mas, este afastamento é uma das premissas fundamentais da revista e dos seus autores. José Régio procura, sobretudo, uma busca da individualidade que não se coaduna com as modas ou estilos do Chiado. É preciso que o artista encontre as suas próprias faculdades, desenvolva os seus sentidos mais puros e mais íntimos⁴⁰³. Esta busca pelos

⁴⁰² «Lidos, conversados, tratados, dão-nos muitas vezes a impressão certos escritores, escritorzinhos, escriturários, ou quaisquer outros artistas ou artistas, de que isto de ter nascido em Lisboa, viver na capital, frequentar o Chiado – é uma superioridade.». José Régio, «Página indiscreta “Sagesse” do Chiado ou as luzes da cidade» in *Presença*, nº 53 e 54, Novembro, 1938, p. 31.

⁴⁰³ «Alguém deu lições de canto aos pássaros?». Id., *Ibidem*.

valores e aptidões próprias entra em conflito com o tipo de cultura preconizado pelas elites culturais da capital⁴⁰⁴.

A *Presença* alinha-se, claramente, ao lado de uma cultura eminentemente provincialista⁴⁰⁵. Todavia, foi uma porta de entrada para o que então se fazia na cultura europeia, constituindo-se como um observatório das principais correntes e autores estrangeiros⁴⁰⁶.

Em benefício da sua própria identidade cultural faz nos seus textos diferenciações e interligações que conduzem à relação entre o clássico e o moderno, a personalidade e o estilo, as correntes estéticas e a essência artística, não deixando dúvidas acerca das suas concepções da arte e da vida. Entre os postulados preconizados pela revista e defendidos unanimemente pelos seus autores contam-se a originalidade, a sinceridade e a ingenuidade.

⁴⁰⁴ De forma irónica e acutilante, José Régio faz um retrato da vida intelectual da capital, em que a futilidade e o elogio mútuo reinavam. Critica assim uma certa leviandade intelectual que grassa nos meios culturais, acusando todos de serem iguais a toda a gente. E neste sentido, a *Presença* pretende marcar a diferença, afastando-se de uma certa intelectualidade mundana que serve mais para impressionar do que para criar. E, José Régio, ainda a propósito da vida intelectual da capital, continua num tom mordaz a aconselhar os artistas de não serem mais cultos, inteligentes, ou trabalhadores. O que é importante é ser como os outros. «[...] não queiras nem sobretudo sejas mais inteligente ou mais sensível, mais honesto ou mais sincero, mais trabalhador ou mais culto, mais profundo ou mais agudo... numa palavra: superior. Sim, homem! aprende a ser como os outros [...]». Id., *Ibidem*.

⁴⁰⁵ «[...] eis, pobre bicho da aldeia ou da província o que te dará a sagesse do Chiado. Entra em Lisboa, homem! Entra bem dentro; aprenderás ainda outras coisas; como: Que não precisamos de ler, estudar ou conhecer ninguém, quando produzimos nós próprios? e gostemos de nós próprios. Pois não basta que produzamos nós próprios?». José Régio, «Página indiscreta “Sagesse” do Chiado ou as luzes da cidade» Id. *Ibidem*.

⁴⁰⁶ É pela mão da *Presença* que escritores como Marcel Proust (1871-1922), Apollinaire, André Gide (1869-1951) ou Jean Cocteau (1889-1963) ganham especial expressão em Portugal. Uma das suas referências editoriais foi a *Nouvelle Revue Française*, fundada por André Gide em 1909 e que, por vezes, os presencistas foram acusados de copiar. Foi sem dúvida uma fonte de inspiração, uma fonte de comunhão espiritual em que se partilhavam unidireccionalmente valores comuns, sem nunca deixarem os presencistas de firmar a sua personalidade artística e intelectual. Mas a sua dívida não foi só para com os autores do século XX, outros autores frequentemente citados, reflectidos e analisados pertencem ao século XIX. Honoré Balzac (1799-1850), Leo Tolstoi (1828-1910), Fiódor Dostoiévski (1821-1881) ou Émile Zola surgem na revista como exemplos consagrados do mais profundo sentimento de produção artística. Representam modelos que se distinguem pela personalidade artística, tão valorizada pelos presencistas. A reflexão sobre estes arquétipos confere uma identidade cultural à revista, não de forma exclusiva, mas diferenciadora, na medida em que associa determinadas características artísticas (como a personalidade, a originalidade, a (in)genuidade, a sinceridade), à suprema realização estética e cultural. No plano das artes plásticas muitos são os autores citados e reclamados pelos presencistas, Velásquez (1599-1660), Picasso, Cézanne, Jacques-Louis David (1748-1825), Grosz, Henri Rousseau, são apenas alguns dos nomes referidos, em todos eles destaca as qualidades essenciais que definem o artista. Em Portugal para além de destacarem os autores clássicos, como Gil Vicente, Eça de Queirós ou Camões, revitalizam os modernistas Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada, vendo em todos eles características artísticas essenciais. Mas, tal como acontece com os autores estrangeiros, estes também possuem um fundo comum que confere às suas obras o estatuto de arte.

Logo no primeiro número em 1927, José Régio, abre a publicação com um artigo intitulado «Literatura Viva»⁴⁰⁷. Aqui expõe alguns dos principais conceitos que vão definir o rumo da revista, desenvolvendo um quadro de princípios orientadores das características fundamentais da arte. Embora particularize no caso da literatura, pois sem dúvida que era uma das formas de expressão que se lhe encontrava mais próxima, as noções e princípios básicos são aplicados à arte em geral⁴⁰⁸.

Enuncia assim uma série de conceitos relevantes, que permitem situar com clareza a noção de criação artística. Originalidade e personalidade são dois elementos que assumem especial destaque e que definem as premissas base sobre as quais assentam todas as estruturas da revista. Este sentido de pureza e de individualidade reflecte não só uma concepção artística próxima das correntes mais modernas, mas também um claro afastamento dos academismos vigentes. Constitui-se então como uma abordagem que se insurge contra os modelos preestabelecidos e valoriza a criação autêntica e genuína. Estas noções já haviam sido introduzidas no estrangeiro e ganhavam novos desenvolvimentos à medida que as correntes modernas se iam desmultiplicando. Por outro lado, são também fórmulas já experimentadas pelos autores do Primeiro Modernismo, mas agora ganham forma de letra e doutrinação teórica. Régio vê então a arte num plano global, não se restringindo a esta ou àquela corrente, mas definindo princípios aos quais a criação artística tem de estar sujeita. É desta forma que observa com acutilância os próprios defeitos em que incorre a arte moderna⁴⁰⁹.

A este conjunto de valores o autor acrescenta outro de suprema importância: a questão da ingenuidade. O desenvolvimento e reconhecimento deste elemento, permite não só compreender de que modo a *Presença* perspectiva a criação artística, bem como a própria compreensão que faz da arte moderna. Para além de definir princípios teóricos, enuncia também princípios estéticos, ou seja, um conjunto de elementos que encontra expressão concreta na realização plástica. Mas esta aparente simplicidade não significa simplismo. Eleva o aproveitamento consciente da ingenuidade, conferindo-lhe uma maturidade e aperfeiçoamento que não se reduz a um ingenuismo inexperiente, mas antes habilmente aproveitado e trabalhado⁴¹⁰. Este tema dominou parte da sua

⁴⁰⁷ José Régio, «Literatura Viva» in *Presença*, Coimbra, 10 de Março, 1927, nº 1 e ss..

⁴⁰⁸ «*Em Arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística. A primeira condição duma obra viva é pois ter uma personalidade e obedecer-lhe.*». Id. *Op. cit.*, p. 1.

⁴⁰⁹ «*São eles: a falta de originalidade e a falta de sinceridade.*». Id., *Ibidem*.

⁴¹⁰ «*A expressão directa, simples, organicamente ingénua, tenta sem dúvida o artista moderno; mas não parece ser característica dele. Os artistas de hoje mais directos, mais simples, mais ingénuos – são-no*

geração e assumiu-se como um ponto essencial da criação artística. A propósito do exemplo do desenho de uma árvore numa simples folha de papel, Gaspar Simões distingue os artistas dos que não o são, pelo próprio modo como encaram a realidade. A qualidade do artista não está tanto no seu aperfeiçoamento técnico, mas antes na originalidade da sua personalidade e no modo de captar o mundo⁴¹¹. Inclusivamente, desperta para o facto de que para se ser artista não é preciso saber desenhar, mas antes que as obras contenham espírito⁴¹². A arte ingénua vale pela essência que representa, onde a concretização artística é um reflexo do espírito do artista e não tanto da sua habilidade técnica. O autor coloca lado a lado a importância das obras de arte ingénua com aquelas que podem ser consideradas mais eruditas⁴¹³. Faz-se assim o reconhecimento da importância da ingenuidade na arte e com ela a necessidade de criar sem artifícios e preconceitos.

O ingenuismo* representa sobretudo uma forma de independência, livre de escolas e dogmatismo, obedecendo exclusivamente à personalidade do artista. Esta liberdade é o resultado da valorização do instinto criador em detrimento dos espartilhos de escolas ou academias. É, deste modo, que ao sentido de ingenuidade associa a noção de independência colocando a tónica na liberdade criativa⁴¹⁴. Neste sentido, a personalidade do artista é mais importante do que a escola ou movimento em que se encontra inserido. A criação artística é primeiro que tudo um fenómeno individual e só depois colectivo. Afasta assim qualquer processo imitativo e procura uma constante renovação, bem como uma constante busca de si próprio. Considerou-se que esta noção

conscientemente. [...] Ora ser conscientemente ingénuo, simples, directo, já é complicar-se.». Id., Ibidem.

⁴¹¹ «Resta as que, sabendo ou não desenhar, possuam dons de artista. Estas são as que, diante da árvore, reagirão directa e originalmente. Quer dizer, estas serão as que não interporão entre a realidade contemplada e descrita no papel, nenhuma imagem convencional. Tal a vêem, tal a exprimem.». João Gaspar Simões, «O sentido da ingenuidade na arte» in *Temas*, Edições Presença, Coimbra, 1929, p. 23.

⁴¹² «Uma diferença existe, todavia, ainda, entre as verdadeiramente artistas: umas saberão desenhar, outras não. [...] Seguindo o movimento natural das minhas ideias sou levado a dizer que, de entre todos os desenhos, preferirei os que mais transparentemente me deixarem a impressão de conterem um espírito.». Id. *Op. cit.*, p. 24.

⁴¹³ «Eis-nos, pois, com um dos fios susceptíveis de darem sentido à ingenuidade estética. Um conceito, como este, de arte, é o único capaz de admitir obras ingénuas valendo a par das que o não são.». Id., *op. cit.*, p. 25. Semelhante valorização já havia sido feita por alguns críticos nas primeiras décadas do século XX. Aquando da “descoberta” da arte africana, foram aventadas hipóteses para a exhibir ao lado das obras de arte ocidentais, nomeadamente no Louvre. Apollinaire, em 1909, defende que o estatuto da arte tribal tem sido desconsiderado, defendendo por isso a sua entrada no Louvre a par da arte ocidental. Sobre esta opinião de Apollinaire cf. *Primitivism and Twentieth-Century Art – A Documentary History*, Jack Flam e Miriam Deutch (Ed.), University of California Press, California, 2003, p. 36.

⁴¹⁴ «O verdadeiro independente – que é o homem de génio – engana-se quando julga obedecer a modelos, regras ou dogmas a que o seu génio não obedeça espontânea, ingenuamente.». José Régio, «Divagação à roda do primeiro salão dos independentes» in *Presença*, Junho-Julho, 1930, p. 6.

se prende com dois factores que se ligam às atitudes primitivistas: primeiro, privilegia a imediatez, a acção, a resposta perante os sentimentos e emoções; segundo, o afastamento das *imagens convencionais* desligam esta abordagem dos princípios mais academizantes. A arte torna-se então, não no resultado de aquisições de séculos, mas na revelação de um espírito superior. Neste âmbito, cabem inúmeras concepções artísticas que passam pela arte primitiva, tribal, infantil e popular. Não deixa de ser importante notar que José Régio, em 1932, reconhece na arte infantil e popular dois fundamentos da pintura moderna⁴¹⁵.

José Régio chega mesmo a afirmar que em certo sentido o popular se sobrepõe ao erudito, fazendo prevalecer o sentido artístico do primeiro sobre o segundo⁴¹⁶. A introdução de elementos populares na arte moderna portuguesa já havia sido feita por inúmeros artistas da Primeira Geração (cf. cap. II, pontos 1.1., 1.3, 1.4) apontando para uma assimilação de valores já experimentados no estrangeiro. Porém, a importância desta valorização pelo Segundo Modernismo, refere-se não só ao facto de dar continuidade às abordagens já realizadas, mas também pelo desenvolvimento destas noções. Enquanto o Primeiro Modernismo cita e introduz os elementos populares, o Segundo Modernismo confere-lhe um sentido estético mais próximo das suas raízes. Esta valorização torna-se particularmente evidente na obra de Sara Afonso.

Gaspar Simões acrescenta a arte medieval como um dos modelos de ingenuismo* na arte. Este modelo havia servido de inspiração, sobretudo aos artistas de origem russa denominados de neo-primitivistas, pela pureza de formas e ausência de artifícios técnicos⁴¹⁷. Todavia, a relação das atitudes primitivistas em Portugal e a arte medieval foi praticamente nula, pois para além das referências já aqui mencionadas, poucas consequências deixou. O sentido da ingenuidade da arte medieval realçado encontra, mais uma vez, expressão no domínio daquilo que considera ser a sua *profunda humanidade*. O Renascimento representa o momento em que este sentido humano e ingénio da arte é quebrado. O autor chega mesmo a afirmar que durante este período se

⁴¹⁵ «O desenho das crianças! O desenho decorativo do povo e a expressão gráfica da infância: eis, decerto, as duas fontes originais de grande parte da pintura moderna.». José Régio, “A obra de Afonso Duarte na extinta escola normal primária de Coimbra (hoje escola do magistério)” in *Presença*, nº 36, vol. II, Novembro, 1932.

⁴¹⁶ «[...] é mais belo um adágio popular do que uma frase de literato.». José Régio, «Literatura Viva» in *Presença*, Coimbra, 10 de Março, 1927, nº 1, p. 1.

⁴¹⁷ Alexander Shevchenko, «Neo-Primitivism» in *Art in Theory – 1900-1990 – An anthology of changing ideas*, edited Charles Harrison e Paul Wood, Blackwell, p. 104-107.

assiste a uma regressão, sendo o progresso só retomado com os artistas modernos⁴¹⁸. Como exemplo refere a obra de Henri Rousseau, pela sua pureza, ingenuidade e singeleza, focando a sua ausência de estudos académicos, através da simplicidade com que pautou a sua vida. Mesmo esvaziado de técnica, filosofia ou características eruditas contribuiu para fornecer uma renovada leitura da arte⁴¹⁹. Esta observação faz não só ressurgir a importância dos primitivistas modernos na arte moderna, mas também reforça o interesse dos seus valores e atitudes perante a arte. Considerou-se que o elogio à obra de Rousseau constitui, simultaneamente, uma apologia do primitivismo na arte. Para além do *douanier*, refere ainda Picasso e Matisse, incidindo nas suas perspectivas ingenuistas e valorizando-as como um dos pontos de desenvolvimento da arte moderna⁴²⁰.

A *Presença* procura então uma nova descoberta do indivíduo. A obra de arte surge da fusão entre um profundo individualismo e o universalismo⁴²¹. Assume-se como o mais profundo sentir do artista e da humanidade. A individualidade do artista não deve resumir-se aos seus aspectos particulares, mas antes ao que de mais universal possui cada um desses elementos.

Estabeleceu-se então uma série de paralelismos com os princípios valorizados pelo primitivismo. Também ele busca uma “expressão directa”, ao qual lhe associa um forte sentido de emotividade, assim como procura o que é simples, puro e ingénuo. Deve então entender-se que existe uma consonância de valores e referências que, para além de se evidenciarem no plano teórico, também encontram inúmeras afinidades no próprio desenvolvimento estético.

Mas Gaspar Simões não faz apenas a defesa da ingenuidade na arte, põe também em causa os artifícios das fórmulas e receituários, estabelecendo assim uma clara

⁴¹⁸ «Mas, a Idade Média é riquíssima em obras ingénuas. Nela se admira [...] o nascimento duma arte profunda em humanidade.

Breve, todavia, a Renascença interrompe o seu progresso. Uma regressão às formas estéticas da antiguidade clássica, ao culto da matéria plástica, da excessiva decoração [...].

Os artistas modernos parece quererem tentar restabelecer essa curva interrompida. [...] por isso tentam ser ingénuos.». João Gaspar Simões, «O sentido da ingenuidade na arte» in *Temas*, Edições Presença, Coimbra, 1929, p. 36.

⁴¹⁹ «Porque, Rousseau trouxe à pintura um novo sentido, com a sua visão perfeitamente ingénuo do mundo e a sua ignorância perfeitamente infantil da técnica pictórica.». Id., *op. cit.*, p. 42.

⁴²⁰ «Os artistas contemporâneos aprendem, pelos olhos ingénuos, a ver o mundo duma maneira inédita, visto os olhos da inocência se fixarem, em tudo, pela primeira vez.». Id., *op. cit.*, p. 47.

⁴²¹ «Se ser artista é ter e seguir obstinadamente uma individualidade – todos os grandes artistas são individualistas. Todos são, também, universalistas, se ser universalista é iluminar a humanidade profunda e eterna.». José Régio, «Classicismo e modernismo» in *Presença*, 28 de Março, 1927, p.1.

incompatibilização com os academismos⁴²². Esta postura marca um claro alinhamento com as correntes mais vanguardistas do seu tempo, mas também um claro apoio aos novos que a *Presença* acolhera. Muitos dos artistas da revista são precursores da ingenuidade na arte, desenvolvem-na, dão-lhe forma e conteúdo. Não faz, no entanto, a apologia dos ingénuos na arte, pelo contrário, esta é dotada de uma enorme lucidez, inteligência e acutilância crítica. Porém, o autor faz ainda a distinção entre ingenuidade técnica e ingenuidade moral. E no âmbito da moral, o sentido da ingenuidade aproxima-se dos ideais de pureza, genuidade e originalidade⁴²³. Este sentido de pureza que fora, por diversas vezes, reclamado pelos autores defensores das atitudes primitivistas na arte, ganha plena expressão neste texto. À semelhança do que acontecera com Gauguin quando partira para o Taiti em busca daquele estado edénico (cf. cap. I, ponto 2.1.3) também aqui Gaspar Simões busca espiritualmente este anseio e reclama-o como um dos principais potenciadores do acto de criação artística. Paralelamente faz corresponder a originalidade, como fruto da inteligência e sensibilidade artística⁴²⁴. Esta forma de originalidade, associada à ingenuidade, confere à criação artística uma maturidade e circunspeção que, por vezes, a primeira abordagem ao ingenuismo* detecta nem compreende.

Gaspar Simões pergunta qual a razão do crescente interesse pelas obras ingénuas. Esta atenção funda-se sobretudo na importância que os artistas modernos dão à «*alma humana*»⁴²⁵. A ingenuidade na arte reside, então, na essência que o artista possui. A separação entre ingenuidade técnica e moral havia sido já realizada, mas agora o autor centra toda a atenção na questão da *alma humana*. O espírito do artista é que determina a necessidade de produzir e receber obras de arte de cariz ingénuo.

A atenção dada pela revista à questão do primitivo assume especial destaque. Num dos primeiros números de 1928, José Régio dedica um longo artigo à «Literatura

⁴²² «A ciência técnica ou formal dum arte, de facto, a série de princípios colhidos no intuito de sabermos utilizar, põe-nos em contacto com uma massa de fórmulas cristalizadas, de lugares comuns acumulados em séculos de experiências várias, através de que todas a tentativa de expressão resultará artificial, convencional e falsa.». João Gaspar Simões, «O sentido da ingenuidade na arte» in *Temas*, Edições Presença, Coimbra, 1929, p.26.

⁴²³ «A palavra ingénuo implica uma ideia de pureza, de virgindade espiritual, de estado edénico. Ingénuo é o que procede sem premeditação, sem preconceito.». Id., *op. cit.*, p. 31.

⁴²⁴ «Pelo que entre a ingenuidade e a originalidade há pontos de contacto. Ser original é, até certo ponto, proceder ingenuamente, obedecer a determinantes individuais, a princípios únicos e espontâneos da sensibilidade ou da inteligência.». Id., *op. cit.*, p. 32.

⁴²⁵ «A curiosidade que hoje se verifica pelas obras ingénuas filia-se, sobretudo, na atenção prestada pelos artistas contemporâneos à alma humana.». Id., *op. cit.*, p. 35.

livresca e Literatura viva»⁴²⁶ focando o interesse da arte moderna pela questão do primitivo. Este é sobretudo fruto de um cansaço da arte acadêmica sem qualquer sentido moral ou emotivo⁴²⁷. Dá assim continuidade às ideias expostas anteriormente, mas também concretiza através do enfoque que faz na arte moderna, o resultado de um afastamento das tradições acadêmicas. A questão do primitivo é então dada a conhecer e o autor confere-lhe um sentido profundamente artístico e em sintonia com as concepções presencistas, ou seja, uma vontade de encontrar o que há de mais puro e genuíno. Como elemento comparativo basta lembrar a relação que José Régio estabelece entre o sentido de pureza e a criação artística. O autor especifica ainda mais a relação que se pode estabelecer entre o primitivo e a arte moderna, dando como especial exemplo Henri Rousseau⁴²⁸ a quem reconhece uma faceta primitivista. Um anacronismo aproveitado eficazmente e que permite resolver muitos dos problemas com que se debatia a arte contemporânea.

José Régio no catálogo do *1º Salão dos Independentes* faz uma importante referência à questão da influência do primitivo na arte. Embora na *Presença* estas alusões tenham sido por diversas vezes notadas, constituindo mesmo uma fonte programática de um certo discurso da modernidade, no referido catálogo sintetiza e explicita estas noções⁴²⁹. O gosto pelo primitivo não representa um corte abrupto com as conquistas civilizacionais, antes uma nova forma de encarar a arte e a vida por parte dos artistas modernos. Ainda sobre a questão do primitivo e a sua relação com as noções artísticas que se ligam ao sentido do puro e original, Gaspar Simões refere que

⁴²⁶ José Régio, «Literatura Livresca e Literatura Viva» in *Presença*, 9 de Fevereiro, 1928, p. 6 e ss.

⁴²⁷ «Mais do que nunca, hoje, toda a Obra de Arte superior revela não só um temperamento superior como uma inteligência superior. Bem sei que também é de hoje um interesse muito vivo pelas manifestações mais primitivas da Arte. E quem o não compreenderá – sabendo que esse interesse revela sobretudo um fastio de todo o virtuosismo ou academismo oco; um desejo de reencontrar as fontes virgens da criação artística; e uma reacção sobre todos os dogmas, perrucas e ensinanças dos mestres oficiais...?». José Régio, «Literatura Livresca e Literatura Viva» in *Presença*, 9 de Fevereiro, 1928, p. 6.

⁴²⁸ «Porque das manifestações artísticas primitivas que interessam o nosso século, se pode sustentar: Primeiro: Que embora influenciando poderosa e salutarmente o nosso século, elas não são, propriamente dele. Segundo: que só são dele na medida em que revelam uma grande inteligência: embora instintiva; ou embora dessas que os de dentro da cidade chamam bárbaras – porque repelem os processos usuais de se ser inteligente. E penso no pintor Rousseau.». Id., *Ibidem*.

⁴²⁹ «Eis o que distingue a pintura do nosso tempo: redescobrimo as verdades imortais da sua Arte, regressando pelo próprio excesso da civilização atingida, às atitudes primitivas, os artistas modernos também não desprezam a verdadeira civilização: a lição dos séculos e dos mestres, fatalmente presente no seu sangue. E duma ou doutra conquista, lhes vem que eles tendem a tirar as últimas consequências. Daí o repelirem mestres e academias, sabendo que ninguém aprende verdadeiramente senão o que aprende por si». José Régio, *Catálogo do 1º Salão dos Independentes*, 1930, p. 27.

considera um paradoxo a tentativa de regressar a um estado edénico⁴³⁰. Reflecte, assim, de modo próprio a questão do mito do eterno retorno, valorizado pelos primitivistas. O corte com os processos civilizacionais não se faz de forma abrupta, pois apesar da busca do puro e original exigir um afastamento com todos os processos mais sofisticados, não nega determinadas aquisições culturais⁴³¹. Apesar de haver um fundo virginal que compete ao artista descobrir e retirar de si próprio, há que preservar as conquistas culturais alcançadas. Mas, por outro lado, relaciona os sentimentos mais espontâneos e genuínos com o sentido de primitivo. Traduz uma clara concepção da introdução dos elementos primitivos na arte e da busca do sentido primitivo, ao nível das emoções e das formas por parte dos artistas⁴³².

Enquanto muitos quiseram ver no primitivismo um meio para cindir com a cultura ocidental e, sobretudo, com os processos civilizacionais, José Régio, pretende ver nesta atitude artística um meio de progresso e desenvolvimento através do retorno ao básico e essencial. Porém, não deixa de constituir um corte com a tradição dos mestres e academismos, o que segundo a óptica modernista se assume como distinta de uma ruptura civilizacional. O autor da *Presença* não nega as aquisições de séculos alcançadas pela civilização, pois considera que estas acabam, inevitavelmente, por estar presentes, seja de forma directa ou indirecta. Neste sentido, afasta-se das concepções primitivistas que buscaram refúgio em culturas distantes da civilização ocidental para buscar uma forma de conciliação. Contudo, ao negar os processos academizantes procura uma verdade e sinceridade artística que só pode ser alcançada através de uma demanda do próprio artista. Estão assim, em paralelo, uma série de conceitos, sobre os quais críticos e artistas longamente se demoraram em análise, acerca da relação entre a arte e realidade, emoção ou técnica, objectividade ou subjectividade artística. Esta discussão remonta ao princípio da necessidade de recorrer às atitudes primitivistas como solução artística e plástica, reconduzindo os problemas da arte para novos sentidos. Há,

⁴³⁰ «Porque é evidente que não suponho o indivíduo do século XX susceptível dum absoluto regresso a uma consciência edénica, o que, além de absurdo, seria paradoxal.». João Gaspar Simões, «Individualismo e Cultura» in *Presença*, nº 5, 4 Junho, 1927, p. 4.

⁴³¹ «Que o culto de qualquer arte supõe sempre uma mais ou menos dilatada soma de conhecimentos técnicos e gerais, torna-se incontestável, se bem que entre as modernas correntes infantilizadas, tais como o “Dadaísmo” e o “Ulura-realismo”, se procure surpreender a criação estética o mais possível na sua origem, para o que todos esses conhecimentos são arredados da mente do artista ou substituídos por outros mais espontâneos ou primitivos.». João Gaspar Simões, «Individualismo e Cultura» in *Presença*, nº 5, 4 Junho, 1927, p. 4.

⁴³² «[...] e que este individualismo se caracterize por um sincero processo de criação – sincero e virginal – não implica um repúdio absoluto de toda a cultura e um conseqüente regresso a uma época pré-histórica da consciência humana.». Id., *Ibidem*.

no entanto, uma diferença temporal entre a afirmação de José Régio, que data de 1930, no quadro do início do Segundo Modernismo português e, as primeiras atitudes primitivistas. As reflexões que o líder da *Presença* considera, encontram-se num quadro distinto daquelas proferidas pelos autores que advogavam as primeiras atitudes primitivistas. No entanto, tanto uma perspectiva como a outra, encontram um ponto de conciliação através da tentativa de busca das *verdades imutáveis da Arte*. Esta base de sustentação apoia os esforços empreendidos na procura de uma arte mais verdadeira, sincera e consonante com as leituras individuais dos artistas. É acima de tudo, uma busca do essencial da arte, bem como do seu denominador comum, que não se traduz em correntes ou estilos, mas em formas de expressão e de emoção. A *verdade* torna-se subjectiva, na medida em que resulta de uma leitura pessoal de uma determinada realidade. Mas, torna-se também *imutável*, pois reflecte a mais profunda essência do artista. A *verdade* corresponde, então, a uma qualidade do artista que se traduz na sua capacidade emotiva, sincera e genuína, de transmitir uma determinada realidade. Não vale tanto por si só, mas antes como o resultado de um axioma.

A questão do primitivismo é abordada explicitamente pela *Presença*. Para além de reconhecer a importância do primitivo na arte moderna, incide sobre a sua extensão criativa, fazendo uma clara distinção entre o que é aparentemente simples e a complexidade intrínseca subjacente a estas realizações. Representa sobretudo um acto de inteligência, não distinguindo entre o primitivo e o civilizado, mas fazendo uma observação à inteligência em sentido puro. Coloca assim de lado as premissas civilizacionais e valoriza o seu sentido instintivo. A esta teorização não terão sido alheias as concepções bergsonianas acarinhadas pelos autores da revista⁴³³ e que, de certo modo, permitem estruturar estas noções. Henri Bergson (1859-1941) e a sua concepção de intuição servem como trave intelectual às construções presencistas, fornecendo uma sólida base teórica⁴³⁴. Gaspar Simões em 1929 define, embora com limites e restrições pessoais, o artista segundo o intuicionismo bergsoniano⁴³⁵. Esta reflexão obriga a algumas considerações de ordem teórica, na medida em que a essência do artista se encontra afastada de escolas, correntes, ideologias, ou até mesmo de enquadramentos civilizacionais e culturais. Apesar de considerar em certo sentido o

⁴³³ Cf. José Régio, «Literatura livresca e literatura viva» in *Presença*, 9 de Fevereiro, 1928, p. 8.

⁴³⁴ A intuição bergsoniana permite desenvolver os sentidos e apurar a sagacidade artística, libertando o artista da superficialidade das coisas e penetrando na sua própria individualidade.

⁴³⁵ «Um artista, pelo menos para os bergsonianos, é sempre, em certa medida, um ser ingénuo.». João Gaspar Simões, «O sentido da ingenuidade na arte» in *Temas*, Edições Presença, Coimbra, 1929, p. 34.

artista um ingénuo, fá-lo com restrições⁴³⁶. Estas não invalidam que a questão da ingenuidade prevaleça, segundo o autor, como um dos principais aspectos da criação artística. Almada definiu bem o problema ao fazer a apologia da ingenuidade e não dos ingénuos (cf. Cap. II, ponto 1.4.).

Este sentido instintivo da inteligência para além de valorizado é assumido pela revista como uma forma complexa de expressão⁴³⁷. O sentido instintivo é valorizado na sua mais plena forma. A essência domina o processo de criação artística e constrói o próprio artista. Dentro da mesma linha conceptual, aliás como é apanágio dos presencistas, Gaspar Simões define melhor, num outro artigo, esta concepção. O autor da *Presença* defende então que trocar a individualidade artística por uma teoria ou corrente não passa de um desvirtuamento da própria arte⁴³⁸. Esta noção desagrega a produção artística de um estilo definido e relaciona-a com a personalidade do artista. As escolas, teorias e dogmas artísticos são preteridos em favor da individualidade. Retoma assim o ponto de debate que estabelece a diferença entre o estilo e a personalidade. Tal como no domínio do primitivismo é também a personalidade do artista, as suas emoções, o seu instinto, bem como o sentido de pureza, ingenuidade e originalidade que constituem os elementos criadores da expressão artística. Esta aproximação estabelece o que se entendeu ser uma afinidade electiva entre a abordagem primitivista e presencista da arte.

Gaspar Simões faz também uma clara referência às temáticas abordadas pelo primitivismo, embora não as defina segundo esta terminologia. Refere-se à questão do dadaísmo e ultra-realismo e à assimilação dos conceitos de arte infantil, primitiva, negra e dos loucos⁴³⁹. Porém, o facto de o autor inserir estas influências no âmbito do dadaísmo, reduz exponencialmente as hipóteses interpretativas. Esta percepção foi, sem dúvida, condicionada pela ausência de sistematização das noções de primitivismo. Estão

⁴³⁶ «Que todo o artista seja sempre, no fundo, um ingénuo – é que se poderá aceitar apenas com certas restrições.». Id., *Ibidem*

⁴³⁷ «Além de que há infantilidades de génio. Isto é: Obras em que uma grande inteligência se manifesta instintivamente. E por mais simples e nuas que pareçam tais Obras – são sempre mais ricas do que parecem.». José Régio, «Literatura Livresca e Literatura Viva» in *Presença*, 9 de Fevereiro, 1928, p. 6.

⁴³⁸ «Ora se, em determinadas épocas, os artistas substituíram o sentimento e a inteligência que tinham da vida, pelo sentimento e inteligência que uma determinada teoria lhes insinuava, inevitavelmente deixaram de ser o que deviam ser para ser o que muitos eram.». João Gaspar Simões, «Modernismo» in *Presença*, 23 de Julho, 1928, p. 2.

⁴³⁹ «Isto é, hoje tende a repudiar-se a transposição estética, de que são prova lúcida o dadaísmo e o ultra-realismo. “Só o que se diz espontaneamente é poesia” eis uma das afirmações dos dadaístas. Daqui o culto da arte infantil, da arte primitiva, da arte negra, da arte dos loucos.». Id., *op. cit.*, p. 3.

assim definidos os principais géneros e formas de expressão utilizadas pelos autores adeptos das atitudes primitivistas.

A *Presença* acentua, também, com grande ênfase a questão da emoção na arte. Esta emana da parte mais íntima do artista e condiciona todo o processo de criação, pelo que é valorizada como sendo um dos mais importantes elementos do processo artístico. Mas o desenvolvimento da emoção não se restringe a um processo unidireccional, ela parte do artista em direcção ao observador. Desencadear experiências estéticas é um dos principais objectivos da criação artística⁴⁴⁰. José Régio reforça esta perspectiva, introduzindo o elemento da paixão no processo criativo⁴⁴¹. O facto de centrar a essência da criação artística em torno da emoção e da paixão pressupõe uma maior independência do artista face a escolas ou academismos, afastando-se de processos imitativos e a obedecer ao seu instinto criador. Certamente que esta independência e liberdade criadora nunca se apresenta de forma total e absoluta, pois apesar de todo o carácter inovador que a *Presença* formulou, a marca do tempo acabou, de forma directa ou indirecta, por estar presente. A par da individualidade, da universalidade e da personalidade, a conformidade com o tempo que se vive não deixa de ser uma das importantes marcas da *Presença* e, inclusivamente, valorizada explicitamente pela revista⁴⁴². Todavia, é importante notar que não basta o artista pertencer ao seu século, há que possuir uma forte individualidade e personalidade. Este sentido é reforçado por um constante desejo de renovação do próprio indivíduo⁴⁴³. Esta ambição de permanente reinvenção da personalidade do artista conduz também, indirectamente, à própria renovação da arte. A rejeição de perspectivas estáticas e passadistas implica necessariamente o progresso da arte. Neste âmbito, a *Presença*, mais uma vez, encontra afinidade com as correntes mais modernas do seu tempo.

O sentido de individualidade cultivado pela *Presença* visa sobretudo a elevação do sujeito. Há que demarcar o indivíduo do pensamento comum, das atitudes e modas passageiras. A inteligência, a sinceridade e a originalidade valem por si próprias e como

⁴⁴⁰ «A finalidade da arte é apenas produzir-nos esta emoção tão particular, tão misteriosa, e talvez tão complexa: a emoção estética.». José Régio, «Literatura livresca e literatura viva» in *Presença*, 9 de Fevereiro, 1928, p. 1.

⁴⁴¹ «O que então inspira a obra de arte – é a paixão.». Id., *op. cit.*, p. 5.

⁴⁴² «[...] como grande parte da nossa literatura contemporânea é pobre: pobre de personalidade; de humanidade; de universalidade; de força íntima; e de correspondência com o nosso século!». Id., *Ibidem*.

⁴⁴³ «Mas em arte, e sobretudo hoje, não basta ter-se uma personalidade: é preciso ter-se uma personalidade que interesse continuamente. Isto é: que tenha a possibilidade e a ânsia de se renovar, de se ampliar, de se enriquecer, de se aprofundar.». Id., *op. cit.*, p. 6.

atributos essenciais para a realização artística. Porém, valem na medida em que pertencem a um indivíduo e se assumem como um reflexo do seu valor pessoal.

As qualidades valorizadas pelos presencistas marcam um profundo sentido de diferenciação alcançada pelo desenvolvimento e reflexão pessoal. Mas, simultaneamente, faz uma forte apologia dos clássicos estrangeiros e, da necessidade da cultura portuguesa olhar com atenção para o que se fazia lá fora. Acusa assim os *chiadistas* de perderem o sentido da arte em geral e de trocarem os grandes mestres pelas suas próprias obras⁴⁴⁴. Esta discussão, levantada por José Régio, importa para compreender o sentido que a revista atribui às noções de *clássico* e de *moderno*. Ao contrário do que é o entendimento comumente atribuído a estes dois conceitos, a *Presença* considera que o *moderno* podia ser *clássico* e o *clássico* podia ser *moderno*. Esta perspectiva parte de uma noção alargada da arte, ou seja, constitui-se como um valor absoluto que se desliga de estilos, modas ou correntes, para se centrar exclusivamente no artista e nos seus objectos. Assim, o entendimento destas duas noções assenta em princípios conceptuais que se fundam em noções estruturantes acerca do que é a arte. Não se definem como conceitos aos quais se moldam categorias, mas antes conceitos valorativos que traduzem uma qualidade⁴⁴⁵. Abandona assim a concepção de estilo, para se centrar em princípios definidos através de uma postura perante a criação artística. O clássico é então, para a *Presença*, uma questão de qualidade e não tanto um momento definido ou recuperação de características formais e estéticas. Esta perspectiva sobre a produção artística permite desenvolver concepções mais amplas e livres, deixando de estar cingida aos habituais espartilhos do estilo. José Régio ajusta ainda esta concepção à individualidade, considerando o classicismo como uma questão inerente ao próprio artista⁴⁴⁶. Mas esta noção de classicismo, uma vez que não está dependente das condicionantes de espaço e tempo, centra-se antes numa noção abstracta de superioridade e de personalidade que pode ser inferida mesmo nas expressões mais primitivas⁴⁴⁷. Considera então que os primitivos são possuidores de

⁴⁴⁴ «[...] e deixa-me lá esses Proustes e esses Gides e esses Dostoiewskys e esses Tolstois [...] deixa-me lá esses estrangeiros e essas estrangeirices que Lisboa é que é, amigo!». José Régio, «Página indiscreta “Sagesse” do Chiado ou as luzes da cidade» in *Presença*, nº 53 e 54, Novembro, 1938, p. 31.

⁴⁴⁵ «Sim, é possível que tudo o que em Arte é verdadeiramente superior – seja clássico.». José Régio, «Classicismo e Modernismo» in *Presença*, nº 2, 28 de Março, 1927, p.1.

⁴⁴⁶ «O que importa é que um Artista possua em si próprio, e por si próprio o descubra, o seu classicismo. Isto é: A conjugação harmoniosa, vibrante, de todas as suas faculdades criadoras.». Id., *Ibidem*.

⁴⁴⁷ «Ora é evidente que mesmo entre os românticos, mesmo entre os modernistas, mesmo entre os primitivos, a sensibilidade, a inteligência, a imaginação – todas as faculdades criadoras – podem vibrar

capacidades criativas tão válidas como as de quaisquer outros artistas. Não obstante este reconhecimento ter sido já depreendido há muito no panorama internacional, ganha agora expressão concreta no quadro nacional. Esta análise torna-se particularmente importante, na medida em que consolida a questão do primitivo na arte. Esta noção raras vezes foi notada na crítica da arte portuguesa e, surge aqui pela mão da *Presença*, numa clara consonância entre o espírito da revista e o seu entendimento acerca da arte.

A questão do infantilismo* é também abordada. De facto, é através da *Presença* que estes temas começam a adquirir destaque na crítica da arte, não só por se encontrarem já desenvolvidos no estrangeiro, mas também por constituírem uma parte integrante da filosofia da revista⁴⁴⁸.

O realce da perspectiva infantil na criação artística ganha especial destaque com Afonso Duarte (1884-1958), que dedica um artigo à importância do desenho infantil. Assim, da presença de um certo infantilismo* na arte, ou da procura de características infantis na criação artística, passa-se à concreta valorização da arte infantil. Uma das principais premissas valorizadas é o seu sentido de liberdade, pelo que se pode estabelecer um certo paralelismo entre a liberdade criativa da arte moderna⁴⁴⁹.

Esta noção aproxima-se da concepção enunciada por Gaspar Simões, três anos depois, em «Deformação génese de toda a arte»⁴⁵⁰. Ambos os autores partilham da ideia que a arte mais elevada não é aquela que retrata fielmente a realidade, mas antes a que fornece uma leitura pessoal e subjectiva sobre aquela. Arte e imitação surgem como antípodas de conceitos que por vezes se confundem. Afonso Duarte reconhece precisamente no desenho infantil a pureza e genuinidade para a criação.

Este sentido entra em consonância com a importância da arte infantil e o modo como a sua espontaneidade constitui uma fonte de inspiração para a arte moderna⁴⁵¹. Os

em unísono ao fogo de não sei quê que se chama inspiração artística... E nascerá então uma obra forte do seu íntimo equilíbrio – uma obra clássica.». Id., *Ibidem*.

⁴⁴⁸ «[...] Isto é, houve por assim dizer um rejuvenescimento dos resíduos culturais existentes na consciência do artista, uma infantilização, pois infantil é a fisionomia de todas as criações originais.» João Gaspar Simões, «Individualismo e Cultura» in *Presença*, nº 5, 4 Junho, 1927, p. 4.

⁴⁴⁹ «Ora, não há nada que mais obstrua a compreensão da arte das crianças – e de toda a verdadeira obra de arte – do que esse convencional formalismo que faz limitar os meios de expressão a uma imitação tão fiel quanto possível da natureza.» Afonso Duarte, «Algumas notas pedagógicas do desenho infantil» in *Presença*, nº 36, Novembro, 1932.

⁴⁵⁰ «Deformação génese de toda a arte – Conferência lida na abertura da exposição *Júlio*, organizada por esta revista no salão da Sociedade de Belas Artes de Lisboa em Março de 1935» in *Presença*, Junho, 1935, p. 7.

⁴⁵¹ «Vivem, portanto, fora do mundo infantil aqueles que têm a criação artística como pura actividade de imitação, – fieis que ficaram à velha escola que tinha o desenho como uma prenda, encarcerando a criança nos moldes do adulto [...] aprisionando-a na quadrícula.» Afonso Duarte, «Algumas notas pedagógicas do desenho infantil» in *Presença*, nº 36, Novembro, 1932.

artistas sabem preservar esta inocência e a desconformidade entre a sua obra e a realidade. Esta observação permite não só valorizar a arte infantil, como também compreender as novas reflexões da arte moderna. A autonomia e a independência do espírito da criança representam algo que deve ser preservado e que a ânsia de progressos técnicos suprime.

O afastamento da arte e da realidade leva Gaspar Simões a reflectir com perspicácia sobre a questão. Num texto que se apresenta como doutrinário no seio da revista, os paralelismos que estabelece entre a deformação artística e a necessidade de representação da realidade, permitem compreender a obra de arte numa perspectiva crítica e reflexiva. Neste artigo, o autor apresenta como exemplos a literatura, a pintura e a escultura, não se cingindo a nenhum período cronológico em particular ou a correntes ou estilos. Pelo contrário, abarca extensos domínios temporais e estilísticos, conferindo um maior sentido de autenticidade à sua exposição. A ideia base assenta sobre a questão da deformação em arte e o modo como esta afasta os princípios da realidade. Em arte não existe realidade, mas antes uma transposição e interpretação desta que é experimentada e vivida pelo modo de sentir do artista⁴⁵². A compreensão desta noção torna-se tanto mais importante à medida que se introduzem as correntes modernas na arte do século XX, pois a noção de deformação é progressivamente mais manifesta⁴⁵³. Esclarece, desta forma, o distanciamento entre arte e realidade, permitindo assim compreender, no âmbito da leitura presencial, as subsequentes deformações artísticas praticadas pela arte moderna.

⁴⁵² Gaspar Simões inicia com o exemplo do realismo de Balzac. Aplica, simultaneamente, a noção de realismo enquanto corrente literária e a necessidade de representação do real. As personagens balzaquianas por mais reais que possam parecer, representam sempre uma certa deformação da realidade, não são mais do que um produto do autor. É a leitura da realidade através desta lente que confere à obra de arte o seu estatuto de plenitude, a sua maturidade enquanto objecto criativo, conferindo-lhe assim o verdadeiro estatuto artístico. Caso contrário, surge apenas como uma mera representação do real, esvaziado de sentido, de interpretação e de opinião.

⁴⁵³ Esta ideia importa sobretudo para contextualizar as próprias palavras de Gaspar Simões, pois foram proferidas na abertura da exposição de Júlio, outro presencialista. Mas o autor, ao contrário do que seria de esperar não se centra em qualquer corrente do século XX, mas antes, faz ressurgir o passado para compreender o presente. É neste sentido que tece considerações sobre o Realismo enquanto corrente e desestrutura alguns dos seus princípios básicos, por forma, a apreender o sentido da deformação em arte. Todo este sentido de deformação é aguçado a propósito do quadro *Las Meninas* (1656) de Diego Velásquez, observando numa certa desproporção entre as figuras do quadro, nada mais do que uma consecção do próprio pintor. Cf. João Gaspar Simões, «Deformação génese de toda a arte – Conferência lida na abertura da exposição *Júlio*, organizada por esta revista no salão da Sociedade de Belas Artes de Lisboa em Março de 1935» in *Presença*, Junho, 1935, p. 7. Gaspar Simões recorre ainda a outro conceito, afastado da História da Arte ou da crítica da arte e aplica-o a propósito destas considerações, desenvolvendo a noção de transformação num plano mais amplo, pois procura adaptar a *Lei de Lavoisier* ao próprio entendimento artístico. Cf. *op. cit.*, p. 9.

Este entendimento permite estabelecer a linha de separação entre duas abordagens ao primitivismo praticadas no decorrer do século XX. Por um lado, o que se definiu como primitivismo mimético*, assente numa estrutura de realização que em tudo se afasta da noção de realidade íntima, na medida em que se constitui como uma reprodução de modelos já existentes e, por isso, com pouco significado do ponto de vista presencialista. Por outro, o primitivismo ortodoxo* que se desenvolve a partir do lado mais íntimo do artista para criar a sua própria visão do mundo, baseando-se nos princípios primitivistas, integrando-se no âmbito presencialista. Os sentimentos tépidos, as linguagens artísticas canonicamente organizadas, as emoções elegantes ou a natureza alinhada nos tradicionais costumes, não têm lugar no domínio da expressão da obra de arte. A criação ganha corpo e génio através da própria torção da realidade, obrigando a aplicar novos modelos e probabilidades que enriquecem a leitura do mundo. A expressão consiste então na aplicação de um sentimento, de uma emoção que representa uma postura, na qual é privilegiada a imediatez de emoções⁴⁵⁴. Gaspar Simões reforça a ideia, considerando mesmo necessário o exagero desses mesmos sentimentos⁴⁵⁵.

Este sentido de exagero entra também em consonância com alguns fundamentos primitivistas, uma vez que também estes buscam uma expressão simples e directa, bem como um exaltar das emoções. Desta forma, seguindo estes princípios e valores, o processo criativo desencadeia-se automaticamente, bastando para isso seguir estes dados imediatos. Todavia, o primitivismo enquanto atitude artística não se limita exclusivamente a esta celeridade emotiva, ou simplesmente ao exagero de determinados elementos. Para além do mais, aborda temáticas específicas que se encontram directamente relacionadas com este conjunto de factores. Assim, para estabelecer uma associação entre a actividade da *Presença* e certos valores primitivistas, não basta observar a imediatez e exagero de emoções. Na verdade, no que respeita às temáticas, ambos os movimentos encontram pontos de contacto. O recurso à arte popular, infantil, bem como certos meios técnicos utilizados por artistas colaboradores da *Presença*, como o uso da máscara africana ou ainda de temáticas que visam explorar a questão do “Outro”. Tais princípios conferem uma validade acrescida às construções teóricas de Gaspar Simões já que, por um lado reconhece alguns dos valores essenciais das atitudes

⁴⁵⁴ «Ora, quanto a mim, e chegamos ao cerne do problema para que a realidade se nos exprima é antes de mais nada necessário romper-se o seu equilíbrio, violentando, no sentido de a tornar excessiva, a impressão que ela em nós produziu.». Id., *op. cit.*, p. 10.

⁴⁵⁵ «Para que uma impressão ressalte, num conjunto de muitas outras impressões, afigura-se-me fundamental a sua exageração até ao extremo limite em que ela a si mesma se ultrapasse.». Id., *Ibidem*.

primitivistas e, por outro, desenvolve essas mesmas características através de temáticas concretas e objectivas.

O sentido de individualidade é dado à obra de arte segundo a noção de deformação⁴⁵⁶ que decorre do aperfeiçoamento do modelo e da ordem natural. É neste âmbito que importa atentar para distinção entre deformação e *disformação*. Este sentido de deformação encontra-se relacionado com o problema da expressividade do artista ao conceber a sua obra. Ela consiste numa leitura pessoal e unívoca da realidade, numa forma de entendimento do artista sobre essa mesma realidade, atribuindo especial valor ao seu sentimento como elemento de realização⁴⁵⁷. Estas considerações, para além das evidentes reflexões sobre a permanência de determinados elementos ao longo da História da Arte pretendem, também, incidir sobre os problemas com que se deparam a arte e a crítica. Coloca assim a tónica sobre o desenquadramento da arte académica face aos verdadeiros postulados da criação artística⁴⁵⁸. É neste sentido que Gaspar Simões desfere um golpe nos academismos reinantes e, paralelamente, propõe a defesa da arte moderna. Este combate à arte académica, que também havia sido feito por alguns primitivistas, enquadra-se então numa estrutura teórica, fundamentada com base nos princípios da emoção, do sentimento, da interpretação pessoal do mundo ou ainda, simplesmente, na própria leitura do artista⁴⁵⁹.

A *Presença* encontra-se, deste modo, na posse de toda a formação teórica, mediante o seu ideário e prática, através dos seus artistas para compreender inteiramente a arte moderna.

⁴⁵⁶ O processo de criação não é entendido exclusivamente segundo as ideias primitivistas ou da arte moderna. O autor recua no tempo e, demonstra a universalidade dos princípios propostos, através da análise da escultura grega. De facto, o sentido de deformação pode ser, segundo o autor, aplicado às obras que, aparentemente, não deformam, mas pelo contrário tentam aperfeiçoar. O aparente paradoxo resulta do facto de os próprios limites da perfeição, quando trabalhados pelo artista constituírem por si só uma deformação. Como forma de exemplo apresenta a estátua *Hermes* de Praxiteles (c. 395-330 a.C), onde mantém o pressuposto de que a *deformação é a génese de toda a arte* «Estará a arte grega abrangida por esta lei? [...] Onde haverá, porém, um homem com uma cabeça tão perfeita como a de *Hermes de Praxiteles*? Não haverá ali deformação? Afigura-se-me evidente que sim.». Id., *Ibidem*.

⁴⁵⁷ «Daqui uma oposição eternal em todas as artes: de um lado a tendência para o formalismo clássico; do outro a tendência para o expressionismo romântico. O limite da primeira é o classicismo académico; o da segunda o romantismo super-realista.». Id., *Ibidem*.

⁴⁵⁸ «Empenham-se os pintores académicos em servir a realidade e, afinal, ninguém a despreza tanto como eles. É a sua condenação estarem tanto mais longe dela quanto mais perto a supõem ter. Ora se os pintores académicos se convencessem de que não há arte onde não houver deformação da realidade, a pintura académica desapareceria.». Id., *Ibidem*.

⁴⁵⁹ «Deformar não é tarefa de artistas loucos, como vulgarmente se supõe. Só não deforma quem não é artista. E, ao contrário das aparências, a arte moderna não se caracteriza pela deformação insensata e sistemática da realidade.». Id., *op.cit.*, p. 11.

3.3. As referências à arte africana

As referências à arte primitiva e à arte tradicional africana são escassas. Certamente que a arte infantil e popular foram dois dos elementos mais usados pelos artistas da geração da *Presença*, porém, o sentido primitivo da arte, tal como fora entendido em 1905/6, raras vezes surge referido e reconhecido – «*Os ídolos e manipulansos dos selvagens são belos.*»⁴⁶⁰. De facto, não foram estes os modelos que serviram de base às mais demoradas considerações da revista, nem tão-pouco serviram de inspiração aos seus artistas. A arte africana e primitiva modelou numa primeira abordagem, sobretudo, os pintores da Primeira Geração de Modernistas, enquanto os da Segunda se basearam com maior incidência na arte popular e infantil. Todavia, não deixa de ser importante notar este reconhecimento, destacando especialmente o modo como é encarado o seu valor estético. Sem dúvida que foram poucas as consequências imediatas da arte africana na arte portuguesa da primeira metade do século XX, contudo não deixou de encontrar expressão.

Data de 1925 um dos artigos que estabelece as associações mais directas entre o primitivismo e a arte moderna. Embora com uma série de incorrecções e apresentando um tom irónico, não deixa de fazer notar esta influência. Neste caso específico, o primitivismo é aqui encarado como uma extravagância desventurada, face à ânsia de originalidade por parte de alguns artistas⁴⁶¹.

A relação entre a arte tribal africana, ou arte indígena, como ao tempo era apelidada em Portugal, e a arte moderna permanecia como um motivo de constantes analogias⁴⁶².

⁴⁶⁰ «Arte e Realidade» in *Presença*, Novembro, 1932, p. 5.

⁴⁶¹ «*Dalguns artistas é certo, que as experiências resultam, por vezes, infelizes, como essa escultura que aqui reproduzimos. Outros porém, na idealização angustiosa e constante duma arte inédita, vão abrindo novas sendas e preparando talvez o ambiente para a nova Renascença.*

Na escultura aqui reproduzida nota-se fortes influências de Zakdiore, o famigerado ressuscitador das linhas que caracterizavam os manipulansos negros e os ídolos indianos.

Escultura ingénua, com sínteses primitivistas, ela parece feita a canivete no tronco duma árvore africana.». Reinaldo Ferreira, «O Moderno desenho Alemão» in *ABC*, 15 de Outubro de 1925. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 311, p. 283. O autor do artigo refere-se a Zakdiore, porém o nome correcto do escultor é Ossip Zadkine (1890-1967), artista de origem russa, de orientação cubista, cuja influência da arte primitiva na sua obra foi bastante marcada.

⁴⁶² «*A infantilidade – para nós «civilizados» – da arte decorativa indígena nada deve, na sua concepção religiosa, às grandes obras da Arte Contemporânea.*

Os objectos que reproduzimos e que figuram nalgumas salas da Sociedade de Geografia, pela singeleza das suas linhas, pela concepção subjectiva do artista indígena que os trabalhou e muito pelo simbolismo do seu objectivo, merecem, além de uma cuidadosa observação contemplativa, a admiração

A referência à arte indígena resulta como um motivo de inspiração para os artistas modernos. De facto, mesmo antes das grandes exposições sobre a arte e cultura colonial, estas evidências já se fazem sentir em mostras mais modestas e de menor dimensão. Nesta pequena observação feita pelo jornalista do *Notícias Ilustrado*, há que notar a relação que estabelece entre o “Nós” “civilizados” e a *infantilidade* do artista africano. Esta perspectiva permanece inalterável durante muito tempo, tanto em Portugal como no estrangeiro. A ausência de classificação metodológica da arte africana, bem como a reduzida técnica de execução, muito contribuiu para a generalização desta ideia. A questão não se prende com problemas qualitativos relativamente à produção artística, mas antes com um vincado eurocentrismo e uma marcada ideia da superioridade ocidental face às restantes culturas.

António Ferro em 1923, no seu emblemático texto *A Idade do Jazz Band*⁴⁶³ destaca a autenticidade e a originalidade da arte negra, bem como a sua influência na arte moderna⁴⁶⁴. Mas tal como fez a *Presença*, António Ferro, à arte tribal africana acrescenta a arte infantil e dos loucos⁴⁶⁵. Traça assim uma panorâmica das influências primitivistas na arte moderna, não deixando de reconhecer algumas das suas características essenciais, colocando a tónica na questão da autenticidade. Chega mesmo a comparar eticamente a arte ocidental e a arte tribal africana, através de uma afirmação que reflecte uma cabal percepção da essência das atitudes primitivistas: «*Não há escultura de Rodin que tenha a verdade dum manipanso.*»⁴⁶⁶

A via do primitivismo de origem tribal já havia entrado em Portugal, desenvolvido as suas experiências, nomeadamente nas máscaras de Amadeo ou no desenho da *Cabeça* de Santa-Rita, mas não havia fundado alicerces. No momento em que António Ferro profere esta observação as influências da arte africana já se haviam sentido, percorrido o seu breve caminho e esgotado em si mesmas. De certo modo, as consequências tinham sido já tiradas e, logo após as primeiras experiências, assiste-se a

dos artistas modernos.». «Alguns objectos expostos no Museu da Sociedade de Geografia de Lisboa» in *Notícias Ilustrado*, 10 de Novembro, 1929, p. 20. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 312, p. 283.

⁴⁶³ António Ferro, «A Idade do Jazz Band» in *António Ferro 1 – Intervenção modernista - Teoria do gosto*, Verbo, 1986, pp. 203-224.

⁴⁶⁴ «A influência da arte negra sobre a arte moderna torna-se indiscutível. A arte moderna é a síntese. Os negros tiveram sempre o instinto da síntese. Os negros ficaram na infância – para ficarem na verdade.» Id. *op. cit.* p. 236.

⁴⁶⁵ «A criança é a abreviatura da Natureza. As crianças, os doidos e os negros são os rascunhos da Humanidade, as teses que Deus desenvolveu e complicou.» Id., *Ibidem*.

⁴⁶⁶ Id., *Ibidem*. A propósito desta frase, José Augusto França comenta que esta era uma afirmação sem consequências culturais. «Frase escandalosa, sem consequência cultural [...]». José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, 3ª edição, Bertrand Editora, Lisboa, 1991, p. 218.

um deliberado abandono desta via primitivista. Este modelo fora amplamente desenvolvido no estrangeiro e, em Portugal, os artistas procuraram explorar outros modelos que contivessem a sua essência, mas que se revestissem de novas formas. É neste sentido que a procura da verdade, existente num manipanso, é revelada e desvendada através da busca da arte infantil ou popular. Assim, o que se constatou é que existe uma aproximação às atitudes primitivistas e não tanto uma colagem às formas primitivizantes com origem na arte tribal africana.

A arte africana entrara em Portugal desde os Descobrimentos⁴⁶⁷, mas a sua influência na cultura e pintura moderna portuguesa, surge por via parisiense⁴⁶⁸. A expressão da cultura africana em Portugal no século XX é diminuta. É com a *Exposição Colonial Portuguesa* de 1934⁴⁶⁹, inaugurada a 16 de Junho na cidade do Porto que a cultura africana em Portugal ganha maior visibilidade e projecção. Sem dúvida que esta foi uma exposição com objectivos programáticos, realizada com as lentes do seu tempo, pelo que apresenta uma leitura própria da arte e da cultura africanas. Porém, importa aqui referir esta exposição no âmbito da temática do primitivismo em Portugal, não só para analisar o modo como a cultura africana é encarada na época, quais os espaços de diálogo abertos, ou simplesmente para incidir sobre a questão do “Outro”. Certamente que as atitudes perante a arte e cultura africanas, tidas pelos artistas que trabalhavam em Paris ou Berlim no início do século, não representam um espelho da mesma atitude por parte da população em geral. Perante o multiculturalismo que já se fazia sentir no estrangeiro, nomeadamente nos núcleos adeptos das ideias primitivistas, Portugal através da sua arte oficial respondia através de um monoculturalismo assente na identidade nacional, estritamente baseada nos valores de Portugal continental. Contudo, no domínio das inovações artísticas, tal atitude não constituiu um impedimento para que novos valores, menos oficiais e dogmáticos, entrassem na arte portuguesa.

Naturalmente que uma exposição desta envergadura espelha um entendimento político sobre a questão do colonialismo e assume um reflexo de experiências anteriores. A *Exposição Colonial de Paris*, realizada em Maio de 1931, serve como farol orientador para a exposição do Porto. A visão eurocêntrica domina todo o espectro da exposição, com especial incidência na missão civilizadora e edificadora de Portugal.

⁴⁶⁷ Inclusivamente, as próprias tribos africanas inseriram elementos ocidentalizantes nas suas figuras, conferindo-lhe um sentido híbrido.

⁴⁶⁸ António Ferro no referido texto nota também a introdução da arte africana pela via parisiense.

⁴⁶⁹ A imprensa deu largo destaque à referida exposição, entre as publicações que maior espaço lhe dedicaram salienta-se o jornal *O Século* de 16 e 17 de Junho, 1934.

Esta exposição não padeceu dos anacronismos históricos, tantas vezes criticados pela falta de distanciamento temporal dos seus mentores. Os seus valores, princípios, atitudes e comportamentos pertencem a um tempo específico e é nesta medida que têm de ser vistos e analisados, embora à luz dos dias de hoje pareçam despropositados, desadequados e, até mesmo, desrespeitosos. Todavia, a importância destas observações ganha dimensão na medida em que reproduzem um quadro mental e de pensamento⁴⁷⁰.

A par da exposição do Porto, a arte africana ganha especial enlevo com a publicação do álbum *Arte Indígena Portuguesa*⁴⁷¹, também datado de 1934 e da autoria de Diogo de Macedo, com apresentação de Luís Montalvor (1891-1947)⁴⁷². A preparação deste álbum é anunciada no *Diabo*, num artigo intitulado «Febres de África»⁴⁷³, onde o autor expõe o seu interesse por África, vincado após a sua estadia em Paris. Neste artigo, dá ainda conta do crescente interesse que havia surgido pela *arte negra*, aquando da sua

⁴⁷⁰ «Os indígenas de Angola foram ocupar a sua «sanzala», no antigo parque do «ténis» do Palácio, onde encontram ambiente próprio e todos os cuidados de assistências e alimentação, que lhes é vigiada e dirigida, não só pelos serviços de Saúde da Exposição, como pelo curador dos indígenas sr. Moura Coutinho, que para os pretos tem sido duma incansável actividade, carinho e humanidade.» «I Exposição Colonial Portuguesa. Chegou ontem um grupo de indígenas de Angola e Moçambique que se destinam à exposição» in *Diário de Notícias*, 18 de Junho de 1934, p. 5. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 315, p. 287. Ou ainda: «A direcção da Exposição Colonial Portuguesa fez afixar, em sítios bem visíveis, os seguintes cartazes: «A direcção da Exposição Colonial Portuguesa pede ao público para não cometer, dentro do recinto quaisquer actos que possam desprestigiar a raça branca perante os indígenas. Estes devem levar para as suas terras uma impressão que dignifique a soberania portuguesa. Dentro deste critério, espera-se que os visitantes se fiscalizem uns aos outros, aconselhando moderação aos que, porventura, se não portem com compostura.» «Exposição Colonial Portuguesa. Os indígenas e o público» in *Diário de Notícias*, 29 de Junho de 1934, p. 1. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 316, p. 287. Já o jornal *O Diabo*, através da pena de Julião Quintinha (1886-1968), apresenta uma leitura mais sarcástica do acontecimento, revelando não só alguns pormenores da exposição, mas também o modo como estes são, nalguns casos, encarados. «Fui ao Porto ver a Exposição Colonial. As colónias, apresentadas assim, nessa espécie de comprimido [...]». Julião Quintinha, «Reportagem da Exposição Colonial» in *O Diabo*, 12 de Agosto de 1934, p. 6. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 317, p. 288.

⁴⁷¹ Diogo de Macedo; Luiz de Montalvor, *Arte Indígena Portuguesa*, Ática, Lisboa, 1934.

⁴⁷² O álbum de Diogo de Macedo e Luís Montalvor, faz também despertar a curiosidade pela arte tribal africana, bem como notar a ausência de uma organização metodológica nas obras que se encontram em Portugal. Ao contrário do que acontecia no estrangeiro, Portugal ainda não possuía um museu que acolhesse devidamente estas obras. «Esta divulgação [o álbum *Arte Indígena Portuguesa*] da arte negra, que começa a esboçar-se entre nós com sintomas de consciência artística, leva-me a concluir que chegou a oportunidade de se organizar, em Lisboa, uma grande exposição de arte indígena portuguesa, ponto de partida para a fundação de um grande museu colonial, que de há muito deveria existir em Portugal. E nem se compreende como já não existe, havendo tantas maravilhas nas colónias da África e Oriente para revelar a nacionais e estrangeiros.» Julião Quintinha, «Arte Negra» in *O Diabo*, 16 de Dezembro de 1934, p. 5. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 320, p. 295. De facto, a relação entre o modernismo e o primitivismo, sobretudo o de origem tribal africana, carecia de uma organização sistemática do espólio existente. Se o primeiro contacto dos artistas modernos com a arte tribal africana, se deu através do encontro casual com peças trazidas por viajantes e aventureiros, a sua disposição nos diferentes elementos de arte moderna deu-se com a visita de Picasso ao Trocadero de Paris.

⁴⁷³ «Mas sempre a África me fascinou. Em Paris, quando estudante, pensei correr a explorá-la. O meu medo foram as febres. Contentei-me com uma colecção de postais.» Diogo de Macedo, «Febres de África» in *O Diabo*, 26 de Agosto de 1934, p.8. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 318, p. 291.

estadia naquela cidade. Interesse que cultivou e desenvolveu⁴⁷⁴. A capa (vol. II, fig. 98, p. 110) do referido álbum é de Almada, na qual estiliza duas figuras, sem recorrer às frequentes concepções de *rostos-máscara* tão usualmente aplicadas para evocar as reminiscências da arte africana. Almada trabalhara também num selo⁴⁷⁵ alusivo à Exposição Colonial do Porto de 1934, mas exclui quaisquer referências aos motivos primitivistas de inspiração africana, optando por uma representação realista da figura de um Negro. Estes dois momentos permitem focar com precisão o encontro entre a modernidade e a arte tribal mas, curiosamente, as tendências primitivistas ao nível plástico são rejeitadas. De facto, as tradicionais representações primitivistas haviam sido já bastante exploradas do ponto de vista plástico, para que agora constituíssem uma novidade. Na verdade, as referências à arte africana valem por si só, ou seja, como produto cultural isolado e, não tanto, como motivo de inspiração à arte moderna. A noção de “Outro” expressa nestes momentos é afastada e distante, ausente e remota, relativamente à civilização ocidental e em especial à cultura e arte portuguesa. A concepção de “Nós-Outro”, tal como a entenderam muitos dos artistas que se serviram do primitivismo como ponte estruturante das suas construções plásticas, não ganha neste contexto especial relevo.

Luís Montalvor, nas palavras introdutórias do álbum *Arte Indígena Portuguesa*, refere-se à arte africana como uma forma artística desvinculada do peso da civilização ocidental⁴⁷⁶. De facto, apesar do reconhecimento dos seus atributos específicos, do seu valor enquanto meio de expressão, longe se está da inversão de valores praticada pelos primeiros autores primitivistas. A ausência de referências ocidentais, não constitui um motivo de alusão para as criações modernas que delas se queriam desprender, porém, é-

⁴⁷⁴ «Quando foi moda cultivar-se a arte negra, por todos os bulevares os ídolos africanos me falavam dessas antigas reminiscências. Dei-me a observá-los, a gostar-lhes dos jeitos e a admirá-los. Li tudo quanto lhes dizia respeito. Investiguei lendas e crenças; anotei costumes; desenhei tipos; interessei-me pelas curiosidades etnográficas; li romances e estudos sobre as raças negras... Enfim, penetrei pela África dentro. A pretexto da arte negra até apanhei algumas noções de geografia que nas escolas nunca conseguí aprender.» Id., *Ibidem*. Cf. Anexo documental, vol. III, *Ibidem*.

⁴⁷⁵ Foram emitidos selos no valor de: 25 centavos, 40 centavos, 1\$60. Circularam até Outubro de 1945. Sobre este selo existem reproduções em: Carlos Kullberg, *Selos de Portugal Álbum II (1910-1953)*, Edições Húmos, s.l., Janeiro 2006, p.57.

⁴⁷⁶ «Arte dos Negros, dos gentílicos, dos povos sem cultura, da civilização precária, pobre de canons pré-estabelecidos, isentos de uma orgânica estética, de uma filosofia dominante, [...] ela é o que deve ser: a visão particular e ideal da vida, tal como eles a concebem, utilizando os seus meios próprios de expressão». Diogo de Macedo e Luís Montalvor, *Arte Indígena Portuguesa*, Lisboa, 1934, s.p.

lhe reconhecido um carácter de liberdade e pureza que a aproxima das realizações mais genuínas⁴⁷⁷.

Diogo de Macedo possui uma leitura mais ampla da realidade da arte negra. Com especial incidência e valorização das peças escultóricas, fazendo não só destacar a importância do seu ofício, mas também notando a principal forma de expressão da arte africana, o autor revela o seu interesse. A citação que faz de Carl Einstein demonstra não só o nível de informação que possui acerca dos estudos sobre arte africana, mas serve também para confessar a falta de impacto que tiveram. Este desfasamento proporciona, simultaneamente, uma vacuidade do valor da arte negra, bem como um certo sentido de negligência relativamente às peças que o país possuía⁴⁷⁸. Este reconhecimento isolado encontra-se deslocado no tempo face ao que havia sido já feito no resto da Europa, com especial incidência nos pólos artísticos de Paris e Berlim. A valorização da arte africana havia já sido feita por artistas portugueses (nomeadamente Amadeo e Santa-Rita analisados no capítulo II, ponto 1), contudo, fez-se por via do reconhecimento da civilização ocidental e não tanto por uma valorização da arte africana por si própria. Diogo de Macedo, no entanto, reconhece no seu texto a moda de que havia sido alvo a arte negra⁴⁷⁹. Mas, confirma também que esta *moda* tivera na sua origem as mais elevadas intenções, atribuindo ao cansaço de uma certa falsidade artística e vazio de emoções, que a simplicidade e originalidade da arte tribal africana ainda não havia perdido. Neste âmbito, o escultor identifica alguns dos principais motivos que levaram os artistas ocidentais a adoptarem o primitivismo como atitude artística⁴⁸⁰.

⁴⁷⁷ «Sinceridade psicológica, espontaneidade de expressão, simplicidade técnica, sob qualquer ângulo crítico por que a encaremos, teremos de concluir que ela vive ainda a idade pura da alma humana.». Id., *Ibidem*.

⁴⁷⁸ «Carl Einstein, um culto e respeitável erudito em coisas de arte, afirmou que “l’art africain possède des qualités plastiques, ornamentales e picturales justifiant pour lui un rang auprès des arts universals”. Só por si, esta afirmativa saída da pena de tão sábia competência, justifica a publicação do presente volume, a-pesar-de possuirmos magníficas coleções [...] ainda não pudemos dar a sua devida importância, organizando-as em ordenado Museu [...]». Id., *Ibidem*.

⁴⁷⁹ «A arte negra será mais forte que a moda negra...». Id., *Ibidem*.

⁴⁸⁰ «Foi necessário que o século XX chegasse com o seu elevado sentimento de poesia ultra-humana [...] fatigados de tanta mentira artificiosa que aparalvilhou e desumanizou o gosto geral, [...] para descobrir na arte bárbara a autêntica beleza que ela encerra desde que o mundo é mundo [...]. Levando, assim, o observador a transplantar-se sem custo e à época e ao ambiente aonde aquela arte se produziu, sentindo primitivamente [...]

Paradoxalmente podemos considerar – sem com isso negarmos a cultura – a arte primitiva como a mais expressiva, exactamente por ser a mais deficiente de técnica e a mais inocente de artifícios [...]. Id., *Ibidem*.

Mas Diogo de Macedo vê mesmo uma certa superioridade na arte negra, ou seja, possui uma perspectiva segundo a qual o “Outro” se valoriza relativamente ao sujeito. Esta supremacia que vive da própria inépcia técnica da arte negra é contrabalançada pela sua pureza emotiva⁴⁸¹. A valorização da arte negra estende-se também a outras formas artísticas que fogem aos tradicionais ditames da civilização ocidental. Neste sentido, Diogo de Macedo partilha de uma noção alterista da arte, ou seja, não cinge exclusivamente as formas artísticas à cultura ocidental, mas encontra valor noutras formas de expressão não ocidentais. Esta noção torna-se importante na medida em que não se confina à tradicional visão do “Outro” através da arte tribal africana, encontrando antes um conjunto de valores éticos e estéticos noutras civilizações⁴⁸². O escultor revela ainda um lúcido e global conhecimento do aparecimento do primitivismo na Europa e expõe, sumariamente, as suas principais etapas e características.⁴⁸³

Dez anos depois de António Ferro ter feito notar a importância dos manípulos, bem como a influência da arte negra sobre a arte moderna, Diogo de Macedo desafia os seus agentes, motivos de influência e consequências na arte moderna. Apesar de um ano depois, em 1935, o escultor confessar que as “febres de África” lhe haviam passado, mas permanecia ainda o sentido da arte primitiva⁴⁸⁴, reflectindo sobre a sua importância e necessidade por parte dos artistas modernos⁴⁸⁵.

A exposição do Porto dá também origem à publicação de outro álbum comemorativo da sua realização, com texto de Henrique Galvão (1895-1970) e

⁴⁸¹ «A arte negra, por exemplo, é tida pelo vulgo e pela maioria dos cultivados, apenas como arte pitoresca, bizarra e selvagem., Eis o erro. Onde vêem manifestação inferior, reside a superioridade dela [...]». Id., *Ibidem*.

⁴⁸² «Daí os civilizados os acoimarem de canibais, porque não lhes reconhecem igualdade social ou artística, como durante séculos a não reconhecerem aos árabes, aos asiáticos e ainda a negam aos judeus.». Id., *Ibidem*.

⁴⁸³ «Paris, há uns anos, guiada pelo olfacto dos colecionadores Paul Guillaume e Dr. Guerra [...], e pela percepção dos pintores Matisse, Vlaminck, Picasso, Derain e Lhote, tentou impor L'art negre como irmã da grega, da gótica ou da barroca, no seu estado de descoberta. Aproveitaram-se da sua estrutura e expressionismo, para defesa da pintura chamada fauve, e para apoio dos ensaios do cubismo.». Id., *Ibidem*.

⁴⁸⁴ «As “Febres de África” passaram-me, mas durante a convalescença ficam sempre obsessões nervosas que se relacionam com as crises idas. Assim, ainda me brilham, na sensação de enfraquecida, os manípulos e os gravados rupestres, com formas exóticas e mistérios de feitiços terríveis.». Diogo de Macedo, «Arte Bárbara.» in *O Diabo*, 7 de Abril de 1935, p. 4. Cf. Anexo documental, vol. III, doc.321, p. 296.

⁴⁸⁵ «Eis mais uma razão que leva os sonhadores apelidados de românticos – quando não de malucos – a voltarem-se para o lado do primitivismo em arte procurando entre os escombros da terra e das civilizações, as lembranças plásticas do passado, sobretudo daquele que maiores ultrajes tem sofrido, e das ocultas estéticas desses povos que foram escravizados pelos outros mais fortes [...]». Id., *Ibidem*. Cf. Anexo documental, vol. III, *Ibidem*.

ilustrações de Eduardo Malta (1900-1967)⁴⁸⁶. Neste caso específico, dadas as orientações artísticas de Eduardo Malta, tão alheias às correntes modernas, há uma ausência de relação entre a arte africana e o modernismo.

Há, no entanto, outros autores que notaram a influência da arte negra na arte moderna europeia, porém, sempre arredados da relação que esta possa ter tido com o modernismo português. Meneses Ferreira (1932), para além de apontar a influência da arte negra, constata a passagem de um certo orientalismo com raízes no final do século XIX, para um primitivismo de tendência africana no início do século XX. A sua observação não se resume à pintura ou à escultura, tal como usualmente é referido, mas estende-se também à dança e à música, onde atesta os *disparatados destrambelhos* e *dissonâncias* destas influências⁴⁸⁷. Contudo, o autor não deixa de referir algumas qualidades da arte negra, sublinhando o seu carácter de sinceridade e ingenuidade que tanto havia inspirado os artistas modernos.⁴⁸⁸

A Sociedade de Geografia realiza em 1936 uma outra exposição de arte africana, denominada *Arte gentílica – África portuguesa*, na qual exhibe uma série de obras das províncias ultramarinas. Na introdução ao catálogo⁴⁸⁹, a análise da arte africana merece uma abordagem mais consonante com um entendimento equitativo do valor do artista e das suas criações⁴⁹⁰. O autor faz um reconhecimento da pouca atenção dada aos valores estéticos e artísticos da arte africana. O esvaziamento do valor do artista, enquanto

⁴⁸⁶ *Álbum Comemorativo da Primeira Exposição Colonial do Porto*, texto de Henrique Galvão, prefácio Senhor Ministro das Colónias, ilustrações Eduardo Malta, Porto, 1934.

⁴⁸⁷ «*Em plena fúria do jazz-band, cansada a sensibilidade do mundo civilizado com orientalismos que fizeram época nas artes e nas letras, por ventura com visões mais justas e desempoeiradas e sobretudo pelo desenvolvimento cultural que as nações coloniais atribuíram aos seus domínios do Continente Negro, a verdade é que uma grande curiosidade tem sido ultimamente voltada a tudo o que nos vem de lá, tendo-se procedido com exagero até na música, na dança caricaturando e transplantando as dissonâncias disparatadas da primeira, e os destrambelhos selváticos da segunda, para os salões da gente que se diz civilizada.*». Meneses Ferreira, «Arte Negra» in *Ilustração*, 16 de Março de 1932, p. 14. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 314, p. 285.

⁴⁸⁸ «*Todas estas modalidades da actividade artística de uma raça tão desdenhada têm dado um continente riquíssimo para se poder aquilatar da Arte negra, arte tão curiosa, tão ingénua e tão sincera que acaba de triunfar ruidosamente [...]*». Id., *op. cit.*, p. 15. Cf. Anexo documental, vol. III, *Ibidem*.

⁴⁸⁹ *Exposição de Arte Gentílica – África Portuguesa*, nota introdutória de Conde de Penha Garcia, exposição realizada entre 19 e 26 de Abril de 1936 na Sala de Portugal da Sociedade de Geografia.

⁴⁹⁰ «*A Arte indígena tem sido principalmente estudada sob o ângulo etnográfico; e sob este aspecto há sobre ele diversos trabalhos de valor. A sua aquisição estética, o seu estudo emotivo, têm tido menor número de cultores. Ela é, porém, como todas as artes, uma criação espiritual, uma forma de expressão de sentimento, uma afirmação de sentimento, uma afirmação de personalidade.*

Em cada um dos objectos expostos palpita-o e anima-o uma intenção, e comove-nos o esforço realizado para a traduzir.». *Exposição de Arte Gentílica – África Portuguesa*, nota introdutória de Conde de Penha Garcia, exposição realizada entre 19 e 26 de Abril de 1936 na Sala de Portugal da Sociedade de Geografia, s.p.

criador de uma obra pessoal e emotiva, havia dominado a análise daquelas obras⁴⁹¹. Estas são algumas das questões que imediatamente se levantam quando se procura encontrar criações pessoais e originais na arte africana. No texto acima citado, a intenção de valorização da arte africana assume-se como sendo justa e respeitosa para com os seus agentes, mas (embora evitando incorrer em anacronismos) não observa algumas das premissas que devem ser tomadas em linha de conta.

Alguns destes critérios de observação foram notados por Diogo de Macedo, em 1936, num artigo publicado no *Diabo*⁴⁹², onde dá conta da realização desta mesma exposição na Sociedade de Geografia de Lisboa. O carácter religioso destas obras é desde logo evidenciado pelo autor. Apesar dos problemas estéticos que as características destas obras podem levantar, Diogo de Macedo exalta as suas qualidades humanas, colocando-as em pé de igualdade com as criações ocidentais. Este texto contribui não só para fornecer uma leitura dos erros em que frequentemente se incorria na análise da arte africana, mas também para observar através dos olhos de um artista as suas virtudes e valores face à arte ocidental. Muitas vezes este exercício que fora feito, sobretudo por críticos e artistas que escreviam a partir da França ou Alemanha, poucas vezes teve lugar em Portugal. O escultor e escritor apresenta-se como um dos homens que mais atenção deu a estes problemas, trazendo por diversas vezes estas questões a debate. Fornece assim uma visão dupla destas questões, a do artista e do estudioso⁴⁹³. Reconhece portanto na arte africana uma pureza original incorrupta que se mantém desde sempre. Esta genuinidade foi um dos elementos que inspirou muitos artistas

⁴⁹¹ A arte tribal africana encontra-se confinada aos moldes ditados pela tradição. Apesar da eventual carga pessoal, que o artista ou artesão lhe possam conferir, o peso dos costumes de representação e execução dominam a produção daqueles objectos. Naturalmente que vários são os problemas levantados na apreciação da arte tribal africana, em primeiro lugar, dado o carácter perecível dos seus objectos (pois o facto de a maior parte ser executado em madeira fez com que não sobrevivessem no tempo), fazendo com que não haja uma noção histórica das suas diferentes fases. Segundo, o facto de a arte africana corresponder a uma imensidão de tribos e etnias que produzem os mais variados objectos artísticos difíceis de definir, pelo que corresponde a diferentes universos e contextos; terceiro, na arte africana assiste-se a uma reprodução de modelos que passam de geração em geração, colocando a originalidade do artista num plano reduzido ou quase nulo; quarto, a maior parte dos objectos artísticos são produzidos com intenções religiosas e místicas, o que faz com que obedeçam a determinadas regras de representação, ou então possuem um carácter utilitário que os afastam da verdadeira criação artística que visa a *arte pela arte*.

⁴⁹² «A razão da arte em África como de resto em qualquer outra parte do mundo, é essencialmente religiosa. A idolatria arrancou do instinto e do gosto humano, a necessidade de invenção plástica, para com esta classificar não só os mistérios das suas paixões, mas também por meio da imitação dos seres animais, criar uma imaginária particular desses próprios mistérios.». Diogo de Macedo, «A propósito da arte gentílica na Sociedade de Geografia» in *O Diabo*, 3 de Maio de 1936, p. 5. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 323, p. 299.

⁴⁹³ «Em África a arte guarda ainda as preciosas qualidades iniciais, quedando bárbara mas sem pecados de mescla: a idolatria e o feiticismo são as únicas causas de tão abundantes imaginativas.». Id., *Ibidem*. Cf. Anexo documental, vol. III, *Ibidem*.

modernos e que, por diversas vezes, marcou as análises das atitudes primitivistas. O autor desenvolve esta ideia, integrando estas criações num universo natural e puro⁴⁹⁴. Ingenuidade, fertilidade, virgindade e intuição são alguns dos elementos que considera importantes naquelas criações artísticas. De facto, estes são alguns dos atributos reconhecidos e valorizados pelos artistas modernos. Mas, Diogo de Macedo compreende o afastamento que muitas vezes a civilização ocidental faz destas formas artísticas: primeiro, porque o modo de encarar o mundo e a vida é totalmente diferente; segundo, porque as barreiras do misticismo imperam na interpretação da arte africana; terceiro, porque o facto da civilização ocidental julgar tudo pelos seus padrões culturais não lhe permite, muitas vezes, ter discernimento para encarar outras realidades. A perplexidade com que o Ocidente recebe a arte africana, sobretudo aqueles que para ela menos estão sensibilizados, deve constituir mais um motivo de atenção do que de pretensa superioridade⁴⁹⁵. Coloca ainda a arte ocidental e a arte africana a par uma da outra, enquanto produtos de concepção artística e de vontades de expressão. Abandona assim as leituras que a consideram inferior, primitiva ou infantilista para lhe conceder um estatuto de equiparação ao da *intencionalidade artística* ocidental⁴⁹⁶. Há ainda outro factor de extrema importância que suscitou a atenção de Diogo de Macedo e que se prende com o poder emotivo que aquelas obras despertam. Por diversas vezes os artistas e críticos estrangeiros observaram a importância da emotividade contida nas obras de arte africana, atribuindo a este factor um elemento de extrema importância⁴⁹⁷.

As críticas negativas da influência da arte africana na arte moderna também se fazem sentir⁴⁹⁸.

⁴⁹⁴ «O sigilo da selva, o insondável dos elementos, as obsessões das crenças, a ingenuidade das visões ou das alucinações do sonho, a fertilidade da fantasia e a virgindade intuitiva dos artistas gentílicos – que são os detentores e adivinho do enigma local – têm defendido com feroz, indomável e admirável tenacidade, as rácias razões do seu génio, caprichosa e excepcionalmente expressivo.». Id., *Ibidem*. Cf. Anexo documental, vol. III, *Ibidem*.

⁴⁹⁵ «Rimo-nos exactamente quando devíamos esforçarmo-nos por penetrar a estupenda orientação da sua fantasia...» Id., *Ibidem*. Cf. Anexo documental, vol. III, *Ibidem*.

⁴⁹⁶ «A arte dos gentios não é somente um fruto bárbaro e selvagem, de quem se diverte na confecção de manipulansos. É mais do que isso: - é uma necessidade fatal e orgânica de criação e de fé, igual à dos brancos é tão persistente e tão convicta: e é sobretudo uma manifestação tradicional dos seus julgamentos da vida, dos apuros das suas convicções, e extravasamento sincero e inesgotável dos seus arreigados sentimentos, múltiplos e paradoxais [...]». Id., *Ibidem*. Cf. Anexo documental, vol. III, *Ibidem*.

⁴⁹⁷ «[...] nunca deixará de ser eterna pela dose de emoção e sugestão que espalha na sua linguagem universal [...]» Id., *Ibidem*. Cf. Anexo documental, vol. III, *Ibidem*.

⁴⁹⁸ A propósito da exposição do pintor Augusto, que não foi possível identificar, o crítico estabelece uma analogia entre a influência da arte africana e a arte moderna. Segundo ele, as *anomalias* e *bizarrias* que se podiam encontrar nalgumas obras de arte, eram o resultado da influência da arte africana, mais concretamente das esculturas de Bijagós e Nalús. «Contudo, esta anomalia, estas bizarrias constituem o

Em Portugal, o primitivismo de raiz africana foi aquele que menor expressão teve. Depois de entrar sob a influência francesa e alemã, rapidamente assumiu novas formas e entendimentos produzindo uma leitura mais consentânea com a realidade dos artistas portugueses. A arte negra fora uma moda que percorreria não só a Europa mas também os Estados Unidos⁴⁹⁹. Contudo, em Portugal a sua expressão mais visível resumiu-se – como acima foi mencionado – ao isolado grito de António Ferro em 1923⁵⁰⁰.

À semelhança do que aconteceu no resto da Europa, tornou-se difícil encontrar um corpo teórico metodicamente organizado acerca do primitivismo em Portugal. Todavia, a consciência das suas principais noções, bem como o próprio conhecimento efectivo das atitudes primitivistas encontra-se patente nos textos aqui citados. Pode deste modo afirmar-se que a génese das ideias primitivistas atravessou de uma ou de outra forma o panorama intelectual português. Fosse através de jornais, revistas, catálogos ou reflexões em contextos mais alargados. Porém, dificilmente se pode considerar que a

*fundo de atracção desta escultura de negros e para registar é, porventura que dela têm aproveitado brancos em esquisitos simbolismos que tendem à exibição de rarezas de concepção imprpropriamente “encartazadas” como modernismo...». Nogueira de Brito, «O que o pintor Augusto apresenta da escultura de Nalús e Bijagós» in *O Diabo*, 9 de Fevereiro de 1936, p. 6. Cf. Anexo documental, vol. III, doc. 322, p. 298.*

⁴⁹⁹ Paris, na década de 20, vê desenvolver a um ritmo galopante a *Negrophilia*. Sobre este tema ver Petrine Archer-Straw, *Negrophilia – avant-gard Paris and Black culture in 1920’s*, Thames and Hudson, 2000. A *negrophilia* extrapola para fora dos limites das artes plásticas a influência da cultura africana.

Nos Estados Unidos surge a *Harlem Renaissance* (sobre este tema cf. David Levering Lewis, *When Harlem was in vogue*, Penguin, 1997) ou *New Negro Movement*, onde a figura de Alain Locke dá um novo fôlego à *cultura negra (black culture)*, trazendo para o domínio e discussão pública autores, temas e objectos de estudo relacionados com a cultura negra (já não necessariamente africana). Se até ao final da I Guerra Mundial esta influência da cultura negra se fizera pela via parisiense, agora no período do pós-guerra, ela faz-se pela via americana. O fulgor dado pelo movimento *Harlem Renaissance* ajuda a catapultar para o resto do mundo a cultura negra. António Ferro reconhece esta transferência de poderes, pois face a uma Europa destruída, cansada e empobrecida pela Guerra, surge uma América cheia de vigor e plena de vida, capaz de retomar os discursos já iniciados no “Velho Continente”. Mas mantém uma forma de linguagem que atribui especial valor ao negro. Sobre esta postura cf. António Ferro, «*A Idade do Jazz Band*». *António Ferro I – Intervenção modernista - Teoria do gosto*, Verbo, 1986, p. 215.

⁵⁰⁰ O jazz como sinónimo de modernidade, agitação febril da vida moderna, embora ainda estivesse longe dos ritmos do *Bebop* que viriam a marcar ainda mais todo este frenesi. Enquanto forma musical constituía, para a época, uma certa reminiscência do primitivo (cf. Petrine Archer-Straw, *Negrophilia – avant-gard Paris and black culture in the 1920’s*, Thames and Hudson, p. 107). António Ferro faz já a apologia do palpitante da civilização moderna. Mas a *Idade do Jazz Band* é também o tempo de Francis Poulenc (1899-1963), Darius Milhaud (1892-1974) – fortemente influenciado pelo jazz – e, Maurice Ravel (1875-1937). É a cultura negra como reflexo e bastião da modernidade conforme apontava António Ferro. «*O jazz-band, frenético, diabólico, destrambelhado e ardente, é a grande fornalha da humanidade.*» in António Ferro, «*A Idade do Jazz Band*». *António Ferro I – Intervenção modernista - Teoria do gosto*, Verbo, 1986, p. 211. A loucura da modernidade fixa-se na idade do jazz. O fascínio da vida moderna esgueira-se por entre as ruas e avenidas à velocidade do automóvel, ofuscado pelas luzes da cidade, seduzido pelas novas *toilettes* femininas, pelos chapéus que trazem às cabeças ideias novas «*No jazz-band, como num ecrã, cabem todas as imagens da vida moderna. Cabem as ruas barbáricas das grandes cidades, ruas doídas com olhos inconstantes nos placards luminosos e fugidios, ruas eléctricas, ruas possessoras de automóveis e carros, ruas onde os cinemas maquilhados de cartazes têm atitudes felinas de mundanas, convidando-nos a entrar [...]*». Id. *Op.cit.*, p. 212.

questão do primitivismo, tal como foi encarada no estrangeiro⁵⁰¹, alguma vez ganhou lugar de primeiro destaque. Houve de facto algumas tentativas de trazer a lume a questão, mas rapidamente esmoreceram e se perderam entre outros assuntos. A problemática da influência da arte africana na arte moderna portuguesa, poucas referências teve e, aquelas que ocorreram pouca sistematização tiveram. De qualquer modo, o popular, ingénuo e o genuíno foram os principais assuntos de discussão, nomeadamente através da revista *Presença*.

De acordo com o que foi exposto e, retomando a lapidar expressão de José Régio de redescobrir as *verdades imutáveis da arte*, verifica-se que não existe uma fórmula ou conceito que serve uma noção de arte, mas antes princípios e valores que a ajudam a definir. Neste âmbito, tanto são verdadeiras as construções teóricas da *Presença*, como os anseios da arte negra de António Ferro, ou ainda as materializações plásticas da Primeira e Segunda Geração. Cada um define a sua própria abordagem, escolhe os seus domínios de realização ou reflexão, mas não deixa de ir beber à mesma fonte, a da originalidade e genuinidade. Definem-se os princípios e valores, dando-se liberdade aos processos criativos que podem assumir as mais variadas formas de acordo com o espaço e tempo.

A geração da *Presença* soube dar a estas questões essenciais e fundamentais um corpo sólido e robusto, que não se baseou nos primados elementares de uma transposição de concepções, mas antes, fez sobressair a necessidade de viver e de interiorizar essas ideias. Este domínio ganhou relevância tanto ao nível prático como teórico, pois enquanto a revista se esforçava por fundamentar os valores da sua existência, os artistas cumpriam o seu programa através de uma corporização plástica. A geração do *Orpheu* apesar de ter lançado as bases para o movimento que lhe iria suceder, não havia construído um corpo teórico tão declarado e fundamentado, resultando mais de factores implícitos, por vezes difíceis de destrinçar⁵⁰². Crê-se que a *Presença* alargou a questão do primitivismo para além da arte africana e soube ir buscar a sua essência ontológica, dissolvendo o seu espectro em muitos outros factores que podiam igualmente ser equacionados, como foi o caso da arte popular, infantil ou ingenuista. Se para a geração do *Orpheu* a arte africana constituía uma novidade, para a

⁵⁰¹ Sobre este assunto consultar a antologia documental de Jack Flam e Miriam Deutch.

⁵⁰² Sobre a questão do Primitivismo no *Orpheu* ver: Pedro Serra, «Usos do “primitivo” africano na cena de *Orpheu* – Uma incorporação de Fernando Pessoa» in *Modernismo & Primitivismo*, coord. Pedro Serra, Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras, Coimbra, 2006, pp. 61-100.

Presença ela representava uma forma já ultrapassada de buscar os elementos essenciais da genuinidade e pureza artística. Contudo, não deixava de representar uma importação de algo que podia constituir uma fonte de exportação, pois conforme já se referiu os artistas modernos portugueses foram descobrir a arte africana a Paris.

Neste sentido constatou-se que nem sempre as observações e análises sobre o primitivismo tiveram os efeitos desejados ou, nalguns casos, qualquer tipo de consequência fundamental. Não deixa, no entanto, de ser verdade que em face de atitudes primitivistas ocorreu um acompanhamento de pendor teorizante que, melhor ou pior, sustentou algumas realizações plásticas. Talvez não tenham sido sempre suficientes, ou atingido a clareza de textos que se podem encontrar no estrangeiro, contudo não deixam de fazer parte integrante desta atitude.

Conclusão

À semelhança do que aconteceu no resto da Europa, verificou-se a existência de atitudes primitivistas em Portugal, na pintura da primeira metade do século XX.

Porém, o primitivismo no nosso país apresentou matizes específicos. Enquanto no panorama internacional, surgiu preponderantemente relacionado com a questão da arte tribal africana, no caso português, constatou-se que apesar da vertente africana ter sido alvo de alguma atenção por parte dos artistas, não representou o principal vector de abordagem. Nesta medida, a assimilação do primitivismo em Portugal afirmou-se não tanto como mimetismo, mas antes como consciente ortodoxia. Neste sentido que o primitivismo revestiu-se de caracteres específicos que se desligam das tendências estrangeiras, francesas, alemãs ou russas.

O primitivismo em Portugal buscou as suas raízes numa interpretação do ruralismo, encarada como uma forma de alterismo*, levando a que os autores portugueses adoptassem uma leitura pessoal e nacional das atitudes primitivistas. Procuraram assim encontrar o “Outro” dentro do próprio “Eu”, buscando tudo aquilo que é primeiro e original.

Outro factor que se destacou no panorama português foi a sua expressão no plano do infantilismo* que surge também de modo vincado. Neste sentido, o primitivismo seguiu ao longo do tempo uma linha de continuidade na sua essência, pese embora constantes desenvolvimentos e adaptações. A própria ideia foi-se transformando sem nunca perder a sua génese.

Se a Primeira Geração Modernista se assumiu como um momento preparatório da fase seguinte, definindo as suas principais ideias e lançando assim as suas bases, não deixou no entanto de reflectir, nalguns casos, um mimetismo face ao primitivismo de cariz africano de origem predominantemente parisiense. A Segunda Geração, por seu turno, afirmou-se como o período áureo do primitivismo em Portugal, pois para além de ter assimilado as tendências anteriores, desenvolveu-as e deu-lhes não só consistência como fundamento estético e teórico. Encontrou-se aquilo que deve entender-se por caminhos da individualidade. Quer isto dizer que esta geração se deixou marcar por um forte sentido de busca pessoal, afastando as influências e mimetismos vigentes. Esta diferença resulta precisamente da passagem do mimetismo para a ortodoxia. Conferiu

deste modo ao primitivismo português um carácter de genuinidade e singularidade que rivaliza com o restante contexto europeu.

Glossário

- **Alterismo** – o gosto pelo “Outro”. Capacidade do “Eu” (sujeito alterado) captar, compreender e assimilar o “Outro” (sujeito alterante), sem perder a sua própria identidade, mas replicando alguns dos seus valores. Neste sentido não se resume a uma observação do “Outro”, nem tão pouco a uma transmutação, mas antes a uma capacidade de interpretação, análise do outro sujeito, de forma a enriquecer o próprio “Eu”. Esta noção encontra expressão própria no domínio cultural e artístico e reflecte uma selecção de influências que um determinado agente procura em sujeitos, culturas ou civilizações diferentes.
- **Ingenuismo** – inspiração que a arte e a cultura encontra nas formas de expressão mais puras e ingénuas e por consequência genuínas.
- **Infantilismo** – criação artística que busca inspiração na arte das crianças, adoptando as suas formas, princípios estéticos, bem como a sua essência ética, através da busca da simplicidade e genuinidade
- **Primitivismo** – o gosto, interesse e análise daquilo que é primeiro, original, genuíno. Frequentemente o primitivismo tem sido reduzido à questão da arte tribal da África e da Oceânia, porém a sua expressão encontra aqui uma denominação mais alargada, pois deriva do latim *primu* que significa primeiro. Consequentemente, concretiza o seu significado também na palavra *primitivo*, no sentido em que esta compreende um lugar de existência, ou seja, o primitivo representa o que existiu primeiro, o inicial. Neste âmbito, o primitivismo compreende também a inspiração na arte popular e infantil apesar destas formas de inspiração possuírem características específicas.
- **Primitivismo Distópico** – O primitivo pode também revestir-se de um papel oposto ao do “bom selvagem”. Deste modo, o primitivismo utópico transforma-se em distópico. A natureza boa, idílica e pura, passa a assumir formas malévolas, onde o instinto de sobrevivência impera, dando origem à luta, barbárie e crueldade. Estas leituras fazem também parte do carácter do primitivo. Esta noção tem origem na noção de *Hard Primitivism*, todavia para além da tradução literal não corresponder à verdadeira essência da ideia, este conceito não teve continuidade na historiografia do primitivismo. Neste sentido tentou-se dar-lhe aqui uma especificação mais concreta e definida, assim como integrá-la num contexto mais amplo. O primitivismo distópico, porém, não reflecte apenas a questão do primitivo enquanto associação homem/natureza. Encontra também definição nas visões distópicas da realidade onde mundos primitivos são evocados, seja o mundo da infância ou das mais puras e instintivas emoções do próprio ser.
- **Primitivismo Mimético** – Forma de primitivismo que apenas capta a imagem produzida por aquilo que é considerado primitivo, sem atender às características da sua essência. Durante o período em que as máscaras africanas estiveram em

voga, por diversas vezes os artistas fizeram uso do conceito *rostomáscara* sem que houvesse intenção de aderir a valores primitivistas ou alteristas. Representa assim um mimetismo formal, vazio de carga valorativa.

- **Primitivismo Ortodoxo** – Forma de primitivismo que pretende captar a essência do primitivo, procurando os seus valores e princípios. Muitas vezes estes não são reais, como é o caso do primitivismo utópico, porém são tidos como verdadeiros e representam a essência de uma ideia.
- **Primitivismo Utópico** – O termo primitivismo enquanto conceito aplicado à arte compreende por si só um certo sentido de pureza, bondade, candura que tem origem numa concepção do “Outro” livre da corrupção da moral e dos costumes ocidentais. Esta leitura do “Outro” e da sua cultura corresponde a uma visão utópica da realidade. Os homens, as sociedades e culturas, não possuem uma bondade e pureza ingénita ao contrário do que quiseram ver alguns filósofos e antropólogos. Esta concepção da realidade levou a que se procurasse especificar o primitivismo no seu sentido utópico.

Bibliografia

1. Dicionários e Enciclopédias

A Companion to Aesthetics, David E. Cooper (ed.), Blackwell.

Britannica Encyclopedia (<http://www.britannica.com/>)

Dicionário de Pintura Portuguesa, planeado e organizado por Mário Tavares Chicó, Armando Vieira Santos, José-Augusto França, Estúdios Cor, Lisboa, 1973.

Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura, Editorial Verbo.

LOPES DE OLIVEIRA, Américo; VIANA, Mário Gonçalves, *Dicionário Mundial de Mulheres Notáveis*, Lello & Irmãos Editores, Porto, 1967.

PAMPLONA, Fernando, *Dicionário de Pintores e Escultores – portugueses ou que trabalharam em Portugal*, 3ª edição, Civilização Editora, Barcelos, 1991.

TANNOCK, Michael, *Portuguese 20th Century Artists – A Biographical Dictionary*, Phillimore, Inglaterra, 1978.

The Dictionary of Art, Grove, 1996.

2. Bibliografia geral

«Os pintores da loucura» Uma conferência notável, pronunciada no Salão de Belas Artes ontem à tarde, pelo professor Egas Moniz» in *Diário de Notícias*, 8 de Fevereiro de 1930, p. 4.

AAVV, *A Simbólica do Espaço. Cidades, Ilhas, Jardins*, Yvette K. Centeno e Lima de Freitas (coord.), 1ª edição, Editorial Estampa, Lisboa, 1991.

AAVV, *História de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporâneas*, Valeriano Bozal (ed.), 2ª edição, Vol. I e II, La balsa de la medusa, Visor, Madrid, 2000.

AAVV, *Museu do Chiado – Arte Portuguesa 1850-1950*, IPM, Lisboa, 1994.

AAVV, *O Imaginário da Cidade*, Compilação das Comunicações apresentadas no colóquio *O Imaginário da Cidade*, realizado em Outubro de 1985.

AAVV, *Povos Culturas - A Cidade em Portugal: onde se vive*, Artur Teodoro de Matos e Carlos Laranjo Medeiros (dir.), C.E.P.C.E.P., Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 1989.

ACCIAIUOLI, Margarida, *Os Anos 40 em Portugal - O País, O Regime e as Artes «Restauração» e «Celebração»*, Vol. I, Dissertação de Doutoramento em História da Arte Contemporânea apresentada na F.C.H/U.N.L., Lisboa, 1991. [Texto policopiado]

ADAMS, Steven, *The Barbizon School & the Origins of Impressionism*, Phaidon, London, 1997.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Pintura Portuguesa no Século XX*, Lello Editores, 2002. *Antologia do Futurismo Italiano*, Editorial Veja, Lisboa, 1979.

Amadeo Sónia e Robert Delaunay em Portugal: e os seus amigos Eduardo Viana, Amadeo de Souza-Cardoso, José Pacheco, Almada Negreiros, [introd. Fernando Pernes], Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1972.

ARGAN, Giulio Carlo, *Arte e Crítica de Arte*, 2ª edição, Editorial Estampa, Lisboa, 1995.

ARGAN, Giulio Carlo, *Arte Moderna – Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*, Companhia das Letras, S. Paulo, 1996.

Art in Theory 1900-1990 – An Anthology of Changing Ideas, Charles Harrison & Paul Wood (ed.), Blackwell, U.K., 1999.

Arte moderna em Portugal na colecção do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, catálogo da exposição realizada entre 2007-2008.

BASTO, Inês Lage Pinto Basto, *No princípio era a máscara: o primitivismo como modernidade em Pessoa, Joyce e Scott Fitzgerald*, Tese de doutoramento apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006. [Documento electrónico]

CASTILHO, Júlio, *A Ribeira de Lisboa*, 2ª edição, Vol. I, Lisboa, 1940.

CHAVES, Luís, *Dos Barcos Miúdos de Lisboa «botes, «canoas», «Chatas», etc... (nota etnográfica olisiponense)*, Separata do nº 62 da "Revista Municipal", Lisboa, 1955.

CLARK, T.J., *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, University Califórnia Press, 1999.

CONRAD, Peter, *Modern Times Modern Places - Life & Art in the 20th Century*, Thames & Hudson, Londres, 1999.

DAIX, Pierre, *Pour une Histoire Culturelle de L'Art Moderne – Le XXe Siècle*, Odile Jacob, Paris, 2000.

DAMÁSIO, António R., *O Erro de Descartes – Emoção, Razão e Cérebro Humano*, 24ª ed., Publicações Europa-América, Portugal, 2005.

DARWIN, Charles, *A origem das espécies*, (tradução Joaquim Dá Mesquita Paul), Lello editores, [s.l.], 2009.

DIAS, Fernando Paulo Leitão Simões Rosa, *Ecos do Expressionismo na Pintura Portuguesa (1910-1940) – Dissertação de Mestrado*, FCSH/UNL, 1996. [Texto policopiado]

DIAS, Pedro, *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822) – O espaço atlântico*, Círculo de Leitores, 1999.

FELGUEIRAS, Guilherme, *As Varinas de Lisboa*, Separata do Boletim Distrital de Lisboa, II série, Lisboa, 1965.

FERREIRA, António Quadros, *Painéis das Gares Marítimas de Lisboa – Análise e Recepção da Modernidade em Almada Negreiros*, Fundação Eng. António de Almeida, Porto, 1994.

FERREIRA, Paulo, *Correspondance de quatre artistes portugais. Almada Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Viana avec Robert et Sónia Delaunay*, Paris, Presse universitaire de France, 1972.

FERRO, António, *António Ferro I – Intervenção Modernista: Teoria do Gosto*, Verbo, Lisboa, 1986.

FERRY, Luc, *Homo Aestheticus – L'invention du goût à l'âge démocratique*, Grasset, 1990.

FIGES, Orlando, *Natasha's Dance – A Cultural History of Russia*, Penguin Books, England, 2002.

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte e Sociedade Portuguesa no Século XX*, Livros Horizonte, s.d.

_____, *Os anos 20 em Portugal*, Editorial Presença, Lisboa, 1992.

_____, *A Arte em Portugal no século XIX*, 3ª edição, Vol. I e II, Bertrand Editora, Lisboa, 1990.

_____, *A Arte em Portugal no século XX*, 3ª edição, Bertrand Editora, Lisboa, 1991.

_____, *Da Pintura Portuguesa, Ática*, Lisboa, 1961.

_____, *O Modernismo na Arte Portuguesa*, 3ª edição, Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1991.

FREUD, Sigmund, *A interpretação dos sonhos*, (trad. Lubélia Magalhães), ed. Pensamento, Lisboa, 1988.

- _____, *Totem e Tabu – Alguns pontos de concordância entre a vida psíquica dos selvagens e dos neuróticos*, (tradução Leopoldina Almeida e revisão científica de Professor Pedro Luzes), Relógio d'Água Editores, Lisboa, 2001.
- GAUGUIN, Paul, *Noa Noa (Viagem de Tahiti)*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2003.
- GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art – Immanence et Transcendance*, Editions du Seuil, 1994.
- GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art – La Relation Esthétique*, Editions du Seuil, 1997.
- GOMBRICH, E.H., *A História da Arte*, 15ª edição, Editorial LTC, Rio de Janeiro, 1993.
- _____, *The preference for de primitive – Episodes in the history of Western taste and art*, Phaidon press, New York, 2002.
- GONÇALVES, Rui Mário, «Aspectos da Arte Moderna Portuguesa» in *História da Arte*, Vol. 10, Alfa, Lisboa, 1972, pp. 296-297.
- GONÇALVES, Rui Mário, *100 Pintores Portugueses do Século XX*, Publicações Alfa, Lisboa, 1986.
- GONZÁLEZ, Manuel Antonio Castiñeras, *Introducción al Método Iconográfico*, Editorial Ariel, 1998, Barcelona.
- Grafismo e Ilustração nos Anos 20*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, 1986.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V., *História da Música Ocidental*, Gradiva, Lisboa, 2001.
- HAUSSER, Arnold, *História Social da Arte e da Literatura*, Martins Fontes, S. Paulo, 1998.
- História da Arte Portuguesa*, Paulo Pereira (dir.), Vol. III, Círculo de Leitores, 1995.
- HULSKER, Jan, *The Complete Van Gogh – Paintings, Drawings, Sketches*, Oxford, Phaidon, 1980.
- JAWORSKA, Wladyslawa, *Paul Gauguin et l'Ecole de Pont-Aven*, Éditions Ides et Calendes, Nêuchatel, 1971.
- KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, 6ª edição, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2003.
- KLEE, Paul, *Escritos sobre Arte*, 2ª edição, Cotovia, Lisboa, 2001.
- LOUREIRO, La Salette, *A Cidade em Autores do Primeiro Modernismo - Pessoa, Almada e Sá-Carneiro*, 1ª edição, Editorial Estampa, Lisboa, 1996.
- LÜBBREN, Nina, *Rural artists' colonies in Europe – 1870-1910*, Manchester University Press, Great Britain, 2001.
- MARTINS, Maria João, *O Paraíso Triste - O quotidiano em Lisboa durante a II Guerra Mundial*, 1ª edição, Vega, Lisboa, 1994.
- MÉREDIEU, Florence de, *Histoire Matérielle & Immatérielle de L'Art Moderne*, Bordas Cultures, Paris, 1994.
- MUMFORD, Lewis - *A Cidade na História*, 3ª edição, Martins Fontes, S. Paulo, 1991.
- NIETZSCHE, Frederich, *A origem da tragédia*, (tradução de Álvaro Ribeiro), 12ª ed., Guimarães editores, Lisboa, 2004.
- Orientalism – Delacroix to Klee*, Roger Benjamim (curator and editor), The Art gallery of New South Wales, 1997.
- Orientalism – early sources*, Bryan S. Turner (editor), London; New York, Routledge, 2000.
- PESSOA, Fernando, *Ode Marítima*, Editorial Presença, Lisboa, 1995.
- _____, *Páginas de Doutrina Estética*, 2ª edição, Selecção, prefácio e notas de Jorge de Sena, Editorial Inquérito, Lisboa, s.d.

- PÄCHT, Otto, *Historia del Arte y Metodología*, 2ª edição, Versão espanhola de Francisco Corti, Alianza Editorial, Madrid, 1993.
- PANOFSKY, Erwin, *O Significado nas Artes Visuais*, 1ª edição, Editorial Estampa, Lisboa, 1989.
- PANOFSKY, Erwin, *Estudos de Iconologia*, Editorial Estampa, Lisboa, 1986.
- Panorama Arte Portuguesa no Século XX*, Fernando Pernes (coord.), Fundação Serralves, Campo das Letras, 1999.
- PEREIRA, Teresa Matos, *A primitividade do ver ou a renúncia da razão na arte do primeiro modernismo em Portugal*, dissertação de mestrado em teorias da arte apresentada na Universidade de Lisboa/Faculdade de Belas Artes, Lisboa, 2001. [Texto policopiado]
- PESSOA, Fernando, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, textos estabelecidos e pref. por Georg Rudolf e Jacinto Prado Coelho, Ática, Lisboa, 1966.
- POLLOCK, Griselda; ORTON, Fred, *Vicent van Gogh – Artist of His Time*, Phaidon, Oxford, 1978.
- PORTELA, Artur, *Salazarismo e Artes Plásticas*, 2ª edição, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1987.
- REWALD, John, *The History of Impressionism*, The Museum of Modern Art, New York, [1961].
- _____, *The Post-Impressionism: de Van Gogh à Gauguin*, Albin Michel editor, Paris, 1988.
- RIBEIRO, Diniz Miguel de Almeida Cayolla, *Jogar de Negras – Contribuição para a discussão do(s) primitivismo(s) na arte em Portugal*, dissertação apresentada para obtenção do grau de Doutor em Ciências da Arte na Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, Porto, Junho, 2009. [Texto policopiado]
- ROSKILL, Mark, *Van Gogh, Gauguin and the Impressionist Circle*, Thames and Hudson, London, s.d.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 14ª ed., Porto Editora, Porto, 1987.
- SCHAPIRO, Meyer, *Vicent Van Gogh*, Thames and Hudson, London, 1988.
- SELZ, Peter, *German Expressionist Painting*, University of Califórnia Press, United States, 1974.
- SHIFF, Richard, *Cézanne and the End of Impressionism – A study of the Theory, Technique and Critical Evaluation of Modern Art*, The University of Chicago Press, Chicago; London, 1986.
- SILVA, Raquel Henriques da; CASTRO, Laura, *História da Arte Portuguesa – Época contemporânea*, Universidade Aberta, Lisboa, 1997.
- VERDE, Cesário, *O Livro de Cesário Verde*, 13ª ed. Editorial Minerva, Lisboa, s.d.
- WOLFFLIIN, Heinrich, *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, Trad. João Azenha JR., Ed. Martins Fontes, S. Paulo, 1996.

3. Primitivismo, Alterismo, Mitos do Primitivismo

- AAVV, *O Orientalismo em Portugal [sec. XVI-XX]*, Ciclo de Exposições Memórias do Oriente, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Porto, 1999.
- AAVV, *I Simpósio Interdisciplinar de Estudos Portugueses – As Dimensões da Alteridade nas Culturas de Língua Portuguesa – O Outro*, Actas I e II, Lisboa, 20-23 de Novembro de 1985.
- ARCHER-STRAW, Petrine, *Negrophilia – Avant-garde Paris and black culture in the 1920's*, Thames & Hudson, New York, 2000.

- BERREBY, David, *Us and Them – Understanding your tribal mind*, Litle Brown, New York; Boston, 2005.
- BITTERLI, Urs, *Cultures in conflict- Encounters between European and non-european cultures (1492-1800)*, (translated by Rictchie Robertson), Standford university press, Standford; California, 1989.
- BLACKMORE, Susan, *The meme machine*, (with a foreword by Richard Dawkins), Oxford university press, Great Britain, 1999.
- BOAS, George, *Primitivism and related ideas in the Middle Ages*, The Johns Hopkins university press, Baltimore; London, 1997.
- CASTRO, Sílvio, *Alteridade e a conquista espiritual na «carta» de Pêro Vaz de Caminha*, Centro de História de Cultura da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1986.
- CONNELY, Frances S., *The sleep of reason – Primitivism in Modern European art and aesthetics 1725-1907*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1995.
- DAWKINS, Richard, *O Gene egoísta*, (tradução Ana Paula Oliveira e Miguel Abreu), 3ª ed., Gradiva, Lisboa, 2003.
- EDWARDS, Holly, *Noble Dreams Wicked Pleasures – Orientalism in América, 1870-1930*, Princeton University Press in association with the Sterling and Francine Art Institute, 2000.
- GALVÃO, Henrique, *Álbum Comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa*, Porto, 1934.
- GLOVER, Jonathan, *Humanity – A moral history of the twentieth century*, Yale university press, New Heaven; London, 2001.
- GOLDWATER, Robert, *Primitivism in Modern Art*, Harvard University Press, U.S.A, 1986.
- GOMBRICH, E.H., *The preference for de primitive – Episodes in the history of Western taste and art*, Phaidon press, New York, 2002.
- HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill, *Primitivism, Cubism, Abstraction: The early twentieth century*, Open University, Hong Kong, 1993.
- JERVIS, John, *Trangressing the modern – explorations in the western experience of otherness*, Blackell, Great Britain, 1999.
- LAUDE, Jean, *La peinture française, 1905-1914 et "l'art nègre" : contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme*, Klincksieck, Paris, 1968.
- LeBLANK, Steven A. *Constant battles - The myth of the peaceful, noble savage*, St. Martin press, New York, 2003.
- LEMKE, Sieglind, *Primitivist Modernism – Black culture and the origins of transatlantic modernism*, Oxford universitu press, Oxford ; New York, 1998.
- LLOYD, Jill, *German expressionism – Primitivism and modernity*, Yale University Press, New Heaven; London, 1991.
- LOVEJOY, Arthur O.; BOAS, George, *Primitivism and related ideas in antiquity*, The Johns Hopkins university press, Baltimore; London, 1997.
- LÜBBREN, Nina, *Rural Artists` Colonies in Europe – 1870-1910*, Manchester, University Press, U.K., 2001.
- MARGARIDO, Alfredo, «A impossibilidade portuguesa de reconhecer a importância estética das máscaras e das esculturas africanas» in *Latitudes*, nº 13, Dezembro, 2001.
- McEVILLEY, Thomas, *Art & Otherness – Crisis in cultural identity*, McPherson & Company, United States, 1992.
- Os novos primitivos – Os grandes plásticos*, coordenação e apresentação de Bernardo Frey, Cooperativa Árvore, Porto, 1984.
- PAIVA, Maria Celeste Gomes Rogado Quintino da Costa, *Artefactos Bijagós: “Nós” e o “Outro” – Das construções de alteridade nos discursos em torno de artefactos de*

uma população insular da África Ocidental, Dissertação de mestrado apresentada no Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, Lisboa, 1990. [Texto policopiado]

PEIRY, Lucienne, *Art Brut – The Origins of Outsider Art*, Flammarion, Paris, 2001.

PINKER, Steven, *The blank slate – The modern denial of human nature*, Penguin books, England, 2002.

RAPOSO, Paulo Jorge Pinto, *Artistas, Primitivos e Antropólogos: A descoberta da universalidade das performances artísticas ou a modernidade do primitivismo*, Aula teórico-prática, Orientador Professor Doutor Raul Iturra, Prova de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, Antropologia Social, ISCTE, 1994. [Texto policopiado].

RHODES, Colin, *Primitivism and Modern Art*, Thames and Hudson, London, 1997.

SAID, Edward W., *Orientalismo – Representações Ocidentais do Oriente*, Livros Cotovia, Lisboa, 2003.

SANDALL, Roger, *The culture cult – Designer tribalism and other essays*, Westview press, United States of America, 2001.

SHENNAN, Stephen, *Genes, Memes and Human History – Darwinian Archaeology and Cultural Evolution*, Thames & Hudson, London; New York, 2002.

SOUSA, Ernesto de, *Arte popular e arte ingénuas*, Associação Portuguesa para o Progresso das Ciências, Lisboa, 1970.

TAUSSIG, Michael, *Mimesis and Alterity – A particular history of the senses*, Routledge, New York; London, 1993.

TESTORI, Guivanni; ARRIGONI, Luisa, *Van Gogh – Catalogue complet des peintures*, Bordas, Paris, 1991.

TODOROV, Tzvetan, *A conquista da América – A questão do Outro*, (tradução Maria Isabel Braga), Litoral edições, Lisboa, 1990.

TORGOVNICK, Marianna, *Gone primitive – Savage intellects, modern lives*, The university of Chicago press, Chicago; London, 1990.

WENTINCK, Charles, *Modern and primitive art*, Phaidon, Oxford, 1979.

WILSON, Edward O., *On human nature*, Harvard university press, Cambridge; London, 2004.

WRIGHT, Robert, *Non-zero – The logic of human destiny*, Vintage books, New York, 2000.

WRIGHT, Robert, *The moral animal*, Vintage books, United States of America, 1994.

Primitivism and twentieth-century art- a documentary history, (edited by Jack Flam and Miriam Deutch), University of California Press, Berkeley; London, 2003.

Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern, (edited by William Rubin), Vol. I e II, Museum of Modern Art, New York, 1984

The Myth of Primitivism – Perspectives on Art, Susan Hiller (ed.), Routledge, London, 1991.

4. Primitivismo em Portugal e temas relacionados

Reinaldo Ferreira, «O Moderno desenho Alemão» in *ABC*, 15 de Outubro de 1925.

«Alguns objectos expostos no Museu da Sociedade de Geografia de Lisboa» in *Notícias Ilustrado*, 10 de Novembro de 1929, p. 20.

«Arte indígena» in *Civilização*, Março, nº 45, 1932, p. 60.

Meneses Ferreira, «Arte Negra» in *Ilustração*, 16 de Março de 1932, p. 14-15.

«I Exposição Colonial Portuguesa. Chegou ontem um grupo de indígenas de Angola e Moçambique que se destinam à exposição» in *Diário de Notícias*, 18 de Junho de 1934, p. 1.

«Exposição Colonial Portuguesa. Os indígenas e o público» in *Diário de Notícias*, 29 de Junho de 1934, p. 1.

Julião Quintinha, «Reportagem da Exposição Colonial» in *O Diabo*, 12 de Agosto de 1934, p.6.

Diogo de Macedo, «Febres de África» in *O Diabo*, 26 de Agosto de 1934, p.8.

Álvaro Marinha de Campos, «Os Negros e a Literatura» in *O Diabo*, 4 de Novembro de 1934, p. 2.

Julião Quintinha, «Arte Negra» in *O Diabo*, 16 de Dezembro de 1934, p. 5.

Diogo de Macedo, «Arte Bárbara.» in *O Diabo*, 7 de Abril de 1935, p. 4.

Nogueira de Brito, «Pintura e escultura. O que o pintor Augusto apresenta da escultura de Nalús e Bijagós» in *O Diabo*, 9 de Fevereiro de 1936, p. 6.

Diogo de Macedo, «A propósito da arte gentílica na Sociedade de Geografia» in *O Diabo*, 3 de Maio de 1936, p. 5.

5. Arte Infantil

AZEVEDO, José Pires Lopes de, *Lembrança de Afonso Duarte*, Cadernos Municipais, Figueira da Foz, 1981.

DUARTE, Affonso, *Os desenhos animistas de uma criança de 7 anos*, Imprensa da universidade, Coimbra, 1933.

RODRIGUES, Dalila D'Alte, *A Infância da Arte, A Arte da Infância*, Edições Asa, Porto, 2002.

Discovering Child Art – Essays on Childhood, Primitivism and Modernism, Jonathan Fineberg (ed.), Princeton University Press, New Jersey, 1998.

6. Arte e Cultura Africana

Afro-Portuguese Ivories, texto de W.P. Fagg, Batchworth Press, Londres s.d.

BOAS, Franz, *Arte Primitiva*, Fenda, Lousã, 1996.

MACEDO, Diogo de, MONTALVOR, Luiz de, *Arte Indígena Portuguesa*, Ática, Lisboa, 1934.

FAGG, William; PLASS, Margeret, *African Sculpture: An Anthology*, Studio Vista, 1973.

GALVÃO, Henrique, *Albúm comemorativo da primeira exposição colonial portuguesa*, (pref. Sr. Ministro das Colónias; il. Eduardo Malta), Porto, 1934.

LAMPREIA, José D., *Máscaras ritualistas na África negra*, Tip. Silvas, 1964.

REDINHA, José, *Mascaras e mascarados angolanos (usos, formas e ritos)*, Imprensa Nacional de Angola, Luanda, 1965.

WILLETT, Frank, *African art an introduction*, Thames and Hudson, London, 1973.

7. Arte Religiosa e Popular, Religião Popular e Etnologia

AAVV, *Artes e Tradições de Viana do Castelo*, Direcção-Geral de Divulgação, Lisboa, 1983.

CABRAL, João de Pina, «A casa e a família no Alto Minho rural» in *Análise Social*, Vol. XX-2º e 3º, nº 81-82, ICS, Lisboa, 1984.

CABRAL, João de Pina, «As mulheres, a maternidade e a posse da terra no Alto Minho» in *Análise Social*, Vol. XX-1º, nº 80, ICS, Lisboa, 1984.

CHAVES, Luís, *A Arte Popular – Aspectos do Problema*, 2ª edição, Portucalense Editora, Porto, 1959.

CHAVES, Luís, «São Miguel na terra portuguesa e na alma dos portugueses» in *Revista Guimarães*, separata do volume LXVI, Guimarães, 1956.

CORREIA, Alberto, *Máscaras de Carnaval (Lazarin)*, Centro Cultural de Viseu, Viseu, 1987.

COUTINHO, B. Xavier, *Nossa Senhora na Arte - Alguns Problemas Iconográficos e uma Exposição Marial*, Associação Católica do Porto, Livraria Tavares Martins, Porto, 1959.

DIAS, Jorge, *Os Elementos Fundamentais da Cultura Portuguesa*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

ESPÍRITO SANTO, Moisés, *A Religião Popular Portuguesa*, 2ª edição, Prefácio de Emile Poulat, Assírio & Alvim, Lisboa, 1990.

ESPÍRITO SANTO, Moisés, *Origens Orientais da Religião Popular Portuguesa*, Posfácio de Natália Correia, Assírio & Alvim, Lisboa, 1988.

FURTADO, Santos, «S. Miguel Arcanjo - Breve Estudo» in *Boletim Cultural*, Separata do Museu de Angola, nº 1, 1960.

PEDROSO, Consiglieri, *Contribuições para uma mitologia popular portuguesa e outros escritos etnográficos*, 1ª edição, Prefácio, organização e notas de João Leal, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1988.

PEREIRA, Benjamim, *Máscaras Portuguesas*, Junta de Investigações do Ultramar, Museu de Etnologia do Ultramar, Lisboa, 1973.

RÉAU, Louis, *Iconografia del Arte Cristiano - Iconografia de la Bíblia: Antigo Testamento*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996.

SOUSA, Ernesto de, *Arte Popular e Arte Ingénua*, Associação Portuguesa para o Progresso das Ciências, Lisboa, 1970.

VASCONCELOS, José Leite de, *Signum Salomonis, A Figa, A barba em Portugal*, Prefácio de João Leal, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1996.

Virgem e Portugal, A, Fernando C. Pires de Lima (dir.), Edições Ouro, Porto, 1967.

8. Exposições

8.1. III Salão dos Humoristas – Porto (1919)

José de Azevedo, «O 3º Salão dos Humoristas» *O Primeiro de Janeiro*, 14 de Novembro de 1919, p. 4.

«No Salão de Modernistas. Uma exposição bizarra.» in *O Primeiro de Janeiro*, 16 de Novembro de 1919, p. 1.

«O 3º “Salon” de Modernistas» in *O Primeiro de Janeiro*, 20 de Novembro de 1919, p. 1.

8.2. Salão Bobone (1921)

Armando Ferreira, «Nova exposição na Bobone» in *A Capital*, 20 de Abril de 1921, p. 1.

«A exposição do Salão Bobone», in *O Século*, 21 de Abril de 1921, p. 2.

8.3. Cinco Independentes (1923)

J. de S.B., «De Arte – O escultor Francisco Franco fala-nos do Salão d’Outono e da Exposição dos Independentes. O seu talento, a sua fê, a sua vontade» in *A Capital*, 27 de Outubro de 1923, p. 1.

Exposição de Arte – “Os Cinco Independentes” no Palácio das Belas Artes in *O Mundo*, 30 de Outubro de 1923, p. 3.

«Na S.N.B.A. A exposição dos “cinco independentes”, inaugurou-se hoje com a presença do sr. Presidente da República e ministro da Instrução» in *A Capital*, 31 de Outubro de 1923, p. 2.

«A exposição na Sociedade Nacional de Belas Artes» in *O Século*, 1 de Novembro de 1923, p. 2.

«“Os Cinco Independentes”» in *Diário de Notícias*, 1 de Novembro de 1923, p. 3.

R.J., «A exposição dos “cinco independentes” na Sociedade Nacional de Belas Artes» in *Diário de Notícias*, 1 de Novembro de 1923, p. 3.

«Exposição dos Artistas Independentes» in *O Século*, 8 de Novembro de 1923, p. 2.

Mário Gonçalves Viana, «A exposição dos cinco independentes» in *A Capital*, 8 de Novembro de 1923, p. 2.

«Encerramento da exposição dos «Cinco Independentes», foi adiada para domingo próximo» in *O Século*, 14 de Novembro de 1923, p. 2.

«O «salon» dos 5 independentes» in *O Século*, 18 de Novembro de 1923, p. 4.

8.4. I Salão de Outono (1925)

M.S. [Matos Sequeira], «O Salão de Outono» in *O Mundo*, 24 de Janeiro de 1925, p. 2.

«Salão de Outono» in *Diário de Notícias*, 24 de Janeiro de 1925, p. 3.

Matos Sequeira, «O Salão de Outono na S.N.B.A.» in *O Mundo*, 25 de Janeiro de 1925, p. 1.

Aquilino Ribeiro, «O Salão de Outono» in *O Século*, 26 de Janeiro de 1925, p. 6.

«Salão de Outono» in *Diário de Notícias*, 28 de Janeiro de 1925, p. 3.

J.B. [Jaime Brasil], «O “Salão de Outono” continua brilhantemente as tradições do Palácio das Belas-Artes», *A Batalha*, 2 de Fevereiro de 1925, p. 1-2.

F. de C., «“Salon” de Outono» in *A Batalha*, 2 de Fevereiro de 1925, p. 2.

8.5. II Salão de Outono (1926)

J.B. [Jaime Brasil], «O II Salão de Outono» in *O Século*, 19 de Novembro de 1926, p. 3.

«Sociedade Nacional de Belas Artes – II Salão de Outono», in *O Século*, 21 de Novembro de 1926, p. 7.

«II Salão de Outono», in *O Século*, 21 de Novembro de 1926, p. 6.

«Sociedade Nacional de Belas Artes», in *O Século*, 29 de Novembro de 1926, p. 5.

«Arte Moderna», in *A Batalha*, 29 de Novembro de 1926, p. 6.

8.6. I Salão dos Independentes (1930)

«O “I Salão dos Independentes”» in *Diário de Notícias*, 11 de Fevereiro de 1930, p. 1.

«O “I Salão dos Independentes”. O que nos disse o escultor Diogo de Macedo sobre o movimento moderno em Portugal» in *Diário de Notícias*, 22 de Fevereiro de 1930, p. 7.

«A exposição dos «novos» realiza-se, em Maio próximo, nas Belas Artes.» in *Novidades*, 8 de Abril de 1930, p. 6.

«O 1º Salão dos Independentes» in *Novidades*, 12 de Maio de 1930, p. 4.

«I Salão dos Independentes» in *Diário de Notícias*, 12 de Maio de 1930, p. 1.

«O Primeiro Salão dos Independentes. A sua inauguração – Dia da Imprensa – uma conferência do poeta António Pedro» in *Diário de Notícias*, 13 de Maio de 1930, p. 7.

J.B. [Jaime Brasil], «A pintura, desenho, etc., no I Salão dos Independentes» in *O Século*, 14 de Maio de 1930, p. 4.

A.P. [Augusto Pinto], «1º Salão dos Independentes. Expositores de Pintura e seus trabalhos» in *Diário de Notícias*, 14 de Maio de 1930, p. 2.

A.P. [Augusto Pinto] «Desenho, Aguarela e Gravura no “I Salão dos Independentes”» in *Diário de Notícias*, 16 de Maio de 1930, p. 11.

«O I Salão dos Independentes constituiu uma bela demonstração do talento vigoroso dos artistas novos» in *A Voz*, 16 de Maio de 1930, p. 1.

M.S. «A exposição dos Independentes na Barata Salgueiro» in *A Voz*, 17 de Maio de 1930, p. 3.

A.P. [Augusto Pinto], «I Salão dos Independentes – A secção de Escultura.» in *Diário de Notícias*, 22 de Maio de 1930, p. 11.

Alfredo Pimenta, «Do Salão dos Independentes» in *A Voz*, 22 de Maio de 1930, p. 3

António Ferro, «Espírito Moderno» in *Diário de Notícias*, 5 de Junho de 1930, p. 1.

8.7. II Salão dos Independentes (1931)

J.B. [Jaime Brasil], «O segundo salão dos independentes, no Palácio das Belas Artes» in *O Século*, 17 de Maio de 1931, p. 13.

«O 2º Salão dos Independentes na Sociedade Nacional de Belas Artes» in *Diário de Notícias*, 19 de Maio de 1931, p. 9.

A.P., «O Segundo Salão dos Independentes, na Sociedade Nacional de Belas Artes» in *Diário de Notícias*, 22 de Maio de 1931, p. 4.

«A Exposição dos Independentes na rua Barata Salgueiro» in *A Voz*, 26 de Maio de 1931, p. 3.

8.8. I Salão de Inverno (1932)

«Inaugurou-se ontem na S.N.B.A o Salão de Inverno» in *O Século*, 21 de Dezembro de 1932, p. 2.

«O Salão de Inverno da Sociedade Nacional de Belas Artes» in *O Século*, 22 de Dezembro de 1932, p. 12.

S., «Salão de Inverno» in *A Voz*, 30 de Dezembro de 1932, p. 2.

8.9. Exposição dos Artistas Modernos Independentes (1936)

«Exposição dos Artistas Modernos Independentes» in *Diário de Notícias*, 17 de Junho de 1936, p. 2.

«Na exposição dos artistas modernos independentes» in *Diário de Notícias*, 20 de Junho de 1936, p. 2.

«Exposição dos Artistas Modernos Independentes» in *Diário de Notícias* 24 de Junho de 1936, p. 4.

Nogueira de Brito, «Os artistas modernos independentes e a sua exposição», *O Diabo*, 12 de Julho de 1936, p. 6.

«Exposição dos Artistas Modernos Independentes» in *Diário de Notícias*, 24 de Junho de 1936, p. 4.

8.10. I Exposição de Arte Moderna do SPN (1935)

«Secretariado da Propaganda Nacional. A Primeira Exposição de Arte Moderna organizada pelo S.P.N inaugura-se no próximo dia 14» in *A Voz*, 8 de Março de 1935, p. 2.

Jorge Colaço, «A próxima exposição de Arte Moderna e o que a propósito nos escreve o sr. Jorge Colaço.» in *A Voz*, 11 de Março de 1935, p. 1.

«Exposição de Arte Moderna» in *A Voz*, 14 de Março de 1935, p. 1

«Abre hoje, com a assistência do sr. Presidente da República a exposição de arte moderna promovida pelo Secretariado da Propaganda Nacional» in *A Voz*, 16 de Maio de 1935, p. 1.

«Exposição de Arte Moderna. Abre hoje, com assistência do sr. Presidente da República, o certame promovido pelo Secretariado da Propaganda Nacional», in *Diário de Notícias*, 17 de Março de 1935, p. 1.

«A 1ª Exposição de Arte Moderna, no Palácio das Belas Artes» in *O Século*, 17 de Março de 1935, p.14.

«I Exposição de Arte Moderna» in *A Voz*, 22 de Março de 1935, p. 1.

«Banquete comemorativo da I Exposição de Arte Moderna» in *A Voz*, 23 de Março de 1935, p. 6.

«Política do Espírito. A I Exposição de Arte Moderna. Um Banquete de confraternização artística» in *A Voz*, 24 de Março de 1935, p. 1.

«I Exposição de Arte Moderna» in *O Século*, 1 de Abril de 1935, p. 3.

Abel Pereira da Silva, «A propósito da exposição de arte moderna...» in *O Diabo*, 21 de Abril de 1935, p. 4.

8.11. II Exposição de Arte Moderna do SPN (1936)

«A II Exposição de Arte Moderna inaugura-se hoje, com a assistência do Sr. Presidente da República» in *A Voz*, 20 de Junho de 1936, p. 5.

«A segunda exposição de Arte Moderna inaugura-se hoje, por iniciativa do S.P.N., na Sociedade Nacional de Belas Artes» in *A Voz*, 20 de Junho de 1936, p. 6.

«A 2ª Exposição de Arte Moderna foi ontem inaugurada pelo Chefe de Estado» in *Diário da Manhã*, 21 de Junho de 1936, p. 1.

Cristóvão [António Pedro], «A Exposição de Arte Moderna na S.N.B.A», *A Acção*, 27 de Junho de 1936, p. 7.

«A II Exposição de Arte Moderna» in *A Voz*, 29 de Junho de 1936, p. 4.

8.12. III Exposição de Arte Moderna do SPN (1938)

«III Exposição de Arte Moderna» in *A Voz*, 7 de Maio de 1938, p. 4.

«III Exposição de Arte Moderna» in *A Voz*, 20 de Maio de 1938, p. 1.

«III Exposição de Arte Moderna» in *A Voz*, 27 de Maio de 1938, p. 6.

8.13. IV Exposição de Arte Moderna (1939)

«IV Salão de Arte Moderna» in *A Voz*, 21 de Dezembro de 1939, p. 4.

«IV Salão de Arte Moderna» in *A Voz*, 23 de Dezembro de 1939, p. 6.

«IV Salão de Arte Moderna» in *A Voz*, 30 de Dezembro de 1939, p. 2.

«IV Exposição de Arte Moderna» in *Diário de Notícias*, 7 de Janeiro de 1940, p. 6.

«IV Exposição de Arte Moderna. Os pintores Jorge Barradas e Paulo Ferreira obtiveram, respectivamente, os prémios “Columbano” e “Sousa Cardoso”» in *Diário de Notícias*, 7 de Janeiro de 1940, p. 6.

F. de P. [Fernando de Pamplona], «IV Exposição de Arte Moderna» in *Diário de Notícias*, 8 de Janeiro de 1940, p. 5.

«Exposição de Arte Moderna» in *Diário de Notícias*, 10 de Janeiro de 1940, p. 6.

9. Almada Negreiros

9.1. Obras Completas

ALMADA NEGREIROS, José de, *A Invenção do Dia Claro*, edição fac-similada, Assírio & Alvim.

_____, *Poemas*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2001.

_____, *Nome de Guerra*, Pref. António Alçada Baptista Vol. II, Obras Completas, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1992.

_____, *Artigos no Diário de Lisboa*, Introd. de Ellen W. Sopega, Vol. III, Obras Completas, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1988.

_____, *Contos e Novelas*, Pref. de Maria Antónia Reis, Vol. IV, Obras Completas, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1993.

_____, *Ensaio*, Introd. Eduardo Lourenço, Vol. V, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1992.

_____, *Textos de Intervenção*, Introd. de Luísa Coelho, Vol. VI, Obras Completas, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.

_____, *Teatro*, Vol. VII, Obras Completas, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1993.

9.2. Monografias

ACCIAIUOLI, Margarida, (Seleccção e organização documental) *Almada Negreiros - o Português Almada*, Fundación Juan March, Madrid, 1984.

BARREIRA, Cecília, *Nacionalismo e Modernismo*, ed. Assírio e Alvim, Lisboa, 1981.

FERREIRA, António Quadros, *Painéis das gares marítimas de Lisboa*, Fundação Eng. António de Almeida, Porto, 1994.

FRANÇA, José-Augusto, *Da pintura portuguesa*, ed. Ática, Lisboa, 1961.

_____, *Almada - O Português sem Mestre*, 2ª ed., Bertrand Editora, Venda Nova, 1983.

GUIMARÃES, Fernando, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1982.

LOURENÇO, Eduardo, «Almada-Mito e os Mitos de Almada», in *Os Anos 40 na arte portuguesa*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1982.

NEVES, João Alves das, *O Movimento Futurista em Portugal*, Dinalivro, Lisboa, 1987.

QUADROS, António, *O Primeiro Modernismo Português - Vanguarda e Tradição*, Pub. Europa-América, Mem-Martins, 1988.

9.3. Catálogos

Almada – A Cena do Corpo, Centro Cultural de Belém, 27 de Outubro de 1993 a 15 de Janeiro de 1994.

9.4. Publicações Periódicas

«Exposição de caricaturas de Almada Negreiros» in *O Século*, 16 de Março de 1913, p. 3.

«Exposição de caricaturas de Almada Negreiros» in *A Capital*, 19 de Março de 1913, p. 2.

«Inaugura-se a exposição de caricaturas de Almada Negreiros» in *O Século*, 20 de Março de 1913, p. 3.

«Exposição de caricaturas de Almada Negreiros» in *O Século*, 22 de Março de 1913, p. 2.

«Exposição Almada Negreiros» in *O Século*, 23 de Março de 1913, p. 1.

«Galeria dos Humoristas. Exposição Almada Negreiros» in *O Século*, 24 de Março de 1913, p. 5.

«Exposição caricaturas de Almada Negreiros» in *O Século*, 31 de Março de 1913, p. 2.

[Almada Negreiros], «A conferência futurista de sabado próximo» in *A Capital*, 13 de Abril de 1917, p. 2.

Artur Portela, «A arte modernista de Almada Negreiros», in *Diário de Lisboa*, 21 de Abril de 1933.

A.F.G, «Os artistas portugueses e o Diário da Manhã. A Arte é, nem mais nem menos, do que a cabeça da colectividade e o Artista, o verdadeiro obediente a esta obediência afirma-nos Almada Negreiros» in *Diário da Manhã*, 10 de Março de 1933, p. 3.

José Augusto França, «Da não existência de pintura mural em Portugal», in *O Comércio do Porto*, 12 de Janeiro 1954.

Fernando Pernes, «Almada Negreiros», in *Colóquio*, Lisboa, Fevereiro de 1964, pp. 60-62.

Augusto Castro, «A entrega do prémio "DN" a Almada Negreiros», in *Diário de Notícias*, 26 de Março de 1966, p. 2.

Adriano de Gusmão, «Almada Negreiros uma espécie de artista total», in *Diário de Notícias*, 26 de Março de 1966, p.2.

Artur Varela, «Almada Negreiros e as estações marítimas de Alcântara e da Rocha», in *Capital*, 17 de Dezembro 1968.

«Almada Negreiros em 1939 provocou em Espanha uma verdadeira revolução nos meios artísticos daquele país. O lápis do “melhor desenhador da península” era disputado com forte elemento de triunfo» in *Diário da Manhã*, 25 de Dezembro, 1968.

Fernando Pernes, «Almada Negreiros pintor», in *Vida Mundial*, Lisboa, 26 de Junho 1970, pp. 15-16.

Fernando Pernes, «Os frescos de Almada Negreiros nas gares marítimas», in *Colóquio Revista de Artes e Letras*, Outubro, nº 60, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970.

José-Augusto França, «Almada antes e depois ou não», in *Expresso*, 14 Julho de 1984.

Celina Silva, «Mnémon: (re)efabulando uma pátria querida; Leitura - relance sobre "Histoire du Portugal par coeur"», in *Colóquio - Letras*, nº 120, Abril-Junho, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1991.

10. Amadeo de Sousa Cardoso

10.1. Monografias

FRANÇA, José-Augusto, Amadeo de Souza-Cardoso – O Português à Força, 3ª edição refundida, Bertrand editora, Venda Nova, 1983.

MACEDO, Diogo de, *Amadeo Modigliani e Amadeo de Souza-Cardoso*, Edições Panorama, Lisboa, 1959.

PAMPLONA, Fernando de, *Chave da Pintura de Amadeo – As ideias estéticas de Sousa-Cardoso através das suas cartas inéditas*, Guimarães & C.^a editores, Lisboa, 1983.

10.2. Catálogos

Amadeo de Souza-Cardoso – 1887-1918, Fundação de Serralves, Secretaria de Estado da Cultura, 5 de Março a 19 de Abril, 1992.

Amadeo de Souza Cardoso – Diálogo de vanguardas [avant-garde dialogues], Fundação Calouste Gulbenkian, Assírio & Alvim, Lisboa, 2006.

Amadeo de Souza Cardoso [Catálogo Raisonné] – Fotobiografia, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007.

Amadeo de Souza Cardoso [Catálogo Raisonné] – Pintura, Fundação Calouste Gulbenkian, Assírio & Alvim, Lisboa, 2008.

Amadeo de Souza-Cardoso Um pioneiro do modernismo em Portugal, catálogo da exposição realizada no Museu Estatal Puchkin de Belas Artes (27.10.2001 a 18.11.2001), Museu do Chiado, Lisboa, 2001.

Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso (1887-1987), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 20 de Julho de 1987.

10.3. Publicações Periódicas

- «Exposição de pintura» in *Comércio do Porto*, 1 de Novembro de 1916, p. 1.
- «Exposição de Pintura» in *Jornal de Notícias*, 1 de Novembro de 1916, p. 1.
- «Exposição de pintura» in *Comércio do Porto*, 2 de Novembro de 1916, p. 2.
- «Quadros de Sousa Cardoso - Uma exposição bizarra» in *Primeiro de Janeiro*, 2 de Novembro de 1916, p. 2.
- «“Abstracionismo” A exposição do pintor Amadeo Cardoso» in *Jornal de Notícias*, 2 de Novembro de 1916, p. 1.
- «Exposição Futurista» in *Jornal de Notícias*, 4 de Novembro de 1916.
- «Exposição de Sousa Cardoso» in *Jornal de Notícias*, 5 de Novembro de 1916, p. 1.
- «“Abstracionismo” Exposição de pintura de Amadeu de Sousa Cardoso» in *Jornal de Notícias*, 8 de Novembro de 1916, p. 1.
- Vaz Passos, «Carta do Porto. A exposição do pintor Sousa Cardoso» in *Jornal do Comércio e das Colónias*, 8 de Novembro de 1916, p. 2.
- «Jardim Passos Manuel», in *Comércio do Porto*, 12 de Novembro de 1916, p. 3.
- Maria Arade, «O Futurismo e a exposição de Amadeu de Sousa Cardoso no Porto» in *A Lucta*, 17 de Novembro de 1916, p. 2.
- «Na Liga Naval» in *Diário de Notícias*, 1 de Dezembro de 1916, p. 4.
- «Exposição do pintor Amadeu de Sousa Cardoso na Liga Naval Portuguesa» in *Diário Nacional*, 3 de Dezembro de 1916, p. 2.
- «Exposição do pintor Amadeu de Sousa Cardoso na Liga Naval Portuguesa» in *Diário Nacional*, 3 de Dezembro de 1916, p. 2.
- «Liga Naval – Pintura futurista » in *Diário de Notícias*, 4 de Dezembro de 1916, p. 2.
- «Na Liga Naval Portuguesa – Exposição de pintura do sr. Amadeu de Sousa Cardoso» in *Diário de Notícias*, 5 de Dezembro de 1916, p. 4.
- «Exposição de pintura» in *Diário Nacional*, 5 de Dezembro de 1916, p. 2.
- «Exposição de pintura na Liga Naval» in *A Nação*, 5 de Dezembro de 1916, p. 2.
- «Exposição de pintura» in *Diário Nacional*, 5 de Dezembro de 1916, p. 2.
- Alfredo Pimenta, «N’uma exposição» in *Diário Nacional*, 6 de Dezembro de 1916, p. 3.
- «Amadeu de Sousa Cardoso» in *Diário de Notícias*, 7 de Dezembro de 1916.
- «Elagancias. Jantar D’Artistas.» in *Diário Nacional*, 7 de Dezembro de 1916, p. 4.
- «Exposição Futurista» in *Diário de Notícias*, 9 de Dezembro de 1916, p. 2.
- «Exposição Futurista» in *Diário de Notícias*, 12 de Dezembro de 1916, p. 2
- «Exposição Futurista na Liga Naval» in *Diário Nacional*, 12 de Dezembro de 1916, p. 2.
- João Fortunato de Sousa Fonseca, «O futurismo em Lisboa – Falando com Amadeu de Sousa Cardoso» in *Jornal de Coimbra*, 21 de Dezembro de 1916, p. 1.
- C.C. «Paris em Lisboa. Uma exposição antiga e um pintor moderno» in *A Nação*, 25 de Janeiro de 1917, p. 2.
- António de Certima, «Á esquina do Chiado. A fecunda arte de viver. Sobre a memória do pintor Amadeu de Souza Cardoso», *Primeiro de Janeiro*, 10 de Março de 1925, p. 1 e 2
- «Um livro de Flaubert ilustrado por um nosso compatriota» in *O Século*, 23 de Julho 1932, p. 6.

Fernando de Pamplona, «Amadeu de Sousa Cardoso introdutor do modernismo em Portugal foi célebre em Paris e em todo o mundo da arte» in *Diário Popular*, 20 de Outubro de 1948, p. 4.

«Amadeu de Sousa Cardoso» in *Diário de Notícias*, 10 de Dezembro de 1935, p. 6.

Fernando de Pamplona, «Um introdutor do modernismo em Portugal Sousa Cardoso morreu há trinta anos» in *Diário Popular*, 27 de Outubro de 1948, p. 4.

Fernando de Pamplona, «As ideias estéticas de Sousa Cardoso» in *Diário Popular*, 10 de Novembro de 1948, p. 4. [tem imagem de um quadro]

Adriano de Gusmão, «A exposição de Amadeu de Souza Cardoso no Porto» in *Diário de Notícias*, 7 de Julho de 1956, pp. 7-8.

Luís de Macedo, «Carta de Paris. A Exposição de Amadeu de Souza-Cardoso» in *Diário de Notícias*, 30 de Janeiro de 1958, p. 7.

Paulo Osório, «Por esse mundo... Arte Velha e Arte Nova» in *Diário de Notícias*, 31 de Janeiro de 1958, p. 1-2.

José Augusto França, «Notas e Lembranças – nº 8» in *Diário de Notícias*, 13 de Fevereiro de 1958, p. 7.

José Augusto França «Notas e lembranças – nº 10» in *Diário de Notícias*, 24 de Abril de 1958, p. 13.

Adriano de Gusmão, «Souza Cardoso» in *Diário de Notícias*, 10 de Junho de 1959, p.13.

Selles Paes, «Um novo quadro de Souza-Cardoso» in *Diário de Notícias*, 4 de Abril de 1963, p. 15.

Luís d'Oliveira Nunes, «Desenhos futuristas de Amadeu de Souza Cardoso expostos em Lisboa» in *Diário de Notícias*, 18 de Outubro de 1973, p. 5.

Fernando de Pamplona, «Diálogo com Amadeu» in *Diário de Notícias*, 15 de Setembro de 1983, p. 17.

A.P, «Desenhos de Amadeu» in *Diário de Notícias*, 30 de Agosto de 1983, p.29.

Paulino Montez, «Souza-Cardoso: revelações para uma biografia» in *Diário de Notícias – Suplemento DN Cultura*, 15 de Março de 1984, p. 15.

Fernando de Pamplona, «Pinturas de Amadeu legadas a Amarante» in *Diário de Notícias*, 27 de Setembro de 1984, p. 26.

Manuela Azevedo, «No Centenário de Amadeu de Souza-Cardoso Gulbenkian reedita “XX Desenhos”» in *Diário de Notícias*, 27 de Fevereiro de 1987, p.19.

Manuela Azevedo, «Souza Cardoso e Picasso» in *Diário de Notícias – Suplemento DN Cultura*, 6 de Setembro de 1987, p. V.

Mafalda Cadafaz de Matos, «Memória de Amadeu de Souza-Cardoso no centenário do seu nascimento» in *Diário de Notícias – Suplemento Sábado*, 14 de Novembro, 1987, p. 26.

Mafalda Cadafaz de Matos, «Amadeu & Almada (1) Sousa Cardoso entre Amarante e Paris», in *Diário de Notícias*, 30 de Junho de 1986, p. 56.

11. Eduardo Viana

11.1. Monografia

FRANÇA, José Augusto, *Eduardo Viana*, Artis, Lisboa, 1969.

11.2. Catálogos

Eduardo Viana: 1881-1967, Fundação Serralves, Porto, 1992

Exposição Retrospectiva da obra do pintor Eduardo Viana, S.N.I., Palácio Foz, Lisboa, Abril de 1968.

12. Francisco Smith

12.1. Catálogos

Raymond Cogniat, *Le Portugal dans l'oeuvre de Francis Smith*, Centre Culturel Portugais de la Fondation Calouste Gulbenkian, Paris, 1969.

Francis Smith – Desenhos, Catálogo organizado sob a direcção técnica de Paulo Ferreira, Apresentação de Jeanine Warnod, Lisboa, 1972.

Francis Smith – 1881-1961, Galeria de Vilar Árvore, 2002.

12.2. Publicações Periódicas

«A exposição de pintura a óleo e guache de Francisco Smith» in *O Século*, 13 de Junho de 1934, p. 3.

Augusto Ferreira Gomes, «A exposição de Arte Moderna» in *Bandarra*, 23 de Março, 1935, p. 3.

Urbano Tavares Rodrigues, «A saudade em Pintura a propósito de Francisco Smith artista português e parisiense» in *Diário de Lisboa*, 11 de Abril, 1954, p. 7.

Manuel Mendes, «O Pintor Francisco Smith» in *Diário de Lisboa*, 11 de Abril, 1954, p. 17.

Fernando de Pamplona, «Artistas de ontem e de hoje. Francis Smith pintor cosmopolita da saudade» in *Diário da Manhã*, 1 de Março 1962, p. 4.

ANI, Em Paris - «Vernissage» da exposição dos concorrentes e laureados com o prémio «Francisco Smith», *Diário da Manhã*, 11 de Maio, 1967, p. 4.

«A exposição de Smith no Palácio Foz» in *Diário de Lisboa*, 4 de Maio, 1967, pp. 4-5.

Cândida Cortes, «Paulo Ferreira organizador da exposição de Francisco Smith fala ao “Diário de Notícias”» in *Diário de Notícias*, 11 de Maio, 1967.

Mário de Oliveira, «Exposição da Semana – Uma nota de saudade e de ternura» in *Diário de Notícias*, 11 de Maio, 1967.

Jorge Segurado, «A cor, a luz e o céu do Mestre Smith» in *Diário de Notícias*, 11 de Maio, 1967.

Artur Maciel, «O pintor da saudade» in *Diário de Notícias*, 11 de Maio, 1967.

Manuel Mendes, «Retrospectiva da obra de Francisco Smith» in *O Primeiro de Janeiro*, 31 de Maio, 1967, p. 10.

13. Júlio

13.1. Monografias

FERNANDES, Maria João, *Júlio – Saúl Dias – O universo da invenção*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1984.

LEÃO, Isabel Vaz Ponce de, *O Essencial sobre Saúl Dias/Júlio*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2002.

MARTINS, Fernando Cabral, *Júlio – O Realismo Mágico*, Caminhos da Arte Portuguesa, (dir.) Bernardo Pinto de Almeida; Armando Alves, Caminho, Edimpresa, 2005.

13.2. Catálogos

30 Desenhos da Série “Poeta”- Júlio, Catálogo da Exposição realizada a 7 de Julho de 1983, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983.

Júlio, um longo percurso poético: 55 trabalho de 1927 a 1982, catálogo da exposição com texto de Vasco Graça Moura, Árvore, Porto, 1984.

13.3. Publicações Periódicas

- R.L., «Exposições. “Júlio”, na Rua Barata Salgueiro» in *Diário da Manhã*, 11 de Março de 1935, p. 3.
- A.P., «Exposição Júlio na Sociedade Nacional de Belas Artes» in *Diário de Notícias*, 12 de Março de 1935, p. 4.
- Nogueira de Brito, «Exposição Júlio» in *O Diabo*, 7 de Abril de 1935, p. 3.
- A.P. [Artur Portela], «Vida Artística. Os desenhos de Júlio na galeria da U.P.» in *Diário de Lisboa*, 6 de Maio, 1938, p.5.
- A.D. [António Dacosta], «Exposição Júlio na Galeria Buchholz» in *Diário Popular*, 31 de Outubro de 1944, p.3.
- «Exposição de desenhos de Júlio» in *A Voz*, 7 de Maio de 1938, p. 4.
- José-Augusto França, «Júlio Meio século depois» in *Diário de Lisboa*, 2 de Maio, 1980, p.3.
- Bernardo Pinto de Almeida, «O que acaba quando o desenho acaba» in *Jornal de Notícias*, 14 de Junho, 1988, p.10.
- José Régio, «Júlio: A Arte como intimidade com o mundo. Voando a ventos do alto » in *Jornal de Notícias*, 14 de Junho, 1988, p.10.

14. Mário Eloy

14.1. Monografias

- GOMES, Alexandra Josefina dos Reis, *Mário Eloy e o Modernismo*, dissertação de mestrado apresentada na Universidade Nova de Lisboa, 1986. [Texto Policopiado]
- MACEDO, Diogo de, *Mário Eloy, Artis*, Lisboa, 1958.
- SEGURADO, Jorge, *Mário Eloy: Pinturas e Desenhos*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1982.
- VASCONCELOS, Helena, *Mário Eloy – O “astro” do desassossego*, Caminho, 2005.

14.2. Catálogos

- Catálogo convite para a Exposição dos Artistas Modernos Independentes nas Salas da Casa Quintão, exposição realizada de 15 a 30 de Junho de 1936
- Mário Eloy*, exposição realizada entre 8 e 15 de Dezembro de 1928, nota introdutória de António Ferro.
- Mário Eloy – Exposição retrospectiva*, Museu do Chiado - 12 de Julho a 29 de Setembro de 1996

14.3. Publicações periódicas

- Duarte de Viveiros, «Um Grande Artista Moço» in *O Tempo*, 25 de Março de 1922, p. 2.
- B.A., «Mário Eloy» in *A Capital*, 20 de Dezembro de 1922, p. 3.
- «Vida artística. Exposição de pintura no Salão da “Ilustração Portuguesa”» in *O Século*, 15 de Março de 1924, p. 2.
- «Exposição de pintura no Salão da “Ilustração Portuguesa”» in *O Século*, 16 de Março de 1924, p. 2.
- Breno, «Exposição Alberto Cardoso e Mario Eloy» in *Diário de Notícias*, 16 Março de 1924, p. 3.
- «Exposição de Alberto Cardoso e Mário Eloy» in *A Pátria*, 16 de Março de 1924, p. 2.
- «Exposições. Alberto Cardoso e Mário Eloy» in *A Imprensa Nova*, 16 de Março de 1924, p. 2.

«Exposição de pintura no Salão da “Ilustração Portuguesa”» in *O Século*, 17 de Março de 1924, p. 2.

Matos Sequeira, «Mário Eloi e Alberto Cardoso no Salão da Ilustração Portuguesa» in *O Mundo*, 17 de Março de 1924, p. 1.

M.D. [Mário Domingues], «A exposição de pintura moderna de Alberto Cardoso e Mário Eloy.» in *A Batalha*, 18 de Março de 1924, p. 1.

«No Salão da “Ilustração Portuguesa”. Exposição de pintura de Alberto Cardoso e Mario Eloi» in *O Século*, 22 de Março de 1924, p. 2.

J. de S.R. «Dois Artistas. Mário Eloy e Alberto Cardoso expõem no salão da Ilustração Portuguesa à maneira de prólogo» in *A Capital*, 26 de Março de 1924, p. 1.

Nogueira de Brito, «Sobre os pintores Alberto Cardoso e Mario Eloy» in *O Século*, 30 de Março de 1924, p. 6.

J.B. [Jaime Brasil], «Uma exposição de pintura e desenho, na Casa da Imprensa» in *O Século*, 10 de Dezembro de 1925, p. 5.

«A Arte Portuguesa em Paris» in *Diário de Notícias*, 4 de Maio de 1927, p. 4.

«Exposição Mário Eloy» in *Diário de Notícias*, 8 de Dezembro de 1928, p. 5.

«Exposição Mário Eloy» in *Diário de Notícias*, 9 de Dezembro de 1928, p. 11.

L.T. «A Exposição Mário Eloy» in *Diário de Notícias*, 15 de Dezembro de 1928, p. 9.

«Mário Eloi» in *Diário de Notícias*, 22 de Maio de 1931, p. 4.

«Um quadro do pintor Mário Eloy destinado ao Secretariado da Propaganda Nacional» in *Diário da Manhã*, 28 de Fevereiro de 1934, p. 4.

Cristóvão [António Pedro], «Um pintor» in *Diário da Manhã*, 1 de Março de 1934, p. 4.

M.S., «Mário Eloi na U.P.» in *A Voz*, 6 de Março de 1934, p. 6.

«A obra de Mário Eloy numa grande exposição retrospectiva na Secretaria Nacional de Informação» in *A Voz*, 11 de Dezembro de 1957, p. 6.

«Exposição Retrospectiva do pintor Mário Eloy» in *A Voz*, 9 de Fevereiro de 1958, p. 3.

Jorge Segurado, «Mário Eloy e a sua Exposição Retrospectiva» in *A Voz*, 27 de Fevereiro de 1958, pp. 7-8.

Jorge Segurado, «A exposição retrospectiva da obra de Mário Eloy inaugura-se amanhã no S.N.I.» in *O Século*, 28 de Fevereiro de 1958, p. 2.

«O Subsecretário da Educação inaugurou a exposição retrospectiva do pintor Mário Eloy» in *A Voz*, 2 de Março de 1958, p. 4.

«À Inauguração da exposição da obra do pintor Mário Eloi presidiu o subsecretário da Educação Nacional» in *Diário de Notícias*, 2 de Março de 1958, p. 2.

«No S.N.I. foi inaugurada uma exposição retrospectiva de Mário Eloy» in *Novidades*, 2 de Março de 1958, p. 3.

M.L., «Mário Eloy um pintor diferente e por isso incompreendido» in *A Voz*, 6 de Março de 1958, p. 1.

«A Exposição de Mário Eloy» in *Novidades*, 8 de Março de 1958, p. 2.

«O Ministro da Presidência visitou a exposição retrospectiva de Mário Eloy» in *Diário de Notícias*, 14 de Março de 1958, p. 2.

«O Professor Marcelo Caetano vistou uma exposição no Palácio Foz» in *Jornal de Notícias*, 14 de Março de 1958, p. 6.

«A Exposição de Mário Eloy foi visitada pelo Ministro da Presidência» in *Novidades*, 14 de Março de 1958, p. 3.

«Exposição retrospectiva de Mário Eloy» in *Jornal de Notícias – Suplemento literário*, 16 de Março de 1958, p. 9.

João Gaspar Simões, «O caso do pintor Mário Eloy» in *Jornal de Notícias*, 23 de Março de 1958, pp. 1-2.

R.A. «A Exposição de Mário Eloy» in *Jornal de Notícias – Suplemento literário*, 15 de Maio de 1958, p. 7.

Fernando Pernes, «Mário Eloy» in *Jornal de Notícias*, 16 de Junho de 1973, p. 3.

António Quadros, «Duas cartas inéditas de Mário Eloy» in *Diário Popular*, 21 de Fevereiro, 1974, p. 6.

15. Mily Possoz

15.1. Monografias

Arte Moderna Portuguesa através dos Prémios Artísticos do S.N.I – 1935-1948, introdução por Diogo de Macedo.

Mily Possoz, 1888-1967, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1986.

15.2. Catálogos

Décima Exposição – 1913 – Sociedade Nacional de Belas Artes, exposição de Pintura, Escultura, Arquitectura, Aguarela, Desenho, Gravura, Caricatura, Arte Aplicada, inaugurada a 19 de Maio e que se prolongará pelo espaço de um mês, Lisboa, 1915.

Décima Primeira Exposição Anual -1914 - Sociedade Nacional de Belas-Artes, exposição de Pintura, Escultura, Arquitectura, Aguarela, Desenho, Gravura, Caricatura, Arte Aplicada, inaugurada a 15 de Maio e que se prolongará pelo espaço de um mês.

Décima Segunda Exposição – 1915 – Sociedade Nacional de Belas Artes, exposição de Pintura, Escultura, Arquitectura, Aguarela, Desenho, Gravura, Caricatura, Arte Aplicada, inaugurada a 15 de Maio e que se prolongará pelo espaço de um mês, Lisboa, 1915.

Milly Possoz e Alice Rey Colaço – Pintura Ilustração e Desenho, Abril, 1919.

7ª Exposição de Arte Moderna, Estúdio do S.P.N, Dezembro, 1942.

Calendas expõe obras de Mily Possoz, Ofélia Marques, Abel Manta Bernardo Marques, Diogo de Macedo, Dordio Gomes, Manuel Bentes, Janeiro, 1945.

Primeira Exposição de Arte Moderna de Desenho Aguarela Gouache Pastel, Estúdio do S.N.I, Março, 1946.

Artistas Modernos Portugueses na II Bienal do Museu de Arte Moderna de S. Paulo, Exposição organizada pela Comissão Portuguesa do IV Centenário de S. Paulo com a colaboração do Secretariado Nacional da Informação, Dezembro de 1953 a Fevereiro de 1954.

V Exposição de Arte Contemporânea de Aguarela e Desenho, exposição realizada na sala de exposições do Secretariado Nacional da Informação, Palácio Foz, Lisboa, 1954. Hotel Palácio de Seteais, Ilustrações Milly Possoz, edição do Secretariado Nacional de Informação, 29 de Setembro de 1955.

Exposição de Gravura Portuguesa Contemporânea, 24, VII, 1957.

III Exposição de Artes Plásticas, Exposição organizada pela Câmara Municipal de Almada nas Salas do Convento dos Capuchos, Agosto-Setembro, 1958.

Milly Possoz – Galeria “Diário de Notícias”, exposição realizada entre 2 e 16 de Dezembro de 1960, Lisboa

Exposição de Gravura Contemporânea, Promovida pela Câmara Municipal de Almada no Convento dos Capuchos, Agosto-Setembro, 1962.

IV Salão dos Novíssimos, Secretariado Nacional da Informação, 1962.

32 Anos de Política do Espírito 1934-1966 – Exposição dos Prémios do S.N.I, Secretariado Nacional da Informação, Julho, 1966, Lisboa.

81 Obras da Coleção do SNI, Exposição organizada pelo Secretariado Nacional da Informação, Maio, 1967.

XXVII Desenhos e Gouaches de Modernistas Portugueses, Exposição apresentada por Joachim Mitnitzky, nota introdutória de José Augusto França, Fevereiro, 1972, Lisboa.

Exposições de Arte Portuguesa dos séculos XIX e XX em Coleções Particulares –II – Artistas Figurativos Pintura e Desenho em 5 Coleções, pref. Rui Mário Gonçalves, Exposição apresentada na Sociedade Nacional de Belas-Artes em Maio de 1972.

Arte Moderna Portuguesa – A Coleção Petrogal, Galeria Almada Negreiros, Ministério da Educação e Cultura - Secretaria de Estado da Cultura, Exposição realizada de 15 de Maio a 8 de Junho de 1986.

Oitenta Anos de Arte Portuguesa, Galeria S. Pedro, apresentação António Prates, Lisboa, 19 de Maio, 1988.

Intergravura – 89, Exposição realizada entre 15 de Março e 1 de Abril de 1989.

O que há de Português na Arte Moderna Portuguesa, Instituto da Comunicação Social, Palácio Foz, Junho-Setembro, Lisboa, 1998.

Coleção Manuel Mendes, Museu do Chiado e Fundação Mário Soares, 30 de Novembro a 22 de Fevereiro de 2001.

15.3. Publicações Periódicas

«Exposição de Pintura. Trabalhos de Mesdemoiselles» Milly Possoz e Alice Rey Colaço. in *O Século*, 14 de Março 1913, p. 1.

«Exposição de Pintura. Trabalhos de Mesdemoiselles» Mily Possoz e Alice Rey Colaço» in *O Século*, 15 de Março 1913, p. 2.

«Arte feminina. Uma exposição na “Ilustração Portuguesa”. Os quadros de Mily Possoz e D. Alice Rey Colaço» in *O Século*, 16 de Março de 1913, p. 1.

«No Salão da «Ilustração Portuguesa» a exposição Mily-Rey Colaço» in *O Século*, 18 de Março de 1913, p. 1.

«No Salão da “Ilustração Portuguesa”. Exposição de Pintura in *O Século*, 21 de Março de 1913, p. 2.

«No Salão da “Ilustração Portuguesa”. Exposição de Pintura Mily-Rey Colaço» in *O Século*, 21 de Março de 1913, p. 3.

«No Salão da “Ilustração Portuguesa”. Exposição de Pintura» in *O Século*, 22 de Março de 1913, p. 1.

«No Salão da “Ilustração Portuguesa” . Exposição de Pintura.» in *O Século*, 23 de Março de 1913, p. 1.

«No Salão da “Ilustração Portuguesa”. O sr. presidente da Republica visita a exposição de pintura» in *O Século*, 24 de Março de 1913, p. 1.

«Exposição Mily Possoz – Alice Rey Colaço» in *A Capital*, 4 de Abril de 1919. p. 2.

E. M., «Exposição de Arte. Pintura, ilustração e desenho» in *Diário de Notícias*, 5 de Abril de 1919, p. 2

«.Mily Possoz» in *Diário de Notícias*, 17 de Maio de 1924, p. 3.

«No Salão da “Ilustração Portuguesa”» in *A Capital*, 17 de Maio de 1924, p. 2.

«Exposição Mily Possoz, no salão da “Ilustração Portuguesa”», *O Século*, 18 de Maio de 1924, p. 3.

A.P., «Exposição Mily Possoz» in *Diário de Notícias*, 19 de Maio de 1924, p. 3.

«A Exposição de Milly Possoz tão elogiada pelos críticos de arte belga, foi visitada pelo ministro de Portugal em Bruxelas» in *Diário de Notícias*, 19 de Maio de 1938, p. 5.

Diogo de Macedo, «Notas D’Arte» in *Ocidente*, vol. I, nº 2, Junho 1938, p. 293.

«Mily Possoz na Galeria do “Diário de Notícias”» in *Diário de Notícias*, 3 de Dezembro de 1960, p. 2.

«Morreu a pintora Mily Possaz [sic]» in *Jornal de Notícias*, 18 de Junho de 1968, p. 6.

«Mily Possoz. Uma artista estrangeira enamorada de Portugal» in *O Século*, 23 de Junho de 1968, p. 17.

16. Presença - Revista

16.1. Monografias

MONTEIRO, Adolfo Casais, *O que foi e o que não foi o Movimento da Presença*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995.

MOURÃO-FERREIRA, David, *Presença da «Presença»*, Brasília Editora, Porto, 1977.

RÉGIO, José, *Páginas de doutrina e Crítica da “Presença*, prefácio e notas de João Gaspar Simões, Ensaio, Obras Completas, Brasília Editora, 1ª ed., 1977.

SENA, Jorge de, *Régio, Casais, a «Presença» e outros afins*, Brasília Editora, 1977, Porto.

SIMÕES, João Gaspar, *Temas*, Edições «Presença», Coimbra, 1929.

SIMÕES, João Gaspar, *História do Movimento da “Presença” – seguida de antologia*, Atlântida, Coimbra, 1958.

16.2. Publicações Periódicas

«Presença, Quarenta anos depois» in *Dário Popular*, 14 de Dezembro, 1967, p. 1-5-7-9-12-13-20.

17. Santa-Rita

17.1. Monografias

Joaquim Matos Chaves, *Santa-Rita: Vida e Obra*, Quimera Editores, Lisboa, 1989.

17.2. Publicações Periódicas

A.S., «O Elogio da Loucura. O que ontem se passou no Republica durante a palestra do sr. Almada Negreiros (José)» in *A Capital*, 15 de Abril de 1917, p. 2.

Afonso de Castro, «António Patrício e Santa Rita Pintor em duas anedotas», in *O Diabo*, 17 de Outubro de 1937, p. 6.

Ruy de Aragão, «Santa Rita – Rita Pintor!» in *Aventura*, nº 2, Agosto Lisboa, 1942, p. 84. [contém imagem]

Henrique de Vilhena, «Santa Rita-Pintor» in *Diário de Notícias – Suplemento DN Cultura*, 22 de Novembro de 1984, p. 33.

18. Sara Afonso

18.1. Monografias

NEGREIROS, Maria José Almada, *Conversas com Sarah Affonso*, 3ª edição, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1993.

NEGREIROS, Maria José Almada, *Sarah Affonso*, colecção arte e artistas, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1989.

18.2. Catálogos

15 Artistas Premiados pelo S.N.I com o Prémio Sousa Cardoso, Museu Municipal de Amarante, Junho, 1960.

1º Salão dos Independentes, Ilustrado com desenhos e comentários dos artistas e dos escritores modernistas e uma breve resenha do movimento moderno em Portugal, Lisboa, Maio, 1930.

2º Salão dos Independentes, Bertrand, Maio, 1931.

Art Portugais – Peinture et Sculpture du Naturalisme à nos Jours, Centre Culturel de Fondation Calouste Gulbenkian, 30 Janeiro/25 Fevereiro, Paris, 1968.

Arte Contemporânea, Col. Particular, Biblioteca Museu Municipal de Albano Sardoeira – Amarante, Setembro, 1966.

Arte Moderna Portuguesa no Tempo de Fernando Pessoa, 1910-1940, Paulo Henriques (coord.), Editions Stemmlé, Zurique, 1997.

Artes ao Serviço da Nação – 40º Aniversário da Revolução Nacional, Museu de Arte Popular, Belém, 1966.

Artistas Portuguesas, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, Janeiro/Fevereiro, 1977.

Auto-Retratos da Colecção, Centro de Arte Moderna, Lisboa, 12 de Fevereiro a 6 de Junho, 1999.

EXPO-AICA-SNBA 1972, Exposição organizada pela Secção Portuguesa da Associação Internacional dos Críticos de Arte na Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1972.

Exposição de Artes Plásticas, Associação de Estudantes de Lisboa, 1958.

Exposição de Pintura de Sarah Affonso, Galeria de Março, 1953.

Exposição de Pintura Moderna Portuguesa pela Associação de Estudantes da Faculdade de Ciências de Lisboa, 20 de Março a 2 de Abril, 1995,

Exposição dos Artistas Modernos Independentes nas Salas da Casa Quintão, 15 a 30 de Junho, 1936.

Exposição Itinerante de Arte Moderna da Galeria Alvarez – Homenagem a Sarah Affonso, Biblioteca-Museu de Amarante, Câmara Municipal de Vila Real, Amarante, Junho, 1962.

Exposições de Arte Portuguesa dos Séculos XIX e XX em colecções particulares – II Artistas Figurativos Pintura e Desenho em 5 Colecções, colaboração técnica da Fundação Calouste Gulbenkian e apresentada na Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, Maio, 1972.

Expressionismo/Ingenuismo – ciclo de manifestações realizado ao longo do ano pelo Serviço de Belas Artes com o apoio e o concurso de outros serviços da Fundação, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

Le Dessin au Portugal (1900-1940), Fondation Calouste Gulbenkian, Paris, 1983.

Pintura Portuguesa – obras destinadas ao Museu de Arte Moderna do Porto, Galeria Almada Negreiros, Ministério da Cultura, Setembro/Outubro, 1985.

Pintura Portuguesa, ANTIKS Design, Porto, Abril, 1997.

Sarah Affonso (1899-1983), Galeria d'Arte Vilamoura, Outubro/Novembro, 1986.

Sarah Affonso (1899-1999) – Memórias de Viana, Museu Municipal, Câmara Municipal de Viana do Castelo, Viana do Castelo, 23 de Janeiro a 1 de Março, 1999.

Sarah Affonso e Almada, Exposição conjunta Sarah Affonso e José Almada Negreiros em Cascais, Câmara Municipal de Cascais, Cascais, 29 de Março -26 de Maio, 1996.

Sarah Afonso Almada, Galeria Pedrosem, Lisboa, 1999.

Sociedade Nacional de Belas Artes – vigésima primeira exposição, 1924.
XXVII Desenhos e Guaches de Modernistas Portugueses, Joachin Mitnitzky, Lisboa, Fevereiro, 1972.

18.3. Publicações periódicas

«A exposição dos alunos da Escola de Belas-Artes» in *O Século*, 29 de Março, 1923, p. 4.

Mário Domingues, «Exposições de Arte. Os trabalhos dos alunos da Academia de Belas Artes.» in *Revista Portuguesa*, Sábado, 14 Abril, 1923; Edição facsimilada, Vol. I, Contexto Editora, Lisboa, 1983, pp.145-147.

Rebello de Bettencourt, «Sociedade Nacional de Belas Artes – vigésima primeira exposição» in *Alma Nova*, 3ª série, Vol. II, nº 16-18, Abril-Junho, 1924.

«Vida Artística - Artes Plásticas Salão de Outono» in *Diário de Notícias*, 24 de Janeiro, 1925, p. 3.

Artur Portela, «A Arte Moderna – O Salão de Outono inaugurou-se hoje na Sociedade Nacional de Belas Artes» in *Diário de Lisboa*, 24 de Janeiro, 1925, pp. 4 e 8.

Aquilino Ribeiro, «Vida Artística. O Salão de Outono» in *O Século*, 26 de Janeiro, 1925, p. 6.

Mário Domingues, «Da arte e dos artistas. O “Salão de Outono” na Sociedade Nacional de Belas Artes» in *A Capital*, 27 de Janeiro, 1925, p. 1.

«Artes Plásticas – 1º Salão de Outono» in *Diário de Notícias*, 28 de Janeiro, 1925, p. 3.

Mário Domingues, «Da arte e dos artistas – apontamentos do Salão de Outono» Sarah Afonso in *A Capital*, 5 de Fevereiro, 1925.

«No “Salão Bobone” a artista Sarah Afonso inaugura depois de amanhã a sua exposição» in *Diário de Lisboa*, 16 de Janeiro, 1928, p. 5.

J.B., «Vida Artística – Uma audaciosa tentativa de pintura modernistas da Srª D. Sara Afonso» in *O Século*, 18 de Janeiro, 1928.

«Exposição de Sara Afonso», in *Diário de Notícias*, 18 de Janeiro, 1928, p. 5.

Artur Portela, «No Salão Bobone – A exposição da pintora Sarah Afonso» in *Diário de Lisboa*, 19 de Janeiro, 1928, p. 5.

J.R.S., «Vida Artística - Exposição Sára Afonso» in *O Rebate*, 19 de Janeiro, 1928.

«Vida Artística – a pintora Sara Afonso fala-nos da sua exposição e das suas opiniões sobre arte moderna» in *O Rebate*, 26 Janeiro, 1928.

Presença, nº 14-15, Coimbra, 23 de Julho, 1928.

«Uma Pintora Portuguesa» in *Notícias Ilustrado*, 2 de Dezembro, 1928, p. 10.

«Artes plásticas – A pintora portuguesa Sara Afonso triunfa no Salão de Outono, de Paris» in *Diário de Notícias*, 3 de Dezembro, 1928, p. 11.

«Arte Moderna - Sarah Afonso no “Salon d’Automne”» in *Notícias Ilustrado*, 16 de Dezembro, 1928, p. 5.

«Exposição de Pintura» in *A Gazeta*, 3 de Dezembro, 1929, p. 4.

«Vida Artística – A exposição de trabalhos de José Tagarro e de D. Sara Afonso» in *O Século*, 4 Dezembro, 1929, p. 4.

«Artes Plásticas - Sara Afonso e Tagarro na Galeria Bobonne», in *Diário de Notícias*, 4 de Dezembro, 1929.

Eduardo Frias, «Vida Artística – Exposições de Sarah Affonso e José Tagarro» in *A Gazeta*, 5 de Dezembro, 1929.

J.B., «Vida Artística – A exposição de desenho, gravura e bordados de José Tagarro e D. Sara Afonso» in *O Século*, 5 de Dezembro, 1929.

Nogueira de Brito, «Artes Plásticas – a exposição de Sara Afonso e José Tagarro» in *Diário Popular*, 5 Dezembro, 1929, p. 2.

«Artes Plásticas» in *Diário Popular*, 8 Dezembro, 1929, p. 4.

«Dois modernistas de valor que expõem no Salão Bobone» in *Notícias Ilustrado*, nº 78, 8 de Dezembro, 1929, p. 14.

«As nossas artistas» in *Diário Popular*, 27 Dezembro, 1929, p. 5.

Carlos Parreira, «Vida Artística – A arte de Tagarro e os dedos subtis de Sarah Affonso» in *Cultura*, nº 10, Dezembro, 1929, p. 21.

Vitorino Nenésio, «1º Salão dos Independentes» in *Seara Nova*, ano IX, nº 208, 10 de Abril, 1930.

«I Salão de Independentes» in *Diário de Notícias*, 12 de Maio, 1930.

P., «O Primeiro Salão de Independentes. A sua inauguração – dia da imprensa – uma conferência do poeta António Pedro» in *Diário de Notícias*, 13 de Maio, 1930, p. 7.

A.P. «1º Salão de Independentes. Expositores de pintura e seus trabalhos» in *Diário de Notícias*, 14 de Maio, 1930, p. 2.

A.P. «Artes Plásticas. Desenho, aguarela e gravura no I Salão de Independentes» in *Diário de Notícias*, 16 de Maio, 1930, p. 11.

José Régio, «Divagação à roda do primeiro Salão dos Independentes» in *Presença*, nº 27, Coimbra, Junho-Julho, 1930, p. 5

Presença, nº 31-32, Coimbra, Março-Junho, 1931.

António Pedro, «Histórias Pinturescas» in *ABC*, nº 555, 2 de Abril, 1931, p. 9.

«Sara Afonso» in *Revolução*, 17 de Novembro, 1932, p. 4.

«Arte – Exposição Sarah Afonso», in *Diário da Manhã*, 18 de Novembro, 1932, p. 11.

«Artes plásticas – Salão do “Século” a exposição da ilustre pintora Sarah Afonso» in *Diário de Notícias*, 18 Novembro, 1932, p. 4.

«Vida Artística – Quadros a óleo e desenhos da Sr^a D. Sara Afonso» in *O Século*, 18 de Novembro, 1932.

M.S., «Arte e Artistas – Exposição de pintura de Sara Afonso» in *A Voz*, 18 de Novembro, 1932, p. 2.

«Vida artística – A exposição de trabalhos da pintora Sara Afonso no salão de “O Século”» in *O Século*, 19 de Novembro, 1932 p. 3.

A P. (Artur Portela), «Vida artística – A arte modernista de Sara Afonso» in *Diário de Lisboa*, 19 de Novembro, 1932, p. 4.

Cristóvão (António Pedro), «Sára Afonso – A sua nova exposição no Salão da Ilustração Portuguesa» in *Revolução*, 19 de Novembro, 1932, p. 4.

«Vida Artística – Artes Plásticas» in *Diário de Notícias*, 23 de Novembro, 1932, p. 4.

«Arte e Artistas - Exposição de Sara Afonso» in *Novidades*, 26 de Novembro, 1932, p. 2.

«Vida Artística» in *Notícias Ilustrado*, nº 233, 27 de Novembro, 1932, p. 17.

Augusto Ferreira Gomes, «Arte – Exposição de Sara Afonso» in *Diário da Manhã*, 28 de Novembro, 1932, p. 5.

«Diário Mundano – casamentos» in *Diário de Notícias*, 1 de Abril, 1934, p. 4.

«Artes Plásticas – Exposição dos Artistas Modernos Independentes» in *Diário de Notícias*, 17 de Junho, 1936, p. 2.

«Vida Artística – Artes Plásticas – Exposição dos Artistas Modernos Independentes» in *Diário de Notícias*, 14 de Julho, 1936, p. 7.

A., «Vida Artística – 3 pintores e 1 escultor expõem na Galeria de Arte» in *Diário de Lisboa*, 5 de Abril, 1937, p. 4.

«Vida Artística - Exposição de arte dos pintores Almada, Sarah Afonso e Mário Eloy e do escultor Hein Semke» in *O Século*, 7 de Abril, 1937, p. 4.

M.da S., «Arte e artistas – D. Sara Afonso, Almada, Mário Eloy e Hein Semke expõem na Galeria Oeste, na rua Nova da Trindade.» in *Novidades*, 7 de Abril, 1937, p. 6.

P. de B., «Quinzena Artística» in *Renascença*, ano VII, nº 146, 15 de Abril, 1937.

F. de P. (Fernando de Pamplona), «Belas Artes – Malas Artes - Exposição de pintura de Almada-Negreiros, Sara Afonso e Mário Elói e de escultura de Hein Semke in *Diário da Manhã*, 17 de Abril, 1937, p. 3.

Fernando Amado, «Três pintores e um escultor» in *Diário de Lisboa*, 6 de Maio, 1937.

Adelaide Félix, «Quinzena Artística – Impressões e notas – Almada, Eloy, Sara Afonso, Semke» in *Renascença*, ano VII, nº 148, 15 de Maio, 1937.

«Arte e Artistas – Exposição de Sara Afonso» in *A Voz*, 1 de Junho, 1939.

«Vida Artística – Exposição Sara Afonso» in *Diário de Lisboa*, 3 de Junho, 1939, p. 3.

«Artes plásticas – Exposição de quadros de Sara Afonso no estúdio do S.P.N» in *Diário de Notícias*, 4 de Junho, 1939, p. 13.

«Vida Artística – Exposição de Sara Afonso, no estúdio do Secretariado de Propaganda Nacional» in *O Século*, 4 de Junho, 1939, p. 12.

F. de P. (Fernando Pamplona), «Exposição de pintura de Sara Afonso – um retrato de João Reis» in *Diário da Manhã*, 7 de Junho, 1939.

Carlos Queiroz, «Arte Moderna – A exposição de Sarah Afonso» in *Diário de Lisboa*, 15 de Junho, 1939, p. 2.

«Arte e Artistas – Exposição de Sara Afonso» in *A Voz*, 16 de Junho, 1939, p. 3.

Adelaide Félix, «Quinzena Artística – Impressões e notas – Sara Afonso e a sua exposição» in *Renascença*, ano VII, nº 199, 1 de Julho, 1939.

R.C., «As crianças e as artistas portuguesas» in *Panorama*, ano II, nº 12, 1942.

«Vida Artística – Exposição de Sarah Afonso» in *Diário de Lisboa*, 9 de Janeiro, 1953, p. 3.

«Artes Plásticas – Exposição de Sara Afonso» in *Diário Popular*, 10 de Janeiro, 1953, p. 11.

«Pintura de Sara Afonso na Galeria de Março» in *Diário de Notícias*, 12 de Janeiro, 1953, p. 4.

Fernando de Pamplona, «Crítica de Exposições – Sara Afonso e o Mundo Infantil» in *Diário da Manhã*, 17 de Janeiro, 1953.

«Exposição de Sara Afonso», in *Diário de Lisboa*, 18 de Janeiro, 1953, p. 11.

M. de O., «Pintura de Sarah Afonso» in *Diário Popular*, 18 de Janeiro, 1953, p. 3 e 11.

«Vida Artística - Exposição Sarah Afonso» in *Diário de Lisboa*, 19 de Janeiro, 1953, p. 15.

Sallés Paes, «Das Exposições de Pintura» in *O Debate*, 22 de Janeiro, 1953, p.7.

Octávio Sérgio, «Artes Plásticas – Sarah Affonso, pintora ingénua» in *Norte Desportivo*, 27 de Maio, 1962.

M.A (Manuela Azevedo), «Homenagem a Sarah Affonso na Galeria Costa do Sol» in *Diário de Notícias*, 17 de Janeiro, 1977, p. 5.

T.M.C. (Teresa Martins de Carvalho), «Sarah Affonso» in *Boletim da Secretaria de Estado da Cultura*, Informação Cultural, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Março, 1977, pp.14-16.

«As casas e as gentes – retratos de Sarah Affonso no Estoril», 1977. (publicação não identificada)

«Artes Plásticas - Retratos de Sara Afonso no Estoril» in *Diário de Notícias*, 8 de Julho, 1978, p. 19.

Manuela Azevedo, «Sara Afonso oitenta anos é o sonho e a realidade de Almada» in *Diário de Notícias*, 12 de Maio, 1979, p.13.

Manuel Varela, «Sarah Affonso – mulher mártir, intérprete companheira de amor e de guerra» in *Espaço T Magazine*, nº3, Setembro, 1980, pp. 64-65.

José-Augusto França, «Bibliografia. Maria José de Almada Negreiros. *Conversas com Sara Afonso*» in *Colóquio Artes*, nº 56, Lisboa, Março, 1983, p. 70.

«Morreu a pintora Sara Afonso» in *Diário de Notícias*, 16 de Dezembro, 1983, p. 9.

«Morreu Sara Afonso» in *Diário de Lisboa*, 16 de Dezembro, 1983, p. 20.

João Gaspar Simões, «Almada através de Sara Afonso» in *Diário de Notícias*, 9 de Agosto, 1984, p. 31.

Marina Tavares Dias, «Sarah Affonso – Finalmente a homenagem» in *Diário de Lisboa*, 29 de Dezembro, 1988, p. 23.

Margarida Botelho, «Homenagem simples à arte ingénu» in *Diário de Notícias – Caderno de Domingo*, 3 de Setembro, 1989, p. 11.

José-Augusto França, «Bibliografia. Maria José de Almada Negreiros. *Sara Afonso*» in *Colóquio Artes*, nº 87, Lisboa, Dezembro, 1990, p. 71.

Idalina Conde, «Sarah Affonso, Mulher (de) Artista» in *Análise Social*, nº 131-132, ICS, Lisboa, 1995, pp. 459-486.

Índice Remissivo

- Afonso, Sara...93, 121, 131, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 187
- alterismo.....4, 61, 79, 105, 177, 178, 186
- Apollinaire, Guillaume*..... 102, 189
- Auguste, Jules-Robert.....57
- Baudelaire, Charles.....55
- Bentes, Manuel..... 111, 113
- Bernard, Émile..... 37, 40, 41, 42, 43, 44
- Boas, George.....9
- Bonheur, Rosa.....35
- Bonington, Richard Parkes.....57
- Boudin, Eugene.....37
- Braga, Emília Santos..... 117
- Brandão, Raul..... 111
- Braque, George..... 112
- Brasil, Jaime.....132
- Breton, Jules..... 50, 51
- Cardoso, Alberto..... 131
- Cardoso, Alves..... 111
- Cardoso, Amadeo de Sousa 26, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 91, 93, 95, 96, 97, 98, 100, 104, 105, 111, 125, 126, 140, 163, 168, 170, 183, 206
- Carneiro, Francisco..... 111
- Casanova, Enrique..... 117
- Cézanne, Paul.....42, 52, 53, 54, 63, 72, 91, 96, 189
- Chagall, Marc..... 133, 154, 155, 178, 182
- Champfleury, Jules.....55
- Chassériau, Théodore.....57
- Courbet, Gustave.....33
- Dagnan-Bouveret, Pascal.....41
- Damáσιο, António..... 165
- Darwin, Charles..... 60
- Degas, Edgar.....55
- Delacroix, Eugène..... 56, 57, 58
- Derain, André..... 47, 90, 112, 211
- Deutch, Miriam..... 22, 23
- Dias, Saúl..... 151, 153, 160
- Dow, Arthur Wesley.....37
- Duarte, Afonso.....201
- Dufy, Raoul.....112
- Einstein, Carl..... 64, 210
- Eloy, Mário* ... 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 169, 170, 177, 181, 187
- Exposição Arte gentílica – África portuguesa*..... 212
- Exposição Colonial de Paris, 1931*..... 207
- Exposição Colonial Portuguesa, 1934* . 207, 208, 209
- Exposição de Amadeo de Sousa Cardoso na Liga Naval, 1916*..... 71
- Exposição do Mundo Português* 126, 173
- Exposição dos Artistas Independentes, 1936* 182
- Exposição dos Artistas Modernos Independentes, 1936*..... 107, 136
- Exposição Internacional de Paris, 1937* 112, 118
- Ferreira, Meneses..... 212
- Ferreira, Paulo..... 113
- Ferro, António.70, 112, 126, 134, 135, 164, 165, 168, 171, 206, 211, 215, 216
- Flam, Jack..... 22, 23, 24
- França, José Augusto ...26, 73, 97, 102, 113, 153, 206
- Freud, Sigmund..... 59, 60, 61
- Fromentin, Eugène..... 57
- Garrett, Almeida..... 128
- Gauguin, Paul....15, 16, 37, 40, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 62, 68, 77, 194
- Gautier, Théophile..... 55
- Goldwater, Robert..... 11, 13, 24, 46, 64
- Gomes, Augusto Ferreira..... 134
- Goncourt (irmãos)..... 55
- Harrison, Alexander..... 37
- Harrison, Lowel Birge..... 37
- Hovenden, Thomas..... 37
- I Exposição de Arte Moderna - S.P.N., 1936..... 111
- I Exposição de Arte Moderna, 1935..... 136
- I Salão de Outono* 111, 163
- I Salão dos Independentes*..... 134, 151, 153, 166
- II Salão de Humoristas* 118
- II Salão de Outono* 164
- II Salão dos Independentes* 134, 170
- III Exposição de Arte Moderna - S.P.N., 1938. 137
- III Salão de Modernistas*..... 92
- Infantilismo.....38, 42, 44, 121, 155, 182, 201
- Ingres, Jean-Auguste-Dominique..... 57, 58
- IV Exposição de Arte Moderna - S.P.N., 1940*..... 138
- Japonismo..... 31, 47, 55
- Jeanron, Philippe-Auguste..... 32
- Jones, Hugh Bolton..... 37
- Júlio 106, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 169
- Keil, Maria..... 182
- Khalo, Frida..... 181
- Kirchner, Ernest Ludwig..... 94
- Laude, Jean..... 13, 14
- Lovejoy, Arthur O.....9
- Macedo, Diogo de...27, 134, 135, 136, 208, 210, 211, 213, 214
- Manet, Claude..... 55
- Manet, Édouard..... 39, 55
- Matisse, Henri..... 11, 47, 57, 90, 112, 154, 193, 211
- McEvelley, Thomas..... 15, 20, 21
- Mendes, Manuel..... 166
- Millet, Jean-François.....33, 34, 35, 36, 37, 50, 51, 55
- Modigliani, Amadeo..... 112
- Mourão-Ferreira, David..... 174
- Negreiros, Almada8, 71, 78, 86, 90, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 143, 163, 165, 167, 169, 170, 179, 181, 182, 185, 187, 189, 198, 209
- Nietzsche, Friedrich..... 59, 60, 70
- Nunes, Emmerico..... 111, 113
- Orpheu*.....27, 103, 104, 185, 187, 188, 216
- Pamplona, Fernando de..... 113, 138

Pascoais, Teixeira de.....	111
Pessoa, Fernando.....	90, 101, 104, 109, 127, 186, 187, 189
Picasso, Pablo ...	11, 16, 45, 46, 47, 52, 53, 63, 71, 88, 90, 100, 105, 107, 112, 189, 193, 208
Pissarro, Camille	39, 40
<i>Possoz, Mily</i>	117, 118, 119, 120, 121, 182, 184
Poussin, Nicolas.....	32
<i>Presença</i> ..	26, 109, 152, 153, 154, 156, 161, 165, 167, 174, 186, 187, 188, 189, 190, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 203, 205, 206, 216, 217
<i>primitivismo</i>	
<i>distópico</i>	137, 145, 149, 150, 151, 155
<i>mimético</i>	89, 140, 141, 171, 176, 203
<i>ortodoxo</i>	59, 141, 176, 203
<i>utópico</i>	120, 144, 145, 155
Quintinha, Julião	208
Rappard, Anthon van	51
Rebelo, Domingos.....	113
Régio, José	106, 109, 151, 167, 186, 188, 189, 190, 192, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 216
Renoir, Auguste	57
Rhodes, Colin.....	75
Rodin, Auguste	70
Rodrigues, Dalila D'Alte	27
<i>Rousseau, Henri</i>	102, 107, 175, 189, 193, 195
Rousseau, Jean-Jacques	47, 57
Rousseau, Théodore.....	32, 55
Rubin, William.....	15
Sá-Carneiro, Mário de.....	90, 187, 189
<i>Salão Bobone, 1929</i>	166
<i>Salão da Ilustração Portuguesa</i>	118, 131
<i>Salão de Inverno, 1932</i>	135
<i>Salão de Outono, 1925</i>	131
<i>Salão do Século</i>	168
<i>Salão dos Artistas Independentes, 1936</i>	169
<i>Salon d'Automne</i>	165
Santa-Rita ...	26, 87, 88, 89, 90, 93, 97, 100, 111, 163, 206
Santo, Moisés Espírito	179
Schreyer, Adolf.....	57
Schuffenecker, Emile	44
Semke, Hein.....	169, 170
Sérusier, Paul	40
Silva, Raquel Henriques da.....	175
Simões, João Gaspar	148, 152, 186, 191, 198, 201, 202, 203, 204
<i>Smith, Francisco (ou Francis)</i>	110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117
Spencer, Herbert	60
Tagarro, José	166
Torgovnick, Mariana.....	18
Troyon, Constant	35
Van Gogh.....	37, 44, 49, 50, 51, 52, 53, 63
Varnedoe, Kirk.....	16
Verde, Cesário	127, 142
Viana, Eduardo	82, 91, 92, 97, 104, 105, 111, 113, 136, 140, 163, 168, 170, 180
Vieira da Silva	169
Vlaminck, Maurice	90, 211
Wylie, Robert.....	36
Zola, Émile	51, 55