

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES

JOSÉ ESCADA 1934-1980  
A CONSCIÊNCIA DO DESENHO NA CONQUISTA DE OUTRA DIMENSÃO

1ª Parte: O Homem  
Para uma biografia de José Escada

ARMANDO JORGE CAMPOS DOS SANTOS CASEIRÃO

DOCTORAMENTO EM BELAS-ARTES  
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO: DESENHO

2006

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES

JOSÉ ESCADA 1934-1980  
A CONSCIÊNCIA DO DESENHO NA CONQUISTA DE OUTRA DIMENSÃO

ARMANDO JORGE CAMPOS DOS SANTOS CASEIRÃO  
TESE ORIENTADA PELA PROFESSORA DOUTORA LUÍSA ARRUDA

DOUTORAMENTO EM BELAS-ARTES  
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO: DESENHO

2006

## Agradecimentos

Desejo, em primeiro lugar deixar uma palavra reconhecida de gratidão à Professora. Doutora Luísa Arruda, que com o seu saber e profundo conhecimento de investigação em Desenho, orientou o presente trabalho. Da mesma forma quero também agradecer o seu empenho e envolvimento pessoal, demonstrativo da dedicação e interesse extremo, que imprimiu ao projecto.

Gostaria de seguida expressar a minha gratidão ao primo do pintor, José Joaquim Escada Cardoso assim como à D.<sup>a</sup> Maria Manuela Rego, também prima do pintor que contribuíram com as suas memórias e as suas colecções para um melhor entendimento da vida de José Escada.

Do mesmo modo, ao escritor António Alçada Baptista, aos pintores João Vieira, Eurico Gonçalves, Manuel Baptista, ao crítico Rui Mário Gonçalves, à Prof. Doutora Sílvia Chicó, assim como também a Teresa Ricoh agradeço a partilha de memórias.

Para além das memórias, também partilharam as suas colecções o pintor Jorge Martins, Flávia Monsaraz, e Maria Nobre Franco, para quem deixo também uma palavra de gratidão. De não esquecer Mestre Lagoa Henriques bem como o Escultor Carlos Amado, que além das suas memórias e de disponibilizarem as suas colecções, se demonstraram interlocutores indispensáveis para a concretização deste trabalho.

À D.<sup>a</sup> Maria Amélia Santos Almeida, que disponibilizou a sua colecção, assim como a da *Galerias Antiks*, e ao Quintas Monteiro, que se mostrou sempre presente quando necessário.

Em relação a instituições que me facilitaram a consulta de obras e documentação agradeço aos Serviços de Referência e de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, à Fundação Vieira da Silva - Arpad Szenes, ao Museu do Chiado, à Fundação Luso Americana para o Desenvolvimento e à Galeria 111.

## **Apresentação**

O presente trabalho incide no estudo do desenho na obra do pintor José Escada. Para tal necessitámos de investigar a sua vida, a sua vida artística, e toda a sua obra, pois Escada dedicou a maior parte do seu viver à produção artística. Escada desempenhou papel importante no panorama artístico nacional, apesar de ter permanecido cerca de uma década em Paris, onde viveu com extrema dificuldade. Na cidade-luz, onde se exilou em virtude de um mal entendido, foi fundador do grupo KWY com René Bertholo, Lourdes Castro, João Vieira, Costa Pinheiro, Gonçalo Duarte, Jan Voss e Christo, grupo que obteve grande projecção no mundo artístico. Regressou a Portugal com a Primavera Marcelista, mas pouco tempo depois deu-se a revolução de Abril, que abalou em muito o mercado de arte, permanecendo o pintor em dificuldades financeiras, mas nunca deixando de desenhar.

Iniciámos a investigação com a finalidade de estudar especificamente o desenho nas obras do pintor, no entanto, logo nos encontrámo-nos a braços com a tarefa de desbravar a vida do artista, pois até à data nada tinha sido realizado nesse âmbito e, entendemos que para a análise das suas obras, muito ajudaria conhecer as diversas circunstâncias que envolveram os seus dias. A análise da vida do artista foi fundamental para a abordagem da sua obra. Logo, são aqui apresentados aqueles que com ele privaram, os seus amigos pintores portugueses e estrangeiros, assim como aqueles de quem ele recebeu influências, directa ou indirectamente, no seu trabalho, com a análise e comparação de obras e sua respectiva dissecação.

Averiguámos a importância do desenho no conjunto da sua obra, nas suas diversas técnicas, na construção das seus múltiplos e facetados trabalhos, sejam eles planos ou tridimensionais, figurativos ou não-figurativos.

Para a análise dos seus trabalhos separámos por temas a sua produção artística, de forma a um melhor entender das suas preocupações tanto formais como conceptuais. Por fim, reagrupámos cronologicamente, num contributo para um catalogo *raisonné*, todos os trabalhos que conseguimos reunir do pintor.

## **Presentation**

The following work intends to be a contribution to the study of drawing in the work of the painter José Escada. To accomplish that, it was necessary to investigate his artistic life and all of his works, for Escada dedicated most of his life to artistic production. Escada played a very important roll in national artistic scene, although he lived for about a decade in Paris where he faced extreme difficulties. In the city of lights where he exiled due to a miss understanding, he founded the KWY group with René Bertholo, Lourdes Castro, João Vieira, Costa Pinheiro, Gonçalo Duarte, Jan Voss and Christo, which had great relevance in the artistic world at the time.

He returned to Portugal as the “Primavera Marcelista” settled in, but shortly after the April revolution’s consequences stroked the art market and left the painter with financial difficulties, even though he never quitted drawing.

We began the investigation with the specific purpose of studying drawing in the painter’s works; however, we were confronted with the need of disclosure the painter’s life as until now nothing has been documented about the artist and we consider that for analyzing his work we must know and understand the circumstances of his life. Analyzing his life was determinant to approach his work. We present those who related to him, his Portuguese and foreign painter friends, those who directly or indirectly influenced his work, and we analyze and compare art works and its dissection.

We investigate the importance of drawing in the whole of his work, in his diversity of techniques, in the construction of his multiplicity works whether plane or three-dimensional, figurative or not.

In order to analyze his work we separated his artistic production by themes so that we could better comprehend both formal and conceptual preoccupations. Finally, we chronologically regrouped in a contribution for a *Catalogue Raisonné* all of his works that we were able to find.

## **ÍNDICE**

|                     |   |
|---------------------|---|
| Agradecimentos..... | 2 |
| Apresentação.....   | 3 |
| Índice.....         | 5 |

|                        |          |
|------------------------|----------|
| <b>INTRODUÇÃO.....</b> | <b>8</b> |
|------------------------|----------|

### **1- PARA UMA BIOGRAFIA DE JOSÉ ESCADA**

|                                     |           |
|-------------------------------------|-----------|
| <b>1.1- OS ANOS ACADÉMICOS.....</b> | <b>15</b> |
|-------------------------------------|-----------|

1.1.1- Os primeiros anos

1.1.2- As Belas-Artes

1.1.3- De discente a docente

|  |           |
|--|-----------|
| <b>1.2 - À PROCURA DE UMA LINGUAGEM.....</b> | <b>29</b> |
|--|-----------|

1.2.1- Do Café Gelo às primeiras colectivas

1.2.2- O ensaio de grupo

1.2.3- Escada e Rui Mário Gonçalves

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1.3 - A CONSCIÊNCIA POLÍTICA E O MOVIMENTO DE RENOVAÇÃO DE ARTE RELIGIOSA.....</b> | <b>50</b> |
|---|-----------|

1.3.1- As questões humanas e a adesão ao cristianismo

1.3.2- O Movimento de Renovação de Arte Religiosa.

1.3.3- Escada católico progressista.

1.3.4- A União de Estudantes Portugueses em França.

|                                      |           |
|--------------------------------------|-----------|
| <b>1.4 - OS TEMPOS DE PARIS.....</b> | <b>78</b> |
|--------------------------------------|-----------|

1.4.1 - A bolsa de estudo

1.4.2 – Os tutores da bolsa: Vieira da Silva e Arpad

1.4.3 – A viagem à Holanda

1.4.4 – Relatório da bolsa Janeiro-Março 1960

1.4.5 – Relatório da bolsa Abril-Junho 1960

1.4.6 – Relatório da bolsa Julho-Dezembro 1960

1.4.7 – K.W.Y.

|   |     |
|---|-----|
| 1.4.8 – Ser artista em Portugal                                       |     |
| 1.4.9 – O ano de 1961   |     |
| 1.4.10 – Dificuldades e esperanças no exílio parisiense               |     |
| <b>1.5 - O REGRESSO A PORTUGAL E OS ANOS 70</b> .....                 | 151 |
| 1.5.1 – Paris em Lisboa   |     |
| 1.5.2 – A festividade revolucionária                                  |     |
| 1.5.3 – A crise artística do pós 25 de Abril                          |     |
| 1.5.4 – Os subsídios de investigação                                  |     |
| 1.5.5 – A última exposição em vida: Óleos de Escada 1979              |     |
| <b>1.6 - A MORTE E A EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA</b> .....                | 179 |
| 1.6.1 – Demasiado cedo  |     |
| 1.6.2 – A exposição retrospectiva: SNBA, Dezembro 1980                |     |
| 1.6.3 – Outras exposições póstumas                                    |     |
| <b>1.7 – FOTOBIOGRAFIA</b> .....                                      | 191 |
| 1.7.1 - Índice de Imagens   |     |
| <br>  |     |
| <b>2. - A OBRA DE JOSÉ ESCADA</b>                                     |     |
| <br>  |     |
| <b>2.1 - AS INFLUÊNCIAS E OS PRIMEIROS TRABALHOS</b> .....            | 194 |
| 2.1.1 – Referências artísticas nacionais                              |     |
| 2.1.2 – As afinidades religiosas: os mestres das paisagens interiores |     |
| 2.1.3 – Faseamento da obra  |     |
| 2.1.4 – A importância do desenho na obra de Escada                    |     |
| 2.1.5 – À procura de um estilo  |     |
| <b>2.2 – A NÃO-FIGURAÇÃO</b> .....                                    | 253 |
| 2.2.1 – As experiências de aguarela e ainda a linha                   |     |
| 2.2.2 – A mancha: Aguarelas Informais                                 |     |
| 2.2.3 – A mancha e a linha  |     |
| <b>2.3 - A CONSAGRAÇÃO DOS OSSOS</b> .....                            | 266 |
| 2.3.1 – A herança surrealista   |     |
| 2.3.2 – Pintura e poesia. - Camilo Pessanha                           |     |

|   |     |
|---|-----|
| 2.3.3 – <i>Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos</i>                                  |     |
| 2.3.4 – Óleo <i>versus</i> guache   |     |
| 2.3.5 – Os novos materiais riscantes  |     |
| 2.3.6 – Os testes de Rorschach  |     |
| <b>2.4 – O OBJECTO ESCADIANO</b> .....  | 313 |
| 2.4.1 – O paradigma do cubo   |     |
| 2.4.2 – Relevos em papel  |     |
| 2.4.3 – Novos materiais, novas soluções   |     |
| 2.4.4 – O regresso aos recortes de papel  |     |
| 2.4.5 – Colagens  |     |
| <b>2.5 - AS NOSSAS CORDAS</b> .....   | 347 |
| 2.5.1 – Desatar os nós  |     |
| 2.5.2 – As visitasões   |     |
| 2.5.3 – Em torno da cabeça  |     |
| 2.5.4 – De regresso à linha   |     |
| 2.5.5 – Novelos   |     |
| <b>2.6 - AS SOBREPOSIÇÕES</b> .....   | 391 |
| 2.6.1 – O método construtivo  |     |
| 2.6.2 – Um sistema de planos comunicantes   |     |
| <b>2.7 - A FIGURAÇÃO TARDIA</b> .....   | 408 |
| 2.7.1 – Os retratos de amigos   |     |
| 2.7.2 – A figuração de um universo pessoal; A mão do pintor e o quadro dentro do quadro |     |
| 2.7.3 – Os perfis, presenças em espírito  |     |
| 2.7.4 – Os auto retratos  |     |
| 2.7.5 – O vasto mundo do Alto de Santo Amaro  |     |
| <b>CONCLUSÃO</b> .....  | 455 |
| Bibliografia.....   | 465 |
| <b>IMAGENS</b>  |     |

### **3 - CONTRIBUTO PARA UM CATÁLOGO *RAISONNÉ***

***Palavras-Chave***

Escada, Desenho, Objecto, Recorte, Relevo.

***Key-Words***

Escada, Drawing, Object, Outline, Relief.

## INTRODUÇÃO

No Alto de Santo Amaro, nos finais dos anos setenta, passeava de manhã e ao fim de tarde um homem, geralmente de samarra e chapéu, acompanhado por dois cães. Dizia-se que era pintor. Figura verdadeiramente intrigante, capaz de despertar a curiosidade, histórias e boatos, parecia viver arredado da realidade. Era realmente pintor. Era José Escada.

A presente dissertação de Doutoramento em Desenho tem por objectivo o levantamento, abordagem e estudo do desenho na obra do pintor José Escada. O estudo da obra deste artista, cujo trabalho de assinalável qualidade é impar no universo do desenho em Portugal e no Século XX encontrava-se por fazer. O presente trabalho não pode deixar de ser consequência do estudo profundo realizado em tese de Doutoramento da Professora Doutora Luísa Capucho Arruda, *Francisco Vieira Lusitano, (1699-1783). Uma época de Desenho*, autor e período destacado do desenho português. Trabalho exaustivo e exemplar sobre a obra do artista Vieira Lusitano, lança extensas pistas, aberturas e prolongamentos constituindo uma fonte preciosa de informação e reflexão, que apesar dos longos anos que separam os dois artistas e as obras em estudo, se revelou como um modelo de investigação e estímulo intelectual para o presente trabalho, onde o desenho português se mostrou denominador comum.

Passados que estão pouco mais de uma vintena de anos da morte de José Escada, o que já nos confere o necessário afastamento histórico, parece-nos chegado o momento próprio de aprofundar o estudo da vida e obra deste artista.

Hoje, José Escada é nome de rua na cidade de Lisboa,<sup>1</sup> após ter vivido exilado em Paris durante vários anos, onde repetia vezes sem conta a frase: “Não haverá valores nacionais, se não houver nacionais com valor.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Imagem da placa toponímica pode ser vista adiante no capítulo 1.7, Fotobiografia, fig.1-F.

<sup>2</sup> Rui Mário Gonçalves, in, *José Escada*, Catálogo da exposição na Sociedade Nacional de Belas Artes, Dezembro 1980.

Foi protagonista de uma vida atribulada, vivida com imensas privações, onde não abundavam valores económicos, mas donde sobressaíam os valores espirituais.

Se é verdade que Escada “foi um homem inquieto, indisciplinado e fiel depositário das angústias da sua geração”,<sup>3</sup> não deixa também de ser verdade que nos deixou uma obra de estilo pessoal e inconfundível, realizada a par da sua vivência, o que nos leva a afirmar que estamos perante um caso em que se torna difícil a separação da vida artística da vida do artista, pois Escada era promotor daquilo a que chamava *uma boémia culta*.

A sua obra, tão particular, é geralmente estudada e citada enquanto membro do grupo KWY, mas esquecida e remetida para um segundo plano enquanto artista individual.

O citado grupo, com a sua revista, foi objecto de uma dissertação académica<sup>4</sup> e de uma grande exposição no Centro Cultural de Belém, da qual nos ficou um excelente catálogo.<sup>5</sup>

Escada segundo o pintor René Bertholo «era um gajo porreiro, terno, atencioso e passo de qualidades para chegar à mais importante: fez alguns dos quadros “mais melhores” que gente nascida neste sítio pintou. [...] Ao dizer isto sinto que tenho pele de galinha na nuca, na barriga das pernas.» Confessou René Bertholo, para logo continuar: «É que fizemos o “Ver” nas Belas Artes e o “KWY” em Paris. E lá estou outra vez com pele de galinha e lágrimas nos olhos.» Invaso pelo sentimento, René Bertholo diz que: “quando começo a pensar nele ocorrem-me tantas imagens, que nenhuma me parece ter mais direito a sair que as

---

<sup>3</sup> Sousa Neves, “José Escada Pintor da Adivinhação e da Busca da Chave dos Signos”, in *A Capital*, 23 de Dezembro de 1980

<sup>4</sup> A dissertação de Ana Filipa Candeias, *Revista KWY: Da Abstracção Lírica à Nova Figuração*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1996.

Com referências ao Grupo KWY, e não só, veja-se a dissertação de Rita Andreia Silva Porto de Macedo, *Artes Plásticas em Portugal no Período Marcelista 1968-1974*, Dissertação em História da Arte Contemporânea, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998.

<sup>5</sup> *KWY, Paris 1958-1968*, Centro Cultural de Belém, Abril 2001. O catálogo teve planificação e coordenação científica de Margarida Acciaiuoli.

outras. Era preciso escrever um livro, mas não sei se, nem quando terei pachorra para.”<sup>6</sup>

Para Mário Cesariny: “O Escada era (é) verdadeiramente um pintor. Tudo nele vibrava em grande acordo com o que ele criava nas suas telas que eram parte dele-mesmo, guardas puras, com o mínimo possível de interferências da chamada vida prática ou opaca. Ver um desenho ou uma pintura do Escada é como ouvir falar muito baixinho a um deus desconhecido, sempre a ser invocado.”<sup>7</sup>

Escada possuía o dom de encantar que, segundo Alçada Baptista, provinha duma alma desenvolvida, não sendo assim estranho que diversos historiadores e críticos de arte, se sentissem tocados pela arte de José Escada, vindo então a escrever sobre ele e sobre a sua obra. Podem-se então destacar José Augusto França, José Luís Porfírio, Silvia Chicó, Rui Mário Gonçalves, Alexandre Pomar e Nelson Di Maggio, entre outros.<sup>8</sup> A quase totalidade destes escritos foram gerados como resposta às exposições de José Escada, tanto realizadas em vida, na maior parte delas ausente para as quais enviava trabalhos de Paris, como também sobre exposições póstumas.

Apesar do seu trabalho possuir um carácter particular e características pessoais, e para além de, em grande parte da sua obra, se poder sentir uma forte capacidade experimental capaz de abrir portas e desbravar novos caminhos para a plasticidade da arte, apesar de tudo isto, nunca se escreveu mais do que vinte páginas sobre José Escada, não existindo estudos específicos sobre o pintor ou sobre a sua obra.

José Escada dedicou a sua vida à arte, à produção artística e especificamente ao desenho. Sem se pretender encerrar o universo do desenho em

---

<sup>6</sup> René Bertholo, in catálogo da exposição *José Escada*, Galeria de São Bento, Abril 1989.

<sup>7</sup> Mário de Cesariny, catálogo da exposição *José Escada*, Galeria de São Bento, Maio de 1989

<sup>8</sup> Existe ainda o caso da vontade de escrever e de o não ter feito como Ernesto de Sousa. No seu livro *Ser Moderno em Portugal*, na nota de apresentação, Isabel Alves e José Miranda Justo, mencionam que nos escritos de Ernesto de Sousa existia uma “única linha, sem maiúsculas nem virgulas a indicação do nome de quatro artistas mortos: [António] areal J.[oão] rod.[odrigues] [José] escada [José] conduto. Havia certamente o projecto de escrever sobre esta relação, entre a arte e a morte, mas não encontramos material suficiente para que se reportasse aos três últimos casos”.

definições, que decerto limitam a campo de acção da disciplina, o desenho será a prática da representação, tanto tirado do real como da imaginação, um exercício de interpretação com uma linguagem própria, com elementos estruturais assentes no ponto, na linha, na mancha, conseguidos com materiais riscantes como a grafite a sanguínea, a ponta seca, mas também na luz, nas sombras, conjugando lápis de carvão e giz branco, nos ritmos e nas texturas. O desenho engloba também a possibilidade de distribuir a cor, como apontamento e não só, como em casos do uso da aguarela, das aguadas da tinta-da-china ou do guache, ou ainda nos pastéis, secos ou de óleo. O desenho na sua expressão mais comum usa o lápis e o papel, no entanto são variadas as formas como se apresenta. Escada, substituiu o lápis pela tesoura e o papel pela folha de ferro, construindo assim desenhos a três dimensões, marcando a sua contemporaneidade a par com a autonomia do desenho que se deu no Século XX, pois até então o desenho era tido como suporte de outras formas de expressão plástica.<sup>9</sup>

O presente trabalho é fundamentalmente baseado numa investigação de campo, em que a análise da obra de arte ocupa o primeiro lugar das nossas preocupações. Cronologicamente situa-se entre 1934 e 1980, anos do nascimento e da morte de José Escada. Como organização da investigação optou-se pela divisão em três partes.

A primeira parte apresenta uma abordagem à biografia do pintor, onde primeiramente se encontram os anos académicos, os primeiros anos de adolescência e passagem pela Escola António Arroio, pela Escola Superior de Belas-Artes, as primeiras exposições colectivas nos anos 50 e, o convívio intelectual em tertúlias no Café Gelo, que enriqueceu o seu espólio intelectual, acrescido mais tarde em Paris com o trabalho no grupo KWY, fulcral para o surgimento de algumas das suas obras, que desempenham papel preponderante na arte portuguesa do século XX.

Debruçamo-nos ainda na primeira parte na sua tomada de consciência política e no Movimento de Renovação da Arte Religiosa de que fez Escada parte.

---

<sup>9</sup> Cfr: AAVV, *Le Dessin*, Ed. Skira, Geneve, 1979.

O seu empenho na produção de uma nova Arte Sacra foi tal, que sentimos a necessidade de investigar a sua relação com o Movimento.

De modo cronológico continuamos a pesquisa biográfica e a sua ida para Paris: em 1960 com uma bolsa da Fundação Gulbenkian, deslocou-se para a capital francesa, mas devido a mal entendidos recebeu o estatuto de exilado permanecendo cerca de uma década na cidade luz, tendo regressado a Portugal com a abertura política Marcelista. À margem de actualidade artística, prosseguiria o seu próprio percurso, na busca de um caminho de entendimento pessoal, nunca deixando de desenhar, mesmo quando acometido de doença, que o fez deslocar em tratamentos para o Caramulo. Depois desta experiência em que o pintor confessou ter estado perto da morte, passou a utilizar sistematicamente a figuração nas suas obras íntimistas e pessoais.

Na segunda parte do presente trabalho analisamos a obra de Escada. Apresentamos o faseamento da obra do pintor sugerido por vários críticos de arte no entanto, numa abordagem pessoal que nos pareceu mais coerente organizamos o agrupamento dos trabalhos por conjuntos temáticos de modo a enaltecer e fomentar a análise das obras, apresentando primeiramente uma análise formal, seguida de uma análise conceptual, pois dentro de cada tema seguimos uma ordem cronológica, desde os trabalhos iniciais aos mais estruturados que designámos de *Ossos*, *Objectos*, *Cordas*, *Sobreposições* e *Figuração Tardia*.

Entendemos ser necessário saber e compreender quando e como teria surgido cada tema, qual a génese de cada conjunto temático e quais as diversas formas e caminhos consentidos pelo pintor. Na análise artística pretendemos averiguar quais as suas verdadeiras influências, e quais os pintores que mais o influenciaram. Vieira da Silva, Cézanne, Matisse, Bazaine, Manessier são nomes entre outros, que surgem em diversos textos, associados à obra de José Escada, donde sentimos a necessidade de verificar as referidas aproximações. Também abordamos as possíveis ligações a escolas, correntes artísticas ou mesmo movimentos estéticos contemporâneos, com o estudo dos que poderiam ter tido alguma importância para o desenvolvimento e produção artística de Escada, assim como investigamos sobre quais os artistas que Escada influenciou, ou, antes,

questionamos se deixou seguidores no panorama artístico nacional. Para uma maior facilidade de leitura, manuseamento e consulta separamos nesta segunda parte o texto das imagens colocando estas num volume independente com uma paginação própria.

Na terceira parte reagrupámos cronologicamente todas as obras que tivemos oportunidade de reunir, com elaboração de fichas de obra numa contribuição para um catálogo *raisonné*. Também este volume possui uma paginação própria que facilita a sua consulta.

Escada está representado em vários Museus e Galerias assim como em colecções particulares. Privilegiamos o contacto visual com as obras, tendo para o presente trabalho contactado com o Museu do Chiado e respectivo Centro de Documentação e Serviços Técnicos; com o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, e o seu Departamento de Documentação e Pesquisa, bem como com o Serviço de Belas-Artes, e o Centro de Referência; a Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento; a Fundação Vieira da Silva – Arpad Szenes, e o seu centro de documentação e pesquisa.

Em relação às galerias de arte, contactamos a Galeria Antiks e a sua biblioteca e centro de documentação; a Galeria António Prates, a Galeria João Esteves de Oliveira, a Galeria 111 assim como o seu centro de documentação, e a Galeria de São Mamede, bem como colecções particulares a que tivemos acesso.

Recolhemos toda a bibliografia passiva existente nas Bibliotecas e consultamos as referências ao artista existentes nas Histórias de Arte em Portugal. Na generalidade as referências a José Escada, tendem a situa-lo como elemento do grupo KWY, e como praticante de uma pintura informal, pouco adiantando sobre o trabalho desenvolvido pelo pintor. Compilámos a correspondência entre as diversas personalidades que com Escada privaram, tendo pesquisado nos Arquivos da Pide/DGS, nunca antes pesquisado para este artista. Seguidamente, debruçamo-nos sobre os periódicos, tanto na Hemeroteca como na Biblioteca Nacional e também na Fundação Gulbenkian, após o que resultou num cruzamento de informação dos diversos textos, publicados tanto em jornais como

em revistas. Para acompanhamento das suas exposições, realizamos o levantamento dos catálogos existentes, tanto das exposições colectivas, em que participou José Escada, como das individuais, como também das exposições póstumas. Seguimos também algumas pistas de obras levadas a leilão, oriundas de varias colecções particulares. Nos Museus, Galerias e colecções particulares privilegiamos o contacto com as obras do artista, fotografando grande número de obras, de modo a organizar um inventário o mais completo possível.

Ainda como trabalho de campo procurámos através de entrevistas tanto a familiares do artista, como a outros artistas que com ele privaram, conseguir informações que tivessem importância para o presente trabalho. No âmbito deste trabalho entrevistámos várias personalidades, amigos, artistas e críticos de arte: Conversámos com António Alçada Baptista, Maria Amélia Santos Almeida, Teresa Ricoh, Flávia Monsaraz, Maria Nobre Franco, Manuela Pilar, Eurico Gonçalves, João Vieira, Manuel Baptista, Jorge Martins, Carlos Amado, Lagoa Henriques, António Prates, Carlos Barroco, Rui Mário Gonçalves e Sílvia Chicó. Falamos ainda com alguns familiares como os primos José Joaquim Escada Cardoso e Maria Manuela Rego.

# 1 - PARA UMA BIOGRAFIA DE JOSÉ ESCADA

## 1.1 – Os Anos Académicos

### 1.1.1 - Os primeiros anos

José Jorge da Silva Escada nasceu na Freguesia da Ajuda, Concelho e Distrito de Lisboa, a 26 de Julho de 1934. Seu pai, José Casimiro Escada, tinha a profissão de barbeiro e sua mãe, Maria Adriana Marques da Silva Escada, trabalhava como costureira na casa Ramiro Leão. José Escada, teve mais duas irmãs: uma mais nova, Maria Clara e outra mais velha, Maria Fernanda. Enquanto filho de artesãos, José Escada estava como que talhado para ser artista. Seu pai tinha uma extrema facilidade para tudo que envolvesse habilidade manual, sua irmã Maria Clara, aos doze anos, desenhava com livre espontaneidade e José Escada, com apenas três anos entretinha-se a desenhar a lápis de cor, como que desenhando o seu futuro, e “já enchia a boca que gostaria de ser pintor.”<sup>1</sup>

A sua vontade de ser pintor era tão forte que se negava a ingressar na escola primária, pois em choro convulsivo balbuciava inocentemente em último argumento que “para se ser pintor não é necessário saber ler nem escrever.”<sup>2</sup> Ultrapassada a rejeição, a instrução primária foi realizada no Alto de Santo Amaro, na Escola Primária da Calçada da Tapada, muito perto da casa onde vivia com os seus pais, na Rua Aliança Operária, nº-6, 1º Esq. Ainda hoje, alguns colegas de carteira recordam a sua facilidade na área do desenho tendo José Escada, com as suas capacidades, conquistado amizades que sempre o acompanhavam por estar constantemente a desenhar e a construir estórias. Nas fotografias de grupo da Escola Primária do ano de 1943/1944,<sup>3</sup> José Escada é o

---

<sup>1</sup> A. Lopes de Oliveira, “Nas Colmeias da Arte, José Jorge da Silva Escada – Um pintor que desponta”, in *Novidades, Letras e Artes*, Lisboa, 24 de Junho de 1951.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>3</sup> As referidas fotografias podem ser vistas adiante no capítulo 1.7, Fotobiografia, figuras 2 e 3 F.

petiz de meias altas aos losangos que curiosamente, se encontra sempre numa ponta do grupo como que afastado do conjunto geral.

Anunciador da sua forte faceta artística e grande incentivo para a sua carreira de pintor terá sido, sem dúvida, um diploma honroso que conquistou no Palácio Barata Salgueiro numa exposição infantil, tendo esse trabalho sido realizado nos seus sete anos quando, após ter assistido a uma majestosa procissão, a registou em casa e de memória, sobre papel e com tintas de água, plena de impressionante fidelidade.<sup>4</sup>

Terminada a instrução primária e supostamente contrariando a sua vontade e grande tendência artística, José Escada ingressou na Escola Industrial de Marquês de Pombal, não só por ser aquela que servia a sua área de residência, mas por se desejar e esperar um futuro diferente.<sup>5</sup> Frequentou a Escola Marquês de Pombal, no ano lectivo de 1945/1946, como aluno ordinário, com o número 1420, tendo obtido o seguinte aproveitamento<sup>6</sup>: *Desenho Geral*, aprovado em exame com dezassete valores; *Português*, primeiro ano, disciplina com a duração de 3 anos, passagem por média com catorze valores; *Matemática*, primeiro ano, com duração de 3 anos, passagem por média com catorze valores; *Educação Moral e Cívica*, primeiro ano, duração de 5 anos, passagem por média com catorze valores; *Oficina de Carpintaria e Moldes*, primeiro ano, passagem por média com onze valores.

Foi nesta fase de tomada de consciência de vontades que José Escada sentiu e assumiu um crescente interesse pelas artes. Sempre desejara ser pintor e a sua profecia de infância tinha de se cumprir. De qualquer forma, os números falavam por si: os dezassete valores num exame a *Desenho Geral*, contra uma

---

<sup>4</sup> A. Lopes de Oliveira, “Nas Colmeias da Arte, José Jorge da Silva Escada – Um pintor que desponta”, in *Novidades, Letras e Artes*, Lisboa, 24 de Junho de 1951. Acrescentamos ainda que José Escada era geralmente recusado nas exposições infantis, pois devido ao virtuosismo patente nos seus trabalhos estes levavam a supor terem sido realizados por alguém mais velho, tal como seu primo Joaquim Escada Cardoso nos confessou em entrevista no âmbito deste trabalho.

<sup>5</sup> “Alguém de família, feito o pequeno exame de instrução primária, apontava conselheiramente o caminho desconcertante e preguiçoso dum malfadado lugar burocrático...” A. Lopes de Oliveira, “Nas colmeias da Arte – José Jorge da Silva Escada – Um pintor que desponta”, in *Novidades, Letras e Artes*, Lisboa, 24 de Junho de 1951.

<sup>6</sup>Processo de transferência do aluno José Jorge da Silva Escada, Escola de Artes Decorativas António Arroio.

média de onze em *Oficina de Carpintaria e Moldes*, indicavam-lhe o caminho do o curso desejado.

O ano lectivo de 1946/1947 foi frequentado na então Escola Industrial António Arroio<sup>7</sup>, com o número 77, obtendo em *Geografia* por exame dezasseis valores; a *Geometria* quinze valores e igual nota a *Desenho Ornamental*; a *Pintura Decorativa* e a *Moral*, catorze valores.<sup>8</sup>

Em verdade, na época da sua passagem pela Escola Industrial António Arroio, e já no tão desejado curso, José Escada tinha uma maior predilecção por disciplinas da representação gráfica ou então certamente dedicava-lhes maior atenção, conseguindo nessas cadeiras melhores notas já que, em disciplinas de outras áreas, os seus resultados eram francamente mais fracos.

No seu terceiro ano lectivo, 1947/1948, algo de anormal se passou pois com um elevado número de faltas José Escada foi mesmo reprovado com nove valores às disciplinas de *Português* e *Matemática*. Ainda assim, obteve onze nas cadeiras de *Pintura Decorativa* e *História*; treze a *Geometria* assim como a *Desenho de Figura*; Quinze a *Moral* e dezasseis a *Desenho Ornamental*, valores conseguidos em exame.

O ano lectivo de 1948/1949 foi preenchido simplesmente na repetição das duas disciplinas a que José Escada não obtivera aproveitamento, tendo-se como que redimido com dezassete valores a *Português*, obtidos por exame e, pelo mesmo método, uns satisfatórios doze valores a *Matemática*.

O quarto ano, cumprido no ano lectivo de 1949/1950, foi um ano de regresso à normalidade, obtendo José Escada a classificação de dezasseis valores à disciplina de *Desenho de Figura*, enquanto que às disciplinas de *Modelação* e de *Moral* obteve catorze valores; treze valores à disciplina de *Pintura Decorativa* e doze valores à disciplina de *Geometria* enquanto que às cadeiras de *Matemática*, *Francês* e *Físico-Química*, obteve onze valores.

---

<sup>7</sup> Hoje a Escola já não é denominada de Industrial mas de: Escola de Artes Decorativas António Arroio. As informações apresentadas foram cedidas pela Escola, no âmbito do presente trabalho.

<sup>8</sup> A ficha da Escola Industrial António Arroio com uma fotografia de José Escada no ano de 1946, pode ser vista no capítulo 1.7, Fotobiografia, fig. 4-F.

O quinto e último ano na Escola António Arroio ocorreu no ano lectivo de 1950/1951. Parece ter começado mal para José Escada pois logo em Novembro, mais precisamente a 14 de Novembro de 1950, foi-lhe aplicada a pena 4ª do Estatuto, artigo 460, isto é, castigado com dois dias de suspensão por mau comportamento. Este contratempo, no entanto, não o impediu de concluir o ano com quinze valores às disciplinas de *Desenho de Figura*, leccionada por Henrique Tavares, que *encontrou nele um óptimo discípulo*,<sup>9</sup> assim como às disciplinas de *Geometria* e de *Físico-química*; doze à cadeira de *Modelação*, leccionada por Alexandre da Silva e onze valores às cadeiras de *Francês*, *Matemática* e *Moral*.

No entanto, a referida suspensão não veio alterar em nada o requerimento que seu pai, José Casimiro Escada, entregava todos os anos nos serviços do Director da Escola, afim de que este autorizasse a isenção de propinas nos termos do artigo 405-1º do estatuto do Ensino Profissional Industrial e Comercial — alegava não possuir os meios necessários para o pagamento dos referidos encargos e visto José Escada ter obtido aproveitamento no ano anterior e ter bom comportamento, era um sério candidato a tal benesse.

Aos 17 anos, obteve o diploma da Escola de Artes Decorativas António Arroio, sendo redigida a 24 de Agosto de 1951 a respectiva Carta de Curso, como tendo completado nessa Escola o curso de Habilitação à Escola de Belas-Artes, com a classificação final de catorze valores e dois décimos. O diploma ficou registado no livro nº- 4, na folha 82. Na referida Carta de Curso, constatámos que as disciplinas ligadas ao Desenho tiveram todas notas superiores à média indicada: *Geometria Plana, Projecções e Perspectiva*, quinze valores; *Desenho geral*, dezassete valores; *Desenho Ornamental*, dezasseis valores e *Desenho de figura*, quinze valores.<sup>10</sup>

Na sua passagem como aluno na Escola de Artes Decorativas António Arroio, José Escada teve como colegas de turma Rogério Ribeiro, Maria Cecília e

---

<sup>9</sup> A. Lopes de Oliveira, “Nas Colmeias da Arte, José Jorge da Silva Escada – Um pintor que desponta”, in *Novidades, Letras e Artes*, Lisboa, 24 de Junho de 1951.

<sup>10</sup> Na referida Carta de Curso constam ainda as seguintes disciplinas: Português, dezassete valores; Matemática, doze valores; Francês, onze valores; Geografia, dezasseis valores; História, onze valores; Física e Química, quinze valores; Modelação, doze valores; Educação Moral e Cívica, catorze valores.

Salgado Violante, entre outros, sendo que também conheceu Lourdes Castro, embora pertencente a outro ano e a outra turma. No corpo docente teve como professores e examinadores, conforme conseguimos apurar, Rogério de Andrade, Carlos Bragança, Henrique Tavares, Carlos Galvão Pires, Alexandra Silva, Abel Manta e Euclides Vaz, entre outros.

Quando ainda na António Arroio, José Escada foi orientado fora da Escola por Raul Carapinha<sup>11</sup>, sobretudo nos aspectos técnicos e oficinais. Carapinha era um pintor mais velho que vivia relativamente perto, duas ruas acima da Rua Aliança Operária de José Escada, na Rua Filinto Elísio, 23, 2º Dto. Depositando largas esperanças em José Escada, Carapinha aconselhava o jovem promissor a trilhar um caminho sério<sup>12</sup> ensinando-lhe o que ainda não tivera oportunidade de aprender na escola, longe de modernismos ou modismos, com as melhores bases académicas, incentivando-o e requisitando-lhe mesmo alguns trabalhos.

Raul Carapinha nasceu em Alcochete, a 11 de Novembro de 1876, e faleceu em Lisboa a 27 de Agosto de 1957. Foi aluno da Casa Pia de Lisboa, tendo sido admitido em Janeiro de 1884, onde recebeu o número 1469.<sup>13</sup> Foi a expensas da Casa Pia que frequentou de 1891 a 1899, na Escola de Belas – Artes de Lisboa, os cursos de *Desenho Geral* e *Pintura Histórica*. Pelo seu exemplar aproveitamento no curso de *Desenho Geral* foi premiado com uma medalha de Prata e outra de Bronze. No curso especial de *Pintura Histórica* foi discípulo de Mestre Veloso Salgado.

Carapinha era pintor integrado na comunidade artística, e por diversas vezes foi vogal da Direcção da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa, onde expunha regularmente desde 1918. Foi professor de Desenho e Pintura do ensino particular e Desenhador Artístico da Câmara Municipal de Lisboa, tendo nesta cidade sido o autor do projecto da Estufa Fria para o Parque Eduardo VII.

---

<sup>11</sup> A importância de Raul Carapinha na formação de José Escada foi confirmada e exaltada por sua prima D. Maria Manuela Escada Cardoso, em entrevista no âmbito deste trabalho.

<sup>12</sup> A. Lopes de Oliveira, “Nas Colmeias da Arte, José Jorge da Silva Escada – Um pintor que desponta”, in *Novidades, Letras e Artes*, Lisboa, 24 de Junho de 1951.

<sup>13</sup> Catálogo da exposição *Casa Pia de Lisboa, 200 anos. Artistas Casapianos*, Fundação Calouste Gulbenkian, Exposições e Museografia, 1980.

Raul Carapinha está representado no Museu de Grão Vasco, na Casa Pia de Lisboa com um trabalho intitulado *Figos*, na Biblioteca Museu Luz Soriano com um trabalho intitulado *Rosas* e no Museu Nacional de Arte Contemporânea, com *Natureza Morta e Flores*.

### **1.1.2-As Belas-Artes**

Em Outubro de 1951, José Escada dá entrada na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa.<sup>14</sup> Segundo o arquitecto Vasco Croft de Moura que entrou para a ESBAL em 1950, a Escola nessa década possuía um ensino que seguia o modelo das *Beaux-Arts*, privilegiando os estilos clássicos na arquitectura e os cânones académicos nas artes plásticas. Os estudantes dos diversos cursos, Arquitectura, Escultura e Pintura tinham a grande vantagem de partilharem as mesmas aulas, como no caso de disciplinas como Desenho Arquitectónico, Composição Decorativa e Desenho de Modelo. O curso de pintura era ministrado em duas partes: o Curso Especial de Pintura, seguido do Curso Superior de Pintura. Os alunos chamavam Mestre aos Professores e cada Mestre tinha o seu perfil próprio, ficando o tipo de ensino perfeitamente dependente das suas características pessoais, bem como das relações pessoais que estabelecia com o aluno, conduzindo a uma obediência cega, segundo modelos estritamente definidos.<sup>15</sup>

Na época, o tempo dos alunos era dividido entre a escola e os seus ateliers. As aulas eram por si só cansativas, com trabalhos de desenho académico rigoroso e demorado, sendo o tempo suportado com conversas e discussões entre colegas sobre a síntese das três artes. Os inconvenientes desse tipo de ensino eram compensados pela convivência entre colegas, pela discussão de alternativas ao próprio sistema de ensino, tendo sempre presente a situação política existente, pela discussão de alternativas ao modelo de arte e às correntes estéticas da época,

---

<sup>14</sup> No capítulo 1.7, Fotobiografia, fig.5-F, pode ser vista a ficha da ESBAL de José Escada com uma fotografia do artista.

<sup>15</sup> Vasco Croft, *Arquitectura e Humanismo, O Papel do Arquitecto Hoje em Portugal*, Edições Terramar, Lisboa, Junho 2001, pg 36.

enfim pelo sonho de fazer algo, simplesmente diferente, simplesmente moderno, simplesmente contemporâneo.<sup>16</sup> Dessas sessões, resultava uma certa rebeldia, uma vontade de sonhar, uma construção de novos mundos, de novas formas de dizer e a curiosidade de conhecer outras formas de fazer.

No início do Verão de 1952, José Escada havia já concluído o primeiro ano do Curso Especial de Pintura com elevadas notas. À segunda cadeira, primeira parte, *Estilos Ornamentais, Ornamentos do Natural, Estudo Comparado, (Desenho e Modelação)*, consegue dezoito valores,<sup>17</sup> obtendo igual nota à primeira parte da terceira cadeira: *Desenho de Figura do Antigo (Cabeça e Torso)*.<sup>18</sup> Para a primeira parte da primeira cadeira, *Elementos de Geometria Descritiva, Perspectiva, Teoria das Sombras*, leccionada por Carvalho Piloto, consegue catorze, tendo para a primeira parte da décima primeira cadeira, *História, Geografia Histórica, Etnologia*, obtido treze valores.

Curiosamente, a nota mais baixa que José Escada obteve no curso da Escola de Belas Artes foi onze valores, na primeira parte da oitava disciplina, *Ordens e Trechos Arquitectónicos, (Desenho a Traço e Aguarelado)*, disciplina frequentada por Escada no primeiro ano que ingressou no curso, mas pertencente ao último do curso.

No ano lectivo de 1952/1953, José Escada encontrava-se inscrito no segundo ano, podendo concluir-se como balanço anual um resultado mais moderado em relação ao anterior, ou seja, baixou ligeiramente as notas mais altas e subiu as notas mais baixas. Para a segunda parte da terceira cadeira *Desenho de Figura do Antigo, Estátua*, obteve dezassete valores, mas para a terceira parte dessa mesma terceira cadeira, *Desenho do Modelo Vivo*, catorze valores, tendo sido Professor da cadeira Leopoldo Neves de Almeida.<sup>19</sup> Quanto à primeira parte

---

<sup>16</sup> Vasco Croft, *Arquitectura e Humanismo, O Papel do Arquitecto Hoje em Portugal*, Edições Terramar, Lisboa, Junho 2001, pg 36.

<sup>17</sup> Neste mesmo exame, realizado a 10 de Julho de 1952, o seu colega João da Conceição Ferreira, mais tarde Presidente do Conselho Directivo da E.S.B.A.L., obteve dezanove valores.

<sup>18</sup> O exame realizado a 13 de Junho de 1952 teve como júri Leopoldo Neves de Almeida, Luís Varela e Victor Manuel de Carvalho.

<sup>19</sup> Leopoldo de Almeida nasceu em Lisboa em 1898. Escultor contemporâneo de estilo neoclássico integra-se na arte moderna pela sobriedade exemplar das suas obras. Autor de esculturas nos monumentos a João de Deus, Câmara Pestana, António José de Almeida e do Padrão dos

da nona cadeira, *História da Arte da Antiguidade*, consegue dezasseis valores. Para a primeira parte das sétima e décima segunda cadeira, *Modelação do Antigo (Cabeça e Torso)*, leccionadas também por Leopoldo Neves de Almeida e *Osteologia e Miologia*, José Escada obtém quinze valores.

O terceiro ano do curso decorreu no ano lectivo de 1953/1954. Nesse ano, José Escada compareceu em reuniões efectuadas na Associação Académica de Ciências, onde se procedeu à elaboração, discussão e aprovação dos Estatutos da futura Associação Académica da ESBAL. José Escada fez então parte da equipa directiva que teve a seu cargo a legalização desses Estatutos com Leopoldo de Almeida, Manuel Moreira, Nuno Portas e Sebastião Fonseca.<sup>20</sup>

Nos exames do ano lectivo de 1953/1954, José Escada conseguiu dezoito valores a duas disciplinas: na opção da quinta ou sexta cadeira, terceira parte, *Pintura a Claro-Escuro*, assim como na segunda parte da nona cadeira, *História de Arte Medieval e Moderna*. Dezassete valores foi a nota conseguida na segunda parte da segunda cadeira, *Estilização, Composição Ornamental*. Novamente na opção da quinta ou sexta cadeiras, primeira e segunda partes, *Desenho de Modelo Vivo, Esboços do Movimento, Desenho de Memória, (Cultura da Memória Visual)*, Escada recebeu dezasseis valores. Finalmente, a nota mais baixa desse ano coube à segunda parte da décima segunda cadeira, *Morfologia Elementos de Antropologia*, onde Escada obteve doze valores.

Corria o ano lectivo de 1954/1955 e José Escada foi finalista do Curso Especial de Pintura. Neste seu quarto ano, de elevados resultados, a nota mais alta obteve-a no último exame realizado nessa Escola: dezoito valores na segunda parte da décima primeira cadeira, *Rudimentos de História das Literaturas Clássicas e da Literatura Portuguesa*.<sup>21</sup> Seguidamente, obtém dezassete valores

---

Descobrimientos. “Toda a sua obra está marcada por uma persistência dos procedimentos técnicos e dos fundamentos que enformam a ideia, decorrentes de uma metodologia clássica da criação escultórica que estabelece três fases no seu processo de produção: o estudo da ideia em desenho, a modelação das massas em barro e a passagem para o gesso, e na obra definitiva a transposição à pedra ou ao bronze”, Paulo Simões Nunes, in *Dicionário da Escultura Portuguesa*, José Fernandes Pereira (dir.), Caminho 2005. pp30-38

<sup>20</sup> In: *Ver*, nº-3, Junho de 1954.

<sup>21</sup> No exame realizado a 15 de Julho de 1955, Rui Manuel Afonso Baptista, o conhecido e notório pintor Manuel Baptista, obteve a nota máxima de vinte valores.

na quarta parte da opção da quinta ou sexta cadeira, *Naturezas Mortas, Panejamentos, Cabeças, Estudos Práticos da Técnica dos Grandes Mestres*. A sua nota mais baixa neste último ano foi dezasseis valores nas primeira e segunda partes da opção da quinta ou sexta cadeira, *Desenho do Modelo Vivo, Esboços do Movimento, Desenho de Memória, (Cultura da Memória Visual)*.

Terminado o Curso Especial de Pintura com 21 anos, com uma média de 15,7 valores, José Escada ingressou no Curso Superior de Pintura, ministrado por Mestre Varela Aldemira,<sup>22</sup> do qual constava respectivamente a 2ª e 1ª Classes, mas não encontramos documentação comprovativa de que tenha terminado ou frequentado esta última etapa académica.

Na Escola de Belas Artes, José Escada travou conhecimento com alguns colegas, reconhecendo preocupações e interesses comuns. José Escada foi, no seu tempo, dos pintores que mais proveito tirou do ensino oficial,<sup>23</sup> mas também dos mais críticos, como se poderá constatar nas suas declarações à revista *Ver*. Esta revista foi criada por René Bertholo, António Lopes Alves e Sebastião Augusto Fonseca, constituindo a concretização de uma ideia que há muito os invadia. Eram todos alunos da Escola de Belas Artes, os dois primeiros de Pintura e o último de Escultura respectivamente, e, tal como se podia ler na capa, era organização dos alunos da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, estando a revista principalmente destinada à divulgação das artes plásticas, “com uma finalidade puramente artística, literária e crítica.”<sup>24</sup>

Publicavam três números por ano lectivo, coincidindo por vezes com os trimestres e era a única publicação de artes plásticas da época, sendo impressa na Gráfica Monumental, umas vezes em *stencil* outras em *off-set*, conforme a verba disponível. A assinatura de três fascículos ficava por 16\$00 escudos, sendo o

---

<sup>22</sup> Ver: Varela Aldemira, *A pintura na teoria e na prática*, Edição de Autor, (Sociedade Industrial Tipográfica), Lisboa, 1961. Na consulta desta obra, um manual teórico e prático, ficamos com uma melhor ideia do que era ensinado na época na Escola de Belas Artes, mais concretamente no Curso Superior de Pintura.

<sup>23</sup> Rui Mário Gonçalves, in *Catálogo da Exposição José Escada*, S.N.B.A., 1980.

<sup>24</sup> Nota editorial da revista *Ver*, nº1- 1ª série, Lisboa, 1954.

número avulso de 6\$00 escudos na moeda da época. Teve diversas séries, I<sup>a</sup>, II<sup>a</sup> e III<sup>a</sup>, terminando a publicação em 1957, sendo que o corpo editorial ia mudando conforme acabavam o curso e abandonavam a Escola. Chegou a ter uma tiragem de 200 exemplares e a ser vendida fora da Escola. Eram diversos os colaboradores tais como José Escada, Nuno Portas, então estudante em arquitectura e Lourdes Castro, que Escada já conhecia da António Arroio, entre outros, para quem a revista *Ver* proporcionava a possibilidade de discutir e apresentar as suas ideias e realizações.

É Sebastião Fonseca, estudante de Escultura mas com grandes capacidades de escrita e também um dos criadores da revista, que vai entrevistar em 1955 José Escada para a citada revista *Ver, n.º-1 da 2ª série*. Aí Escada vê-se questionado em primeiro lugar, quanto à organização do curso de pintura que frequentava. Da análise das suas respostas conclui-se que José Escada entendia de forma particular o meio, tanto académico como social, em que estava inserido. Entendia que o programa da época do curso de pintura era resultado de um conceito académico post-renascentista, unilateral, que considerava a pintura sujeita aos estreitos limites do cavalete, inconciliável com outros locais que não fossem os Museus e com qualquer material que não fosse o óleo. Para José Escada estava-se perante um programa incapaz para formar e desenvolver a vocação dos alunos segundo as exigências da época e sem força para invadir a vida e espalhar nela as suas benéficas influências. Considerava particularmente que, ao longo dos quatro primeiros anos do curso, só existiam três cadeiras capazes de interessar profundamente um pintor, *Historia de Arte*, a *Pintura* e o *Desenho de Modelo*, sendo que as restantes poderiam ser substituídas por cadeiras como *Estética* ou *Teoria da Pintura*, cuja ausência era para ele inexplicável. Acrescenta ainda que era evidente a necessidade de repor uma cadeira de *Gravura*, outrora existente, pois esta oferecia vastíssimas oportunidades aos artistas. Pensava também que logo no primeiro ano deveria existir uma cadeira de experimentação prática, tipo laboratório, onde os alunos pudessem tomar contacto com as principais técnicas, privilegiando ao longo dos anos seguintes a análise e o uso dessas tecnologias com conhecimento profundo. A defesa destas ideias assentava no facto de José

Escada estar convicto ser mais vulgar um pintor ser chamado a trabalhar num fresco, num vitral, numa tapeçaria, num mosaico ou numa série de gravuras do que a retratar a óleo uma família nobre ou a fazer uma natureza morta para uma sala de jantar. Repudiava a ideia de que quem conhece uma técnica conhece todas pois, segundo ele, em arte, cada material tem as suas potencialidades e os seus segredos, e cabe ao artista descobri-los e revelá-los. Considerava ainda que, dum leque tão vasto de tecnologias, cada um poderia melhor escolher a área e o modo de dar forma ao seu desejo afectivo de criar.

José Augusto França, considerou, em Março de 2004, que o ensino das Belas-Artes deveria ser reestruturado, devendo passar a seu ver, pela criação de uma base teórica estruturada e por um sistema de *ateliers* livres em que o professor seria escolhido *ad hoc*. José Augusto França defendeu esta posição ao presidir à recente comissão de avaliação desse ensino.<sup>25</sup>

Para além da organização e estrutura do curso de Pintura, José Escada refere ainda problemas periféricos ao curso, como a falta de espaço e a falta de luz assim como a deficiência da maioria dos utensílios. Lança ainda críticas à vida académica e refere lacunas tão grandes como a inexistência de uma biblioteca, que deveria ser vasta e actualizada, a inexistência de boas reproduções antigas e modernas que deveriam ser espalhadas pela Escola. Menciona também a ausência de exposições periódicas dentro da Escola que apresentam trabalhos realizados pelos alunos.

Alguns anos mais tarde, em Abril de 1959, em entrevista à revista *Flama*,<sup>26</sup> Escada é questionado acerca do panorama da pintura e do seu ensino em Portugal, ao que o pintor responde que o panorama não era animador, embora se sentisse um esforço, maior que há uns anos, de renovação e acerto em relação à pintura universal, mas que esse esforço só em alguns casos poderia ser coroado de êxito, uma vez que não era acompanhado nem pelo ensino das belas-artes, nem pelo Estado, nem pelo público.

---

<sup>25</sup> J.-A. França, *Diário de Notícias*, Domingo, 28 de Março de 2004, pg 50.

<sup>26</sup> José Escada em entrevista conduzida por António dos Reis, “Oportunas Declarações, Encontro com José Escada, consagrado artista da pintura moderna.”, in *Flama*, nº 580, ano XV, 17 de Abril de 1959.

A divulgação das ideias e dos trabalhos realizados era uma preocupação de primeira linha. Se através da revista *Ver*, as ideias e os programas estéticos poderiam ser difundidas quando acompanhadas de pequenos desenhos que serviam como ilustrações, faltava um suporte capaz de fazer passar as imagens de maior escala. Para tal, mais uma vez partiu de René Bertholo a publicação de *plaquettes*, tendo saído a primeira com desenhos do próprio René Bertholo em Janeiro de 1955 bem como a segunda e, curiosamente, a última, de José Escada com introdução de Nuno Portas. A continuidade das *plaquettes*, denominada *Colecção Desenhos*, dependia fundamentalmente do número de assinantes. O preço para os alunos da Escola era de 10\$00 escudos, e nas livrarias era vendido a 15\$00 escudos. No entanto, esta iniciativa terminou quando os intervenientes deixaram a Escola.

### **1.1.3-De discente a docente.**

Encontrando-se então com o Curso concluído e com a maioria aos 21 anos, José Escada foi, por despacho ministerial de 20 de Setembro de 1955, nomeado, por conveniência urgente de serviço, Mestre Contratado de Serviço Eventual da Oficina de Cerâmica Decorativa, da Escola de Artes Decorativas António Arroio. Assim, José Escada ia ser professor na Escola Secundária onde tinha estudado. Com ele entraram mais dois professores contratados de serviço eventual: Fernando Monteiro Bragança Gil e António Aires de Freitas Leal. O Professor da cadeira de Cerâmica era Manuel Cargaleiro de quem, curiosamente, Lourdes Castro e José Escada foram alunos. Anos mais tarde Manuel Cargaleiro ainda se referia a José Escada como o seu “distinto aluno”.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Ana Filipa Osório Candeias, *Revista KWY, (da abstracção lírica à nova figuração)*, Dissertação de Mestrado em História de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1996, pp.117.

A 13 de Fevereiro de 1956, foram formalmente pedidas à Polícia Internacional e de Defesa do Estado informações sobre José Escada, sendo dada a seguinte resposta, patente no seu Boletim de Informação: “Tem bom porte moral, não lhe sendo conhecidas actividades políticas”.<sup>28</sup> Na folha de informação do Ministério da Educação Nacional da Escola de Artes Decorativas António Arroio acerca do tempo e da qualidade de serviço prestado pelos agentes de ensino de serviço eventual, respeitante a José Escada no ano lectivo de 1955/1956, o Director de então, Lino António, atribui-lhe a qualificação de *Bom*, com as seguintes observações: “Apesar das naturais dificuldades num primeiro ano de ensino, revelou qualidades muito aproveitáveis”. Qualidades essas que, apesar de reconhecidas, não mais seriam aproveitadas, pois José Escada foi forçado a abandonar o serviço docente antes ainda de concluídos os exames dessa escola, em virtude de ter sido chamado a prestar serviço militar obrigatório.

Deste serviço militar apurou-se que José Escada foi aluno do Curso de Sargentos Milicianos do Regimento de Artilharia de Costa, com o número 541/56.

No quadro de pessoal docente da Escola António Arroio do ano lectivo de 1955/1956, podemos encontrar alguns nomes de relevo no panorama artístico nacional, colegas docentes de José Escada, tais como o já referido Manuel Alves Cargaleiro, Daciano Henrique Monteiro da Costa, Frederico Henrique George, Jorge Ricardo da Conceição Vieira, Querubim Lapa Almeida e Fernando Monteiro de Bragança Gil, entre outros.

As relações de José Escada com a Escola António Arroio, os seus colegas docentes e o respectivo Director, foram certamente as melhores, pois a 24 de Julho de 1956, Escada escreveu ao Director da escola pedindo o empréstimo de uma sala. Alguns alunos de liceu seus conhecidos pretendiam preparação em desenho para exame de admissão às Belas-Artes e recorreram a Escada para que este os preparasse nesse sentido. Como o pintor não possuía nenhum espaço nem gessos para esse fim, recorreu à Escola António Arroio, onde leccionara.. No final

---

<sup>28</sup> Boletim de Informação: 192247. Arquivos da PIDE/DGS, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

da carta despede-se de forma esclarecedora: “...receba o Sr. Director cumprimentos deste velho aluno e amigo”.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Carta de José Escada ao Director da Escola António Arroio, datada de 24 de Julho de 1957, depositada na pasta do pintor na referida Escola.

## 1.2 - A procura de uma linguagem

### 1.2.1 – Do Café Gelo para as primeiras colectivas

Na época da juventude de José Escada, cada bairro de Lisboa tinha vida própria. O jovem pintor apanhava bem cedo o eléctrico 18, “Ajuda - Praça do Comércio”, que passava à sua porta, obtendo assim o bilhete operário que dava direito ao regresso gratuito. O dia era passado na Escola e no bairro circundante, no Chiado e na Baixa Pombalina, que era o centro onde se concentrava a maior parte da vida social. Para a sociedade da época era chique subir e descer o Chiado, ver as montras e as lojas, sendo que a baixa se prolongava pelo Rossio, até aos Restauradores e à Avenida, locais onde se situavam os principais cinemas, teatros e restaurantes da capital.<sup>1</sup>

Largo da Academia das Belas-Artes, Rua Ivens, Rua Garrett, Rua do Carmo, Rossio. Este era o percurso que José Escada tinha de fazer para se deslocar desde a Escola de Belas-Artes até ao *atelier* que partilhava com os seus colegas, René Bertholo, Gonçalo Duarte e João Vieira. O atelier era constituído por “duas pequenas salas sem quaisquer condições de espaço ou de iluminação pelo qual pagavam um elevado preço”.<sup>2</sup> Por baixo do referido *atelier*, o Café Gelo, era local de encontro privilegiado de intelectuais, e de tertúlias entre artistas e escritores.<sup>3</sup> Os quatro pintores, ainda estudantes, eram dos mais novos que frequentavam as discussões do Café, num grupo que não era certo e que não possuía contornos definidos, marcado por discussões espontâneas, onde se falava

---

<sup>1</sup> Vasco Croft de Moura, in, *Arquitectura e Humanismo, O papel do arquitecto, hoje, em Portugal*, Edições TerraMar, Lisboa, Junho de 2001, pg 38.

<sup>2</sup> “Uma Exposição Discutida - Problemas e anseios de sete jovens pintores”, *Diário Ilustrado*, 17 Dezembro, 1956, pg 12.

<sup>3</sup> António José Forte, in “Breve Notícia, breve elogio do grupo do Café Gelo”, *Jornal de Letras*, ano V, nº 189, 18 a 24 de fevereiro de 1986. O café Gelo foi inaugurado em 1883 e acreditamos que, pela sua situação geográfica na cidade, em plena Praça D. Pedro IV, Rossio, se tornou local de tertúlias tal como mais tarde *A Brasileira* do Chiado. O Café Gelo em 1908 era local de reunião de conspiradores e revolucionários como Alfredo Costa e Buiça que haviam de matar o rei D. Carlos e o príncipe D. Luís. Com importância para a história do surrealismo em Portugal, foi em Maio de 1962, que as tertúlias do Café Gelo foram interrompidas pela polícia.

de tudo sem assunto marcado, sem moderador, em encontros mais ou menos regulares de hábito criado. Numa caricatura de Benjamim Marques publicada no *Diário de Lisboa* de 16 do Outubro de 1958, segundo a legenda publicada, encontram-se “Manuel de Lima, Luiz Pacheco, Mário Cesariny, Raul Leal, José Simões, Hélder Macedo, João Rodrigues, Gonçalo, Benjamin, Escada, Cargaleiro, a cadeira vazia de João Vieira, Fininha, J. Manuel Calafate, João Zanaga, Assunção, Vergílio Martinho e Saldanha da Gama.”<sup>4</sup>

A dada altura de 1959, o grupo foi convidado a abandonar o Café Gelo e transfere-se para outro café, o Royal.

Ao que consta numa noite de má sorte, Raul Leal terá sido surpreendido por um guarda-nocturno em atitude não autorizada num vão de escada da Praça da Figueira, tendo sido denunciado à polícia. Apesar dos seus setenta anos, estes não impediram que passasse quase um mês internado em Aljube. Quando libertado, os jovens surrealistas comemoraram efusivamente a libertação desse velho senhor do *Orpheu*, “o único e verdadeiro doido do Orpheu,” segundo a poesia de Mário Cesariny,<sup>5</sup> com um ruidoso jantar, no Café Gelo. “Quem assistiu diz que foi um pouco mais do que ruidoso. O poeta surrealista António José Forte chama-lhe um verdadeiro tremor de terra no Rossio.[...] Outros contam que o pandemónio foi tal, com gente a discursar em cima das mesas, louças e móveis partidos, que o grupo foi convidado a nunca mais aparecer por ali, tendo-se transferido para o Café Royal.”<sup>6</sup>

Apesar de Escada se encontrar envolvido nestes acontecimentos mais mundanos, acontecia que os seus trabalhos executados na Escola de Belas Artes eram demasiado académicos e entendiam-se como resposta a um programa de ensino, logo seria desse atelier no Rossio que saíam as obras para a primeira exposição colectiva em que o pintor participou.

---

<sup>4</sup> *Diário de Lisboa*, 16 de Outubro de 1958. A referida caricatura pode ser encontrada mais à frente neste trabalho, no capítulo 1.7.- Fotobiografia, fig.6-F.

<sup>5</sup> “O Raul Leal era/O único doido do Orpheu./Ninguém lhe invejasse aquela loucura de fera?/Invejava-a eu” (*O Virgem Negra*), Torcato Sepúlveda, “Aos costumes disseram nada”, revista *Grande Reportagem*, 24 de Abril de 2004, pg 50.

<sup>6</sup> Torcato Sepúlveda, “Aos costumes disseram nada”, revista *Grande Reportagem*, 24 de Abril de 2004, pg 50.

José Escada teve uma participação modesta, na VII<sup>a</sup> Exposição Geral de Artes Plásticas, na Sociedade Nacional de Belas Artes, na Rua Barata Salgueiro, em Lisboa de 23 de Maio a 9 de Junho de 1953. A exposição estava dividida em diversas áreas como pintura, escultura, arquitectura, aguarela-desenho-pastel e guache, gravura e artes decorativas. José Escada apresentava-se na área da pintura com dois trabalhos que receberam os números de catálogo 46 e 47, sendo o primeiro uma composição de *Natureza-Morta*. e o segundo intitulado *Rua*. Nenhum dos trabalhos apresentava preço ou proprietário. Nesta exposição as obras de maior valor de venda pertenciam ao pintor Augusto Gomes, a 30000\$00 escudos. Júlio Pomar também na categoria de pintura apresentava entre diversos trabalhos um *Menino na Praia*, de 2000\$00 escudos e *Os Carpinteiros*, a 7000\$00 escudos. Na categoria de aguarela-desenho-pastel e guache, podiam ver-se trabalhos de René Bertholo, Mário Henrique Leiria ou Nikias Skapinakis entre outros, enquanto nas artes decorativas encontravam-se nomes como Maria Keil do Amaral, João Cutileiro ou António Charrua.

*Lourdes Castro, Carvalho e Rego, José Escada*, foi a denominação da exposição destes três artistas que teve lugar no Centro Nacional de Cultura, na Rua António Maria Cardoso, nº 8, em Lisboa, praticamente por detrás da Escola de Belas-Artes, com inauguração a 20 de Março. Foi a segunda vez que José Escada expôs e corria o ano de 1954, ano da morte de Matisse e de Derain. Almada Negreiros pintava o *Retrato de Fernando Pessoa*, e Escada tinha vinte anos.

Nesta exposição, Lourdes Castro expôs cinco óleos e quatro desenhos sendo o valor dos primeiros entre 800\$00 escudos e 1200\$00 escudos. Mais caros, a 1500\$00 escudos eram os três óleos de Cunha e Rego, sendo que os seus sete desenhos custavam entre os 50\$00 escudos e os 300\$00 escudos.

Do então jovem José Escada, podiam-se apreciar duas aguarelas, com os números de catálogo 20 e 21, *A Carroça* e *O Cais*, a 250\$00 escudos cada, e o grosso do seu trabalho quase se confundia com a totalidade da exposição: apresentava catorze desenhos numerados de 22 a 35, com valores entre os 80\$00 escudos e os 150\$00 escudos. Todos os trabalhos de José Escada tinham títulos

objectivos, levando-nos a acreditar que se tratava de uma mostra sobretudo figurativa.<sup>7</sup>

Na revista *Ver*, Luís Bettencourt em crítica à exposição,<sup>8</sup> escreve que nos trabalhos de José Escada se notava grande pureza de traço e grande plasticidade, capazes de edificar uma técnica. Que existia sobretudo um sentido de auto-crítica, e que os seus trabalhos venciam o formalismo fácil por neles existir um ambiente próprio que inconscientemente selecciona traços e compõe figuras.

As duas exposições seguintes com trabalhos de José Escada tiveram lugar na Galeria Pórtico, no ano de 1955. A primeira, em Maio, *Teresa de Sousa, Lourdes Castro, Cruz de Carvalho e José Escada*, foi a que inaugurou o espaço como galeria, situada na Rua da Misericórdia, nº 31, em Lisboa, a segunda participação foi em Novembro na *IIIª Exposição de Artes Plásticas de Lisboa*.

Esta galeria encontrava-se no trajecto para a Casa Ferreira, loja de materiais de pintura no Bairro Alto, que hoje ainda existe relativamente perto da Escola de Belas-Artes. Na época, não existiam muitas galerias a apoiar a arte moderna, fruto do fraco mercado dessa área, espelho da baixa cultura reinante aliada a uma grande dose de conservadorismo.<sup>9</sup> As galerias com intuítos comerciais aparecem em Portugal a partir de 1935 com a Galeria *UP*, para só depois em 1952 surgir a Galeria de Março, que terá tido uma existência “mais cultural que comercial”.<sup>10</sup>

A par com a Galeria Pórtico e a trabalhar no mesmo segmento, surge em Lisboa a Galeria do *Diário de Notícias*. Em 1954, no Porto, aparece a Galeria Dominguez Alvarez. No ano de 1963 surge na capital a Galeria 111, enquanto que no Porto abre portas a Galeria *Árvore*. De volta à capital em 1966, inicia actividade a Galeria Bucholz e um ano mais tarde a Galeria S. Mamede. Nos anos setenta são já muitas as galerias com fins comerciais, mas será de destacar a

---

<sup>7</sup> A listagem de trabalhos de José Escada desta exposição pode ser consultada adiante no Catálogo *Raisonné*, no ano da exposição.

<sup>8</sup> Luís Bettencourt, in “Três alunos da E.S.B.A.L. no C.N.C.”, *Ver*, nº-3, Junho 1954.

<sup>9</sup> De salvaguardar a *Galeria de Março*, na Av. António Augusto Aguiar, em Lisboa, que funcionou dois anos de 1952 – 1954, sob a direcção de J.-A. França e Fernando Lemos.

<sup>10</sup> J.-A. França, *A Arte em Portugal no século XX*, pg 475.

Galeria Quadrante assim como a Galeria Quadrum que inicia a sua actividade no final de 1973.<sup>11</sup>

O espaço da Pórtico enquanto galeria era o característico das construções do Bairro Alto. Apesar de ser suficientemente amplo, sucede-se permitindo um percurso dinâmico em labirinto, descobrindo-se arcos, arcadas e nichos, facilitando a distribuição das obras então apresentadas. Era assim descrita por Fernando de Pamplona: “Labiríntica em seus corredores, galerias, escadinhas, salas com portas de ferro forjado, e agradável na sua decoração moderna audaciosa, de que só destoam os suportes metálicos das pinturas e desenhos com aspecto de canalização a descoberto.”<sup>12</sup>

Num artigo do *Diário Popular*<sup>13</sup> sobre esta exposição Mário de Oliveira, crítico colunista do *Diário Popular*, iniciava dizendo que Lisboa já tinha, “finalmente, uma galeria de arte, de ambiente igual ao das galerias de Paris, Milão, Roma, Madrid, etc, uma galeria que há muito deveria ter aparecido, e que só agora apareceu e que seja para ganhar raízes.”<sup>14</sup>

*Teresa de Sousa, Lourdes Castro, Cruz de Carvalho e José Escada*, assim se denominava a exposição, teve lugar de 23 de Abril a 8 de Maio de 1955. Três

---

<sup>11</sup> A par com estas galerias também a Sociedade Nacional de Belas Artes, e a Fundação Calouste Gulbenkian abriam as suas portas para exposições. Os Museus não apresentaram uma dinamização à altura da divulgação de arte e dos valores nacionais. O Museu Nacional de Arte Contemporânea atravessou um vasto período árido quando da acção de Diogo de Macedo. Depois de Eduardo Malta, este Museu manteve-se até aos nossos dias, apesar das diversas tentativas de melhoramentos, como armazém e depósito de arte, sem que existisse em Portugal um verdadeiro Museu de Arte Moderna. E assim se manteve a situação até aos anos oitenta quando do aparecimento do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.

<sup>12</sup> Fernando de Pamplona, “Pinturas, aquarelas, desenhos, gravuras e cerâmicas na Galeria Pórtico”, *Diário da Manhã*, 30 de Abril de 1955, pg5. Fernando de Sá Passos Rangel Pamplona, historiador e crítico de arte nasceu no Porto a 1 de Maio de 1909 Licenciado em Filologia Românica pela Fac. Letras do Porto, dedicou-se à actividade de jornalista e de crítico de arte, tendo sido durante bastante tempo considerado o crítico ao serviço do regime ou do gosto vigente. Foi autor de *Um Século de Pintura e Escultura em Portugal*, publicado em 1945, e do *Dicionário dos Pintores e Escultores Portugueses ou que viveram em Portugal*. Fernando Pamplona faleceu em Lisboa a 17 de Maio de 1989.

<sup>13</sup> Mário de Oliveira, in “Trabalhos de Teresa de Sousa, Lourdes Castro, Cruz de Carvalho e José Escada”, *Diário Popular*, Lisboa, 11 de Maio de 1955, pg 6.

<sup>14</sup> A transformação em galeria, que se iniciara como leiloeira em 1926, é obra do pintor António de Araújo que com seu pai e com o advogado Manuel de Carvalho criaram uma sociedade comercial. Funcionou como galeria comercial de arte moderna de 1955 a 1959. Hoje a casa ainda existe e dedica-se à venda de candeeiros e artigos de decoração para o lar.

deles ainda eram estudantes, só Teresa Sousa havia já terminado o curso e, segundo Mário de Oliveira, tratava-se de “artistas de apreciáveis qualidades, estudiosos, e com vontade firme de vencer”.<sup>15</sup> O catálogo da exposição de 500 exemplares, foi impresso num papel cartonado castanho e tinha na capa um fino desenho a linha, de José Escada. Ainda segundo o crítico do *Diário Popular*, a exposição era muito agradável mas bastante confusa na distribuição dos trabalhos.

Teresa Sousa apresentava treze óleos, oito guaches e aguarelas, e quarenta e quatro desenhos, sendo os seus preços de venda entre os 1000\$00 escudos e os 6000\$00 escudos para os óleos e, 100\$00 escudos para os desenhos. Lourdes Castro por sua vez apresentava um leque mais vasto de técnicas, com nove óleos, entre os 500\$00 escudos e os 700\$00 escudos, duas aguarelas, dois linóleos, seis monotipos, trinta desenhos, catorze croquis, a 50\$00 escudos cada e cinco cerâmicas, pratos e azulejos que custavam entre os 500\$00 escudos e os 1200\$00 escudos.

Cruz de Carvalho era mais modesto no número de peças expostas, tendo seis óleos, entre os 800\$00 escudos e os 1500\$00 escudos, seis cerâmicas e várias peças de mobiliário.

Sobre esta exposição Fernando de Pamplona escreveu que: “José Escada é o mais revolucionário do quarteto”.<sup>16</sup> O pintor, para além de apresentar grande número de peças, um total de sessenta e duas, também diversificava na tecnologia. No catálogo do número 153 ao 215, apresentava: onze óleos, dos quais cinco eram retratos, quatro naturezas mortas e duas paisagens dois linóleos, seis guaches, trinta desenhos, doze *croquis* e duas cerâmicas, sendo a última, segundo o catálogo já da colecção de Manuel Cargaleiro; tanto as suas cerâmicas como as de Lourdes Castro tinham sido peças executadas na aula de cerâmica da Escola de Artes Decorativas António Arroio, cadeira da qual Manuel Cargaleiro era professor.

---

<sup>15</sup> Mário de Oliveira, in “Trabalhos de Teresa de Sousa, Lourdes Castro, Cruz de Carvalho e José Escada”, *Diário Popular*, Lisboa, 11 de Maio de 1955, pg 6.

<sup>16</sup> Fernando de Pamplona, “Pinturas, aguarelas, desenhos, gravuras e cerâmicas na Galeria Pórtico”, *Diário da Manhã*, 30 de Abril de 1955, pg5.

Fernando de Pamplona achava que alguns dos retratos a óleo de Escada eram de feição cubista, e que outros dentro do mesmo espírito teriam menos dureza mas mais expressão.<sup>17</sup>

Perante estes trabalhos<sup>18</sup>, o crítico do *Diário Popular*, Mário de Oliveira, não hesita em considerar o jovem José Escada, “cheio de potencialidades, desenhista já de firme personalidade”.<sup>19</sup> Segundo ele, o seu traço era já firme e delicado e conseguia sugerir em ritmos de linhas puras toda a ternura e poesia das suas formas, em que se sentia uma forte humanidade. Acrescenta ainda o quão magníficos eram os seus estudos de nu, harmoniosos e repletos de movimento e sobretudo expressivos, mesmo quando se libertava das leis anatómicas. Reconta ainda a sua especial atenção para o óleo nº 157, um retrato intitulado “*M. Machado*”, onde José Escada “nos mostra simplificação cromática, muito bem dada, sobretudo nos tons amarelos da blusa a contrastarem com os tons planificados do azul e do seu esplêndido fundo. Este seu quadro de boa factura técnica, cheio de apreciáveis qualidades, poderá ser um caminho a seguir pelo artista, onde, colherá grandes frutos.”<sup>20</sup>

A segunda representação de José Escada na galeria Pórtico, verifica-se na *III<sup>a</sup> Exposição de Artes Plásticas de Lisboa*, que teve inauguração a 8 de Novembro de 1955. Escada apresentou um guache, que recebeu o número de catálogo 43.

O ano seguinte, 1956, caracteriza-se por ser um ano de enormes e variadas referências, não só em termos de exposições como também em relação aos trabalhos que José Escada já vinha desenvolvendo com o Movimento de Renovação de Arte Religiosa, movimento a que pertencia.

---

<sup>17</sup> Fernando de Pamplona, “Pinturas, aguarelas, desenhos, gravuras e cerâmicas na Galeria Pórtico”, *Diário da Manhã*, 30 de Abril de 1955, pg5.

<sup>18</sup> A listagem de catálogo dos trabalhos de José Escada pode ser consultada adiante no Catálogo *Raisonné*, no ano da exposição.

<sup>19</sup> Mário de Oliveira, in “Trabalhos de Teresa Sousa, Lourdes Castro, Cruz de Carvalho e José Escada”, *Diário Popular*, Lisboa, 11 de Maio de 1955, pg 13.

<sup>20</sup> *Idem, ibidem*.

Iniciou o ano expondo na 3<sup>a</sup> *Exposição de alunos da ESBAL*, com trabalhos extra escolares na Sociedade Nacional de Belas Artes. O jornal *Novidades* de 21 de Janeiro de 1956, refere em relação à exposição “um desejo de fugir, quanto possível, às normas mais ou menos académicas do ensino”.<sup>21</sup>

“Impressão Nocturna”, foi o trabalho a óleo, enviado em Fevereiro de 1956 para o *Salão de Artistas de Hoje* na SNBA. Segundo Rui Mário Gonçalves “era inteiramente construído com linhas sensivelmente rectilíneas, entrecruzando-se, retalhando o espaço, sugerindo planos diferentemente tratados com a cor, constituía essencialmente uma exploração de valores luminosos, sugerindo um ambiente de serena ternura.”<sup>22</sup>

É ainda na Galeria Pórtico, nesse mesmo ano, nos meses de Maio e Junho, que teve lugar o Salão do 1º Concurso de Artes Plásticas, organizado pelo Hot Club de Jazz. Este clube foi fundado em 1951, e contava na época com 190 sócios.<sup>23</sup> Neste concurso cada artista inspirava-se em diversos trechos musicais, para depois produzir a sua obra. Depois de escolhido o trabalho vencedor este apresentar-se-ia nas diversas sedes dos clubes congéneres de diversos países. Segundo explicações à revista *Flama*, de Henrique Manuel Viana, um dos directores do Hot-Club e organizador desse curioso certame, pretendia-se experimentar a influência da música de Jazz nos artistas plásticos, e caso os resultados fossem satisfatórios organizar periodicamente uma mostra. A exposição intitulava-se *O Jazz visto pelos Artistas Modernos* e teve apresentação do Arquitecto e Designer Sena da Silva assim como também do presidente do Hot Club de Jazz, Luís Villas-Boas. Filmes com a temática do Jazz, à boa maneira dos Cine-Clubes e sessões de jazz com a banda do Hot Club, engrossavam a iniciativa. Foram diversos os artistas que se sentiram tocados e inspirados pela música jazz, tal com o pintor Vespeira, que expôs uma *Mensagem a Louis Armstrong*, Mário Henrique Leiria que apresentou *Elementos de Jazz* e José Luís

---

<sup>21</sup> “3<sup>a</sup> Exposição dos alunos da ESBAL, na Sociedade de Belas Artes”, *Novidades*, 21 de Janeiro de 1956, pg 2.

<sup>22</sup> Rui Mário Gonçalves, catálogo da exposição *José Escada*, SNBA, Dezembro de 1980.

<sup>23</sup> “A música e os artistas plásticos num concurso do Hot-Club”, *Flama*, ano XII, nº 418, 9 de Março de 1956. pg 7.

Tinoco representado por um leque de obras tão *jazzísticas* como *Spirituale*, *Vibrafone* e *Ragtime*. Com dois *Improvisos* de 1955, extra concurso, estava representado René Bertholo. Os trabalhos de José Escada procuravam fazer a ponte entre o jazz e o seu recente lado mais crente e religioso: com os números de catálogo 18, 19 e 20, Escada expunha um guache e dois desenhos, respectivamente, sendo o guache intitulado *Espiritual*.

Para além de não existirem na época muitos mais locais dispostos a expor arte moderna e a arriscar na apresentação de jovens artistas, a Galeria Pórtico tinha uma programação bastante dinâmica e ritmada, logo não será de estranhar se encontrarmos imediatamente a seguir José Escada, na *Iª Exposição de Colagens*, de 22 de Junho a 2 de Julho de 1956. Segundo a revista *Panorama*, era uma exposição de “género artístico que cada vez tem mais cultores entre nós...”<sup>24</sup>. Em conjunto com os seus colegas Lourdes Castro e René Bertholo Escada expunha também ao lado de nomes já consagrados como, Almada Negreiros, Sarah Afonso e Thomas de Mello.<sup>25</sup>

Será de sublinhar que esta primeira exposição de colagens surgiu em 1956, praticamente cinquenta anos após as primeiras experiências. Mas não se entenda serem os pintores da exposição de 56 retrógrados, longe disso: eram até bastante modernos pois à data a técnica da colagem ainda não tinha sido suficientemente absorvida e utilizada entre nós. Esta técnica teve o seu nascimento pelas mãos de Braque e de Picasso, no princípio do Século XX.<sup>26</sup> Estes dois pintores cubistas desenvolveram essa técnica utilizando recortes de jornais e de outros papéis, assim como cartões colados directamente sobre as telas. A novidade de algo aparentemente tão simples, viria a abrir vastos campos de exploração plástica,

---

<sup>24</sup> “Na Galeria Pórtico, Iª Exposição de Colagens”, in *Panorama*, Lisboa, nº3, IIIª série, Setembro 1956.

<sup>25</sup> Nesta *Iª Exposição de Colagens* participaram para além de José Escada, Almada Negreiros, António Araújo, António Dias Charrua, António Quadros, Guilherme Casquilho, Júlio, Lopes Alves, Lourdes Castro, Norberto Knopp, René Bertholo, Sarah Afonso, Thomaz de Mello, Walter Gaudnek, António Areal, Artur do Cruzeiro Seixas, Carlos Eurico da Costa, Fernando Alves dos Santos e Mário Henrique Leiria.

<sup>26</sup> Cfr.: Diane Waldman, in *Colage, Assemblage and the Found Object*, ed. Harry N. Abrams, inc. Publishers, New York, 1992. Esta obra inicia a colagem no Cubismo e atravessa as diversas correntes artísticas do séc. XX., assim como as formas como a técnica se transforma no Futurismo, na *avant-gard* russa, no Dada, no Surrealismo, em Matisse, no Expressionismo Abstracto, na Pop-Art assim como nos novos –objectos e demais apropriações.

tanto na expressão cubista como na arte abstracta, no surrealismo ou na corrente Dada. A colagem foi a expressão de vanguardas. Com a colagem a compreensão das obras ficava dependente do efeito gestaltico, onde o todo é superior à soma das partes. A introdução de uma colagem numa obra, de algo já preexistente em algo que se está a desenvolver, compreendia a junção de existências independentes que quando juntas se direccionavam para um todo. Para a prática artística o processo da colagem, demonstrou-se capaz de iniciar novos caminhos, pois esses elementos preexistentes, não criados pelo artista, mas recuperados ou apropriados, deram origem ao *ready-made*.<sup>27</sup>

### 1.2.2 – O ensaio de grupo

Não se limitando ao território nacional, a vontade de expor ultrapassava fronteiras, e com o propósito de expor no estrangeiro, não constituindo ainda o grupo definitivo, Lourdes Castro, José Escada, António Quadros, Costa Pinheiro, António Lopes Alves, João Vieira e René Bertholo mostram: *7 Junge Portugiesische Kunster, vom 5 bis 15 August 1956*, Hannover, Kunstverein Künstlerhaus. Sete jovens pintores portugueses expuseram em Hannover, na Associação de Arte da cidade.

No Jornal de Notícias de 12 de Outubro de 1956, os autores da exposição, Lourdes Castro, José Escada, António Quadros, Costa Pinheiro, António Lopes Alves, João Vieira e René Bertholo, na época todos com idades entre os vinte e os vinte e seis anos, explicaram em entrevista que a exposição se devia ao contacto

---

<sup>27</sup> Cfr.: Hans Richter, *Dada-art et anti-art*, Editions de la Connaissance, Bruxelles, 1965. Esta obra analisa geograficamente e cronologicamente a corrente Dada: Zurich e New-Yorkde 1915 a 1920; Berlim, Hanovre e Cologne de 1918 a 1923; Paris de 1919 a 1922, o pós-Dada, e o néo-Dada. Os primeiros e mais emblemáticos *ready-made* tiveram origem pela mão de Marcel Duchamp em Nova York. Ver também, Dawn Ades, *Dada and Surrealism*, Thames and Hudson, London, 1974, e AAVV, *Dada, Monograph of a movement*, ed. Willyverkauf, 1975, London, New-York. Ver ainda *Marcel Duchamp, Engenheiro do Tempo Perdido, entrevistas com Pierre Cabanne*, Assirio e Alvim, 1990. Sobre os *ready-made* Duchamp respondeu com humor : “desde que os generais já não morrem a cavalo, os pintores já não são obrigados a morrer nos cavaletes.” *In Marcel Duchamp, Engenheiro do Tempo Perdido, entrevistas com Pierre Cabanne*, Assirio e Alvim, 1990, pg8.

mantido entre o pintor Mário Henrique Leiria e um arquitecto alemão<sup>28</sup>, que lhes proporcionou a realização da ideia.

Em Hannover os artistas foram bastante bem tratados, para além de lhes terem sido cedidas todas as molduras, dois mil convites para a exposição, um carpinteiro e meios de publicidade e divulgação, os sete artistas nacionais contavam com cinco salas, para praticamente setenta trabalhos, entre desenhos, guaches, aguarelas e gravuras. Segundo eles não expuseram óleos por duas razões: devido ao elevado custo de transporte e devido às dificuldades alfandegárias.

José Escada expôs um total de 10 obras numeradas no catálogo germânico do 31 ao 40, sendo a técnica do guache utilizada no número 31 e 32, denominados respectivamente *Veronika* e *Komposition*. Na obra 33, aparecia *Zeichnung*, na 34, *im Dunkeln-Zeichnung*, a 35 denominava-se *Tanz-Zeichnung*, enquanto a 36 era *Warten- Zeichnung*. Do 37 a 40 todas eram *Zeichnungen*.

Na referida entrevista e ainda celebrando o sucesso da exposição em Hannover, o grupo confessava que já tinha convites para uma exposição nesse outono, numa galeria de Munique, com tudo pago, e estavam também em comunicação com uma galeria de Madrid, para estudarem as possibilidades de organizarem outro certame naquela cidade, além de uma exposição em Lisboa, na já familiar Galeria Pórtico.

Começava-se a desenhar o que viria a ser o grupo K.W.Y. Em Dezembro de 1956, do grupo de Hannover sai António Quadros e entra Gonçalo Duarte, continuando assim a serem sete os artistas que expuseram na Associação Académica de Faculdade de Direito, Costa Pinheiro, João Vieira, Lopes Alves, Lourdes Castro, René Bertholo, Gonçalo Duarte e José Escada. A exposição deu motivo a muita discussão, tendo sido acompanhada de diversos debates e da projecção de filmes, de forma a abordar a problemática do público perante a arte moderna. O *Diário Ilustrado* de 17 de Dezembro de 1956 menciona diversas reacções conservadoras em relação aos trabalhos expostos. Questionados em

---

<sup>28</sup> Não nos foi possível apurar o nome do citado arquitecto no entanto na Alemanha tiveram contacto com Harm Lichte, da *Kunstverein Kunsflerhaus*, Associação da Arte de Hannover.

entrevista sobre essas reacções, os pintores responderam que o público desejava explicações racionais, por meio de palavras, como se se tratasse de questões de Direito. Entre muitas outras questões colocadas, é-lhes perguntado como pensariam viver, dada a impossibilidade de o fazerem exclusivamente da pintura. Cada elemento do grupo referiu o seu projecto, sendo que José Escada acredita que, mesmo nas condições difíceis em que vivem o que era fundamental era não desistirem da luta, como o fizeram nomes com responsabilidades das gerações anteriores. Ao pintor José Escada, parecia-lhe plenamente possível viver só da pintura em Portugal, tal como acontecia com Almada Negreiros.

Este empenho na pintura como forma de vida provinha de José Escada pensar que à pintura, ao seu trabalho e a ele, se devia exigir força poética, verdade e realismo. Acreditava que as apologias desviavam a pintura do seu fim, que entendia como o de ser criação livre do homem pelo puro prazer de criar. Entendia que em arte era indispensável que a emoção mais profunda tivesse como objecto a matéria artística. Nas suas palavras, “o pintor que faz apologia, quer seja apologista quer seja católico, não está interessado no desenho e nas cores, nem numa realidade de natureza pictural, mas numa ideia ou conceito, exterior à sua arte e que ele pretende exprimir”.<sup>29</sup> Traçando um caminho de verdade, a obra criada por esse artista pode exprimir a ideia, dizer-nos o tal conceito, mas sacrifica toda a riqueza que teria se fosse simplesmente uma boa obra de arte.

Nenhuma entidade oficial apoiou ou ajudou a materializar a exposição em Hannover, logo revestiu-se de enorme suspeição, o que fez correr alguma tinta, em especial documentos confidenciais trocados entre a Polícia Internacional de Defesa do Estado, a Escola de Belas Artes e o então Secretariado Nacional da Informação Cultural Popular e Turismo. Este último, em carta também confidencial ao Inspector Superior da Polícia Internacional de Defesa do Estado, distancia-se da referida exposição: Com referência à confidencial n.º 6910-S-R, datada de 26 de Outubro de 1956, comunicava que o Secretariado não teve qualquer interferência na exposição realizada por um grupo de artistas

---

<sup>29</sup> “Encontro com um artista cristão, José Escada”, *Encontro*, Lisboa, nº15 Fevereiro de 1958, pg10.

portugueses em Hannover e apenas teve conhecimento através da notícia na última página do *Jornal de Notícias* do Porto, de 12 Outubro de 1956.

A propósito da referida exposição, foram pedidas à Escola de Belas-Artes, informações das identidades pelo então Director da Polícia Internacional e Defesa do Estado. O director da escola Arq. Paulino Montez, remeteu a 8 de Agosto de 1956, as seguintes informações, conforme solicitadas:

Lourdes Castro: Maria de Lourdes Bettencourt de Castro, é natural do Funchal e filha de José de Paulo de Castro. Tinha a sua residência em Lisboa, na Rua Francisco Sanches, 158, 3º andar. Fez a 1ª matrícula no Curso Especial de Pintura desta Escola, em Setembro de 1951, com 21 anos. A última foi em Setembro de 1955. Fez o Curso Especial de Pintura e frequentou o Curso Superior de Pintura que não concluiu.<sup>30</sup>

José Escada: Frequentou os Cursos Especial e Superior de Pintura de Outubro de 1951 a Janeiro de 1956, não tendo concluído o último dos citados.

António Quadros: António Augusto de Melo Lucena e Quadros, com 22 anos em Setembro de 1955. Nasceu em Viseu e é filho de José Augusto de Melo Pina Cabral Cordeiro de Lucena e Quadros. No ano de 1955, veio transferido da Escola de Belas Artes do Porto, como aluno do Curso Especial de Pintura mas nesse mesmo ano regressou à referida escola. Em Lisboa residia na Rua de S. Joaquim ao Rato, nº-8-r/c.

Lopes Alves: António Guilherme Faria Lopes Alves, Nascido em Sintra no dia 3 de Março de 1946, filho de Frederico Lopes Alves e de Eufrazia de Jesus Faria Lopes Alves, Morador em Lisboa, Rua Luís Augusto Palmeirinha, nº 20-2 Esq. Frequentava o Curso Especial de Escultura no ano lectivo de 1953/1954.

João Vieira: João Rodrigues Vieira, Filho de João Rodrigues Vieira e de Joana da Glória Pires, nascido em Vidago, em 4 de Outubro de 1934. Residia em Lisboa na Rua das Gaivotas, 8-1º Andar. Matriculou-se no Curso Especial de

---

<sup>30</sup> «Em 1956, Lourdes Castro foi excluída do Curso Superior de Pintura, por ter apresentado, na prova de modelo nu, em vez do tom róseo, “como se estava mesmo a ver”, uns verdes, amarelos e roxos, “como ela o via”». *in* Cadernos Pedagógicos da Fundação Calouste Gulbenkian, exposição temática: *Da galeria à poesia*, Centro de Arte Moderna, 2000.

Pintura durante 1952/53, 53/54, 55/56, tendo concluído só 3 cadeiras das 5 que compõem o Curso.

Sebastião Fonseca: Sebastião Augusto da Fonseca, nasceu em Santos, Brasil, a 3 de Fevereiro de 1932. Filho de Joaquim Augusto da Fonseca e de Vizitação Maria da Fonseca, residia em Lisboa na Rua C, Letra ABC, da Quinta do Ferro. Frequentava a ESBAL desde Outubro de 1952, e encontrava-se, no Curso Superior de Escultura.

René Bertholo não foi referenciado. Sebastião Fonseca não expunha, mas foi referenciado pois foi o autor do texto do catálogo.<sup>31</sup> Segundo Rui Mário Gonçalves, Sebastião Fonseca tinha uma conversação densa e uma análise aguda, sendo muito justamente considerado pelos seus amigos artistas a grande esperança da crítica de arte em Portugal.<sup>32</sup> “Sebastião Fonseca declarava que, para ele e para os seus colegas mais interessados em actualizar conhecimentos, era mais útil folhear livros com reproduções na vizinha Livraria Bertrand do que ir às aulas da Escola.”<sup>33</sup>

José Escada, Gonçalo Duarte, Lourdes Castro e René Bertholo, são os *Quatro Jovens Pintores* que expuseram na Associação Académica da Faculdade de Ciências. Fernando de Pamplona no *Diário da Manhã*, de 15 de Março de 1957, refere algumas dezenas de trabalhos expostos, sem qualquer arranjo, sem a utilização de molduras, sem algo que pretendesse valorizar as obras expostas esperando que elas falassem por si. No entanto, Pamplona diz tratarem-se em geral de meros ensaios, sem pretensões, longe de obras definitivas, mas plenas de mocidade de irreverência de ilusões. José Escada apresentava sete desenhos a tinta-da-china, todos eles abstractos, que deixavam entrever através de um grafismo que Pamplona considera curioso, certa imaginação com no trabalho intitulado *A Criação do Mundo*. Mais adiantava o crítico que os trabalhos

---

<sup>31</sup> Sebastião Fonseca era estudante de Escultura, mas desenvolveu apetência para a escrita, revelando-se como ensaísta e crítico de arte. Foi ele que entrevistou José Escada para a revista *Ver*, de que era fundador. Curiosamente, fazia também parte da equipa que legalizou, em 1954, os Estatutos da Associação Académica da ESBAL e, mais tarde, foi membro do Conselho Directivo dessa mesma Associação, com José Escada entre outros.

<sup>32</sup> Rui Mário Gonçalves, in “Anos 60, Anos de Ruptura, Uma perspectiva da arte portuguesa nos anos 60.” – *Seis artistas portugueses em Paris*, Livros Horizonte, Lisboa 1994.

<sup>33</sup> Rui Mário Gonçalves, catálogo da exposição *José Escada*, SNBA, Dezembro de 1980.

apresentados facilmente se confundiam uns com os outros, por falta de vincado estilo pessoal, no entanto o grupo cultivava uma arte bastante literária e hermética, segundo o receituário de certo cosmopolitismo parisiense.

Tal como tinham referido em Hannover, o grupo voltou com inauguração a 16 de Março, à Galeria Pórtico, mas numa versão mais alargada, *9 Pintores Modernos na Galeria Pórtico*. Eram eles António Quadros, Costa Pinheiro, Gonçalo Duarte, Guilherme Casquilho, João Vieira, José Escada, Lopes Alves, Lourdes Castro e René Bertholo. “Jovens na idade e no clima estético das suas produções”<sup>34</sup>, o grupo expunha trabalhos de guache, desenho pintura e pastel. Um novo artigo de Fernando de Pamplona, foi publicado a 21 de Março de 1957, no *Diário da Manhã* desta feita assente na referida mostra com inauguração a 15 de Março, e a terminar a 25 desse mesmo mês. Fernando de Pamplona assinala que, António Quadros, tinha ingenuidade infantil com algo de teratológico em sua deformação violenta e cruel, Costa Pinheiro que se inclinava para o sobrerrealismo, Gonçalo Duarte que por vezes lembrava Amadeu Sousa Cardoso quando ensaiava um construtivismo caótico, Guilherme Casquilho de feição abstracta, João Vieira com um certo pendor caricatural, Lopes Alves, de feição cubista e interesse ilustrativo, Lourdes Castro com atitude expressiva denotava sentido da cor, René Bertholo de grafismo emaranhado e José Escada, de concepção abstracta consegue em *Paisagem Nocturna*, brancos estranhos, luarentos, enquanto o seu desenho *Figura* constitui uma curiosa estilização.<sup>35</sup> Segundo o catálogo desta exposição Escada apresentava no nº 29, *Paisagem Nocturna*, nº30 e 31 *Paisagem*, nº32 *Composição*, nº33 *Figura* e nº34 *A Flor*.

Mais uma vez na Galeria Pórtico, deu-se a *IVª Exposição Colectiva de Artistas Plásticos*. Esta decorreu de 7 a 18 de Novembro de 1957, e José Escada apresentou três trabalhos com os números de catálogo do 25 ao 27, sendo o primeiro uma pintura a óleo e os restantes dois desenhos. Fernando de Pamplona

---

<sup>34</sup> “Nove pintores”, in *Panorama*, Lisboa, nº 6, IIIª série, Junho de 1957.

<sup>35</sup> Fernando de Pamplona, in “9 Pintores Modernos na Galeria Pórtico”, *Diário da Manhã*, 21 de Março de 1957, pg 4.

referencia, analisa e critica a exposição no *Diário da Manhã* de 12 de Novembro de 1957, onde José Escada é somente mencionado.<sup>36</sup>

No ano seguinte, José Escada iniciou a sua época de participação em exposições, mais uma vez na Associação de Estudantes da Faculdade de Ciências de Lisboa, onde teve lugar de 17 a 28 de Março de 1958 a *Retrospectiva da Pintura Não Figurativa em Portugal*. Segundo o crítico do *Diário de Lisboa* de 27 de Março de 1957,<sup>37</sup> a exposição não continha novidades e apresentava-se crivada de lacunas, falhando assim como retrospectiva, pois apresentava um grupo reduzido de pintores cujas obras não davam a tonalidade geral do fenómeno da pintura abstracta entre nós. Dos 22 artistas representados,<sup>38</sup> com cerca de 60 obras, José Escada apresentou duas pinturas a óleo, ambas com 50 cm x 60 cm, com os números de catálogo 28 e 29. A primeira tratava-se de uma *Paisagem* e a segunda denominava-se simplesmente *Pintura*, deixando assim adivinhar algo obviamente abstracto. No catálogo desta exposição pode-se encontrar, junto de cada nome, um depoimento de cada artista. José Escada confessava, em declaração longa que sintetizamos, que “fazer um quadro é mais ou menos como fazer um barco”.<sup>39</sup> Esta frase do pintor sintetiza a pintura como um acto mental, racional, de projecto previamente pensado, mas também de trabalho manual, de artífice, sendo a conjugação dos dois, racional e manual o produto final.

A crítica do *Diário de Lisboa*,<sup>40</sup> considera as telas de Escada, nocturnas e cruéis, pesadas e espessas, de volumes alinhados sem harmonia. Ainda segundo o

---

<sup>36</sup> Na *IVª Exposição Colectiva de Artistas Plásticos*, para além de José Escada expunham também, Álvaro Perdigão, António Araújo, António Duarte, Artur Bual, Cruz Filipe, Domingos Rebelo, Francisco Relógio, Hein Semke, José Júlio, Júlio, Manuel Cargaleiro, Maria Adelaide Ramos, Maria Emília, Lourdes Castro, Mário Prazeres, Navarro Hogan, Noémia Delgado, Pilo da Silva, Rui Filipe, Valadas Coriel, e Dimitri Ganzelevitch.

<sup>37</sup> “Uma exposição retrospectiva de pintura não-figurativa na Associação dos Estudantes de Ciências”, *Diário de Lisboa*, 27 de Março de 1958, pg 7.

<sup>38</sup> Na *Retrospectiva da Pintura não-figurativa em Portugal*, para além de José Escada, expunham também, Almada Negreiros, Artur Bual, António Dacosta António Lino, Albertina Mântua, Carlos Botelho, Fernando de Azevedo, Fernando Lanhas, Fernando Lemos, Guilherme Casquilho, José Júlio, Joaquim Rodrigo, Júlio Rezende, Lourdes Castro, Moniz Pereira, Nuno San-Payo, Nuno Siqueira, Paulo Guilherme, René Bertholo, Waldemar Costa e Vespeira.

<sup>39</sup> José Escada, Catalogo da Exposição, *Retrospectiva da Pintura Não-Figurativa em Portugal*, Associação de Estudantes da Faculdade de Ciências de Lisboa, 17 a 28 de Março de 1958.

<sup>40</sup> *Diário de Lisboa*, 27 de Março de 1958, pg 7.

artigo do jornal, atraiu uma multidão de universitários e foi uma prova insofismável do interesse dos jovens.

Sete meses mais tarde, em Outubro de 1958, teve lugar o *Iº Salão de Arte Moderna* na Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa. A exposição foi sujeita a um júri, sendo este eleito pelos expositores composto por José Augusto França, Lagoa Henriques, Luís Dourdil e Fernando de Azevedo. Nesta exposição estava presente a *Cadeira Vermelha* de Eduardo Viana, com o preço de 30.000\$00 escudos, o que fazia da obra a peça mais cara da exposição. José Escada apresentava nesta exposição um desenho com o preço de venda de 500\$00 escudos.

No primeiro número da revista *Colóquio*, que saiu em 1959, José Augusto França caracteriza o trabalho de José Escada exposto na SNBA, como “simples e inteligente”.<sup>41</sup> Aliás, mais acrescentamos que anos mais tarde o historiador considerou que a obra de Escada em geral “foi rara, por agudíssima consciência crítica da própria criação, alimentada por uma cultura que, nos seus jovens anos, era superior à dos seus companheiros de geração ou promoção.”<sup>42</sup> José Augusto França lembra-se das conversas havidas com o pintor nos anos de 1957 ou 58 e, também mais tarde, depois deste regressar de Paris, recorda que a lucidez do pintor em relação ao que fazia sempre o impressionou.

O ano de 1958 estava chegando ao fim mas ainda houve ocasião para mais uma exposição colectiva intitulada: *Iº Salão de Arte Moderna da Casa da Imprensa*, de 10 a 20 de Dezembro nas instalações da Casa da Imprensa. Nesta mostra, organizada por Artur Portela Filho e Benjamin Marques, José Escada expunha duas pinturas.<sup>43</sup> Viera da Silva apresentava um trabalho da colecção de Agostinho Fernandes.

---

<sup>41</sup> J.-A. França, in “Iº Salão de Arte Moderna, Exposição na SNBA” *Colóquio*, nº1, 1959.

<sup>42</sup> J.-A. França, “Na morte de José Escada”, *Diário de Lisboa*, 8 de Outubro de 1980, pg 3.

<sup>43</sup> A curiosidade do catálogo deste certame, leva-nos a mencionar outros artistas que apareciam acompanhados das respectivas moradas e singularmente todos habitavam na capital: Almada Negreiros, Rua de S. Filipe Nery; Cipriano Dourado, Travessa da Verbena; Lagoa Henriques, Rua dos Douradores; Jorge Barradas, Rua Barata Salgueiro; Abel Manta, Av. Infante Santo; Querubim

Agostinho Fernandes nasceu a 2 de Outubro de 1886, tendo sido industrial, colecionador de arte e mecenas. Na sua colecção figuravam, entre outros, Columbano, Malhoa, Almada Negreiros e Eduardo Viana. Sobre o trabalho em referência de Vieira da Silva escreveu José Augusto França tratar-se de “um excelente guache de Vieira da Silva, que bem soube escolher, quase sem ajuda minha, numa arte que não lhe era familiar-nem ninguém em Portugal, nesses anos 50, valha a verdade; mas foi ele, talvez, o primeiro a adquirir, com exemplar modéstia, uma obra dessas...”<sup>44</sup>

As obras produzidas pelos artistas de então pareciam mexer bastante com o público, com os críticos e com os valores vigentes, pois na época a arte moderna era um tema onde se podiam chocar as impressões contraditórias de vários juízos. Sobre esta exposição e sobre arte moderna escrevia-se no *Diário Ilustrado* que «A arte moderna tem vindo a chegar à cidade, alargando os seus contactos com a gente portuense, escapando à estreita vigilância das “elites”»<sup>45</sup>. Foi neste clima que se inaugurou às 16 horas de 21 de Janeiro de 1959 a *Exposição de Arte Moderna* na Galeria Dominguez Alvarez, no Porto, cujo director era o pintor Jaime Isidoro. A curiosidade e a diversidade de opiniões era tanta que Jaime Isidoro organizou um debate entre jornalistas e artistas tanto de Lisboa como do Porto, tendo no acto da inauguração o crítico Artur Portela proferido algumas palavras. Estiveram presentes: Corregedor da Fonseca (filho) em representação do jornal *República*, Manuel Magro pelo *Diário Popular*, Alfredo Margarido pelo *Diário Ilustrado*, Fernando Pernes como ensaísta e o já citado Artur Portela. A exposição apresentava trabalhos de José Escada, Gonçalo Duarte, Manuel Cargaleiro, José Júlio, D'Assumpção, Luís Jardim, António Areal, Benjamin Marques e Lagoa Henriques. Grande parte destes artistas, na altura, dividia a vida e o trabalho entre a Europa para além dos Pirinéus e o seu país, o que significava “não apenas uma necessidade de actualização mas, sobretudo o desejo de

---

Lapa, Estrada de Benfica; Manuel D'Assumpção, Rua das Flores; Bartolomeu Cid, Rua Pinheiro Chagas;

<sup>44</sup> J.-A. França, in, “Nota sobre Agostinho Fernandes Coleccionador”, *Agostinho Fernandes, Fotobiografia*, Coordenação de José da Cruz Santos, Portugália Editora Internacional, Lisboa, Abril de 2000, pg33.

<sup>45</sup> “A 1ª Exposição de Arte Moderna de 1959”, *Diário Ilustrado*, 16 de Janeiro de 1959, pg 13.

contrapor uma experiência portuguesa a experiências profundamente diversas”<sup>46</sup>. Para o *Diário Ilustrado* o melhor exemplo dessa experiência bipolar era a comparação dos trabalhos de Gonçalo Duarte e D’Assumpção, que marcavam vincadamente esse contraste, “sem que um e outro se tenham divorciado de uma expressão nacional, que é a cor retida em um espaço de luz definida e exemplar.”<sup>47</sup> Nesta *Exposição de Arte Moderna* as comparações não ficavam por aí: “se a expressão do portuense Areal tem pouco a ver com a expressão de Benjamin Marques, a verdade é que pode ser, pesquisado um elo, um fundamento, qualquer de comunicação que pode identifica-los como artistas do seu tempo.”<sup>48</sup>

Em entrevista à revista *Flama*, quando questionado em 1959, sobre as maiores dificuldades que sente um pintor moderno, José Escada diz que a dificuldade é só uma: “não se pode ser profissional”.<sup>49</sup> Esta simples dificuldade estava ligada a inúmeras outras, como o preço de arrendamento dos ateliers, as tintas de óleo consideradas artigos de luxo, ao seu elevado preço devido a direitos alfandegários, por não existirem encomendas e, por as encomendas do Estado serem apenas para meia dúzia de consagrados, pela inexistência de *marchands*, resultante da falta de hábito de consumo de arte e em especial arte moderna, e também pela crítica estar conduzida, condicionada e reduzida a duas ou três pessoas.

De 1 a 12 de Junho de 1959, deu-se a exposição *50 Artistas Independentes*, na S.N.B.A. Escada apresentava segundo o catálogo da referida exposição três trabalhos numerados do 88 ao 90, intitulados *A Cidade*, *O Lago* e *Pintura*.

Escada participou ainda no *IIº Salão de Arte Moderna*, que teve lugar na União Desportiva Vila Franquense e decorreu de 3 a 11 de Outubro de 1959. Teve texto de Catálogo de Fernando Pernes, mas sem reproduções de peças do artista.

A 20 de Fevereiro de 1960, a Associação dos Estudantes da Faculdade de Ciências inaugurou uma exposição intitulada *Arte Moderna* na qual estiveram

---

<sup>46</sup> “A Iª Exposição de Arte Moderna de 1959”, *Diário Ilustrado*, 16 de Janeiro de 1959, pg 13.

<sup>47</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>48</sup> “A XXX Exposição da Academia Domingos Alvarez”, *Diário Ilustrado*, 22 de Janeiro de 1959, pg 13.

<sup>49</sup> António dos Reis, *in*, “Oportunas Declarações – Encontro com José Escada, consagrado artista da pintura moderna”, *Flama*, nº580, ano XV, 17 de Abril de 1959.

patentes obras de José Escada, apesar deste já se encontrar em Paris com uma Bolsa de Estudo.<sup>50</sup>

José Escada também esteve representado na Fundação José Nunes Martins, em Oliveira do Conde por ocasião das Comemorações Henriquinas com início a 28 de Agosto de 1960, expondo uma obra intitulada *Noite*.

### 1.2.3 – Escada e Rui Mário Gonçalves

O campo de acção de Escada estendia-se da pratica à teoria através da escrita. Foi nesta vertente que em 1959 o pintor colaborou com o *Jornal de Cultura*, cujo director era Mário Matos e Lemos.<sup>51</sup>

Consciente que a crítica e os escritos de arte na época eram realizados por duas ou três pessoas, limitando assim a diversidade de opiniões, Escada estava apostado em investir em novos pareceres.

O primeiro artigo foi escrito em parceria com Rui Mário Gonçalves que confessa ter sido essa a primeira vez que publicou algumas opiniões sobre pintura contemporânea e que foi apresentado por José Escada: “A primeira vez que publiquei algumas opiniões sobre a pintura contemporânea, em 1958, fui apresentado por José Escada.”<sup>52</sup> Os dois nasceram no mesmo ano e quando trabalharam juntos já se conheciam há alguns anos. Escada pediu-lhe que publicasse o que pensava sobre pintura e, por sua vez, Rui Mário pediu-lhe que o acompanhasse na estreia. Assim aconteceu, tendo surgido o artigo no 1º número, de 31 de Maio de 1959, no já citado *Jornal de Cultura* onde José Escada e Rui Mário Gonçalves apresentavam três páginas de reflexão sobre a exposição, *Os 20*

---

<sup>50</sup> Nessa exposição intitulada *Arte Moderna* na Faculdade de Ciências para além de José Escada participavam, Lucília Amaral, Artur Bual, Manuel Baptista, Daciano da Costa, Valdemar da Costa, Cipriano Dourado, João Hogan, Luís Jardim, Alice Jorge, José Júlio, Fernando Lenhas, Albertina Mântua, Jorge Martins Sá Nogueira, Júlio Pomar, Francisco Relógio, Nikias Skapinakis, Nuno Siqueira e Vespeira.

<sup>51</sup> A par com José Escada colaboraram também no *Jornal de Cultura*, Francisco D’Orey, Manuel de Lucena, Francisco de Lucena, Francisco Moita, Mário Matos de Lemos, Rui Mário Gonçalves, Pedro Tamen, João Horta e Manuel Moreira.

<sup>52</sup> Rui Mário Gonçalves, in “Anos 60, Anos de Ruptura. Uma perspectiva da Arte Portuguesa nos anos 60.” - *Seis Artistas de Paris*, Palácio Galveias, Livros Horizonte, Lisboa, 1994.

*Anos de Pintura Espanhola*, em forma de diálogo, onde defendiam os informalistas e atacavam os organizadores da exposição por menosprezarem os valores modernos. Rui Mário considerou sempre este começo como um privilégio, atribuindo-lhe mesmo um valor significativo que gosta de sublinhar: “Um crítico é antes de mais um companheiro dos artistas”.<sup>53</sup>

No número seguinte, o nº 2 do *Jornal de Cultura*, de 15 de Junho de 1959, José Escada volta a publicar um novo artigo: *Souza Cardoso Pintor Europeu*. Escada, entre diversas citações de Almada Negreiros, analisa a obra de Amadeu, enaltece o seu espírito inventivo e criativo, divide a sua obra em três grupos distintos e estabelece pontos de contacto com outros artistas internacionais.

---

<sup>53</sup> Rui Mário Gonçalves, in “Anos 60, Anos de Ruptura. Uma perspectiva da Arte Portuguesa nos anos 60.” - *Seis Artistas de Paris*, Palácio Galveias, Livros Horizonte, Lisboa, 1994.

### **1.3 - A consciência política, e o Movimento de Renovação da Arte Religiosa.**

#### **1.3.1 – As questões humanas e a adesão ao cristianismo.**

Nos Arquivos da PIDE/DGS, depositados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, foram encontradas seis pastas, relativas a José Jorge da Silva Escada.<sup>1</sup> Os diversos processos não são estanques, cruzando-se frequentemente informações, podendo por isso ser encontrada a mesma informação em mais do que um processo, sendo isto válido para os processos de José Escada como de outros nomes mencionados nos seus processos.

O primeiro registo nos Cadernos / Processos da Polícia Internacional de Defesa do Estado e as primeiras questões políticas, parecem ter ocorrido durante a sua passagem pela Escola de Belas-Artes de Lisboa. Na época, Agosto de 1952, foram imputadas a um grupo de alunos algumas acusações, sendo a mais gravosa a de pertencerem ao Movimento de Unidade Democrática Juvenil.

Juntamente com essas acusações, a Direcção da ESBAL também apresentava e acrescentava mais algumas. Nas defesas apresentadas por escrito às acusações imputadas aos alunos pela direcção da ESBAL, uma das alunas, Maria Cecília Alves era acusada de ter subscrito a representação dirigida à Direcção e haver declarado confirmar os termos do respectivo texto que constituem inobservância e desrespeito pelas determinações da Direcção. Era também acusada de ter feito declarações em que se mostrava ligada a infracções cometidas na Escola, como a propaganda de ideias dissolventes previstas na legislação em vigor sobre disciplina académica. A aluna tudo negou, invocando solidariedade, respeito pela condição humana e defesa do espírito de justiça. Eram testemunhas abonatórias os professores na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa: Pintor Luiz Varela Aldemira e o Doutor Joaquim Mário de Macedo Mendes, os

---

<sup>1</sup> Os referidos processos são: P.C.-588/59 (5287); P.I.-25759 (3847); B.O.L.-192247 (8122); G.T.-396 (1408); C.I.-118 (6964); P.I.-21442 (4695).

estudantes na mesma Escola, Maria Inês Espanha, Rogério Ribeiro e José Escada, e o aluno da Faculdade de Medicina, David Bernardino.

José Escada aparece então nos autos como testemunha abonatória, mas, como o caso não se resumia a uma só pessoa, tornou-se uma verdadeira bola de neve.

Recaía sobre um total de 53 jovens a acusação de militância no Movimento de Unidade Democrática Juvenil, permanecendo alguns detidos ao longo de dois anos.<sup>2</sup> Entre os réus figurava Maria Cecília Alves Ramos de Almeida, filha de Arthur Ferreira Alves, com nome de solteira Maria Cecília Alves, colega de José Escada já dos tempos da Escola António Arroio. Por falta de testemunhas abonatórias, José Escada dispôs-se a testemunhar voluntariamente quando faltavam já poucos dias para o julgamento.

José Escada declarou que foi seu colega de escola e que conviveu com ela de muito perto durante cerca de seis anos, primeiro na escola António Arroio e depois na Escola de Belas-Artes, onde sempre verificou ser uma pessoa de excepcionais qualidades de carácter, assim como possuidora de grande vocação e aptidão artística e por essas mesmas razões uma das mais estimadas e admiradas pelos docentes. Que se divisava à sua frente uma brilhante carreira artística prometedora de grandes êxitos. Declarou ainda nunca lhe ter conhecido ideias ou acções que não fossem conforme os mais rigorosos princípios da justiça e da moral cristã. O seu depoimento foi registado a 5 de Dezembro 1956, no Porto, na Secção dos Serviços de Segurança e Informação da Polícia Internacional de Defesa do Estado.

As últimas palavras no depoimento de José Escada espelham bem as suas crenças e opções da época. Escada demonstrava grande sensibilidade às questões humanas, onde a sua preocupação com o outro, a procura da igualdade, eram por si só uma questão de valores sociais, partilhados por algumas das suas companhias, colegas arquitectos das Belas-Artes, que o incentivaram no florescimento de um catolicismo que de certa forma já estava semeado. Para uma

---

<sup>2</sup> Já em 1952, 82 alunos da ESBAL, foram expulsos por terem participado numa manifestação contra a reunião do Pacto do Atlântico. *In Seara Nova*, “Vultos da Resistência” n° 1691, primavera 2005. pg. 17

melhor percepção do seu vínculo, acrescentamos que com o despertar no tempo das Belas-Artes para o catolicismo, José Escada foi baptizado pelo Cardeal Patriarca de Lisboa, ponto alto na sua conversão, produzindo uma religiosidade que o marcou de forte maneira, regendo a sua conduta e conduzindo o seu modo de ser e estar, tanto na vida social como na vida artística, reflexo de trabalhos que veio a desenvolver fortemente impregnados de devoção.<sup>3</sup> José Escada assumia-se como artista católico e, segundo ele, foi a busca dos objectivos da pintura que lançou a necessidade de uma revisão intelectual e espiritual, terminando na citada conversão.<sup>4</sup>

Ainda para um melhor conhecimento do pintor, Alçada Baptista diz-nos: “aqueles que lhe conhecem só a sua face dilacerada quero dizer-lhes que a sua outra face sabia o que era a alegria e o êxtase, a serenidade e a paz.”<sup>5</sup>

Seria mesmo um ser iluminado, que possuía “uma relação sem violência alguma, a sua, entre a forma e o espírito; a luz, que procurava em tudo, iluminava este encontro interior.”<sup>6</sup>

Essa busca dos objectivos da pintura inseria-se na tentativa de compreender a Beleza. Essa tentativa arrastou-o por caminhos imprevistos e como a sua realidade é essencialmente misteriosa aconteceu que, nas suas palavras, a sua filosofia se revelou pequena demais. “Foi o que me aconteceu, procurei uma razão mais vasta, que incluísse o mistério, que explicasse mais coisas, o cristianismo ajustou-se ao que procurava e agora sou eu que tenho de me ajustar ao cristianismo”.<sup>7</sup> Com a visão católica, a sua compreensão da pintura também mudou. Alguns aspectos da pintura e da sua história tornaram-se-lhe mais claros e compreendeu melhor como foi possível a obra de diversos artistas, como de um Giotto, de um Piero della Francesca, ou de um Greco. Entendeu o que sustentou a

---

<sup>3</sup> Ana Filipa Osório Candeias, *Revista KWY, (Da abstracção lírica à nova figuração), 1958-1964*, Dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa, 1996, Nota de rodapé 252, Pag 117.

<sup>4</sup> “Encontro com um artista cristão, José Escada”, *Encontro*, Lisboa, nº15 Fevereiro, 1958, pg10.

<sup>5</sup> António Alçada Baptista, “Breve Lembrança de José Escada”, Catálogo da exposição *José Escada*, Sociedade Nacional de Belas Artes, Dezembro de 1980.

<sup>6</sup> Fernando de Azevedo Catálogo da exposição *José Escada*, SNBA, Dezembro 1980

<sup>7</sup> *Idem, ibidem.*

arte gótica e certa pintura românica e a espécie de alegria que a sua mensagem contém. Além disso conheceu os problemas da arte sacra e as suas exigências.

Para críticos como Nelson Di Maggio: “Escada canta um aleluia, o de um homem que está para lá das contingências dramáticas e procura um equilíbrio de essências sem conteúdo psicológico.”<sup>8</sup>

Para melhor entendermos o posicionamento de Escada remetemo-nos para a entrevista que o pintor deu à revista *Flama*, em Abril de 1959,<sup>9</sup> onde era questionado se um pintor católico como artista estava em condições de transmitir uma mensagem diferente da qualquer outro artista. Escada explica que há cinquenta anos que a pintura se vinha sucessivamente despojando de elementos descritivos e naturalistas, que só por si tinham sobrecarregado especialmente o séc. XIX, preferindo cada vez mais a pureza das cores e a simplicidade das formas. Esta pintura pura nas cores, simples nas formas e despojada de elementos descritivos, que tanto alastrou e que tanto chocou os amantes dos “potes com cebolas” e das “jarras com flores”, e que tantos pretextos deu a anedotas cuja vítima preferida era Picasso, tornou-se um facto consumado sendo a característica mais evidente duma modernidade na pintura. Segundo Escada, esse alastrar foi de certa forma consequência do “Museu Imaginário” no dizer de Malraux.<sup>10</sup> Abandonada a representação da natureza, poderia parecer difícil uma arte confessional, mas através de certos ritmos permanentes e essenciais do universo e apelando para o valor simbólico de certas formas, tornar-se-ia possível realizar uma pintura religiosa e de conteúdo cristão.

Desde os séculos III e IV que o problema das imagens sempre despertou ódios e paixões. Tertuliano, Clemente de Alexandria, Eusébio e muitos outros, ora

---

<sup>8</sup> Nelson Di Maggio, “A paciência iluminada pela imaginação. Temperas de José Escada na Galeria Divulgação”, *Jornal de Letras e Artes*, 28 de Julho de 1965, pg 6

<sup>9</sup> António dos Reis, “Oportunas declarações, Encontro com José Escada, consagrado artista da pintura moderna”, *Flama*, nº 580, ano XV, 17 de Abril de 1959.

<sup>10</sup> Cfr: André Malraux, *O Museu Imaginário*, Arte e Comunicação, Edições 70. O autor diz que “até ao séc.XIX todas as obras de arte eram a imagem de algo que existia ou não existia, antes de serem obras de arte. Só aos olhos do pintor a pintura era pintura; e, muitas vezes era poesia.” Pg12 Também esta relação da pintura com a poesia se verifica nas obras de José Escada, sendo esta matéria analisada em capítulo próprio.

exaltavam o Antigo Testamento na matéria das rigorosíssimas proibições que excluía as imagens dos templos, ora apontavam como clara lição do passado os inúmeros e abomináveis abusos a que levava a desobediência a tais normas.

Ainda durante o Concílio Iconoclasta de 754,<sup>11</sup> em que se renovou a proibição das imagens religiosas e se ordenou a sua destruição, que a relação da Igreja com a imagem não estava resolvida. Por resolução deste Concílio, não só se condenava o culto das imagens como também a sua idolatria, sendo que os seguidores do dito estariam em plena heresia. Só a natureza humana de Cristo podia ser representada. Considerava-se que a natureza Divina estava representada ao mesmo tempo que se confundiam com as naturezas do Senhor.

Só mais tarde, no Concílio de Trento, nas sessões XXV de 3 e 4 de Dezembro de 1563, se estabeleceram os princípios da Contra Reforma. Este Concílio gerou leis, obrigações e regras visuais, de forma a uniformizar e caracterizar as imagens religiosas. O Concílio de Trento “teve enormes repercussões na Europa Católica, exactamente por definir a essência e o sentido da arte e, em particular, da arte religiosa. Países como Portugal, que aderiram na totalidade às suas resoluções, são profundamente afectados pelas decisões então tomadas.”<sup>12</sup>

Pela proximidade de termos, achamos necessário esclarecer melhor e distinguir a diferença entre arte religiosa, arte sacra e arte litúrgica: Arte religiosa será aquela que, abstraindo do tema não religioso, contém, todavia uma certa espiritualidade e nível que eleva o espírito de quem a contempla a um mundo superior, quase sobrenatural e capaz de produzir emoção religiosa. Por outro lado, a arte sacra será aquela que trata um tema religioso, embora não seja destinada para serviço de culto. Por último, arte litúrgica é aquela que se destina a funções sagradas não só pelo tema que trata por ser sacro, mas também porque está de harmonia com as exigências do culto. Estas distinções foram apresentadas por ocasião da Bienal de Veneza de 1956, quando o Instituto Internacional de Arte

---

<sup>11</sup> São de mencionar para este estudo o Concilio Iconoclasta de 754, o Concilio de Niceia de 787, o Concilio de Trento de 1563 e, o Concilio do Vaticano II com João XXIII.

<sup>12</sup> José Fernandes Pereira, *A Cultura Artística Portuguesa*, Lisboa 1999, pg 48

Litúrgica em Roma, procurava organizar naquela Bienal uma Exposição de arte sacra, não arte litúrgica.<sup>13</sup>

### 1.3.2 – O Movimento de Renovação de Arte Religiosa

Diversos grupos e vários acontecimentos estiveram na origem de um movimento para a renovação da arte religiosa e da dignificação dos objectos de culto. A *Casa Alpha et Omega*, fundada em 1948, envolveu-se também no movimento, tendo em 1962, iniciado a publicação de um boletim bimestral gratuito<sup>14</sup>. Esta Casa estava sobretudo ligada à dignificação dos objectos de culto e alfaias litúrgicas, como galhetas, turíbulos e paramentaria. Cultivava-se a arte litúrgica tendo como objectivo embelezar o culto para maior glória de Deus e a educação das almas que estas artes elevam até à beleza. Tudo o que se faz nesse domínio, conforme as regras é um acto de “virtude de religião”.

O Movimento de Renovação da Arte Religiosa<sup>15</sup> foi, nos seus primeiros tempos, um movimento não oficial ao serviço da Igreja, de jovens e de estudantes, que rapidamente deixaram de ser jovens e estudantes e evoluíram, levando assim a que o movimento evoluísse também. Enquanto membros, estavam atentos à detecção dos novos problemas da Igreja, respeitantes às artes e muito especialmente à envolvente arquitectónica. Sobretudo, estavam então empenhados em construir edifícios de igreja, templos ou outros, fiéis a um espírito, o do Concílio, quer em termos programáticos, quer na sua expressão, e relação com o meio que o circunda, nos aspectos físicos e na malha social.

Do grupo promotor do MRAR faziam parte Madalena Cabral, Flório de Vasconcelos, José Maya Santos, Diogo Lino Pimentel, António de Freitas Leal,

---

<sup>13</sup> J.D.H. “Arte religiosa-arte sacra-arte litúrgica”, in *Boletim de Informação Pastoral*, Ano II, Agosto Setembro Outubro, 1960-9. pg24.

<sup>14</sup> Boletim Alpha et Omega nº 1, 1962, com sede na Rua de Santo Antão, 76, 2º em Lisboa, impresso na Gráfica Monumental.

<sup>15</sup> “O M.R.A.R., Revisão de vida e projectos de futuro”, in *Boletim de Informação Pastoral*, Ano IX, 1967, Jan.- Fev.- Março,-nº51. Direcção D. Manuel Franco. Pg 45.

António Lino, Nuno Teotónio Pereira, Manuel Cargaleiro e José Escada.<sup>16</sup> Este Movimento de católicos que alinhava com movimentos renovadores europeus similares era fruto das aspirações e preocupações de arquitectos como Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas e Gonçalo Ribeiro Telles entre outros, e de artistas, pintores e escultores, como Manuel Cargaleiro que também era director da secção masculina da Juventude Universitária Católica da Faculdade de Ciências de Lisboa, Almada Negreiros, Lagoa Henriques e Jorge Vieira.

No campo de acção do Movimento e para além dos problemas meramente arquitectónicos, levantavam-se as questões das imagens do sagrado. Seria necessário tomar conhecimento do que representavam (e representam) nas sociedades urbanas e rurais, tanto no âmbito litúrgico como no âmbito pastoral, teológico, sociológico ou mesmo psicológico.

De forma de explicação e de regulamentação, surge na Constituição da Sagrada Liturgia os capítulos VI e VII, que focam directamente a reforma tanto da Música como da própria Arte Sacra.

A arte sacra tem como propósito conduzir o espírito do Homem até Deus, (art.º 122),<sup>17</sup> sendo que a Igreja a promove porque exige que os objectos de culto sejam dignos, decorosos e belos, verdadeiros símbolos do sobrenatural. A Igreja não foi, nem é, detentora de um estilo próprio, tendo-se sempre servido dos artistas que a serviam. Acerca da arte moderna, o Concílio, citando uma passagem da *Mediator Dei*, de Pio XII, afirma (capítulo VII, art.º 123), que “a Igreja nunca considerou um estilo próprio seu, mas aceitou os estilos de todas as épocas, [...] Seja também cultivada livremente na Igreja a arte do nosso tempo”.<sup>18</sup> Acrescentando “desde que sirva com a devida reverência e a devida honra às exigências dos edifícios e ritos sagrados”.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Este grupo pode ser confrontado no desenho que apresentamos adiante no capítulo 1.7.- Fotobiografia, fig.7-F. No desenho Escada encontra-se de costas.

<sup>17</sup> Constituição Apostólica sobre a Sagrada Liturgia, aprovada por 2147 votos contra 4, e promulgada pelo Santo Padre em união com todos os padres conciliares, no dia 4 de Dezembro de 1963, no encerramento da 2ª sessão do Concílio Ecuménico.

<sup>18</sup>. *Concilio Ecuménico Vaticano II, Actas - Decretos – Declarações – e Documentos Pontifícios*, 1979, Editorial Apostolado da Oração, Braga, pg 39. Também citado no *Boletim do Movimento de Renovação da Arte Religiosa*, nº 24, 2ª série Dez. / Jan. 1963-64.

<sup>19</sup> *Idem, ibidem.*

Para além da absorção da arte do seu tempo, da arte moderna, outros factores se revestiram da máxima importância, insistindo o citado Concílio na funcionalidade e na simplicidade dos lugares de culto e das alfaias sagradas. Determinou que o número das imagens não deveria ser grande e combateu a sumptuosidade e as obras más ou menos boas, “insuficientes na forma, medíocres ou falsas na expressão artística” (art.º 124).

Ordenou ainda rever com carácter de urgência os cânones e as normas eclesásticas referentes à arquitectura sagrada, art.º 128, e ao conjunto de coisas externas que se referem ao culto, sobretudo quanto a uma construção funcional digna dos edifícios sagrados, assim como à erecção e forma dos altares, disposição e segurança dos sacrários, dignidade e funcionalidade do baptistério, conveniente disposição das imagens, decoração e ornamentos, assim como também os mobiliários.

Para que os artistas não se encontrassem desapoitados, advertia o Concílio no art.º 129, “para estarem aptos a orientar como convém os artistas na realização das suas obras, devem os clérigos, durante o curso filosófico e teológico, estudar história e evolução da arte sacra, bem como os seus princípios em que deve fundar-se.”<sup>20</sup>

Quando o jornal católico *Novidades* publicou o desenho da fachada da futura igreja de São João de Brito, desencadeou uma onda de vários protestos, que incluíram um abaixo-assinado realizado por um grupo de cidadãos, onde também se encontravam arquitectos, pintores, escultores e historiadores, que contestava o projecto da referida igreja. Os signatários pediam a alteração do projecto “de forma que o novo edifício tivesse a beleza, a espiritualidade, a clareza de linhas, a dignidade e a elevação que exigem as construções desta natureza”.<sup>21</sup> Este grupo será a génese do Movimento de Renovação da Arte Religiosa. Foi no Outono de 1952 que um pequeno grupo de arquitectos recém formados e alguns estudantes da Escola de Belas Artes de Lisboa, fizeram as primeiras reuniões dominados por

---

<sup>20</sup> *Concilio Ecuménico Vaticano II, Actas - Decretos - Declarações - e Documentos Pontifícios*, 1979, Editorial Apostolado da Oração, Braga, pg. 39.

<sup>21</sup> José Carlos Pereira “O Movimento de Renovação da Arte Religiosa”, Revista do Mestrado de Teorias da Arte da F.B.A.U.L., *Teorias*, Lisboa 2000 pg. 112.

uma vontade de trabalho em comum. Eram eles, Henrique Albino, Nuno Teutónio Pereira, João Braula Reis, João Correia Rebelo, António de Freitas Leal, José Maia Santos, e João Medeiros e Almeida, que em colaboração com a Juventude Universitária Católica da Escola de Belas Artes, produziu a 1ª Exposição de Arquitectura Religiosa Contemporânea.

Em Maio 1953, o Cardeal Patriarca D. Manuel Gonçalves Cerejeira instituiu a Pastoral sobre Arte Sacra, na qual se subsidiava a aproximação da Igreja a formas de arte moderna capazes de se entenderem enquanto arte sacra.<sup>22</sup> Daí até que o Movimento de Renovação da Arte Religiosa tomasse corpo e se oficializasse em 1954 foi um pequeno passo. Em Dezembro, realizou-se o 1º Encontro do Movimento no Instituto do Serviço Social, sobre o tema *Adaptação das igrejas antigas às necessidades actuais* e logo em Junho do ano seguinte, 1955, realizou-se o 2º Encontro do Movimento na Casa da Imprensa sob o tema *Problemas da Igreja Paroquial*. Curiosamente, foram editadas em 1954, estampas de Natal com gravuras da autoria de António Lino, e em 1955, a edição das estampas natalícias incidiram na reprodução de um baixo relevo policromado original do escultor Jorge Vieira.

Com a referida Pastoral pretendia-se colocar a arte abstracta ou a arte não figurativa ao serviço da Igreja e da renovação da sua imagem, isto é, conjugar a arte e a Igreja de forma a tornar a imagem da Igreja algo mais moderno, capaz de transmitir a época moderna em que se vivia.<sup>23</sup> A arte é na sociedade a voz consciencializadora e condutora, é um espelho e um motor. Por isso, uma época tem sempre um tipo exclusivo de arte como possui o seu modo e a sua maneira própria de viver. A Igreja teve sempre nas grandes épocas um papel precursor e promotor da arte, cabendo-lhe então a ela o estimular no seu seio o encontro entre a arte moderna e o público. Acresce que a arte não-figurativa se adaptava

---

<sup>22</sup> Ana Filipa Osório Candeias, *Revista KWY, da abstracção à nova figuração*. Dissertação de Mestrado em História de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1996.

<sup>23</sup> Integrada num ciclo de conferências promovido pela Juventude Universitária Católica, foi apresentada uma conferência em 1954, intitulada *A Arte Moderna ao Serviço da Igreja*, sucessivamente em Lisboa, Porto, e Coimbra.

especialmente à representação de sentimentos e de espiritualidade, longe das tradicionais imagens de sofrimento. Se uma pintura não-figurativa podia ser religiosa, também poderia desempenhar uma função litúrgica dependendo da dimensão religiosa dessa pintura. No entender de José Escada, “uma pintura religiosa não será a que de maneira sofrível nos apresente cenas do Evangelho, mas antes aquela que traduza em linguagem viva, actual, temas religiosos (que podem ser evidentemente cenas do Evangelho).”<sup>24</sup>

O traçado sócio-cultural do Movimento investia na construção de algo novo, numa renovação na qual seria necessário divulgar e encaminhar novas ideias. O meio de divulgação dessas novas propostas de reabilitação tanto da arte sacra, como de todo o visual e cenário litúrgico, surge na forma de Boletim, que escapou ao controle da censura então vigente, servindo assim os objectivos do grupo como veículo privilegiado de divulgação e comunicação das actividades do Movimento, podendo aí serem encontradas reflexões e debates sobre problemáticas tão vastas e variadas como arquitectura, com a reprodução de plantas, urbanismo, conservação, restauro, projectos, readaptações de templos, estudos, e todo o cruzamento de conhecimentos das diversas áreas interessadas na matéria.

O boletim teve publicação durante uma década, de 1957 a 1967, do qual na 1ª série saíram 4 números entre 1957 e 1958. A sua publicação esteve suspensa para com menos ambições na 2ª série assegurar a regularidade do contacto, mantendo a notícia das actividades do movimento e apresentando assim um carácter mais informativo aos sócios que nesses dez anos de Movimento aumentou em número significativo entre eclesiásticos, arquitectos, engenheiros, artistas plásticos, e estudantes entre outros.

No boletim n.º 1 da 2ª série de Junho de 1961, pode-se ler que o desenho da capa foi da autoria de José Escada, artista há muito ligado ao M.R.A.R. O motivo utilizado pelo pintor na composição da capa do boletim, era de tal forma

---

<sup>24</sup> “Encontro com um artista cristão, José Escada”, *Encontro*, Lisboa, nº15, Fevereiro de 1958. pg. 10.

abrangente que, para além da capa, ele também serviu como símbolo do Movimento, de tal forma que passou a ser usado como marca ou emblema nos documentos do M.R.A.R.<sup>25</sup>

José Escada na altura, estava ligado ao Movimento, apesar de já se encontrar em Paris como bolseiro da Fundação Gulbenkian e, juntamente com o desenho, enviou uma memória descritiva capaz de explicar as razões do seu trabalho. O Movimento, como forma de apresentação aos seus membros publicou no seu boletim o desenho de Escada e as suas razões que assentavam nas seguintes palavras: “Olhai os lírios do campo, vede como eles crescem: eles não trabalham nem fiam; contudo digo-vos que o próprio Salomão em toda a sua glória nunca se vestiu como um deles.”<sup>26</sup>

A reflexão sobre estas palavras levou a que José Escada pensasse que um lírio nascendo de uma mão pudesse ser um bom símbolo para o Movimento, pois a arte que os artistas católicos gostariam de fazer, deveria ser a um tempo pura, económica mas, simultaneamente, esplendorosa e rica. O pintor explicava ainda a escolha, pelo facto do lírio ter três pontas, o que lhe conferia imediatamente o simbolismo muito especial que na antiguidade lhe era atribuído.

Pai, Filho e Espírito Santo, poderia ainda o lírio aliado à cruz simbolizar a adoração cristã da Trindade. No caso das artes, essa adoração era realizada no seu pleno através da sua produção artística, de coisas materiais que saem das suas mãos. Logo Escada colocou o lírio nascendo de uma mão, não definindo por isso muito os seus contornos. Por outro lado, o pintor lembra que o Movimento é de renovação e por isso a flor que nasce pode assim representar a obra que nasce, tal como o próprio nascimento representa a renovação, a frescura que pretendiam trazer à arte da Igreja.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> A capa do referido boletim pode ser vista adiante no capítulo 1.7, Fotobiografia, fig.8-F.

<sup>26</sup> *Boletim do Movimento de Arte Religiosa*, nº1, 2ª série, Junho 1961.

<sup>27</sup> O lírio é sinónimo de brancura, de pureza, de inocência e de virgindade. Na tradição bíblica, o lírio é o símbolo da eleição da escolha do ser amado: *Como o lírio entre os espinhos, Assim é a minha amiga entre donzelas( Cântico dos Cânticos,2,1)*. Esse foi o privilégio de Israel entre as nações, da Virgem Maria entre as mulheres de Israel. O lírio simboliza também o abandono à vontade de Deus, isto é, à Providência, que cuida das necessidades dos seus eleitos: *Olhai os lírios do campo! Não trabalham nem fiam (Mateus, 6,28)*. Assim abandonado entre as mãos de Deus, o lírio está, entretanto, melhor vestido do que Salomão em toda a sua glória. Simbolizaria o

Para além de artistas, estavam também empenhados numa renovação religiosa, personalidades de vários sectores como o escritor António Alçada Baptista.

De entre todos os seus amigos, José Escada é um dos que Alçada Baptista recorda com mais saudade. Conheceram-se durante os anos 50, quando o escritor iniciou a Moraes Editores. Escada foi apresentado por um grupo da Juventude Universitária Católica e do Cine-Clube Católico que trabalhavam com Alçada, tendo então assumido o papel de orientador gráfico da Editora, foi autor da capa/logotipo do *Círculo de Poesia* e do *Círculo do Humanismo Cristão*.<sup>28</sup>

A editora Moraes, a revista *O Tempo e o Modo*, assim como o *Círculo de Humanismo Cristão*, procuraram dar o esclarecimento e a doutrinação necessária a uma nova facção de católicos oposicionistas que pareciam ter a tentação de se constituírem como partido político de inspiração cristã.<sup>29</sup> Católicos progressistas, afirmavam o direito à informação, num país onde a censura amarrava as consciências e o livre pensamento, lutavam contra o regime, contra a guerra colonial, e contra os presos políticos, embora procurando traçar um caminho afastado quer das tentações redutoras da esquerda, quer da democracia cristã europeia demasiado conservadora.

São várias as razões pelas quais a Igreja precisa dos artistas, não só pela sua tradição de sumptuosidade de grandiosidade, de fausto, de autoridade, e até de mecenato, mas sobretudo porque necessita desse quadro decorativo e expressivo, dessa forma de comunicação e de apelo, tocante e incisivo para chegar mais perto da sua legião de crentes. Além do mais, necessita de visualizar e sobretudo de materializar. A Igreja impôs como regra primeira a imitação, situação difícil aos artistas que sempre ansiaram por ser diferentes e originais, criadores vivos do devir da arte sempre em plena novidade, longe da falsidade e dos atalhos que não

---

abandono místico á graça de Deus. In *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, Editions Robert Laffont, Paris, 1982.

<sup>28</sup> António Alçada Baptista, *A Pesca à Linha, Algumas Memórias*, Edições Presença, 4ª Edição, Lisboa, Setembro de 1998, pg. 199.

<sup>29</sup> José Carlos Pereira “O Movimento de Renovação da Arte Religiosa”, Revista do Mestrado de Teorias da Arte da F.B.A.U.L., *Teorias*, Lisboa 2000 pg. 117.

servem a arte, a beleza e o culto de Deus. Nas relações da arte com a liturgia, prevê-se a inserção das correntes vivas das artes e dos ofícios, na grande tradição católica, o restabelecimento da relação entre a teologia e o mundo figurativo que existiu nas grandes épocas artísticas de todos os tempos. Para a Igreja a arte consiste em prender os tesouros do céu, do espírito e revesti-los de expressões de forma e de cor, tornando-os acessíveis, legíveis e inteligíveis. Os artistas têm o privilégio de tornar acessível e compreensível o mundo do espírito e de lhe conservar o seu carácter inefável e transcendente, no seu halo de mistério. No entanto, “para atingir a potência de expressão lírica de beleza intuitiva seria preciso fazer coincidir o sacerdócio com a arte”.<sup>30</sup>

Mas a relação da arte e da liturgia previa a existência de regras e de mandamentos Litúrgico-Pastorais, oriundos das *Normas e directrizes sobre a liturgia e Pastoral*, emanadas do Sínodo Diocesano, celebrado em Roma a 3 e 4 de Janeiro de 1961, em relação à arte e mas também em relação à musica onde se reservavam o direito de tomar oportunas providências contra os transgressores. Proíbiam em particular a execução de solos de canto, conjuntos orquestrais compostos de instrumentos não autorizados, assim como a execução, ainda que somente no órgão das seguintes peças: *Ave Maria* Arcadelt, *Ária de Igreja Pietá Signor*, atribuída a Stradella, *Caro mio bien*, de Giordani, *Largo* de Handel, *Devaneio* de Schumman, *Nocturna e Marcha Nupcial* de Mendelsohn, *Ave Maria* de Gounot, *Agnus Dei* de Bizet, *Marcha Nupcial* de Mozart, e a *Marcha da Coroação* de Meyerbeer. Determinaram ainda a afixação da lista das peças proibidas para que fossem definitivamente banidas da igreja.<sup>31</sup>

Em relação às imagens, era usual apresentarem-se estátuas sem valor artístico ou de colocação imprópria prejudicando assim, no entender da Igreja, a dignidade do lugar sagrado e reduzindo o sentido da devoção. Surgem então directrizes para a colocação dessas imagens, de forma a existir uma visão clara da relação entre o espaço sagrado na sua totalidade e os seus demais elementos componentes. Sobretudo deveria ser perceptível a hierarquia de valores

---

<sup>30</sup> *Boletim do Movimento de Renovação de Arte Religiosa*, nº 27, 2ª série, Junho - Julho de 1964.

<sup>31</sup> *Boletim do Movimento de Renovação da Arte Religiosa*, nº 20, 2ª série, Abril de 1963.

intrínsecos da própria Igreja. Desse modo, num altar, para além da figuração digna do *titulus altaris*, nenhuma figura ou imagem se deveria colocar para além do Crucifixo. Recomendava-se ainda que em nenhuma igreja existisse mais do que uma imagem de Nossa Senhora, sendo ainda proibido ter mais do que uma imagem de Nossa Senhora venerada sob o mesmo título. Não se deveriam colocar imagens ou estátuas com o mero fim da devoção. Mas o mais importante era que toda a obra deveria possuir nível artístico, e ser assinada por um artista, evitando assim a introdução na igreja de obras em série, vazias de sentimentos.

As estátuas só eram válidas quando fossem artísticas e, quando realizadas na época, se fossem modernas, pois que de outro modo não seria artística. Modernas pois tinham a capacidade de revitalizar a imagem como objecto de culto, tentando fugir aos distintivos que se estereotiparam, à relíquia que se estimava, indo de encontro ao santo que se reza.

Para a Igreja as autênticas imagens cristãs mantêm sempre dois aspectos fundamentais: serem réplica fiel da santidade, a qual se revela pelos frutos do Espírito Santo, e exprimirem-se pela única linguagem que tem capacidade para o fazer vivencialmente: a linguagem da arte.<sup>32</sup>

Na entrevista à revista *Flama*, em Abril de 1959,<sup>33</sup> José Escada foi questionado por António dos Reis se a pintura moderna em Portugal estaria apta a resolver a parte que lhe cabia na arte sacra. Para o pintor *Arte Sacra* queria dizer arte comunitária, arte dos fiéis para os fiéis. Era uma arte essencialmente individualista e filha de alguns criadores solitários. Em França e na Suíça, as tentativas realizadas para uma arte sacra cristã, teriam nalgum caso resultado segundo o pintor, pois membros da hierarquia realizaram encomendas a grandes arquitectos, pintores e escultores, em comunidades culturalmente evoluídas e com um gosto informado, capaz de permitir essas experiências. Escada considerava George Rouault o maior pintor religioso do seu tempo, e incompreensível só se

---

<sup>32</sup> “Ainda a propósito de Imagens” *Boletim de Informação Pastoral*, Director: Padre Manuel Franco Falcão, Ano III, Janeiro – Fevereiro 1961, pg. 24.

<sup>33</sup> António dos Reis, “Oportunas Declarações, Encontro com José Escada, consagrado artista da pintura moderna”, *Flama*, nº 580, ano XV, 17 de Abril de 1959.

possuir um único vitral deste pintor em Assy. Considerava ainda que entre nós o caso era mais grave, pois grande parte dos nossos pintores e escultores teriam ressentimentos e preconceitos em relação à Igreja, recebendo por moeda de troca por parte da hierarquia e dos fiéis o repúdio, crendo-os como loucos e criadores de monstros e continuando a preferir em matéria de arte sacra, como modelos acabados de beleza e bom gosto, as misérias deslavadas e feitas em série no pior estilo de *Saint Sulpice*, a que chamaram santinhos.

O Movimento organizou em Março de 1956 a *Exposição de Arte Sacra Moderna*, que teve lugar na Galeria Pórtico. No decurso da exposição podia-se assistir a secções de cinema, com documentários como *Miserere* sobre obra de Rouault, *O Evangelho de Pedra*, e *Imagens Medievais*, com comentários de Nuno Portas, secções fonográficas dedicadas a Honnegger, comentadas por João Reis, conferências por Gil Miranda, sobre a “Evolução da Forma Musical”, com a audição de trechos polifónicos primitivos e d *Missa* de Strawinsky, uma palestra denominada “A Arquitectura Religiosa Moderna na Alemanha e na Suíça”, com projecções comentadas por João de Almeida e visitas guiadas. A abrir o catálogo uma frase de Fraangelico: “Para pintar as coisas de Cristo é necessário estar com Cristo”. Intitulado na revista *Panorama*, como “um dos mais transcendentales certames artísticos da temporada”<sup>34</sup>, no *Diário Popular* de 11 de Abril de 1956, podia-se ler que a maioria das obras expostas não correspondiam à índole do movimento, sendo que algumas obras já há muito eram conhecidas. No referido jornal, com a frase “a arte religiosa tem de levar em si o carácter cristão”, alegavam que a arte religiosa era muito diferente da muita obra exposta, e que se a arte é verdadeiramente cristã, ajuda a dignificar a casa de Deus, sendo necessário que o artista trabalhe em plena liberdade dos seus sentimentos místicos, pois a obra cristã quer o artista livre enquanto é artista.<sup>35</sup> Na mesma exposição eram ainda apresentados alguns objectos de culto, paramentos e alfaias litúrgicas.

---

<sup>34</sup> “Exposição de arte Sacra Moderna”, *Panorama*, nº2, IIIª série, Junho 1956.

<sup>35</sup> “De Arte Sacra Moderna na Galeria Pórtico”, *Diário Popular*, 11 de Abril de 1956, pg. 6.

Uma vasta lista<sup>36</sup> de artistas participou nesta exposição tais como Bartolomeu Cid, António Lino, Manuel Cargaleiro, Martins Correia, Jorge Vieira. Também marcou presença Almada Negreiros que nesta exposição apresentou uma *Pietà*, que era um cartão para um vitral da Igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa. O arquitecto Nuno Portas apresentou uma *Cruz*, enquanto o Arquitecto Nuno Teutónio Pereira a *Igreja das Águas*. Também A. Manessier esteve representado com duas litografias de colecções particulares, sendo uma denominada *Composição* e a outra *Ghetsemani*. José Escada participou com quatro trabalhos, com os números de catálogo do 26 ao 29. A obra 26 era um guache pertencente a uma colecção particular, intitulado *Ressurreição*; o trabalho 27 correspondia a um *Cristo*, resultado de uma impressão de linóleo, sendo a obra seguinte o 28, um *Crucifixo*. O último trabalho, o 29, era um desenho e denominava-se *Meditação sobre os Salmos*.

O desenho *Meditação sobre os Salmos* foi publicado na primeira página do jornal dos universitários católicos *Encontro*.<sup>37</sup> José Escada colaborava com este jornal tanto ao nível das ilustrações como com de artigos de opinião, ou ainda realizando entrevistas, ou concedendo-as. O citado desenho, onde sobressai a relação figura-fundo, foi realizado a linha com tinta-da-china, sendo uma forma branca, que poderão ser duas figuras, que são seccionadas por diversas linhas geralmente rectas de diversas espessuras, sendo estas linhas construídas pela acumulação de linhas finas. O fundo escuro é construído através do cruzamento sucessivo de traços finos, construindo uma trama produtora de uma textura granulada.

José Augusto França lembra-se de Escada enquanto militante católico progressista, quando da campanha realizada em 1957 contra a primeira exposição da Fundação Gulbenkian, da parte do que restava do mundo académico nacional,

---

<sup>36</sup> Na *Exposição de Arte Sacra Moderna*, apresentaram-se: Álvaro de Brée, António da Rocha, Barata Feyo, Bartolomeu Cid dos Santos, Almada Negreiros, António Lino, António Luís de Paiva, Graziela Albino, Joaquim Correia, Jorge de Almeida Monteiro, Jorge Vieira, José Haya Santos, Madalena Cabral, Manuel Cargaleiro, Manuel Lapa, Manuel Ramos Chaves, Martins Correia, Nuno Portas, M. Teotónio Pereira, Rolando Sá Nogueira, António Freitas Leal, Fernando Ferreira dos Santos, Fernando Seara, Luís Cunha, Luís Pádua Ramos, A. Manessier, Bruno Saetti e José Escada.

<sup>37</sup> O referido desenho pode ser visto adiante no capítulo 1.7, Fotobiografia, fig.9-F.

vendo fugir-lhe a última possibilidade de conservar um estatuto artístico que o tempo varrera. O historiador lembra que “à frente dessa campanha estava um padre, Agostinho Veloso, jesuíta tardio que actuava na (revista) *Brotéria*. Era uma espécie de José Agostinho, igualmente sonoro e odioso, e bruto também. Contra ele, e o que escondidamente oficial ele representava, toda uma cultura provinciana salazarista e policial que resistira à agitação cosmopolita de Ferro.”<sup>38</sup> Contra essa situação organizou-se uma espécie de comício ou palestra na SNBA, onde se verificou a intervenção de personalidades de diversas vertentes, manifestando a sua indignação e tentando prevenir para perigos culturais e políticos tidos nessa altura como muito graves. José Augusto França lembra-se de na sua intervenção ter falado da vergonha de, em 1957, ainda se ter de estar a defender valores da modernidade; não se lembra se Escada teve alguma intervenção, mas recorda-se de, numa sala repleta de muitas centenas de pessoas e alguns pides vigilantes, de Escada, à saída, vendo o padre Veloso passando com os seus amigos, que soltavam risos escarninhos, lhe ter dito com uma voz trémula de indignação e ira, do fundo da sua sinceridade de católico, um “Deus lhe perdoe, Sr. Padre, Deus lhe perdoe!”

Em Fevereiro de 1958, surge um artigo intitulado *Encontro com um artista cristão: José Escada*. Nesse artigo o pintor entende a propósito da arte sacra que uma arte que se recuse a possuir qualquer valor simbólico não pode ser sacra. A existência dum valor simbólico parece evidente porque uma arte numa situação inteiramente subjectiva e pura, só pode ter alguma coisa de comum com a comunidade cristã por pura coincidência. Mais evidente será, que a arte sacra se chama assim por ser arte da comunidade cristã e não pode deixar de o ser, sob pena de deixar de ser sacra. Escada pensava que a Igreja podia adoptar “expressões de pintura não-figurativa, porque uma pintura embora não figurando objectos conhecidos pode, pelo valor simbólico das formas, exprimir uma realidade particular e portanto uma realidade religiosa”.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> J.-A. França, “Na morte de José Escada”, *Diário de Lisboa*, 8 de Outubro de 1980, pg. 16.

<sup>39</sup> “Encontro com um artista cristão, José Escada”, *Encontro*, Lisboa, nº15, Fevereiro de 1958, pg. 11.

A 2ª exposição de Arte Sacra Moderna esteve aberta de 20 de Junho a 10 de Julho de 1959 e teve lugar no Paço Episcopal, na cidade do Porto. Esta exposição com o patrocínio da Fundação C. Gulbenkian foi também acompanhada de conferências, debates e visitas guiadas. Ficou revestida de um carácter mais didáctico e formativo do que documental, visto que estavam também expostos painéis didácticos, tendo em vista a própria formação do clero, cada vez mais aberto aos valores artístico-litúrgicos, quer à educação do povo que, segundo o Boletim de Informação Pastoral<sup>40</sup> na época, compreendeu uma arte sacra verdadeira na medida em que se pretendia que se vivesse com verdade a vida litúrgica. Apesar do eco das perguntas, igreja, cinema ou garagem? a chamada Arquitectura Sacra – eminentemente comunitária e contemporânea, onde o altar é o coração do espaço sagrado, já encontrou um caminho franco e seguro, conscientes que não são os arcos exteriores em ogiva, os frontões, as monogravuras e as cruces, considerados formalismos sem vida, que fazem uma igreja, mas sim um bom espaço comunitário cujo carácter sagrado resulta em mais um dos elementos que integram o edifício igreja. Os arquitectos envolvidos com o Movimento acreditavam que a arquitectura sagrada se deveria inserir nas grandes correntes da arquitectura moderna. Mas o problema das imagens apresentava-se mais difícil e melindroso do que os problemas da arquitectura. As imagens geralmente utilizadas eram então as costumeiras, de gesso comercializado, de expressão vazia e corriqueira, não encetando em si o necessário sentimento e apelo à devoção. No entanto, a verdade é que a oposição entre a expressão tradicionalista de motivos como o Sagrado Coração de Jesus ou N.ª S.ª de Fátima e as novas propostas artísticas continuavam acesas e sem solução. Barata Feyer, António Luís de Paiva e Lagoa Henriques, demarcaram-se do conceito generalizado da Imagem somente como objecto de decoração e revelaram um esforço notável no sentido de revitalizar a imagem como objecto de culto.

José Escada preencheu na perfeição a inclusão da pintura sagrada na arquitectura. A ele pertenciam a maioria dos trabalhos expostos, sinal do seu

---

<sup>40</sup> “Uma exposição no Porto revela-nos uma Arte Sacra Moderna Em Portugal”, *Boletim de Informação Pastoral*, Director, Padre Manuel Franco Falcão, Ano I, Outubro – Novembro, 1959, pp 24, 25.

envolvimento na causa e do seu acreditar. Escada encontrava-se sobejamente envolvido na produção de arte sacra não-figurativa, consciente das inúmeras possibilidades e funções dessa corrente, assim como das capacidades da representação intimista, virada para o interior do ser. A demonstra-lo, estava presente um vitral do pintor, em painel decorativo, já acima mencionado, defendendo a decoração figurativa como a mais indicada para a arquitectura sacra.

Todavia, não deixa de ser verdade a grande dificuldade em encontrar artistas capazes de colaborar na decoração de um templo, que à partida se sentissem envolvidos no projecto, ou na causa da renovação, conhecendo os seus significados, integrando-se no espaço arquitectónico assim como no espaço litúrgico espelhando a comunidade.

Dentro do espírito do Movimento de renovação, José Escada participa na decoração realizada na Igreja Paroquial de Moscavide, com a parceria de Manuel Cargaleiro e do escultor Lagoa Henriques. Nessa igreja, Escada ocupou-se da pintura do Baldaquino. Realizou também a decoração da capela do Hospital Regional de Setúbal. Realizou também um desenho inciso, que contribuiu para a decoração do *Bloco das Águas – Livres* concebido pelos Arquitectos Nuno Teutónio Pereira e Bartolomeu da Costa Cabral. Nesta decoração, José Escada trabalhou a par com Almada Negreiros, Jorge Vieira, Manuel Cargaleiro e Frederico George.

No início do ano de 1957, os membros do Movimento foram recebidos por Sua Eminência o Cardeal Patriarca, a quem testemunharam o desejo de trabalhar para um florescimento da Arte Sacra. Tal era o envolvimento que no ano seguinte, 1958, e com o patrocínio da Fundação C. Gulbenkian, realizou-se um curso de arquitectura sacra<sup>41</sup> na Casa de S. Mamede, para que os concorrentes à concepção dos templos pudessem preencher os requisitos da igreja. Nesse mesmo ano, em Abril e Maio, o Movimento organizou uma exposição de homenagem a Georges

---

<sup>41</sup> O referido curso terá despertado excepcional interesse, donde se registaram bastantes inscrições, tendo participado o arquitecto suiço Herrman Baur, considerado, grande autoridade na área da arquitectura sacra e autor de algumas das mais importantes igrejas modernas construídas na Suíça.

Rouault<sup>42</sup>, que falecera nesse ano, na Faculdade de Letras. A este artista cabia também alguma responsabilidade na influência das camadas mais jovens de pintores que militavam no movimento, como foi o caso de José Escada.

Corria o ano de 1963 e José Escada continuava em Paris quando, no dia 17 de Dezembro, o M.R.A.R. realizou mais uma reunião de estudos, na Casa de Retiros, Largo de São Mamede nº1, com grande número de estudantes da ESBAL. Após a reunião, teve lugar um jantar que reuniu cerca de 15 pessoas. Para esta sessão fora convidado o escultor Lagoa Henriques e era intenção do Movimento contribuir assim para uma maior aproximação entre arquitectos, pintores e escultores, possibilitando assim um mútuo encontro, dando-lhes oportunidade de trocarem impressões sobre questões em que ambos se encontravam envolvidos. O arquitecto Nuno Portas, na qualidade de orientador, da reunião colocou ao escultor a questão de partida para a subsequente troca de impressões: quais seriam à data as preocupações espaciais de um escultor. Lagoa Henriques desenvolveu o conceito da complementaridade de funções das diversas artes envolvidas no processo, pintura, escultura e arquitectura, tendo em vista a unidade da obra. Foi abordada a questão do espaço escultórico, do espaço envolvente, do volume-espaço, da autonomia da escultura, mesmo quando integrada num espaço arquitectónico, acabando o escultor Lagoa Henriques por se referir ainda ao espaço “espiritual”, criado pela obra de escultura, na medida em que esta é fruto de condicionalismos íntimos como expressão de um estado de espírito. A história da escultura até ao início do século XX confunde-se com a história e glorificação de mortos e de heróis, sendo então como que novidade a expressão de um estado de espírito.

Surgiram ainda questões incidentes na obra de arte como encomenda e dos inconvenientes e responsabilidades numa escultura oficial, mas Lagoa Henriques, baseando-se na História da Arte, lembrou que toda a escultura sempre foi oficial e que esteve sempre ao serviço de uma sociedade ou entidade que se exprime

---

<sup>42</sup> George Rouault, nasceu em Paris em 1871 e faleceu nessa mesma cidade em 1958. Rouault foi aprendiz de vitral antes de integrar o atelier de Gustave Moreau, tendo tido grande influencia na nova pintura sacra, é apresentado noutra capítulo mais à frente deste trabalho.

através do artista do seu tempo. Ressaltou então a problemática da integração social do artista e do grau de integração da própria sociedade em que ele vive. O escultor Lagoa Henriques referenciou ainda o desenvolvimento da escultura de elevado nível artístico que surgiu em Inglaterra e que foi iniciada por Henry Moore definindo as grandes linhas orientadoras do seu trabalho e da sua formação, como um profundo conhecimento da história da escultura, de todos os tempos e de todas as civilizações, em paralelo com um permanente enriquecimento vivencial e com um estudo atento e apaixonado das formas naturais. Lagoa Henriques generaliza mesmo estas linhas tornando-as directrizes fundamentais para a formação de todo o escultor.<sup>43</sup>

Acreditamos que Lagoa Henriques pretendia dizer “de todo o artista” e assim ser mais abrangente, já que a sua linha de pensamento nessa matéria não difere em nada da de José Escada.

O elevado espírito crítico de Escada levava-o a concluir que a sociedade da época vivia fechada numa cultura bastante racionalista e positivista, que teria ficado de herança de outros tempos e que era hostil aos verdadeiros valores espirituais. Desse modo, no seu saber, a sociedade hierarquizada pelo dinheiro e pela técnica não encontrava na arte moderna a sua função dignificadora e libertadora do homem, mas antes atribuía-lhe, como não podia deixar de ser, papel desorientador e subversor da cultura. Escada desenvolve ainda no seu pensamento, que devido a essa mentalidade vigente, a pequena parcela da burguesia e da elite intelectual, que se importava com a arte tinham ainda como ideal estético, o naturalismo objectivo e académico, conseguido por exemplo por José Malhoa.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup>“Reunião de Estudo de 17 de Dezembro de 1963”, *Boletim do Movimento de Renovação da Arte Religiosa*, nº24 Dezembro-Janeiro de 1963, 1964.

<sup>44</sup> “Encontro com um artista cristão, José Escada”, *Encontro*, Lisboa, nº15 Fevereiro, 1958, pg. 10. José Malhoa (1855 - 1933), era tido como um pintor ao serviço de uma burguesia sentimentalista, saudosa das suas ainda recentes raízes rurais, oposta a modernismos. Dedicou-se primeiramente, na década de 80, a composições históricas e de grandes dimensões, como “A Partida de Vasco da Gama para a Índia”, “O Interrogatório de Marques de Pombal”, “Egas Moniz perante o Rei de Aragão”, “Descobrimiento da Índia”, entre outros. No entanto o pintor viria a abordar temas mais modestos de um quotidiano campestre cobrindo como nenhum outro a vivência castiça do País.

José Escada fez parte de um grupo de pintores e arquitectos que assinaram uma representação dirigida ao Sr. Ministro de Educação Nacional, datada de 1 de Julho de 1959, exprimindo a sua desaprovação à nomeação de Eduardo Malta para Director do Museu Nacional da Arte Contemporânea. O grupo sugeria ainda a substituição do referido director do museu.<sup>45</sup>

### 1.3.3 – Escada, católico progressista.

Vários sectores da Igreja começaram a compreender que mais importante que a renovação da arte religiosa era a renovação da própria Igreja e da sua posição em relação ao regime político vigente e da guerra colonial que se aproximava. Se uma ala da Igreja de alguma forma fechava os olhos aos valores primeiros do catolicismo e se aproximava do Estado, outra estava disposta a movimentar todos os meios ao seu alcance de forma a fazer prevalecer esses valores. Este endurecimento de posições levou a que o corpo católico se dividisse em católicos conservadores e católicos progressistas. Estes últimos provocaram grande agitação nos meios sociais e políticos, empenhados que estavam em fazer prevalecer os seus ideais de solidariedade e de liberdade, através de um manifesto, na realidade um mero comunicado ou declaração.

José Escada foi mais do que um dos autores e signatário da declaração: *As relações entre a Igreja e o Estado e a liberdade dos católicos*, datado de Fevereiro de 1959. Este assunto foi para a polícia do Estado, objecto de processo crime com o n.º 588/59-D.

“Os serviços de repressão do regime empregam métodos que uma consciência humana bem formada não pode tolerar e um espírito cristão tem

---

Inventou um imaginário popular coerente baseado no trabalhar da terra, nas procissões e romarias, donde produziu dois trabalhos emblemáticos da sua obra: “Os Bêbados”, de 1907, e “O Fado”, de 1910. Na sua pintura facilmente se pode falar de um “portuguesismo”, como escreveu Diogo de Macedo, em 1948 *Malhoa – O Seu Portuguesismo*. Cfr: M. Sousa Pinto, *Os Últimos Anos de Malhoa*.

<sup>45</sup> Processos da PIDE/DGS referentes a José Escada, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

necessariamente de repudiar.”<sup>46</sup> Esta foi parte do texto que José Escada entregou em carta a Oliveira Salazar, então Presidente do Conselho, a 18 de Abril de 1959. A entrega do documento foi realizada na companhia do arquitecto paisagista Gonçalo Ribeiro Telles,<sup>47</sup> tendo o referido documento sido redigido no atelier do arquitecto seu amigo, Nuno Teotónio Pereira, local onde Escada se deslocou por duas vezes: a primeira para participar na redacção do documento, e a última para o assinar.

A alguns Bispos nacionais foram enviadas cartas com despesas cobertas por uma subscrição pelos signatários. Segundo os autos, para esse fim José Escada contribuiu com cem escudos.

O pintor foi então chamado pela Polícia política para interrogatório, num primeiro registo a 4 de Setembro de 1959, mas encontrava-se em Bissau, e depois a 8 de Outubro do mesmo ano. Segundo a leitura do auto entende-se que José Escada subscrevera uma carta de carácter subversivo dirigida a sua excelência o Presidente do Conselho, solicitando esclarecimentos da forma como os serviços de Estado empregavam os seus métodos.<sup>48</sup>

No referido auto, consta ainda que José Escada se recusou a informar quem foram os redactores do documento, já que não coincidiam com os signatários, visto estes serem mais de 25 personalidades.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Documento integrado nos processos da PIDE/DGS referentes a José Escada. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>47</sup> Gonçalo Ribeiro Telles quando questionado pela Policia de estado diz-se monárquico legitimista de formação integralista, antigo Presidente Geral da Juventude Agrária Católica a antigo vice-presidente da Liga Agrária Católica e antigo membro da Direcção Diocesana do Patriarcado da Liga Universitária Católica.

<sup>48</sup> O auto foi datado de 1 de Março de 1959 e arquivado em processo, com o n.º18930 S.R.

<sup>49</sup> Conseguimos apurar os seguintes signatários: Padre Abel Varzim; Padre Adriano da Silva Pereira Botelho; Alberto de Carvalho Marinho Abranches; Alberto Vaz da Silva; Amândio de Oliveira Filipe Duarte; António Alçada Baptista; António Duarte Arnaut; António Esteves Ladeira; Padre António Jorge Martins; António Narino da Silva; Asdrudal Telles Pereira; Augusto Cunha; Carlos Manzanares Abacassis; Padre César Teixeira da Fonte; Cláudio Renato Marques Teixeira; Edmundo de Jesus Costa; Eduardo Achilles d’Orey; Flávio Ferreira Sardo; Fernão Pacheco de Castro; Francisco Lino Neto; Francisco de Sousa Tavares; Gonçalo Ribeiro Teles; João Bernard da Costa; João Maria Braula Reis; João Gomes; Padre João Perestrelo de Vasconcelos; Padre José da Costa Pio; José Escada; José Maria das Neves Cruz e Santos; José Paulo de Queiroz e Lencastre; José de Sousa Esteves; José Vieira da Luz Júnior; Manuel Fernandes de Mansilha; Manuel José Bidarra de Almeida; Manuel de Lucena; Manuel dos Santos Lourenço; Manuel Serra; Maria Manuela Brito Bio; Mário Brás António Santana de Menezes; Mariano Fernando Rasteiro Calado Mateus; Nuno Teotónio Pereira; Octávio Lixa Filguiera;

Para a Polícia política existiam na elaboração e entrega do documento semelhanças com processos idênticos usados pelos comunistas, segundo o auto, pois visavam como objectivo comum a divulgação de motivos susceptíveis de causar inquietação pública. José Escada explicou que lhe pareciam métodos inteiramente diferentes, pois o documento de que era signatário não se destinava a levantar alarme ou agitação pública, mas unicamente a chamar a atenção de Sua Ex.<sup>a</sup>, o Sr. Presidente do Conselho e do Excelentíssimo Episcopado Português, para problemas que se revestiam de um carácter moral para os quais desejava encontrar uma melhor solução.

Mais acrescentou ao seu interrogatório, quando questionado em relação aos comunistas e em particular ao Partido Comunista Português, que a sua atitude como seria óbvio, era de repúdio, tanto pela sua doutrina como pelos seus processos e métodos de acção, uma vez que discordava do comunismo, quer como filosofia, pois nesse campo negava Deus, Cristo e a Igreja, quer como doutrina político-social, pois aí sacrificava a liberdade do indivíduo a uma sociedade futura, que lhe parecia utópica.

Segundo consta nos autos, estava-se perante factos delituosos, notícias falsas ou grosseiramente deformadas com a finalidade de fazer perigar o bom nome de Portugal, para além da actividade tipográfica clandestina que constituía crime contra a segurança do Estado, estando ainda alguns dos signatários colaborando com o chamado Partido Comunista Português, já que com as suas actividades haviam possibilitado conscientemente as manobras subversivas daquela “associação secreta”, permitindo e alimentando a sua propagação. Remetido o processo a Tribunal, foi José Escada pronunciado com admissão de caução, não tendo chegado a ser julgado por haverem sido amnistiados todos os signatários.

Ainda no processo P.C. 588/59, da PIDE/DSG, nos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo, encontramos documentos que relatam a difusão do documento em forma de panfletos nos quais figuravam somente frases significativas da referida carta. Estes foram distribuídos tendo o jornal *O Estado de S.Paulo* chegado mesmo a 26 de Junho de 1959, a publicar um artigo denominado *O Catolicismo de Oliveira Salazar*, que transcrevia partes do texto e do folheto referenciado.

### **1.3.4 – A União dos Estudantes Portugueses em França**

Quando ainda em Lisboa na ESBAL, José Escada participou na elaboração dos estatutos da Associação Académica dessa Escola, tendo ainda feito parte do corpo directivo da referida Associação. Em Paris, a história como que volta a repetir-se com a formação da *Union des Etudiants Portugais en France*, que remonta ao ano de 1959-1960, tendo-se desde então realizado reuniões para a elaboração dos respectivos estatutos. Em 1960-1961, estes foram apresentados às autoridades administrativas francesas competentes, encontrando-se assim a associação legalizada perante essas autoridades

Era na *Maison des Lettres*, 15, rue Soufflot-Paris V, que se encontrava sediada a União dos Estudantes Portugueses em França. Entre saudações académicas, a associação propunha-se defender os interesses dos estudantes portugueses residentes em França e ao mesmo tempo fortalecer os laços de solidariedade com os estudantes residentes em Portugal, em especial através do contacto com as associações de estudantes suas legítimas e representativas organizações. Era ainda objectivo da U.E.P.F. a obtenção da *Securité Social*, para os estudantes portugueses em França, sendo para isso necessária a reciprocidade de tratamento para os estudantes franceses em Portugal. Este grupo empenhou-se especialmente em chamar a atenção dos estudantes portugueses para o projecto de construção de uma casa de Portugal na Cidade Universitária de Paris.

A formação da UEPF remonta ao ano de 1959, tendo-se então realizado os respectivos estatutos e, em 1960-61, foram estes apresentados às respectivas autoridades administrativas em França encontrando-se assim esta organização legalizada. No dia 12 de Novembro de 1961 realizou-se uma Assembleia Geral ordinária para discussão e aprovação do relatório de contas da direcção e eleição do novo corpo gerente. José Escada foi então eleito Presidente da direcção. Sendo o restante corpo gerente constituído por Fernando Gil, eleito Presidente da Assembleia Geral, que era já licenciado em Direito e estudava Filosofia na Sorbonne; a vice-presidência cabia a Maria Carolina Tito Morais já licenciada em Medicina e estudante do Instituto de Psychologie; Maria da Assunção Nobre Franco, então estudante de Letras, foi eleita tesoureira. Os secretários eram dois: Fernando Pernes licenciado em Direito e José Augusto Seabra, estudante do *Institut d'Études Politiques*.

Os passos de José Escada em Paris, estavam vigiados por informadores da Polícia de Defesa do Estado, tendo então sido comunicado a Lisboa que este participou num banquete comemorativo da proclamação da República realizado em Paris, no qual estiveram presentes vários políticos estrangeiros, incluindo dos partidos comunista francês e espanhol, conforme se verifica num artigo intitulado, *Ainda o 5 de Outubro em França*, publicado no *Portugal Democrático* n.º 43, de Dezembro de 1960. O banquete foi realizado a 2 de Outubro de 1960, presidido pelo Dr. Manuel Valadares e promovido por uma comissão de republicanos e democratas. O citado banquete foi referenciado também no jornal *Republica* de 2 de Outubro de 1960.

Entretanto, surge em 1961 a “Conferência Europeia”, tendo José Escada tomado parte nesta conferência em Oslo, com outro português, Silas Coutinho Cerqueira, nascido a 9 de Junho de 1929, na freguesia de Ramalde, Porto, e que também residia em Paris. Este estava referenciado na Polícia de Estado, desde 1953 como elemento comunista e com ligações ao estrangeiro. Escada estava

referenciado desde 1952 pelas suas simpatias comunistas, simpatias que ultimamente, segundo a Polícia de Estado, muito se teriam acentuado.

Um Juiz Norueguês de nome Bounevie, conhecido como pacifista não comunista, tomou a iniciativa da realização em Oslo da Conferência Europeia de 1961, segundo informação na altura do delegado norueguês do comité político da Nato.

O Conselho Mundial da Paz figurava de início entre os organismos pacifistas mas havia sido retirado a conselho de Ilya Ehrenburg. O governo norueguês daria a sua concordância à realização dessa conferência desde que ela tivesse lugar em sessões fechadas, que não fossem acompanhadas de demonstrações ou manifestações, e que os pedidos de vistos fossem previamente submetidos à sua apreciação. Cento e cinquenta, era o número máximo de participantes de vários países, tendo comparecido setenta. A presença portuguesa na referida conferência tinha pelos seus participantes a finalidade de “lembrar que Portugal faz parte da Europa”.<sup>50</sup> Com tais declarações, os portugueses conseguiram que trinta participantes assinassem uma declaração na qual se proclamava a necessidade de tornar a situação de Portugal mais conhecida no mundo.

“Como europeus consideramos nosso dever dar a nossa inteira solidariedade ao povo português que sofre há tanto tempo e para tal fim apoiamos

---

<sup>50</sup> Mais comunicaram nos seguintes termos: Depois de durante séculos o povo português ter ficado de fora das principais correntes de ideias tanto económicas como políticas, culturais e religiosas, aqueles que nos últimos 34 anos tem governado o país tem feito tudo para isolar o povo português, do resto da Europa. (...) O Doutor Salazar e o seu governo têm podido continuar a oprimir tanto as populações dos territórios coloniais como também a própria população da metrópole evitando a livre comunicação cultural e os contactos humanos dos portugueses com outros povos. A resposta do regime de Salazar à revolta de Angola tem sido uma política irracional e criminosa provocando a morte de milhares de patriotas. Em Portugal, a opressão tornou-se ainda mais rigorosa. É certo que os representantes da oposição democrática portuguesa têm tentado orientar a imprensa estrangeira por meio de um manifesto em que pediram a eliminação de Portugal da nato ,mas a censura é mais rigorosa do que nunca e dos que assinaram o referido manifesto cinco já estão na cadeia. A liberdade que reclamamos é também a de Angola dispor de si mesmo. Vários Oficiais e soldados foram detidos por se recusarem a partir para Angola. Outros conseguiram fugir. O povo Português não receia nada com a independência de Angola. A luta é comum, porque o inimigo é o mesmo. Informação confidencial ao Sr Ministro dos Negócios Estrangeiros pela Embaixada de Portugal em Oslo a 14 de Junho de 1961. Arquivo Nacional da Torre do Tombo Processo pessoal 118CI-(2) PIDE/DSG.

a ideia da realização de uma conferência europeia ocidental pedindo uma amnistia para os presos políticos portugueses.”<sup>51</sup>

A conferência ocidental europeia teve lugar no ano seguinte em Roma.

Numa carta escrita em Paris, ao seu amigo arquitecto Nuno Portas, datada de 15 de Abril de 1962, Escada refere algo mais que a União de Estudantes: “Nós por aqui, além duma União de Estudantes da qual eu sou o Presidente, temo-nos tentado agrupar e fazer qualquer coisa nomeadamente num Movimento de Unidade que já realizou algum trabalho e que publica um boletim.”<sup>52</sup>

No campo político o pintor encontrava-se cada vez mais consciente da importância da unidade, de forma que pensava que «seria útil criar um “grupo socialista” ou qualquer coisa no género, que incluísse a malta que não sendo do partido está em posição de não ser “anti” e de poder mesmo colaborar em certas circunstâncias.»<sup>53</sup> E na sua poética de pintor afirmava: “Não hei-de morrer sem saber qual a cor da liberdade”.<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> Documento depositado nos processos da PIDE/DGS, referentes a José Escada. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>52</sup> Carta de José Escada a Nuno Portas, datada de Paris 15 de Abril de 1962, Processos da PIDE/DGS, referentes a José Escada. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>53</sup> Carta de José Escada a Nuno Portas, datada de Paris 15 de Abril de 1962, Processos da PIDE/DGS, referentes a José Escada. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>54</sup> *Idem.*

## 1.4 – Os Tempos de Paris.

### 1.4.1 - A bolsa de estudo

A 1 de Maio de 1959, Escada candidatara-se a uma bolsa de estudo na área da Pintura,<sup>1</sup> por 12 meses, em Paris, tendo Arpad Szenes e Maria Helena Vieira da Silva como orientadores dos seus estudos.<sup>2</sup> Curiosamente, meses antes, a 16 de Dezembro de 1958, Vieira da Silva escreveu para a Fundação Gulbenkian, intercedendo por alguns artistas de “grande talento, que tanto mereciam uma bolsa Calouste Gulbenkian: Assunção, Manuel Cargaleiro, Escada e João Vieira.”<sup>3</sup>

Toda a candidatura de José Escada foi tratada a partir de Bissau, Guiné, tendo a 12 de Agosto de 1959 escrito à Direcção do Serviço de Belas-Artes comunicando ser seu desejo partir logo em Novembro para Paris e, se possível de avião.

O trabalho do pintor em Bissau constou de uma intervenção plástica, a pintura de um mural numa obra do arquitecto Jorge Ferreira Chaves, na Associação Comercial de Bissau.<sup>4</sup> Conseguimos apurar segundo as datas de algumas cartas escritas pelo pintor, que este se encontrou em Bissau entre Agosto e Setembro de 1959. Mais acrescentamos que Escada assistiu ao desenrolar duma greve dos estivadores do porto de Pidjiguiti, a 3 de Agosto de 1959.

---

<sup>1</sup> Esta foi a sua segunda candidatura. A primeira candidatura foi entregue a 29 de Novembro de 1957 e José Escada candidatava-se a uma bolsa de estudo na área da gravura, com a duração de 12 meses, na cidade de Paris, sob a orientação de um conhecido mestre da tecnologia: Stanley William Hayter, que fundou em Paris o Atelier 17, nome que ficou a dever-se ao local onde funcionava, nº17 da Rua Campagne Première, Montparnasse. O Atelier era um centro inovador na tecnologia de gravura, especialmente no buril. Era também, para além de um espaço de trabalho, um espaço de reunião de artistas do movimento surrealista. Essa primeira bolsa foi indeferida.

<sup>2</sup> Arpad Szenes e Vieira da Silva, para além de terem sido orientadores de estudos e tutores da bolsa, foram também nomes que influenciaram Escada e que tiveram importância no desenrolar dos seus trabalhos, razões pelas quais dedicamos capítulo próprio mais à frente no presente trabalho.

<sup>3</sup> Vieira da Silva in carta manuscrita e assinada por *Maria Helena* de Paris, 16 - XII - 58, dirigida a *Minha Querida Maria João*, depositada na pasta-processo de bolsa de estudo de José Escada, 1960, do serviço de Belas – Artes da Fundação Calouste Gulbenkian

<sup>4</sup> Segundo informação prestada por Joaquim Escada Cardoso em entrevista ano âmbito deste trabalho, em Janeiro de 2004.

Ainda na Guiné, quando por brincadeira desenhou num papel um leão que ofereceu a um nativo que o ajudava na realização do mural, este ficou tão impressionado com a realidade do desenho que no dia seguinte, quando Escada chegou à Associação, deparou-se com uma fila de nativos que o esperavam, todos com um pedaço de papel, para que este desenhasse um leão a cada um.<sup>5</sup>

A pressa parecia ser muita e a partida ficou marcada para dia 30 de Novembro,<sup>6</sup> acabando por ser adiada para final do ano por motivos de saúde, segundo comunicou à Fundação Gulbenkian. No entanto, apurámos que a verdadeira razão se prendia com a vontade de Escada estar presente no nascimento de uma das suas sobrinhas,<sup>7</sup> iniciando-se então a bolsa só a 1 de Janeiro de 1960.

José Escada saiu de Portugal em comboio rápido, pela fronteira de Vilar Formoso a 7 de Janeiro de 1960.<sup>8</sup> Sobre ele tinha sido emitida uma interdição de saída do País a pedido do 4º Juízo Criminal da Comarca de Lisboa,<sup>9</sup> e três meses mais tarde, a 21 de Abril, foi emitido um mandato de captura, pelo mesmo Juízo Criminal. No seu processo pode-se ler em documento datado de 4 de Maio de 1960, que Escada se terá deslocado a Paris com a finalidade de frequentar um curso de pintura, com bolsa de estudo, constando ainda que após esse curso, se deslocaria à Alemanha a fim de ali apresentar numa exposição, quadros da sua autoria, prevendo-se o seu regresso no prazo de dois meses.<sup>10</sup>

Em Paris já se encontravam alguns dos seus amigos de Lisboa: Após uma estada em Munique, onde expuseram com Gonçalo Duarte e Costa Pinheiro,<sup>11</sup> Lourdes Castro e René Bertholo tinham já em 1958, chegado e instalado-se em

---

<sup>5</sup> Curiosidade partilhada por a Rui Mário Gonçalves, em entrevista no âmbito do presente trabalho.

<sup>6</sup> José Escada recebeu da Fundação o cheque nº 790926, com as ajudas de custo de Dezembro e Janeiro assim como a viagem Lisboa-Paris-Lisboa. A referida bolsa tinha a importância de 5.500\$00 mensais.

<sup>7</sup> Informação fornecido por sua prima D. Maria Manuela Cunha Rego, em entrevista na âmbito deste trabalho.

<sup>8</sup> Com o Passaporte n.º 15.871/58, que vai caducar e que não lhe vai ser renovado, impedindo a sua circulação internacional.

<sup>9</sup> Conforme consta a Ordem de Serviço-50, de 19 de Fevereiro de 1960.

<sup>10</sup> Segundo os arquivos da PIDE/DGS da Torre do Tombo, ficou encarregue da captura de José Escada o agente da Polícia Internacional de Defesa do Estado, José Maria Baptista.

<sup>11</sup> A exposição intitulava-se *Vier mahler aus Portugal*, teve lugar na Ausstellung Galerie 17-Internationales Haus, em Junho e Julho de 1957.

Paris, no Boulevard Pasteur, 59.<sup>12</sup> Em Dezembro de 1958, o casal estabeleceu-se “num atelier na rue du Vieux-Colombier, no bairro mundano e intelectual de St. Germain des Près”.<sup>13</sup> Com eles, de Munique, viajou também Jan Voss, pintor de origem alemã. Passado pouco tempo, mas já em 1959, o casal português reinstalou-se desta vez na rue des Saints-Pères, 71,<sup>14</sup> a dois passos do *Boulevard Saint Germain des Près*, perto de um local de encontro de artistas nacionais: o café *Old Navy*. Ao que tudo indica, o primeiro endereço de José Escada em Paris terá sido, 3, rue des Abbesses, 3<sup>e</sup>me, D. Paris XVIII<sup>e</sup>me.<sup>15</sup>

### 1.4.2 – Os tutores da bolsa: Vieira da Silva e Arpad

Os orientadores da bolsa de Escada, Vieira da Silva e Arpad, já se encontravam em Paris há diversos anos: Arpad chegou à capital francesa em 1925, tendo conhecido Vieira da Silva em 1928, na *Grand Chaumière* tendo sido o desenho o pretexto do encontro entre os dois; ela gostava dos desenhos dele, e ele não parava de a desenhar.<sup>16</sup>

Para seus tutores Arpad e Vieira da Silva não poderiam ser mais bem escolhidos. Num perfeito complemento, em que Escada só tinha a ganhar, ambos possuíam elementos fundamentais: Vieira construía mundos de espírito e sentimento tão do agrado de Escada, cujo entendimento cabia na sua frase: “é preciso viver com uma alma que saiba mais do que os olhos”<sup>17</sup>, enquanto Arpad defendia que: “na origem do mundo, para mim, há o desenho”.<sup>18</sup>

---

<sup>12</sup> Esta era a residência do poeta François Simoneau amigo de Lourdes Castro e de René Bertholo.

<sup>13</sup> Ana Filipa Candeias, Catálogo da exposição KWY. *A revista KWY*, Centro Cultural de Belém, Abril 2001, pg. 89.

<sup>14</sup> Também Gonçalo Duarte viria a viver neste endereço parisiense.

<sup>15</sup> No capítulo 1.7 – Fotobiografia, pode ser vista uma fotografia de José Escada em Paris acompanhado por: Teresa Vidal, Lena Vieira, René Bertholo, João Vidal, (Escada), Jan Voss, João Vieira, (Marlin Monroe), Costa Pinheiro, Christo e Lourdes Castro. Fig. 10-F.

<sup>16</sup> *Retratos de Vieira por Arpad Szenes*, Impensa Nacional Casa da Moeda, Dezembro 1983, pg. 10.

<sup>17</sup> Virgílio de Lemos, «Vieira da Silva: “É preciso viver com uma alma que saiba mais do que os olhos”» *Jornal de Letras e Artes*, Ano IV, nº 127, 11 a 17 Dezembro de 1984, pg. 2 e 3.

<sup>18</sup> *Retratos de Viera por Arpad Szenes*, Impensa Nacional Casa da Moeda, Dezembro 1983, pg. 9.

Maria Helena Vieira da Silva nasceu em Lisboa a 13 de Junho de 1908, e nessa cidade permaneceu até aos seus 20 anos. Filha única, pertencia a uma conhecida e importante família, pois era filha de Maria da Graça Vieira e de Marcos Vieira da Silva economista e diplomata, sendo Silva Graça, o seu avô materno, antigo director e fundador do jornal *O Século*. Vieira da Silva não frequentou a escola pois recebia lições em casa, tendo a partir de 1919, iniciado estudos de música, desenho e pintura.

Interessou-se muito cedo pela arte, tanto pela pintura como pela escultura, tendo aos 16 anos iniciado estudos de escultura onde se apaixonou pela anatomia. Em 1919 começou a estudar desenho com a professora Emília Santos Braga. Foi seu primeiro mestre de pintura o pintor Armando de Lucena, na época professor na Escola de Belas-Artes de Lisboa.

Com as esperanças depositadas na então capital da arte partiu para Paris, cidade que sempre a seduziu e onde se instalou em 1928 para estudar escultura na *Academie de la Grande Chaumière*, com Despiau e Bourdelle. Em 1929 abandonou definitivamente a escultura, dedicando-se desde então à pintura, estudando com, Dufresne, Waroquier, Friez e Léger. Interessou-se ainda pela tecnologia de gravura que estudou com Stanley William Hayter.<sup>19</sup>

Foi no ano da sua chegada a Paris que na *Grande Chaumière* se cruzou com Arpad Szenes sendo o desenho pretexto do encontro. Vieira da Silva gostava dos desenhos que Arpad fazia e este iniciou logo uma longa série de retratos da jovem pintora portuguesa.

Enamoraram-se e Arpad continuou sempre a desenhá-la até perto de 1958,<sup>20</sup> só parando devido à mudança de ritmo da sua vida. Arpad começara muito novo a desenhar, e guardava nas suas pastas ainda alguns dos desenhos em que a mesa era maior do que ele. Na idade em que as crianças ainda desenhavam bolas e riscos já Arpad fazia retratos parecidíssimos. No entanto, para o pintor

---

<sup>19</sup> Quando Escada se candidatou à Bolsa da Fundação Gulbenkiam pela primeira vez indicou o estudo da tecnologia de gravura com esse mesmo orientador.

<sup>20</sup> *Retratos de Vieira por Arpad Szenes*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, Dezembro 1983, pg. 10.

húngaro, a educação e a escola estragaram-lhe tudo, pois era obrigado a desenhar como os outros queriam, segundo ele, na pior tradição do século XIX.

Arpad chegou a Paris em 1925 e para continuar em França ganhou a vida a fazer e vender retratos fiéis, mas também caricaturas, procurando os clientes em bares e cafés. Chegou mesmo a possuir um local de trabalho no pavilhão dos retratos da Exposição das Artes Decorativas.

Vieira da Silva, que confessou ter medo das palavras, disse que cada um tem a sua história de amor. Com Arpad, “ambos tínhamos um amor apaixonado pela pintura. Tenho a impressão que o amor do Arpad pela pintura se confundiu com o seu amor pela minha pintura. E nela eu.”<sup>21</sup>

Em 1930 casou com Arpad Szenes que como vimos conhecera, em Paris, em 1928, tendo começado então a participar activamente na vida artística francesa e parisiense. Na primeira exposição individual do pintor Jeanne Buchéré é apresentado um livro para crianças com texto de Pierre Guéguen e ilustrações de Vieira da Silva. Logo no ano seguinte, 1931, Vieira toma parte no Salão de Outono, vindo a participar também em 1933, tendo exposto em diversas colecções colectivas e realizado diversas exposições individuais, que lhe aumentaram o prestígio e a notoriedade. Ao criar um estilo próprio Vieira da Silva libertou-se de todos os mestres, criando assim um processo e uma evidência no panorama das artes portuguesas tanto em território nacional como no estrangeiro. Em 1935 a pintora volta a viver em Portugal, mas por pouco tempo, pois em 1936 regressa a Paris. Vieira da Silva expôs, em Janeiro de 1937, na *Galeria Jeanne Buchere*. Nesse mesmo ano, um dos seus quadros é adquirido pela *Colecção Guggenheim*. Nos finais de 1938 o casal regressa a Portugal para depois partir para o Brasil.

Enquanto estiveram no Brasil, de 1940 a 1947, Arpad desenhou várias vezes Vieira da Silva pois esta quedava-se abatida pelo calor, fatigada a descansar. Arpad diz mesmo que “se é verdade que os cossacos nasceram a

---

<sup>21</sup> Vieira da Silva, entrevista a Virgílio de Lemos em Paris: «Vieira da Silva “É preciso viver com uma alma que saiba mais que os olhos”», *Jornal de Letras e Artes*, nº 127, de 11 a 17 de Dezembro de 1984, pg. 2 e 3.

cavalo, eu nasci de lápis na mão”.<sup>22</sup> Para Arpad era maravilhoso poder desenhar Maria Helena pois ela não se mexia e assim podia tê-la como modelo imóvel para a prática constante do desenho. Entre esses registos há alguns em que o pintor cria situações, interpreta e geralmente correspondem à sua pintura da época, no entanto são desenhos bastante figurativos, muito próximos do modelo.

Diante dos retratos de Vieira da Silva, Arpad define os seus desenhos: “O instinto, mais a ordem, o espectáculo da vida, o mistério da natureza suspenso de uma luz feérica, a teia construída pela mão de Helena, o seu pincel, a escultura, a gravura, o desenho tentando captar o que não se vê, dizem-nos as feridas secretas de cada um, o que calamos.”<sup>23</sup>

Outro período em que Arpad também desenhava muito foi quando o casal morava no Boulevard Saint-Jacques e tinha o seu atelier na Avenida Denfert-Rochereau. Estavam todo o dia fora de casa e muitas vezes até depois de jantar, pois Vieira trabalhava até tarde. “Ouvíamos música imensa música, ela pintava, linha a linha, quadrado após quadrado, eu desenhava-a. Outra linha, outro quadrado e eu desenhava-a.”<sup>24</sup>

Para desenhar, o lápis era o instrumento preferido de Arpad, mas como era pouco exigente pegava no que tinha à mão e tanto lhe fazia um aparo de má qualidade, uma caneta de tinta permanente ou mais tarde mesmo uma esferográfica, pois qualquer coisa servia desde que riscasse. Se assim era em relação ao material actuante o mesmo se passava com o suporte. Arpad realizava muitos desenhos mas sobretudo esboços, feitos também em qualquer papel: folhas de papel quadriculado, papel de carta, cadernos velhos, até mesmo nas costas dos envelopes, pois trabalhava sobretudo com os materiais que tinha mais à mão. Esta sua atitude é explicada porque “o desenho é impaciente, têmo-lo nas mãos e temos

---

<sup>22</sup> *Retratos de Vieira da Silva por Arpad Szenes*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, Dezembro 1983, pg. 9.

<sup>23</sup> Arpad Szenes, entrevista a Virgílio de Lemos em Paris: «Vieira da Silva “É preciso viver com uma alma que saiba mais que os olhos”», *Jornal de Letras e Artes*, nº 127, de 11 a 17 de Dezembro de 1984, pg. 2 e 3.

<sup>24</sup> *Retratos de Vieira da Silva por Arpad Szenes*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, Dezembro 1983, pg. 11.

de agarrá-lo. Pode desenhar-se com quase nada, [...] o desenho é rápido pertence ao instante.”<sup>25</sup>

Os seus desenhos surgiam sem plano prévio e sem ideias preconcebidas. Arpad gostava de olhar e de descobrir, tendo dito que: “queria observar, queria ver. Para mim o desenho é isso. Ver, com um lápis na mão, é muito diferente do que olhar, apenas, [...]. Ver com um lápis – o traço ajuda-me, obriga-me a ver.”<sup>26</sup>

As reflexões de Arpad ajudam-nos a entender melhor o desenho e o seu território, quando diz que: “com o pincel também se desenha, mas com um lápis o olhar é o bico do lápis, o olhar é um bico duro. A pintura permite escamotagens: quando se é hábil, é possível esconder certas coisas, fazer batota. O desenho não o permite. A pintura é doce, untosa, o traço é seco, sem fraqueza. Para ser exacto deve ser preciso.”<sup>27</sup> No entanto, mais à frente Arpad explica que “há pintores de quem se conhecem poucos desenhos, os desenhos estão nas telas. Efectivamente a pintura é também desenho, mas o desenho é directo. O desenho não engana porque não mente.”<sup>28</sup>

No poema *O Risco Inadiável*, de Lagoa Henriques, encontramos as sábias palavras acerca do desenho: “O arriscado Risco / Que se afirma, / e confirma / a fugaz realidade”.<sup>29</sup> A mesma ideia transmite Arpad quando diz: “É preciso procurar a forma , e ela impõe-se.”<sup>30</sup> Para acrescentar mais à frente: “quando se desenha dá-se à imagem no papel uma visão mais completa, mais total.”<sup>31</sup>

Por fim Arpad diz que: “mais do que uma carícia, o desenho é uma agressão. Para ir em busca do segredo escondido na carne, debaixo do osso, uma certa crueldade é indispensável. Olhar e desenhar – quem desenha não pode dar-se ao luxo de não ver. Talvez o traço seja um escalpelo: a precisão é necessária.”<sup>32</sup>

---

<sup>25</sup> *Retratos de Vieira da Silva por Arpad Szenes*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, Dezembro 1983, pg. 15.

<sup>26</sup> *Idem*, pg. 11.

<sup>27</sup> *Idem*, pg. 13.

<sup>28</sup> *Idem*, pg. 15.

<sup>29</sup> Lagoa Henriques, “O Risco Inadiável”, in, *Croquis de Viagem*, Daciano da Costa, Livros Horizonte Novembro 1994, pg. 7.

<sup>30</sup> *Retratos de Vieira da Silva por Arpad Szenes*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, Dezembro 1983, pg. 11.

<sup>31</sup> *Idem*, pg. 14.

<sup>32</sup> *Idem*, pg. 16.

Será de referir que em 1952 foi negada a Vieira da Silva a nacionalidade portuguesa: Ao casar a 22 de Fevereiro de 1930, com Arpad Szenes, Vieira da Silva perdeu, à face do antigo Código Civil, a nacionalidade portuguesa, considerando-se a partir dessa data, cidadã húngara. No entanto, com as profundas transformações e acontecimentos políticos ocorridos na Hungria durante a última guerra, ambos passaram à qualidade de apátridas residentes em França. Não reconhecendo nada de vantajoso nesta situação e pretendendo a sua resolução perante a lei, a artista iniciou as necessárias diligências para readquirir a nacionalidade portuguesa, passo que se demonstrou difícil de dar: Uma vez que no seu registo de nascimento não estava averbado o casamento civil ocorrido em França em 1930, assim como o católico celebrado em Portugal em 1939, na Igreja de São Sebastião da Pedreira, a artista apenas poderia obter passaporte português mediante o pedido de bilhete de identidade como solteira. Embora Arpad aceitasse essa situação, a pintora não desejou obter o passaporte português através de tal expediente, tendo em 1952 enviado ao conservador da Conservatória dos Registos Cíveis Centrais de Lisboa requerimento e documentos nesse sentido com uma vasta exposição da situação,<sup>33</sup> que contudo não obteve diferimento. Face a esta recusa, o casal naturalizou-se francês em 1956.

Em 1969 o Musée National d'Art Moderne, de Paris organizou uma retrospectiva da pintora com mais de oitenta obras realizadas entre 1935 e 1969. Esta exposição seguiu depois para Roterdão com setenta e oito trabalhos. No ano seguinte, ainda essa mesma retrospectiva seguiu com reduzidas alterações para a Kunsternes Hus de Oslo, desta feita com oitenta e cinco obras. Seguidamente, é exposta em Kunsthalle de Basileia com setenta e seis peças. Finalmente, é aumentada para duzentas e duas e apresentada em Lisboa na Fundação Calouste Gulbenkian. A artista não compareceu para a inauguração e Guy Weelen recusou em nome da pintora, uma condecoração que o director da Fundação tencionava

---

<sup>33</sup> O requerimento terá sido publicado na revista *Flama*, de 19 de Junho de 1970. Mário Cesariny, *Vieira da Silva / Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*, pg 163,164. in “Burocracia?”, *Jornal de Letras e Artes* de 11 a 17 de Dezembro de 1984, pg 3

entregar-lhe, justificando a recusa com dois factores: a oposição de Vieira ao regime de ditadura e a recordação infeliz da atitude de Portugal para com ela.<sup>34</sup>

Vieira da Silva ocupou um lugar isolado ao nível da segunda geração da arte moderna portuguesa. A sua integração na Escola de Paris, com outras dimensões culturais, desloca-a do âmbito da história da arte nacional. Todavia, a pintora manteve-se ligada a uma visualidade portuguesa, que perdurou ao longo da sua carreira. A paisagem urbana de Lisboa, com os seus azulejos, as casas e as «perspectivas decifráveis na estrutura rítmica da sua pintura tem uma certa memória lisboeta». A sua obra de grande unidade, prosseguida em variada continuidade, pelo seu afastamento pode manter-se fiel a uma memória da pátria, resolvendo-a num abstraccionismo lírico de raiz impressionista.

Vieira da Silva morreu a 6 de Março de 1992. No Jardim das Amoreiras em Lisboa encontra-se a Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, onde está exposto grande parte do espólio do casal. Se em vida recusou a condecoração nacional, a presença da Fundação em Portugal é entendida como uma reconciliação da pintora com a terra que a viu nascer.

### **1.4.3 – A viagem à Holanda**

A Bolsa de José Escada iniciou-se a 1 de Janeiro de 1960 e, pouco tempo tinha de chegado a Paris, em Março, quando foi indicado pela Fundação Calouste Gulbenkian para integrar um grupo de treze artistas, jovens e prometedores ainda desconhecidos, mas que revelassem possibilidades suficientes de atingir um alto nível artístico, a fim de desenvolver uma iniciativa promovida pelo grupo de fabricantes de cigarros, *Turmac Tobacco Company*. Este grupo industrial controlava determinado número de instalações fabris, que incluíam interesses no

---

<sup>34</sup> Segundo Pedro Avelar, apesar de Vieira da Silva não manter qualquer tipo de relação com o regime de Salazar, encontrava-se de boas relações com o sistema nacional que apreciava a sua pintura. Uma grande recepção é organizada em sua honra na Fundação Gulbenkian quando posteriormente visita a retrospectiva. *In Vieira da Silva, Monografia*, Edições Skira, Paris, 1993, pg 446.

Canadá, Grã-Bretanha, Austrália e Ilhas Fidji. O grupo Turmac revestia-se dum carácter bastante progressivo e manteve-se actualizado com a época, naquilo que dizia respeito à Assistência Social dos seus empregados. A iniciativa do grupo holandês deu-se por ocasião do seu 40º aniversário, tendo o grupo decidido fazer uma experiência na sua fábrica de Zevenaar, utilizando os suportes e oficinas da fábrica para expor arte moderna. A proposta ia no sentido de que a *Fondation Européenne de la Culture*, patrocinasse uma exposição de arte moderna criada por jovens artistas, de diferentes nacionalidades; no entanto, a exposição seria propriedade da Turmac, que se comprometeu a adquirir todas as peças individuais que dela constassem.

Os artistas foram convidados a expensas da fábrica, a fim de visitarem na Holanda, a cidade de Amsterdão e os seus diversos museus, a própria fábrica, de forma a reconhecerem o local, tomarem contacto entre eles e traçarem um plano de acção coordenado. A intervenção seria realizada em painéis nunca inferiores a 3 x 2 m, sobre o tema *A Alegria de Viver*. Aos artistas a fábrica entregava a quantia de cem Florins, na época cerca de cinco mil escudos, pelo respectivo contributo.

Com a imprensa convidada a assistir, a *Fondacion Européenne de la Culture* proporcionou uma recepção no *Stedlijk Museum*, em Amsterdão, aos treze artistas europeus, que foram convidados a darem o seu parecer sobre a decoração-exposição da fábrica.

O acontecimento teve honras de notícia n`*O Primeiro de Janeiro* de 7 de Abril de 1960, mais acrescentando que a Amsterdão, no dia 6, chegaram 11 artistas para discutirem o projecto nos três dias seguintes e que o artista português, José Escada, também convidado por aquela organização, não pode deslocar-se aquela cidade.

No entanto, em carta dirigida à Fundação Gulbenkian, datada de 27 de Abril de 1960, pode-se ler: “Quanto à exposição de Amsterdão, estive lá três dias como estava previsto, gostei imenso de ver os esplêndidos museus que há por lá, e penso fazer um relato circunstanciado do que vi, sobretudo porque a ideia que

motivou a minha viagem e a dos outros pintores merece pelo seu interesse uma atenção especial, assim enviarei com o meu relatório a descrição de tudo isso.”<sup>35</sup>

O pintor entendeu que tendo sido um dos pintores convidados para o evento na Holanda, por referência da Fundação Gulbenkian, deveria relatar o ocorrido e assim colocar esta ao corrente dos acontecimentos. Endereçado à Fundação Gulbenkian, José Escada enviou um relatório desdobrável que intitulou, “Stuyvesant Collection, Abril 1960, Visita à Holanda”<sup>36</sup>, manufacturado em cartão com colagens de maços de tabaco da marca *Peter Stuyvesant*, imagens da fábrica e postais ilustrados com pinturas de Picasso do *Stedelijk Museum*. O relatório poderá ser considerado como um livro-objecto com desenhos, pequenas colagens, aguarelas e texto manuscrito, exemplo claro da familiarização de Escada com o desenho.

Nesses três dias bem aproveitados em Amsterdão, José Escada visitou os dois principais museus da cidade: O *Rijks Museum* e o *Stedelijk Museum*, assim como a colecção *Kroller-Muller*. Visitou ainda o *Haags Gemeente Museum* em Haia.

No primeiro museu Escada teve oportunidade de apreciar alguns originais de Rembrandt, Vermeer, Rubens, Frans Hals, Jan Steen, Pieter de Hoogh e Gerard Dou, tendo o pintor português eleito *O Retrato de Helene Fourment*, de Rubens,<sup>37</sup> como uma das mais belas telas daquele museu. Escada analisa a tela e conclui que todo o quadro se constrói em pequenos volumes circulares, sendo a cabeça da retratada um desses volumes, que se recorta sobre um céu sombrio para se esbater na parte inferior do quadro, assumindo o valor de um astro brilhando na noite. Escada espanta-se também com a frescura com que Rubens pintou os olhos e a

---

<sup>35</sup> José Escada *in* carta manuscrita dirigida a *D. Maria José* da Fundação Calouste Gulbenkian, datada de Paris 27-4-60, e assinada. Depositada na pasta-processo de bolsa de estudo de José Escada de 1960, no Serviço de Belas-Artes da Fundação C. Gulbenkian.

<sup>36</sup> Relatório de José Escada “Stuyvesant Collection, Abril 1960”, Processo da Bolsa de Estudo de José Escada, Serviços de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian. Tanto estes relatório da viagem à Holanda, como os relatórios da bolsa de estudo de 1960 e 1961, nunca foram objecto de estudo, e sobre eles à data nada foi escrito.

<sup>37</sup> Rubens pintou em 1624, a sua esposa Isabella Brandt, que vem a falecer em 1626. Em 1630 casa com a jovem Helene Fourment, tendo o pintor repetidas vezes representado a nova esposa, mas ao que parece só a partir de 1635. A colecção Gulbenkian possui entre as suas obras o “Retrato presumível de Susana Fourment”.

boca, que dão à figura uma vitalidade impressionante, transmitindo-nos a ideia de que a tela terá sido terminada há poucos dias atrás.

No *Rijks Museum*, José Escada deparou-se com uma curiosa tapeçaria encomendada por uma família portuguesa e realizada por artistas holandeses, que lhe fez lembrar pela técnica e pela cor as celebres tapeçarias de Arzila e Tanger.

No *Stedelijk Museum*, o pintor português pôde admirar uma bela colecção de Van Gogh, Chagall, Mondrian, alguns trabalhos de Picasso e Juan Gris, assim como de alguns expressionistas alemães. No mesmo museu cruzou-se também com uma exposição temporária do escultor americano Jacobsen, e outra do japonês Tajiri, que Escada considerava um dos maiores escultores do seu tempo. Ainda no mesmo museu, deleitou-se com uma exposição de arte moderna italiana composta de trabalhos desde Picabia e Brancusi até Afro e Santomaso.

Mas nesses três dias, de todas as visitas a que mais o impressionou foi a visita à colecção *Kroller Muller*, perto de Haarlem. Segundo relata o artista no referido relatório o edifício encontra-se colocado no meio de um bosque, que surge por detrás das paredes envidraçadas. No interior, a superfície das paredes de serapilheira pintada de branco é suporte ideal para os quadros e o estudo da iluminação em tudo oferece as condições ideais a que deve obedecer um museu, na opinião de Escada. Finalmente, no *Gemeente Museum*, em Haia, estava patente uma exposição de pintura chinesa de mestres do séc. XVIII que, segundo o pintor português, era magnífica. O seu encanto ia para a actualidade de alguns trabalhos, pois vários desenhos e pinturas ofereciam espontaneidade, ausência de preconceito, real gosto abstracto, de tal forma que poderiam ser consideradas “coisas de hoje”.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> José Escada *in* Relatório “Stuyvesant Collection, Abril 1960”, Processo da Bolsa de estudo de José Escada, de 1960, Serviços de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian.

#### 1.4.4 – Relatório da bolsa - Janeiro-Março 1960.

Terminada a curta visita à Holanda, Escada regressa à capital francesa e à sua bolsa de estudo. A vida dos artistas portugueses em Paris revestia-se de alguma cumplicidade e interajuda.<sup>39</sup> Os bolseiros deveriam realizar relatórios periódicos de modo a informar a Fundação Gulbenkian do desenvolvimento dos trabalhos e José Escada, juntamente com a memória descritiva das suas obras, também desejava enviar fotografias que, logicamente, se mostravam mais explícitas, só que, como não possuía máquina fotográfica, era René Bertholo quem lhe fazia as fotos e diapositivos. Nesses mesmos relatórios Escada referia as exposições que visitara.

No apontamento – parecer da Fundação Gulbenkian, assinado pelo Dr. Artur Nobre de Gusmão, de 2 de Julho de 1960, pode-se ler que Escada foi dos poucos artistas que enviou aos serviços da Fundação relatórios bem documentados sobre os trabalhos que tinha desenvolvido durante o estágio em Paris.<sup>40</sup> Estes relatórios, quando circunstanciados e devidamente documentados com fotografias, constituíam as poucas garantias que a Fundação tinha de que o bolseiro aproveitava a sua estada no estrangeiro, como também serviam à prorrogação das Bolsas concedidas, acrescentando, no caso de Escada, a informação elogiosa da sua orientadora que o descreve como “pintor de muito valor que merece todo o interesse”.<sup>41</sup>

À semelhança do relatório da viagem à Holanda, também estes relatórios eram realizados sobre cartão ou cartolinas de cor, apresentando-se sobre a forma de pequenos livros em formato A4, com um conjunto de colagens, e aguarelas. Os textos eram escritos em papel vegetal ou esquisso e depois colados sobre o cartão de cor, tal como as fotografias a preto e branco, ou postais ilustrados, que

---

<sup>39</sup> Pode-se ver adiante no capítulo 1.7, Fotobiografia, fig.11-F, René Bertholo, João Vidal, Escada, Lourdes Castro, Costa Pinheiro, João Vieira, Jan Voss e Christo.

<sup>40</sup> Artur Nobre de Gusmão, *in* Documento depositado na pasta/processo da bolsa de estudo de José Escada de 1960, no Serviço de Belas – Artes da Fundação C. Gulbenkian.

<sup>41</sup> Maria Helena Vieira da Silva, *in* carta assinada e datada de 23 de Junho de 1960, depositada na pasta-processo da bolsa de estudo de José Escada, de 1960, nos Serviços de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian.

utilizava na composição. As capas, geralmente, ostentavam uma aguarela original, em pinceladas curvas vermiculadas, em vaga sugestão dos seus trabalhos da época, com letras desenhadas e, no interior, surgiam também por vezes desenhos e colagens originais.<sup>42</sup> Estas cartas-relatórios apresentam-se como verdadeiros objectos de arte, sendo exemplos claros, como já referimos, de uma relação muito próxima com o desenho, resultando como um modo natural de expressão do artista.

No seu primeiro relatório, correspondente a Janeiro – Março de 1960, José Escada, na introdução, pretende explicar a finalidade que orientava o seu trabalho e os meios que utilizava para esses fins. Seguindo por atalhos, acaba a dizer que “procuro uma pintura viva e actual”<sup>43</sup> e que nesse momento a matéria dos seus quadros era em geral fluida e transparente ou que o desenho, embora existindo, não era expresso claramente, ou ainda, que usava na pintura bastantes *glacis* e velaturas. Mas, ao dizer tudo isso, que para si era de extrema importância, achava que só dizia banalidades e que nada acrescentava ao julgamento do valor do seu aproveitamento, que as suas pinturas representavam.

Para descrever então os seus trabalhos, José Escada decide usar fotografias das suas obras, e assim transmitir uma ideia mais exacta de cada trabalho. Para tal usou também alguns *cróquis* explicativos assim como a explanação dos processos de realização das pinturas. Sobretudo, usa meios visuais que são aqueles com que se sente mais à vontade para os seus relatórios. Usa a fotografia, mas também o desenho para explicar por vezes os próprios desenhos. No entanto, as fotografias a preto e branco não transmitem na totalidade as características das obras, perdendo-se na generalidade profundidade e texturas, apresentando-as muitas das vezes simplesmente como borrões de tinta.

Descrevendo o seu trabalho nesse trimestre, Escada apresentou duas telas que pintou em Paris: a primeira uma pintura a óleo (com 73 x 60 cm), de tom

---

<sup>42</sup> A reprodução da capa deste relatório pode ser vista adiante no capítulo 1.7 – Fotobiografia, fig.12-F.

<sup>43</sup> José Escada *in* Relatório da bolsa de estudo Janeiro-Março de 1960, depositado na pasta-processo de José Escada de 1960, nos Serviços de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian.

dominante verde claro, que segundo o pintor tanto na composição como na técnica em nada se afastava dos seus trabalhos anteriores em Portugal. No entanto, Escada coloca a possibilidade de existir no resultado um recorte menos duro em cada um dos elementos plásticos que tem mantido de quadro em quadro. A segunda tela, (com 33 x 22 cm), também pintada a óleo, datada de Março, último mês a que correspondia o relatório. Nessa altura, Escada orientava o seu interesse no sentido de conseguir uma matéria mais diversa, mais transparente, mais próxima do fresco e de explorar certos temas formais que surgiam com frequência e espontaneidade nos seus trabalhos. Em simultâneo com esse par de óleos José Escada realizou várias aguarelas (com 63 x 50 cm,) cujos elementos fundamentais eram a transparência e a cor, seguindo no relatório algumas fotografias a preto e branco que, logicamente, não faziam justiça às suas obras. Nesse relatório, o bolsheiro enumera ainda as exposições que visitou, como o *Salon de la Jeune Peinture*, *La Masque*, *L'art Modern Suisse*, *Antagonismes*, *Cent Oeuvres de Gauguin*, *La Gravure Original en France au XVIIIème siècle*, *Van Gogh*, *Salon des Peintres Temoins de Leur Temps* e diversas exposições individuais em galerias particulares. Transcreve grande parte do prefácio de Herbert Read, da exposição *Antagonismes*, que considerou a mais interessante não só pelo imenso número de artistas,<sup>44</sup> como de tendências que abrangia, como ainda pelo inteligente programa a que obedecia. Quanto à exposição de Van Gogh, esta oferecia ao pintor português a oportunidade de admirar algumas telas que se encontravam na Rússia e que se apresentavam pela primeira vez em Paris. No entanto, Escada entendeu que poucas tinham a qualidade das pinturas mais conhecidas e divulgadas do artista holandês.

---

<sup>44</sup> “Dubuffet, Millares, Giacometti, Appel, Pollock, Hartung, Wols, Matta, Fautrier, Alechinsky, Riopelle, Tapiès, Feito, Tobey, Rothko...” José Escada, *in* Relatório Janeiro-Março 1960, depositado na pasta-processo de José Escada de 1960, nos Serviços de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian.

### 1.4.5 – Relatório da bolsa – Abril-Junho 1960

No relatório que José Escada endereçou à Fundação, correspondente a Abril – Junho de 1960,<sup>45</sup> consta que o bolseiro pintou cinco quadros nesse trimestre, sendo que um deles era destinado à exposição na fábrica de tabacos holandesa. O pintor confessou-se, tal como diz no relatório: “desambientado das grandes dimensões, tendo das cinco obras, pintado duas do mesmo tamanho das do trabalho destinado à coleção *Stuyvesant*”,<sup>46</sup> (146 x 114 cm). Neste trabalho, segundo ele utilizou sobretudo cores abertas, amarelos, verdes e azuis gritantes. O outro foi pintado em tonalidade mais sombria, próxima do negro e constata-se que Escada pensava expô-lo no mês de Dezembro, na Sociedade Nacional de Belas Artes, na exposição do K.W.Y. Nos outros três trabalhos, mais pequenos, 100 x 65 cm, dominavam os tons quentes alaranjados, os azuis e o verde.

As suas aguarelas (com 63 x 50 cm) continuavam o mesmo caminho trilhado pelos óleos, sendo adicionadas ao relatório fotografias a preto e branco dos trabalhos que o pintor considerava mais representativos.

Segundo o próprio bolseiro, os seus trabalhos desse trimestre apresentavam algum progresso, não apenas como uma característica formal, mas no sentido de uma maior liberdade de execução que se relacionava com o próprio conteúdo.

Seguidamente, no relatório, Escada enuncia e tece algumas considerações às exposições que visitou, como *Nicolas Poussin, Salon de la Jeune Sculpture, Tresors d'Art de L'inde, Kandinsky – L'epoque du Bauhaus, Cuixart, Riopelle, La Peiture Russe et Soviétique, Le Salon de Mai e Soullages*.

Considerou Nicolas Poussin o pintor mais francês de todos os tempos, pelo equilíbrio e sentido da medida que, no conjunto, explicam toda a pintura francesa, mesmo a do seu tempo, como de pintores como Manessier, Bazaine, Esteve e Fautrier. Quanto à exposição de Kandinsky confessa que, para ele, a fase

---

<sup>45</sup> Na capa do referido relatório consta Março –Junho. Esta pode ser vista adiante no capítulo 1.7- Fotobiografia, fig.13-F

<sup>46</sup> José Escada *in* Relatório da bolsa de estudo Abril-Junho de 1960, depositado na pasta-processo de José Escada de 1960, nos Serviços de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian.

apresentada é das menos interessantes, por se apresentar demasiado experimental, excessivamente rígida, mas que espantava pela coerência e coragem. Em relação à obra de Esteve, o bolsheiro apreciou os vários desenhos de épocas diferentes e também achou “espantoso, como depois de estafado por todas as academias do mundo, o carvão nas mãos de alguém que possui um mundo e uma visão bem pessoais, ainda pode dizer alguma coisa e encantar.”<sup>47</sup>

Para a exposição de pintura russa e soviética, Escada escolheu um comentário que achou justo, encontrado por si num jornal francês com a propositada troca de datas: *Salão de 1906 nos nossos dias – erro de datas*. Acrescenta ainda um outro comentário que terá ouvido ao chegar à sala da pintura soviética: “Eis aqui uma arte muito diferente de toda a que temos vindo a ver. A intenção é a de criar uma pintura para o povo, mas nós pessoalmente cremos que o povo merece melhor.”<sup>48</sup>

Relatando o Salão de Maio, Escada menciona como principal interesse uma homenagem a Germaine Richier, a Herbain e a Atlan que falecera recentemente. Mas as obras que mais o interessaram foram as de Alechensky, Clave, Max Ernst - este expunha um pequeno quadro que, apesar da sua exígua dimensão se impunha e obrigava a olhá-lo - Hartung, Magnelli, onde se poderia constatar um rigor e uma claridade meridionais. Quanto à escultura, considerou os melhores como, Jean Arp, Cardenas, Sklavose, Philolaos Tloupas. Refere ainda três estudos de Picasso em tábuas para a grande decoração da Unesco. Desses estudos comenta que, mais uma vez, era evidente a extraordinária força criadora e inventiva do mestre espanhol, porque as três figuras eram todas diferentes entre elas mas, ao mesmo tempo, unidas pelo inconfundível estilo, conseguindo encher toda a sala com a sua presença.

---

<sup>47</sup> José Escada *in* Relatório da bolsa de estudo Abril-Junho de 1960, depositado na pasta-processo de José Escada de 1960, nos Serviços de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian.

<sup>48</sup> José Escada *in* Relatório da bolsa de estudo Abril-Junho de 1960, depositado na pasta-processo de José Escada de 1960, nos Serviços de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian.

#### 1.4.6 – Relatório da bolsa – Julho-Dezembro 1960

No relatório de Julho-Dezembro enviado à Fundação, o bolseiro explicava que a sua actividade de todo o semestre foi dedicada exclusivamente à pintura a óleo e a aguarela, com excepção da sua ida a Portugal em Dezembro em virtude da exposição do K.W.Y. Para além dos óleos que expôs nessa altura, executou mais alguns, mas só apresenta em fotografias os que considerou melhor conseguidos.<sup>49</sup> José Escada apresenta também uma bela série de fotografias de desenhos (na sua maioria com 63 x 50 cm), onde o pintor via um certo tipo de formas onduladas, que se compõem em espiral, e que, segundo ele, tinha sido no último par de anos tema constante dos seus quadros, de modo que as referidas formas também apareciam nos óleos. Esses desenhos, geralmente a tinta-da-china e que Escada produzia constantemente, eram o território de busca de ritmos e da procura de formas de composição que depois o pintor transpunha para os óleos. Porém, essa transposição não era feita de forma rígida e, por vezes, esses desenhos serviam apenas de ponto de partida para a realização das telas. Como os desenhos eram feitos com pincel a tinta-da-china sobre papel, resultando em alto contraste, as fotografias a preto e branco revelaram-se mais úteis do que nos quadros ou nas aguarelas. O bolseiro afirma ter produzido larga escala de aguarelas, mas só reproduz em fotografia algumas que considerava de grande importância para o caminho informal que na ocasião trilhava.

Encontrava nas aguarelas desse período a prova da necessidade de trabalhar com uma matéria mais dócil e fluída que o óleo, e embora tenha realizado óleos nessa época, apreciava mais as aguarelas pois considerava-as mais espontâneas e verdadeiras. As últimas aguarelas desse período apresentavam a particularidade de possuírem um desenho mais acentuado, quase merecendo o rótulo de figurativas, pois o pintor confessa ter partido da ideia de árvore, ideia que se torna reconhecível.

---

<sup>49</sup> José Escada *in* Relatório da bolsa de estudo Julho-Dezembro de 1960, depositado na pasta-processo de José Escada de 1960, nos Serviços de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian.

Quanto ao óleo apresentado em fotografia a preto e branco, tinha as dimensões de 114 x 140 cm, para o qual o pintor partiu de um mundo de objectos, inclusive uma guitarra, o que deu posteriormente ao quadro um ar de natureza morta. A matéria é fluida e os tons são quentes com predominância do *rouge de venize*.

Nesse semestre visitou diversas exposições. Questionando-se se era pintura ou escultura, visitou na *Galerie Daniel Cordier*, os trabalhos de Louise Nevelson, onde se deparou com pedaços de madeira metidos em caixotes que depois foram pintados de uma só cor, negro, branco em alguns casos, dourados e prateados noutros casos. O pintor português entendeu as obras de Louise Nevelson como um mundo realmente original e cheio de poesia. Nessa mesma galeria, o bolseiro também visitou os trabalhos de Julius Bissier, que considerou um pintor bastante próximo de Klee, porém sem quaisquer reminiscências figurativas, sendo uma pintura extremamente sensível com qualquer coisa de oriental.

A exposição *12 Pintores Americanos e Dezasseis Franceses*, na *Galerie des 4 Saisons*, foi avaliada por Escada como sendo uma bela exposição, das melhores que viu nessa altura e em que os americanos ganharam nitidamente. Sobretudo Sam Francis, Joan Mitchell, Shirley Jaffe e Shirley Goldfarb, que tinham pinturas como raramente se vêem em exposições. Do lado dos franceses Messagier, Bryen e Halpern eram para o pintor português os mais importantes presentes nessa exposição.

Na *Galerie Jeanne Bucher*, o bolseiro visitou os trabalhos da sua orientadora Vieira da Silva, que lhe sugeriram o seguinte comentário: “Como sempre vinte e oito telas magistrais”.<sup>50</sup> Curiosamente na *Galerie Cahier D`art*, Arpad Szenes expunha guaches, numa exposição que segundo Escada lhes ensinara muito. Seguidamente, questionava como era extraordinário que Arpad não fosse mais falado e discutido, pois a sua pintura seria da melhor que havia nesse momento em Paris, sendo que as suas telas e os seus guaches brancos eram

---

<sup>50</sup> José Escada *in* Relatório da bolsa de estudo Julho-Dezembro de 1960, depositado na pasta-processo de José Escada de 1960, nos Serviços de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian.

duma finura e dum ambiente excepcionais, que encerravam em si uma seriedade, uma modéstia e um gosto de pintar, que só não terão suscitado admiração aos ignorantes.

Um dos mestres do informal, Jean Messagier, expunha na *Galerie André Shoeller*, e também mereceu a visita de Escada, que refere o prefácio do catálogo escrito por Charles Estienne.

Os bolseiros que residiam em Paris visitavam e discutiam as exposições certamente em conjunto. Era grande a necessidade e a vontade dos bolseiros de verem os quadros e não reproduções, pois estes tornam-se mais sensíveis ao vivo do que numa reprodução, e não era só Escada que se impressionava nesse contacto com as telas. Também René Bertholo confessa que “uma grande surpresa foi ver os quadros de Mondrian que em reproduções pareciam uma coisa perfeita e fria e quando se vê um quadro ao vivo tem coisas coladas por todo o lado, tem pedacinhos de fita adesiva por todo lado, e não é assim tão direito como isso.”<sup>51</sup>

#### 1.4.7. – K.W.Y.

A primeira exposição em que o grupo K.W.Y.<sup>52</sup> se apresentou inteiro e em pleno, René Bertholo, Lourdes Castro, Costa Pinheiro, José Escada, João Vieira,

---

<sup>51</sup> “Entrevista a René Bertholo”, conduzida por Paula Rito, *Arte e Teoria*, Revista do Mestrado em teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, nº1, 2001, pg. 148.

<sup>52</sup> O grupo K.W.Y. foi objecto de referencia por Isabel Carlos e João Lima Pinharanda em “O declínio das vanguardas: dos anos 50 ao fim do milénio” in Paulo Pereira (dir.) *Historia de Arte Portuguesa*, vol.3, Lisboa, Temas e Debates, 1996, pp.592, 649. Também de João Pinharanda e Alexandre Melo, *Arte Contemporânea Portuguesa*, (ed. Autor), 1986. Ainda João Pinharanda, “A Arte portuguesa no Séc. XX”, in António Costa Pinto (coord.), *Portugal Contemporâneo*, Lisboa-Madrid, Ed. Sequitur, 2000, pp, 279-308. Nas obras de Rui Mário Gonçalves o K.W.Y surge em *Pintura e Escultura em Portugal 1940-1980*, Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1980. Também em “De 1945 à Actualidade” in *Historia de Arte em Portugal*, vol.13, Lisboa Alfa, 1986. “A Independência dos artistas e as novas correntes estéticas” in António Reis, (dir.), *Portugal Contemporâneo*, vol.5, Lisboa, Alfa, 1989, pp301-310, e ainda em “Artes Plásticas”, in, *Portugal 45-49, nas Artes nas Letras e nas Ideias*, Lisboa Centro Nacional de Cultura, 1998. J.-A. França refere-se ao grupo em *Pintura Portuguesa do Séc.XX*, Lisboa, Correios de Portugal, 1990. E também em *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa; Bertrand, 1974. Será ainda de referir a dissertação académica de Mestrado de Ana Filipa Candeias, *Revista K.W.Y, da Abstracção Lírica à Nova Figuração*, Universidade Nova de Lisboa, 1996. Vários artigos em periódicos mencionam o grupo especialmente entre 1960 e 1961, sendo de salientar já próximo dos

Gonçalo Duarte, Jan Voss, e Christo, teve lugar na sala da Associação de Estudantes da Universidade de Saarbrücken. O catálogo, editado pela revista *Peculun*, nº4, Maio de 1960, para além das biografias dos artistas, apresentava dois textos de Sebastião Fonseca, um em alemão, “Über die Ausstellung der Gruppe KWY” e o segundo em francês, “Regardez la Peinture”<sup>53</sup>.

A notícia desta exposição mereceu a atenção da crítica tendo sido publicado em *Saarbrücker Zeitung*, nº34, 18 Maio de 1960, um texto elogiativo assinado por Hans Friemond onde escreveu que Escada interpretava a sua missão como uma continuação da criação de Deus. Segundo o crítico, Escada era de resto o único do grupo que atribuía às suas obras, para além do seu sentido uma finalidade determinada.<sup>54</sup>

“Unimo-nos porque todos queríamos fazer coisas novas”, assim explica René Bertholo a razão da unidade do grupo, cujas iniciais não constavam do alfabeto português, mas que com alguma ironia Mário Cesariny de Vasconcelos traduziu num *Ka Wamos Yndo*, espelho de uma certa recusa ao ambiente cultural português, uma grande vontade de internacionalização e de não ficar confinado ao espaço nacional.

Estas três letras deram nome a uma revista, KWY, entre 1958 e 1963; a um grupo, K.W.Y. com exposições entre 1960 e 1962,<sup>55</sup> e a um corpo de Edições entre 1958 e 1967.

K.W.Y. já existia como revista, KWY, desde 1958, criada por René Bertholo e por Lourdes Castro, tendo sido pensada como um postal ilustrado para escrever aos amigos. Era como uma carta que escreviam de Paris, cidade onde não conheciam ninguém, à excepção do António Dacosta que vivia perto de René, e lhes tinha ajudado a arranjar o quarto, a Vieira da Silva e o Arpad, pois para estes

---

nossos dias João Pinharanda “KWY, uma revista no seu próprio tempo, in *Publico, Lisboa*, 17 de Julho 1992, pg 10, e Paula Rito, “KWY, dos cadernos ao album”, in *Arte e Teoria*, FBAL, Lisboa nº1pg 136, 144.

<sup>53</sup> Catálogo da exposição do grupo KWY, em Saarbrücken. O segundo texto foi reeditado com tradução portuguesa na revista *KWY*, Paris, nº6, Junho 1960.

<sup>54</sup> Margarida Acciaiuoli, “Antologia crítica das exposições KWY”, Catálogo *KWY, Paris-1958, 1968*, Centro Cultural de Belém, Abril 2001. pg. 395 e 397.

<sup>55</sup> Como exposições do grupo inteiro menciona-se Saarbrücken, em 1960 e no mesmo ano em Lisboa. Em Paris em 1961 e, em Bolonha em 1962.

René e Lourdes tinham levado cartas de apresentação. Acreditamos que a razão e vontade de René fossem as mesmas com que anos antes iniciou também a revista *Ver* que “foi feita com o espírito de divulgar o que nós fazíamos e o trabalho de quem gostávamos”<sup>56</sup> tal como a edição das *plaquettes* na Escola de Belas-Artes.

A K W Y era impressa em serigrafia, e a sua publicação durou seis anos, tendo saído doze números com a colaboração dos membros do grupo e de amigos também pintores, ou de poetas, escritores, críticos e historiadores com os quais possuíam laços de afinidade. Sobre as exposições que visitavam a K.W.Y. publicava a rubrica “Les Expositions Kòn Woit Yci”, dando continuidade de sentido às iniciais kwy.

José Escada só vai colaborar na revista a partir do terceiro número, K W Y 3, datada de Outubro de 1958. A primeira publicação da revista dera-se em Maio desse ano, com oito modestas páginas e sessenta exemplares, num formato de 30 x 17,5 cm. A revista chegou noutros números a ter sessenta páginas e uma tiragem de quinhentos exemplares. Com serigrafias dos criadores da revista, René Bertholo e Lourdes Castro, poemas de Sol Acín e François Simoneau, para além de uma breve citação de *Dialogue avec le visible*, de René Huyghes. A capa deste número de estreia foi de Lourdes Castro, sendo esta uma serigrafia de pincelada larga em azul claro.

Três meses depois, em Agosto, sai o número dois da revista. K W Y 2 apresenta-se com mais quatro páginas, totalizando assim doze páginas, mas mantendo o mesmo número de exemplares e o mesmo formato. A capa era de René Bertholo, uma serigrafia com dois tons de castanho. No interior, serigrafias de Gonçalo Duarte e de Jan Voss; poemas de Lucy Teixeira e Hélder Macedo.

Na K W Y 3 José Escada teve a responsabilidade da capa, que apresentou em fluidos verdes e pretos, e uma outra serigrafia no interior, com cinzas, amarelo e *grenat*, como que ilustrando uma poesia de João Lopes Vidal.<sup>57</sup> Neste número existiam ainda poesias de Herberto Hélder e Michéle T`Serstevens. Até este número as criações plásticas partilharam o espaço da revista com poesia. Os

---

<sup>56</sup> “Entrevista a René Bertholo”, conduzida por Paula Rito, *Arte e Teoria*, Revista do Mestrado em teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, nº1, 2001, pg. 145.

<sup>57</sup> Imagem da referida serigrafia pode ser vista adiante no capítulo 1.7 – Fotobiografia, fig.14-F.

autores pediam colaboração aos amigos e às pessoas que iam conhecendo. Hélder Macedo era amigo de João Vieira e René ainda o conheceu em Lisboa antes deste partir para Londres. Assim como também conhecera o Herberto Hélder na capital portuguesa. Os colaboradores iam aumentando à medida que conheciam mais gente, sempre orientados no sentido da construção de algo diferente e em contradição com o já existente. Como novidade reproduções fotográficas de obras de Karl P. Brust. Aumentou-se o número de páginas para catorze, e a tiragem para oitenta e cinco exemplares, mantendo-se o formato anterior.

Em Maio de 1959, surge KWY 4, com o subtítulo “Caderno publicado em Paris por KWY”. Verificou-se um retrocesso no número de páginas para doze, um aumento na tiragem para cem exemplares e um novo formato, ao baixo, de 24 x 30 cm. Com capa de António Costa Pinheiro a três cores e serigrafias de Vieira da Silva, Christo, René Bertholo e Manuel Cargaleiro. Na colaboração literária e poética encontravam-se trabalhos de Cristovam de Paiva, Guy Weelen, Nuno de Bragança e José Augusto França.

Com um aumento substancial para quarenta e quatro páginas, mas continuando com uma tiragem de cem exemplares, e um formato novamente ao alto, mas desta feita com 25,5 x 17 cm, saiu em Dezembro de 1959 o KWY 5. A capa ostentava uma serigrafia monocromática a negro de Manolo Millares. No interior serigrafias de João Vieira, Lourdes Castro, Jan Voss e Jorge Martins. Este quinto numero apresenta reproduções fotográficas de Denise Colomb e uma separata literária com poesias de Manuel de Castro, José Manuel Simões, Mário Cesariny de Vasconcelos e António Ramos Rosa. Ainda em extra-texto podem ser lidos poemas de Luiz de Macedo e Pedro Tamen, assim como um artigo de Vicente Aguiler-Cerni, *El Problema Social en la Arte Abstracto*

Com o sub-título de: “Revista de Artes-Plásticas”, saiu KWY 6, em Junho de 1960. A revista com um formato de 25,5 x 17 cm foi impressa após composição tipográfica, em Lisboa na Gráfica Monumental aumentando assim a sua tiragem para quinhentos exemplares. Este KWY 6 apresentava na capa uma reprodução de um desenho de Gonçalo Duarte. No interior de trinta e duas páginas, serigrafias de Gonçalo Duarte, António Saura e de José Escada que

apresenta três serigrafias<sup>58</sup>. Os textos eram da responsabilidade de Manuel de Castro, Alfredo Margarido, Michel Tipé e Sebastião Fonseca sendo a colaboração deste último, uma tradução para português do seu texto “Regardez la peinture”, publicado no catálogo da exposição do grupo em Saarbrücken. Este número incluía ainda uma secção de crítica de arte, “Les expositions K`on Voit Yci”, com artigos de Lourdes Castro, José Escada, René Bertholo e João Vieira. Teve a colaboração editorial de João Lopes Vidal e José Manuel Simões.

No Inverno de Paris de 1960, surge K W Y 7, com o sub-título “Revue Trimestrielle d`Art Actuel”. Com um novo formato de 30 x 21,5 cm e trinta e seis páginas ostentando uma capa em serapilheira da autoria de Christo a tiragem reduziu para trezentos exemplares, número que permanecerá até à última publicação. Concebido como um número de homenagem ao pintor Karl Brust, incluía serigrafias de Christo e de Maria Helena Vieira da Silva. Os artigos literários ficaram a cargo de Franz Roh, René Drouin, João Lopes Vidal, António Costa Pinheiro, Lourdes Castro, René Bertholo, Jan Voss, Gonçalo Duarte, João Vieira, e José Escada. Ainda extra texto uma reprodução de *Le Mur*, de André Peyre de Mandiargues.

Conservando o sub-título “Revue Trimestrielle d`Art Actuel”, e a mesma tiragem de 300 exemplares, saiu o K W Y 8, em Paris no Outono de 1961. Eram cinquenta páginas no formato de 30,5 x 20,5 cm, que permanecerá até à última publicação, com a particularidade de uma capa em alumínio com decalques da autoria de Lourdes Castro. No interior serigrafias de vinte artistas: de Lourdes Castro que incluíam colagens, João Lopes Vidal, G. Bertini, João Vieira, Arpad Szenes, Frédéric Benrath, Gail Singer, António Costa Pinheiro, Vieira da Silva, Gonçalo Duarte, Guido Biasi, Jorge Martins, Christo, René Bertholo, Manolo Millares, Peter Klasen, Jan Voss, Pfähler, Geresheim e José Escada. Este número de K W Y 8, teve a colaboração literária de José Augusto França, com “ Que vive, donc, la peinture” – o imaginário é que conta”, Jean-Jacques Levêque com colagens, André Peyre de Mandiargues, Claus-Peter Jillingner, António Areal,

---

<sup>58</sup> Imagem da referida serigrafia pode ser vista adiante no capítulo 1.7 – Fotobiografia, fig. 15-F.

Jacques Spacagna, Manuel de Castro, Carl Laszlo e Brazon Brock. Teve ainda colaboração editorial de José Gil.

Na primavera de Paris em 1962, saiu o KWY 9, permanecendo o formato de 30,5 x 20,5 cm e a tiragem de trezentos exemplares. A capa foi uma serigrafia de Jan Voss, com a colaboração de Guido Biasi. No interior das suas trinta e seis páginas surgem serigrafias de Jan Voss, Guido Biasi, George Noel, Lourdes Castro, Paul Wunderlich e René Bertholo. Este nono número apresenta ainda a reprodução de obras de Christo, e Cy Twombly. A colaboração literária esteve a cargo de Guido Biasi, Benjamin Patterson, Carl Laszlo, François Dufrêne e Jean-Jacques Levêque. Teve ainda a colaboração editorial de João Lopes Vidal.

O décimo número, KWY 10, saiu em Paris no Outono de 1962 com a constante de trezentos exemplares com o formato de 20,5 x 30,5 cm. A capa foi uma montagem de René Bertholo. No interior serigrafias de René Bertholo, Peter Saul, Corneille, Lourdes Castro e António Costa Pinheiro. Eram apresentadas ainda colagens de Robert Filliou e de Jesus-Rafael Soto. A colaboração literária foi de José Augusto-França, com uma análise do percurso histórico da anti-pintura, Mimmo Rotella, Jean-Clarence Lambert, Nuno de Bragança, Pol Bury, Imre Pan e Robert Filliou.

O número mais espesso de toda a série da revista foi o KWY 11, que se apresentou com sessenta páginas, algumas desdobráveis, e saiu em Paris, na Primavera de 1963, mantendo os trezentos exemplares e o formato de 20,5 x 30,5 cm. A capa era uma composição oval em violeta e preto de Christo a partir de uma fotografia de Harry Shunk e Janos Kender, com caracteres de Raymond Hains. No interior, serigrafias de Yves Klein, a quem este número era dedicado, Niki de St. Phalle, Jean Tinguely, François Dufrêne, Martial Raysse com colagens e Lourdes Castro. Este número mais generoso, apresentava reproduções fotográficas de obras de Christo, Tinguely, Jacques de la Villeglé, Gérard Deschamps, Mimmo Rotella, Arman, Ben Vautier e Martial Raysse. A colaboração literária foi de Yves Klein, Pierre Restany, Pol Bury, André Balthazar, Robert Filliou, François Dufrêne, Alain Jouffroy, Mimmo Rotella, Emmett Williams, Daniel Spoerri e

Bem Vautier. Uma inovação acompanhava este KWY 11: a gravação em disco de vinil de 45 rpm, de *Poème Partition B2-B3* de Bernard Heidsieck.

Em Fevereiro de 1964, com o sub-título “Álbum”, saiu em Paris o KWY 12, correspondente ao Inverno de 1963. Foi o último. René Bertholo confessa que “quando chegámos ao número 12 decidimos parar”, porque mudar seria para os autores fazer uma revista igual ao sexto número que foi impressa tipograficamente e com a qual tinham ficado um pouco tristes com o resultado que apesar de apresentar serigrafias resultou de certo modo numa revista vulgar. Aconteceu que no fim da revista já possuíam bastantes assinantes e teriam infalivelmente de aumentar a tiragem, sendo impossível permanecer com o mesmo tipo de impressão artesanal. Acrescentamos ainda que enquanto fizeram a revista, René ou Lourdes, ou ambos, recebiam Bolsa de Estudo da Gulbenkian, tendo o último número coincidido com a altura em que deixaram de ser bolseiros e, segundo René “ficámos pendurados”.<sup>59</sup>

A capa deste *Álbum* foi uma serigrafia de Lourdes Castro, mantendo-se o formato de 20,5 x 30,5 cm, e os trezentos exemplares. Este número apresentava uma colecção especial de cinquenta e quatro cartões postais, cada página reproduzia três postais, com serigrafias, colagens e reproduções de obras de Lourdes Castro, Karl Brust, Colinet, Sérgio Fergola, Samuel Buri, René Bertholo, Spribille, Hervé Télémaque, Guido Biasi, Mercedes Prado, Gonçalo Duarte, Camille Bryen, Iria Bernardini, Errò, Dick Cassee, Corneille, Júlio LeParc, Pol Bury, Jan Voss, Alejandro Otero, Carlos Cruz-Diez, Alberto Greco, Pierre Alechinsky, Marta Minujín, Christo e Jan Van den Heyden. Este último número incluía excertos de poesias de Blaise Cendrars e André Balthazar. Teve a colaboração editorial de José Manuel Simões.

A revista acabou mas “le n°-13 de KWY est reporté a une date très indéterminée”, segundo constava na página inicial do último número.

Como grupo de exposições apresentou-se somente em quatro mostras: em Maio de 1960 em Saarbrücken e em Dezembro do mesmo ano em Lisboa. No ano

---

<sup>59</sup> “Entrevista a René Bertholo”, conduzida por Paula Rito, *Arte e Teoria*, Revista do Mestrado em teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, nº1, 2001, pg. 148.

seguinte, 1961, em Paris na Galeria “Soleil dans la Tête” e em 1962 em Bolonha. Como grupo artístico realizavam Edições que levaram o grupo a existir até 1967.

Cinco anos depois da revista ter acabado, cinco elementos do grupo ainda expõem em conjunto René Bertholo, Lourdes Castro, José Escada, Jann Voss e Christo, na exposição da Fondation Maeght em 1968, demonstrando que continuaram os seus percursos pessoais, fieis aos seus princípios geradores de arte e que se cimentaram as suas amizades.

De Escada e dos outros elementos do grupo, conta Fernando de Azevedo, que “vinham então chegando notícias a Portugal, notícias da obra que tão empenhadamente faziam entre muitas dificuldades e não menores sacrifícios, obra essa em que a arte moderna portuguesa pulsava a sua própria renovação dos anos sessenta e de que logo viria a reconhecer-se tanto o sentido criativo como valor cultural que veio a significar.”<sup>60</sup>

#### **1.4.8 – Ser artista em Portugal**

No mês de Dezembro de 1960, com certeza concretizando a vontade de passar o Natal com a sua família, José Escada encontra-se de novo em Portugal, após a estada em Paris, assegurando assim também a sua presença na Exposição do K.W.Y. na Sociedade Nacional de Belas Artes. A Fundação Calouste Gulbenkian subsidiou o grupo K.W.Y. para a exposição de Lisboa, que decorreu de 11 a 20 de Dezembro.

Escada apresentou quatro óleos,<sup>61</sup> um conjunto de aguarelas,<sup>62</sup> assim como uma série de desenhos<sup>63</sup>. No catálogo, um pequeno texto de Escada apelava para a sensibilidade do ver: “Temos a todo o instante de ser ... holofotes distraídos ... olhemos por isso gratuitamente. Abandonemos por um momento a preocupação

---

<sup>60</sup> Fernando de Azevedo, Catalogo da exposição *José Escada*, SNBA, Dezembro de 1980.

<sup>61</sup> Os óleos apresentavam-se do nº34 ao nº37. Os dois primeiros 34 e 35, com 100 x 65 cm; nº36 com 146 x 114 cm, e o nº 37 com 33 x 22 cm.

<sup>62</sup> As aguarelas apresentavam-se do nº38 ao nº47, com 63 x 48 cm.

<sup>63</sup> Os desenhos apresentavam-se do nº 48 ao nº51, todos com 40 x 30 cm, à excepção do último com 63 x 48 cm.

de identificar, de reconhecer – para que a forma que também está em nós se descubra.”<sup>64</sup>

Este era como que um apelo do pintor, para que o observador se deixasse embalar pela pintura e ao olhar descobrir o que estaria por dentro da obra, para lá do primeiro olhar. Prende-se com a necessidade de digerir a pintura, e não com a identificação da representação. O naturalismo ainda se entendia como a grande arte, onde a representação-identificação não permitia outras formas de expressão, resultado de um a importação tardia da escola de Barbizon.<sup>65</sup>

Passados vinte anos, reflectindo sobre as palavras de Escada diz-nos o pintor Fernando de Azevedo: “José Escada sabia haver uma dimensão das coisas, um ver as coisas que pede uma disponibilidade difícil mas absolutamente necessária para as atingir. Era quando propunha que olhássemos sem identificar, porque era ele a descoberta da forma se fazia em nós. Falava de gratuidade do olhar, que era simultaneamente, um estado de abandono e da maior atenção sensível.”<sup>66</sup>

A Bolsa de Escada estava perto de terminar e o pintor tinha urgentemente de tratar da sua prorrogação. Em carta de 5 de Dezembro dirigida a Vieira da Silva sua orientadora,<sup>67</sup> Escada menciona a sua preocupação com a referida renovação, e aproveitava para pedir a Vieira da Silva o favor desta mandar para a Fundação Gulbenkian duas palavras, pois achava que sem o *nihil obstat* de Vieira da Silva a Fundação não poderia proceder à prorrogação da sua Bolsa. Mais acrescentou na carta que ele e João Vieira pensavam voltar a Paris no começo do mês de Janeiro. João Vieira tinha uma boleia de automóvel enquanto que ele voltava mais tarde com Jan Voss na furgoneta.

---

<sup>64</sup> Catálogo da exposição do Grupo K.W.Y., na SNBA, de 11 a 20 de Dezembro de 1960.

<sup>65</sup> O naturalismo português de finais do séc. XIX, é marcado por uma nítida influência da escola de Barbizon, quando a pintura francesa já dava passos impressionistas. Por mais de meio século a criação nacional foi condicionada por uma falta de entendimento da nova situação estética, e por uma apego a um formulário que só era novidade para os portugueses pensionistas em França, continuando assim o naturalismo de um entendimento fácil, a ser a grande arte.

<sup>66</sup> Fernando de Azevedo, Catálogo da Exposição *José Escada*, SNBA, Dezembro 1980.

<sup>67</sup> Esta carta faz parte do espólio da Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva.

Na mesma carta <sup>68</sup> dirigida a Vieira da Silva, Escada aproveita para descrever os resultados e ecos da exposição do K.W.Y., na Sociedade Nacional de Belas-Artes. Relatava que esta foi bem aceite pela Fundação Gulbenkian assim como por um público muito pequeno mas que, do ponto de vistas de vendas, tinha-se revelado um verdadeiro insucesso. Acrescentou ainda que se deram debates e que recebera bastantes críticas elogiosas, tendo-lhe alguém confessado ironicamente que era a primeira exposição de pintura que via em Portugal, mas que também ouviu comentários menos agradáveis do tipo: “É assim que andam a estragar o dinheiro da Gulbenkian?”.<sup>69</sup>

O mau panorama de vendas e os referidos comentários levaram a que o pintor chegasse mesmo a citar Francisco de Holanda<sup>70</sup> na voz de Miguel Ângelo,

---

<sup>68</sup> A referida carta faz parte do espólio do Centro de Documentação da Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva, assim como também um postal sem data.

<sup>69</sup> Carta de José Escada a Arpad e Maria Helena datada de Lisboa, 5 de Dezembro de 1960. Centro de Documentação da Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva.

<sup>70</sup> Francisco d’Holanda que nasceu no ano de 1517 ou 1518 em Lisboa e aí morreu em 1584, era bastante apreciado por José Escada, pela similitude da relação de ambos com o desenho, com a pintura e com Deus.

Francisco d’Holanda, filho do iluminista régio António de Holanda, foi pintor e escritor, podendo hoje ser apreciado apenas um pequeno quadro da sua autoria que se encontra no Museu Nacional de Arte Antiga, assim como dois livros de desenhos: *Os Desenhos das Antigualhas*, e *Imagens das Idades do Mundo*. O primeiro trata-se dum relato visual em 113 desenhos alguns deles a policromia, da sua viagem a Itália efectuada entre 1537 a 1540 ou 1541, como bolseiro do Rei D. João III, donde regressou deslumbrado com os novos critérios estéticos. O Álbum de *Desenhos das Antigualhas* terá sido oferecido por Francisco de Holanda ao rei D. João III. Deste passou para a posse do infante D. Luís e deste para as mãos de seu filho D. António Prior do Crato. Terá seguido para Espanha quando confiscado por Filipe II com os bens do Prior em 1580. O livro encontra-se na Biblioteca do Mosteiro do Escorial, para onde terá ido no tempo de Filipe II de Espanha, tendo sido publicados 500 exemplares, em Madrid em 1940, com notas de Elias Tormo. O segundo, *Imagens das Idades Do Mundo*, realizada entre 1545 e 1573, que se encontra na Biblioteca Nacional de Madrid, apresenta uma colecção de desenhos sobre temas bíblicos; além das ilustrações de *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*, completada em 1572, onde tem sobretudo interesse os desenhos de edifícios marcadamente maneiristas.

A obra literária de Francisco d’Holanda compõe-se de: *Da Pintura Antiga*, terminado em 1548; um diálogo sobre a arte do retrato *Do tirar pelo natural*; e duas pequenas obras datadas de 1571, *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa* e *Da Ciência do Desenho*, em que faz um balanço da sua actividade e onde apresenta um esboço de urbanização de Lisboa, repetindo sucintamente algumas ideias do seu primeiro tratado. O tratado *Da Pintura Antiga*, que reflecte fielmente a problemática artística característica da época da sua estada em Itália, tem uma segunda parte: *Diálogos em Roma* que tem causado grande interesse, sobretudo acerca dos depoimentos de Miguel Ângelo, que neles intervém como figura central. Esta obra, cuja veracidade diversas vezes foi posta em causa, devido ao relato nela contido, parece hoje ser plenamente aceite. No entanto, José Fernandes Pereira, in *A Cultura Artística Portuguesa*, Lisboa, 1999,pg. 20 adianta que “haverá porventura razões para pensar que o Miguel Ângelo dos *Diálogos* não seja mais do que

ou melhor o conselho dado por Miguel Ângelo a Francisco de Holanda: “Quem tinha razão era o Miguel Ângelo quando dizia:<sup>71</sup> ... *Quant à vous, messer Francisco D’Holanda, si vous espérez vous faire savoir em Espagne ou en Portugal grace à l’art de la peinture, je vous le dis dès à present, vous vous flatter de une esperance vraie et fallacieuse. Vous devriez plutôt, sur mon conseil, vivre en France ou en Italie, ou les esprits distingués se sont connaître et ou l’on estime infiniment la grand peinture!!* Já era assim no século dezasseis! Não há nada a fazer et *pourtant...*”<sup>72</sup>

No entanto, para o meio artístico nacional, a exposição revelou-se um êxito.<sup>73</sup>

Vinte anos mais tarde, em 1980, Lagoa Henriques, lembra em artigo de revista, um artista que foi Director da Escola de Belas-Artes, Columbano, que também em entrevista a um jornal da época, ao lhe perguntarem quais as dificuldades da pintura, apresenta uma frase que é lapidar: “Para ser-se artista em Portugal é preciso ser-se dez vezes mais artista que em França”.<sup>74</sup>

O momento do *Diálogo* escolhido por José Escada para figurar na carta a Maria Helena relacionava-se com a problemática do meio social da arte, quando no terceiro diálogo Miguel Ângelo fala de Espanha para revelar o seu

---

um alter ego do próprio Holanda que se socorre de uma figura famosa para dar maior autoridade ao seu pensamento.”

Em Itália, para além do contacto com Miguel Ângelo, de quem foi amigo e conviva, d’Holanda frequentou os mais selectos e exigentes meios culturais quer da corte papal, quer da famosa Vitória Collona, quer de distintos pintores, escultores arquitectos e gravadores. Apesar destes convívios com personalidades dos meios mais intelectuais, os escritos d’Holanda apresentam-se sem grande originalidade ou dimensão metafísica e o seu pensamento desenvolve-se a partir de esquemas neoplatónicos.

<sup>71</sup> “E vós, M Francisco de Holanda, se pela arte da pintura esperais de valer em Espanha ou Portugal, daqui vos digo que viveis em esperança vã e falaz, e que por meu conselho devíeis de viver antes em França ou Itália, onde os engenhos se conhecem e se muito se estima a grã pintura.” para sublinhar esta ideia com 400 anos, que Escada recuperou, um pouco mais à frente ainda na voz de Miguel Ângelo: “nesta nossa terra até os que não estimam muito a pintura a pagam melhor que em Espanha ou Portugal” in Francisco d’Holanda, *Da Pintura Antiga*, Livro Dois, Introdução e notas de Angel Gonzalez Garcia, Colecção Artes e Artistas, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa 1983.

<sup>72</sup> Carta de José Escada a Arpad Szenes e Maria Helena datada de Lisboa, 5 de Dezembro de 1960. Centro de documentação da Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva.

<sup>73</sup> Segundo José Augusto França, foi uma exposição com considerável êxito: (...) *do “kwy” vieram mostrar-se em Lisboa, na SNBA, com considerável êxito em Dezembro de 1960, (...).* J.-A. França, “Pintura Escultura, anos 60 & 70”, *Colóquio Artes*, nº 99, Dezembro 1993, pg. 22.

<sup>74</sup> “A condição do artista”, revista *Arteopinião*, nº 11 Especial verão, 1980. pg. 41.

conhecimento de que os príncipes “não são tão bons pagadores como em Itália”, reforçando assim que os bons pintores estavam em Itália ou França e não em Espanha ou Portugal, tal era o caso de Maria Helena que se estabelecera em França.<sup>75</sup>

A proximidade ou coincidência de ideias, de José Escada com Francisco d’Holanda, passavam também pela relação de ambos com o desenho e com Deus, como se fossem o princípio de todas as coisas.

Escreve Francisco d’Holanda no seu livro *Da Pintura Antiga* que “desenho é a cabeça e chave de todas estas obras e de todas as artes d’este mundo.”<sup>76</sup> Com o mesmo princípio Holanda inicia o Iº Capítulo do seu livro com o título: “Como Deus foi pintor”, relacionando a tarefa do Supremo Criador com a realidade dum mortal pintor: “podemos dizer ser Deus pintor evidentissimo, e nas suas obras se conteer todo o exemplo e sustancia de tal arte.”<sup>77</sup> Mas é em *Da Ciência do Desenho* que escreve que: “serve sobretudo o Desenho de levantar o espírito a

---

<sup>75</sup> Será de referenciar que José Escada, numa carta escrita em língua portuguesa, dirigida a Maria Helena Vieira da Silva, tenha introduzido uma citação em língua francesa, dum texto escrito originariamente em português, nada justificando a tradução, o que nos leva a pensar que Escada traduziu para francês, a totalidade ou parte do livro de Francisco d’Holanda. Apesar do manuscrito *Diálogos em Roma* ter sido terminado em 1548, e após ter estado extraviado, a Academia Real das Ciências ordenou cinco vezes a impressão da obra: 1809, 1814, 1825, 1837, 1876 mas sem qualquer resultado. Foi editada em forma de folhetim entre 1890 e 1892 em *A Vida Moderna*, com início a 18 de Setembro de 1890, no Porto. A segunda edição já em Livro, teve lugar também no Porto em 1896, terceira edição em Viena de Áustria em com tradução alemã 1899. A quarta edição, na *Renascença Portuguesa*, Porto 1918, quinta edição, *Renascença Portuguesa* Porto 1930. A sexta edição mais perto da data de carta de José Escada, foi editada por *Clássicos Sá da Costa*, Lisboa 1955.

Em 1563, o pintor português e amigo de Francisco d’Holanda, Manuel Denis realizou sobre o original uma tradução para castelhano, que foi conservada inédita até 1921, tendo sido nesse ano editada pela Academia das Belas Artes de S. Fernando de Madrid, a expensas do Conde de Ramanones e sob o cuidado de D. Elias Tormo e de Sanchez Cantón. A primeira tradução para francês surge em 1843 por M. Roquemont: *De la Peinture Ancienne (1549). Livre Second. Traducion M. Roquemont, peintre de portaits, 1843*. Esta tradução foi inserida na obra *Les Arts en Portugal, Lettres adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin, accompagnées de Documents. Paris, Rénoard, 1846*. Encontra-se também editada em *Etudes sur la Oeuvres d’art de Raphael Sanzio d’Urbino au Monastère de Refojos do Lima. Par Thomaz Mendes Norton, Lisbonne, Imprimerie Nationale, 1888*. A Fundação Calouste Gulbenkian em Paris, Centro Cultural Português, editou em 1973, data em que José Escada já se encontrava em Portugal, uma tradução por José Frêches, para língua francesa. No entanto, lembramos que esta carta de Escada data de Dezembro de 1960.

<sup>76</sup> Francisco d’Holanda, *Da Pintura Antiga*, Livro Primeiro, Introdução e notas de Angel Gonzalez Garcia, Coleção Artes e Artistas, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1983, pp 182, 183.

<sup>77</sup> *Idem*, pg 21.

Deus, pelas coisas visíveis às invisíveis, vendo o mundo o mar e o céu, com olhos mais claros que outros em sua pintura.”<sup>78</sup> Não será portanto demais dizer que “o serviço de Deus é o destino do Desenho.”<sup>79</sup>

Deus, desenho, pintura. É à volta desta triangulação que se desenvolvem as ideias de Francisco D’Holanda. Escada não ficou indiferente aos seus livros e se não era já concordante com tais ideias, adoptou-as em perfeita concordância, sentindo algum paralelismo que serviu para cimentar os seus princípios.

“Em que consiste a força da pintura: o desenho”, eis o título do 16º Capítulo *Da Pintura Antiga*. Neste capítulo o escritor define e explica o que é o esboço, primeiras linhas ou traços, que apesar de imperfeitas e indeterminadas, compreendem a ideia e invenção do que se pretende fazer e ordenam o desenho. Mais à frente dá o grande conselho: “e aquele que aprende para scultor ou para pintor, não cure de perder tempo em esculpir, nem pintar, nem empor as cores muito lisas e mui perfiladas: mas solamente ponha todo o seu estudo em saber desenhar”<sup>80</sup>. Sublinhando assim a primazia do desenho, mais adianta que desenhar não é fácil, que não se entenda como coisa leve, “que não ha hoje este dia debaxo das strellas cousa mais defícil e ardua que o desenhar.”<sup>81</sup> A dimensão da importância do desenho é tanta para este autor, que chega mesmo muitos capítulos mais à frente a divulgar o desenho como disciplina tão abrangente que: “quem souber com uma penna bem desenhar saiba certo que não sómente é senhor de todos os generos de pintura, mas que de todas as outras mais sciencias ou officios d’este mundo...”<sup>82</sup>. D’Holanda considera de tal forma importante o desenho reconhecendo as suas diversas vertentes e implicações que, duma forma redutora, diz mesmo: “E em tanto ponho o desenho, que me atreverei a mostrar como tudo o que se faz em este mundo é desenhar.”<sup>83</sup>

---

<sup>78</sup> Francisco d’Holanda, *Da Ciência do Desenho*, Livros Horizonte, Lisboa pg 25.

<sup>79</sup> José Fernandes Pereira, *A Cultura Artística Portuguesa*, Lisboa 1999, pg. 31.

<sup>80</sup> Francisco d’Holanda, *Da Pintura Antiga*, Livro Primeiro, Introdução e notas de Angel Gonzalez Garcia, Coleção Artes e Artistas, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa 1983, pg. 100.

<sup>81</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>82</sup> Francisco d’Holanda, *Da Pintura Antiga*, Livro Primeiro, Introdução e notas de Angel Gonzalez Garcia, Coleção Artes e Artistas, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa 1983, pg. 198.

<sup>83</sup> *Idem*, pg. 100, 101.

### 1.4.9 – O ano de 1961

A realização da exposição do K.W.Y. na S.N.B.A., no final de 1960, favoreceu o prolongamento da Bolsa de Estudo de José Escada. Segundo a Fundação, qualquer pedido de prorrogação de Bolsa devia ser julgado essencialmente à luz da produção que ela permitia e a exposição de trabalhos na S.N.B.A., foi o melhor ponto de referência no julgamento de José Escada que pôde assim mostrar o quanto e como tinha trabalhado, dado as obras expostas serem quase todas datadas de 1960. Escada terá decerto seleccionado um conjunto de peças que, apesar do seu volume quantitativo, em nada ficavam a perder no aspecto qualitativo. Para a Gulbenkian, Escada confirmava assim as razões que ditavam a confiança e esperança nele depositadas, não tendo a Fundação ficado insensível aos progressos e à actualização plástica que o pintor exhibia na Sociedade.

O pintor consegue a prorrogação da sua Bolsa por mais seis meses, com o mesmo quantitativo, de forma a continuar os seus estudos de pintura, para se apoderar de meios e de vocabulário que lhe permitissem amadurecer, deixando de ser uma esperança e tornando-se uma realidade no panorama artístico nacional, ou mesmo internacional, já que a sua ascensão no mundo artístico não representou “a atitude gratuita de uma aposta ou de uma profecia mas antes se evidencia no esquema lógico da explanação de uma carreira que já tem algumas conquistas a justificá-la”.<sup>84</sup>

Quanto aos relatórios sobre este período, ano de 1961, o bolseiro, em carta de 22 de Maio de 1961 ao director dos Serviços de Belas Artes da Fundação, revela que se estes se encontravam atrasados e que se ainda os não enviara era porque os dois últimos constituíam o grosso de um trabalho que estaria a escrever sobre “A Simbologia e a Cor” e que assim que terminasse esse trabalho o enviaria

---

<sup>84</sup> Artur Nobre de Gusmão, *in* apontamento – parecer dos serviços de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, depositado na pasta-processo de bolsa de estudo de José Escada de 1960, nos Serviços de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian.

em conjunto com os relatórios de actividades, já que este não os substituíra mas oferecia um interesse suplementar.

Assim, José Escada juntou os relatórios dos dois trimestres, Janeiro-Março e Abril-Junho de 1961, onde o bolseiro comunicava, ter ensaiado desde Abril, novos processos técnicos sobre os quais se sentia totalmente empenhado. Essencialmente, os novos processos técnicos consistiam no facto do suporte das pinturas ser ainda a tela mas à qual o pintor acrescentava outros suportes como complementares, tais como o papel transparente, papel vegetal, papel esquisso e papel de seda, chegando mesmo a usar papel celofane, sobre o qual utilizava tintas líquidas, próprias para tecidos, que lhe ofereciam a vantagem de serem extremamente corantes e assim atravessarem e impregnarem inteiramente o papel. Também ganhava nas texturas, pregas e rugosidades que conseguia através das diversas colagens. A escolha e uso dessas tintas envolveu-se de grande importância para o pintor, delas dependia grande parte do resultado daquelas experiências, pois até então, para conseguir uma matéria líquida e transparente, apenas possuía o processo da aguarela. A cor na aguarela é conseguida por solução em água do pigmento até à saturação o que lhe retira imediatamente a intensidade, ao contrário das referidas tintas para tecidos onde a intensidade se mantém sem que a matéria necessite de ser espessa. Ao realizar estas experiências técnicas Escada tentou aproximar diferentes formas de expressão condicionadas pelos materiais e metodologias próprias, com suportes e materiais actuantes diferentes, encontrando soluções que melhor se adaptavam ao que procurava para seu modo de criar.<sup>85</sup>

Assim sendo, José Escada realizou, talvez ainda com o carácter de experiência, diversos trabalhos nessas colagens sobre cartão, com 70 x 60 cm, das quais enviou fotografias a preto e branco no seu relatório para a Fundação. São aguarelas, papéis impregnados com tinta, colagens, obras que habitam o território do desenho. Dos papéis transparentes colados sobre tela, Escada trabalhou sobretudo em três dimensões: 70 x 60 cm, 100 x 50 cm e 100 x 70 cm. Nesta

---

<sup>85</sup> Pode ser visto adiante no capítulo 1.7, Fotobiografia, fig.16-F, uma imagem de Escada ao cavalete.

última dimensão, realizou uma obra intitulada *Cruxificação*,<sup>86</sup> onde os vários papéis são sobrepostos e colados, o que gera um agradável efeito de transparência. Esta técnica dava ao pintor a possibilidade de ir corrigindo, de papel para papel, de colagem em colagem, de camada em camada, o desenho, a composição assim como também a cor e a luminosidade.

No relatório do primeiro semestre de 1961, o bolsheiro menciona as exposições que visitou, acrescentando a algumas as suas críticas e pareceres pessoais. Visitou o *XVIII Salon de Mai*, onde eram de notar os quadros de Saura, Tápies, Van Velde, Picasso, Vieira da Silva, Arpad Szenes, Shneider e Alechinsky sendo o quadro deste último o que lhe provocou uma maior surpresa, pois era uma tela enorme toda construída em rosa, violetas e brancas, o que considerava uma gama bastante difícil de dominar. No entanto, na tela em questão, a cor era perfeitamente dominada, tal como a composição que considerou barroca e agitada no estilo habitual do pintor.

Na *Galerie Daniel Cordier*, José Escada visitou a exposição do pintor espanhol Milhares, tendo-a considerado das mais curiosas a que assistiu. Eram as habituais serapilheiras pintadas em dois ou três tons apenas, branco, negro e por vezes vermelho, mas com alguns relevos isolados dos quadros valendo por si próprios.

Na *Galerie Jeanne Bucher*, o bolsheiro visitou uma exposição de Sthly, que achou bastante curiosa, visto este ter utilizado raízes de árvores, conseguindo criar volumes imprevistos duma riqueza imaginativa e duma beleza de matéria que Escada ajuizou extraordinárias.

Foi na *Galerie Stadler*, que se encontravam os trabalhos de Tapiés, outro pintor espanhol que no entender de Escada desperta interesse em todo o mundo, pois os seus trabalhos mais uma vez lhe causaram surpresa. Embora os processos e o estilo se mantivessem, podiam-se encontrar algumas inovações. José Escada

---

<sup>86</sup> *Cruxificação e não crucificação*. Na revista KQY6, Junho de 1960, o espanhol Saura, do grupo El Paso, publicou uma longa serigrafia em forma de tríptico, em tripla página intitulada *Crucifixión*.

define a pintura do pintor espanhol como “um mundo de paredes velhas de portas de igreja corroídas pelo tempo de velhas arcas barrocas estragadas pelo tempo”.<sup>87</sup>

Quanto a Robert Rauschenberg, que Escada apelidou de teddy-boy da pintura, expunha na *Galerie Daniel Cordier*. Apesar de tudo, o pintor português ajuizou que alguns objectos eram indiscutivelmente poéticos e que certas colagens bastante evocativas, capazes de uma associação bizarra de coisas aparentemente díspares e sem qualquer ligação.

Na continuação da sua visita e análise às exposições, Escada considerou o espanhol Cuixart, que apresentava os seus trabalhos na *Galerie Marcel Dupuis*, do maior interesse e de qualidade inegável. Registou a tela *Totem* como a melhor no uso dos dourados e dos prateados, resultando numa das mais inteligentes pinturas da época.

Da análise dos seus escritos, pode-se concluir que, de todas as exposições a que o bolseiro assistiu, terá sido a dos papéis colados de Matisse, no *Musée des Arts Décoratives*, que mais influência terá tido no seu trabalho posterior. Eram enormes painéis com papéis colados, do último período de vida do mestre francês, que Escada considerou uma lição de pintura e uma das melhores a que tinha assistido. As obras desse período, em que Matisse dedicou todas as forças que lhe restavam, não encontram paralelo em nenhuma pintura da época, tendo Escada considerado ser a única obra que sendo verdadeiramente criadora e inconformista, tinha possibilidades decorativas e encontravam assim o filão da grande pintura mural. Fonte de grande alegria para o pintor português, foram as séries que Matisse realizou intituladas *Jazz* e outra ilustrando poemas e pensamentos seus.

Quanto ao *XVI ème Salon des Réalités Nouvelles*, o pintor português ajuiza o salão praticamente dedicado a um tipo de pintura, que embora possuindo trabalhos de grande interesse, não levanta problemas nem coloca questões, estando portanto, no seu ponto de vista, à beira de se tornar um salão académico sem grandes novidades.

---

<sup>87</sup> José Escada in Relatório da bolsa de estudo Janeiro-Março de 1961, depositado na pasta-processo de José Escada de 1960, nos Serviços de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian.

Em *La Poupée*, Escada encontra um pintor que se proponha restaurar a significação aparente do sensível sem contudo deixar de ser abstracto. José Escada aprecia a tentativa achando-a da maior importância, considerando o pintor francês dos mais inteligentes da pintura francesa da época. Porém, acrescenta que não é com boas ideias que se faz boa pintura, nem tão pouco com boas intenções. Seguidamente, no seu relatório faz referência ao texto do catálogo por ter sido escrito por Sartre, o que achou da máxima importância, mas que deveria ter sido escrito em relação a uma pintura melhor. Foi de tal forma sensível às palavras de Sartre que se ocupou da tradução do texto, que pretendia ver publicado num jornal de Lisboa.

Na *Galerie Jacques Dubourg* analisou a pintura de Sam Francis e escreveu que o pintor americano nessa exposição tentou mudar de *maneira*, deixando ao contrário do que era seu hábito grandes brancos de tela. Na opinião do bolseiro, esses brancos não conseguiam ter um valor de espaço como deviam, mas eram apenas pedaços vazios de tela que não foram pintados.

Apresentavam-se na *Galerie Maegt*, apenas seis telas magistrais de Miró em que a linguagem do pintor espanhol foi levada a uma depuração e a uma pobreza extrema, onde uma tela toda azul de grandes dimensões, 4 x 3 m aproximadamente, dominava a exposição. Nessa tela, apenas passava uma linha que terminava numa mancha circular vermelha, com uma mancha circular negra. Com isso apenas, o mestre catalão surpreendeu José Escada que confessa ter assistido a um espectáculo extraordinário de simplicidade de cor composição e desenho. Por último, terá visitado a exposição de Giacometti na mesma *Galerie Maegt*, comentando simplesmente ser uma muito boa série de retratos.

Em meados de 1961, Escada confessava em carta de 27 de Junho de 1961,<sup>88</sup> ao Director do Serviço de Belas-Artes da Fundação, que no tocante ao seu trabalho se sentia a entrar no limiar de qualquer coisa que lhe interessava muito e que gostaria de desenvolver ainda em Paris. Já no início da carta, Escada pedia uma nova prorrogação da bolsa.

---

<sup>88</sup> José Escada, in Carta datada de 27 de Junho de 1961, depositado na pasta-processo de José Escada de 1960, nos Serviços de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian.

O pintor continuava a desenvolver a sua teoria escrita, baseada na cor e na sua significação e justificava o atraso dos relatórios com a compilação de várias coisas que teria escrito sobre pintura, mas cuja redacção ainda não teria conseguido corrigir, sendo este trabalho necessário uma vez que os referidos escritos, segundo palavra do Director do Serviço de Belas-Artes, se destinavam à publicação. Tal responsabilidade fez com que Escada apenas enviasse os relatórios escritos com as fotografias dos seus trabalhos, quanto ao texto, o pintor gostaria de ter incluído coisas que escrevera sobre a cor e sobre a pintura em geral, o que iria fazer com os próximos relatórios, pois verificara que a sua redacção necessitava de grandes revisões. Acreditamos que alguns dos seus escritos se prendiam necessariamente com as experiências técnicas que o pintor desenvolveu, na junção e complementaridade de suportes assim como no envolvimento da cor densa e impregnação das folhas de papel transparente.

Todavia, tal não se deve ter vindo a verificar. Nas pesquisas efectuadas não foram encontrados quaisquer escritos sobre a cor ou mesmo sobre pintura em geral, nem as traduções de Sartre para português, ou quaisquer traduções para francês dos escritos de Francisco d'Holanda. Tais trabalhos foram certamente realizados, dado o empenho do artista, mas no entanto, para além das traduções na carta a Vieira da Silva, nenhum deles chegou até nós.

No primeiro ano da bolsa de Escada, 1960, Vieira da Silva recebeu a sua primeira condecoração francesa sendo nomeada *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres*.<sup>89</sup> O acompanhamento do bolseiro, por parte da orientadora foi feito de forma ligeira, pois Escada já se tinha primeiramente deslocado à Holanda e seguidamente a Saarbrücken. Por seu lado, na primavera desse ano, Vieira da Silva foi passar uns tempos a Evian na companhia de sua mãe, de Arpad e de Guy Weelen. Quando regressou, encontrou-se envolvida na inauguração das novas instalações da *Galeria Jeanne-Bucher*, no nº 53 da rue de Seine, numa exposição

---

<sup>89</sup> Apesar do seu reconhecimento a artista não apreciava falar das suas condecorações, reconhecendo que nunca as usava devido às reacções negativas que suscitavam. in *Vieira da Silva, Monografia*, AAVV, Edições Skira, Paris 1993.

que retratava a história da Galeria a partir de 1952,<sup>90</sup> tendo nessa Galeria, no fim desse ano, nos meses de Novembro e Dezembro, apresentado uma exposição individual com texto de catálogo de René Char, estando Escada em Dezembro envolvido na exposição do K.W.Y. na Sociedade Nacional de Belas Artes em Lisboa. Foi ainda nesse ano de 1960 que Guy Weelen publicou a quarta monografia dedicada à pintora, cujo texto era ilustrado por doze grandes estampas a cores, publicada na colecção *Peintre d'aujourd'hui*, editada por Fernand Hazan.

O segundo ano de bolsa de Escada, 1961, também se mostra agitado para Vieira da Silva e Arpad, que para além de pequenas exposições pontuais em livrarias, se disponibilizam para viajar até Nova Iorque para assistirem à inauguração da exposição individual de Vieira da Silva na *Galeria Knoedler*. A cidade de Nova Iorque sempre fascinara a pintora que fantasiava sobre ela mesmo ainda sem a ter conhecido. Vieira da Silva confessou que “Jeanne Bucher já me tinha dito que alguns dos meus quadros eram parecidos com Nova Iorque, que eu nunca tinha visitado”.<sup>91</sup> Nesse mesmo ano, a pintora é convidada de honra do *VIII Salon du Sud-Ouest*, que tem lugar em Montaubo. Participou na *VIª Bienal de São Paulo* com dez obras, pelas quais recebe o Grande Prémio Internacional de Pintura da Bienal. Por seu turno Arpad realiza uma exposição individual na *Galerie du Grand-Chêne*, em Lausanne, tendo-se na ocasião o casal deslocado aquela cidade.

Da admiração de Escada pelo casal Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes, e do espírito de ajuda destes últimos, resultou um companheirismo e uma amizade entre os três pintores. Essa amizade e admiração era recíproca e estando José Escada em dificuldades económicas após terminar, em Dezembro de 1961, a referida Bolsa, recebeu alguns auxílios da parte do casal, que radicado em Paris

---

<sup>90</sup> A história da galeria foi apresentada através de obras de Picasso, Braque, Miró, Klee, Mondrian, Giacometti, Torres Garcia, de Stael, Bissière e de pintores mais recentes como Moser, Nallard e Aguayo. No meio deste prestigioso conjunto, os trabalhos de Vieira ocuparam um lugar de destaque por ter sido juntamente com Lapique e Nicolas de Stael, uma das maiores descobertas de Jeanne Bucher.

<sup>91</sup> *Vieira da Silva, Monografia*, AAVV, Edições Skira, Paris, 1993, pg 436

gozava da fama de “milionários da pintura”.<sup>92</sup> José Escada chegou mesmo a mencionar em algumas cartas para sua mãe que não lhe respondera mais cedo porque fora passar uma temporada a casa de Vieira da Silva. Algumas dessas temporadas eram passadas numa segunda casa que o casal possuía, para fins de semana, em *Yèvre-le-Châtel* e que para José Escada eram uma forma de passar uma temporada longe das dificuldades. O casal recebia diversos amigos para almoçar, realizando depois algumas excursões a um castelo próximo na região de Loiret. Ao serão viam filmes ou televisão, no entanto a pintura era para eles uma obsessão constante, a avaliar pelo que lembra o pintor Jorge Martins, que também era frequentador da casa do casal, que quando via com eles o telejornal, ficava com a ideia, através dos comentários que faziam, que o casal vivia, pelo menos nessa época, um pouco afastado da realidade, tão embrenhados que estavam nos seus trabalhos.<sup>93</sup>

Nos anos seguintes, em que Escada já não beneficiava da bolsa mas ainda permanecia em Paris, continuava a visitar a sua tutora. Quando Escada regressou a Paris vindo de Itália, onde realizou a sua primeira exposição individual e onde se deu origem ao seu exílio, iniciaram-se as dificuldades, que o não fizeram desanimar, rodeado que estava de pintores portugueses, que também se debatiam com dificuldades idênticas. A luta pela sobrevivência assumiu aspectos diversos, onde só a persistência em tempos desalentados conseguiu que alguns deles alcançassem mais tarde posição destacada.

Conta Rui Mário Gonçalves que “desde os primeiros tempos que Vieira da Silva e seu marido encorajam os jovens artistas, proporcionando-lhes facilidades, amparando-os em tudo o que conta para vencerem. Esse amparo em muito os tem ajudado e muito contribuiu já para vencerem escolhos”.<sup>94</sup> Segundo Vieira da Silva “a pintura é exigente e não perdoa os nossos desânimos”.<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> “Colam cartazes (para continuar a ser artistas) pintores portugueses que vivem em Paris”, *Diário Popular*, 19 de Outubro de 1966, pg. 29.

<sup>93</sup> *Vieira da Silva, Monografia*, AAVV, Edições Skira, Paris 1993

<sup>94</sup> *Vieira da Silva, Monografia*, AAVV, Edições Skira, Paris, 1993, pg. 436.

<sup>95</sup> Vieira da Silva em entrevista a Virgílio de Lemos em Paris: «Vieira da Silva “É preciso viver com uma alma que saiba mais que os olhos”», *Jornal de Letras e Artes*, nº 127, de 11 a 17 de Dezembro de 1984, pg. 2 e 3.

#### 1.4.10 – Dificuldades e esperanças no exílio parisiense.

“Paris, 2 Janeiro de 1962. Caro António: Estou à rasca!”<sup>96</sup>

Assim iniciava uma carta de José Escada para António Alçada Baptista. Assim começava uma nova época, um novo período, que poderá ser chamado de período inconformista. Após dois anos de Bolsa, que terminara em Dezembro de 1961,<sup>97</sup> José Escada encontrava-se bastante mal de finanças, recorrendo dessa feita aos seus amigos e familiares que se encontravam em Portugal. As suas relações com a Polícia de Estado não eram as melhores e estavam prestes a piorar.

Alçada Baptista, em consequência da sua editora,<sup>98</sup> tinha diversos contactos internacionais, nomeadamente em Paris e Roma. Na capital italiana, uma das alas mais abertas da democracia cristã italiana procurava dar algumas ajudas aos portugueses e daí surgiu um pedido ao escritor, para que indicasse um artista Português, para com as suas obras inaugurar um novo espaço cultural na cidade, a *Libreria Paesi Nuovi*. Alçada Baptista indicou o seu amigo José Escada que, nessa época, se encontrava em Paris. Escada viajou para Itália com os seus trabalhos inaugurando o referido espaço cultural e expondo individualmente pela primeira vez.

O êxito foi grande e Escada deu umas quantas entrevistas, em particular ao jornal das juventudes democratas cristãs italianas e a uma rádio também italiana. Na entrevista ao jornal, Escada aflorou a situação social e política que se vivia em Portugal na época, referenciando as suas características, como por exemplo a censura, a Polícia política e, principalmente, o facto de se viver em plena ditadura.

---

<sup>96</sup> José Escada *in* carta a António Alçada Baptista datada de 2 de Janeiro de 1962, Paris, Processos da PIDE/DGS, referentes a José Escada, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>97</sup> Salientamos que a bolsa de estudo terminara em Dezembro de 1961 e a presente carta data de 2 de Janeiro de 1962.

<sup>98</sup> Curiosamente o cartão de boas-festas do Natal de 1960, da Editora Morais, apresentava um desenho de José Escada. “Um abraço e obrigado pelas boas festas com o desenho meu do qual já não me lembrava.” José Escada *in* carta a António Alçada de 23 de Janeiro de 1962, Processos da PIDE/DGS, de José Escada. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

O pintor “declarou que Portugal vivia sob uma ditadura e que o artista não tinha liberdade de expressão”.<sup>99</sup>

Após a radiodifusão, outra rádio, desta vez a *Rádio Moscovo*, emite dias depois como sendo a posição do militante democrata-cristão, artista católico português, José Escada. Desta forma a “entrevista foi conhecida pelas autoridades portuguesas alguns dias depois, através da difusão em português de uma emissora estrangeira”.<sup>100</sup> A reacção das forças do regime não se fez esperar e esta bola de neve mal esclarecida foi facto suficiente para Escada ganhar o estatuto de exilado, considerado como activista que lutava contra o regime, levando a que sobre ele fossem passados diversos mandatos de captura a adicionar aos já existentes.

“Venho lançar-te um SOS. A bolsa acabou e estou absolutamente sem cheta, conto com a tua ajuda para me aguentar...”<sup>101</sup> assim continuava a carta acima referida ao seu amigo António Alçada. A situação era desesperante, tendo o pintor recorrido também a seu primo, Joaquim Escada Cardoso, a 23 de Janeiro de 1962: “Meu caro primo: [...] a verdade é que estou um pouco à brocha. Acabou-se a bolsa e preciso de pagar a renda dos meus dois *petits chambres* sob pena de ir para a rua”.<sup>102</sup>

Após os primeiros tempos na rue des Abesses, Montmartre, Escada instalou-se na rue des Charles Midi, na qual tinha dois quartos, os seus dois *petits chambres*.<sup>103</sup> De forma a superar a sua deficiência económica Escada, na carta, pedia ao primo que se interessasse pela venda de um dos seus quadros.<sup>104</sup> Mais

---

<sup>99</sup> Catálogo da exposição, *José Escada*, “Biografia”, Sociedade Nacional de Belas Artes, Dezembro de 1980.

<sup>100</sup> *Idem*.

<sup>101</sup> José Escada *in* carta a António Alçada Baptista datada de 2 de Janeiro de 1962, Paris, Processos da PIDE/DGS, referentes a José Escada, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>102</sup> José Escada *in* carta a seu primo Joaquim Escada Cardoso, de 23 de Janeiro de 1962, Processos da PIDE/DGS de José Escada, Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Em outra carta dirigida também a seu primo de 7 de Fevereiro de 1962, com quem passava férias na juventude, o pintor saudoso escreve: “Quantas vezes aqui já me tenho lembrado com saudade dos bocados que passamos na tua velha casa, (...) são ambientes que nunca mais reencontramos e que nos lembram terrivelmente esta marcha implacável do tempo e das coisas.”

<sup>103</sup> O pintor Jorge Martins, em entrevista no âmbito deste trabalho, lembra que o prédio onde se encontrava o atelier de José Escada, certo dia ficou com todos os vidros partidos em virtude de um petardo dos confrontos de Maio de 1968.

<sup>104</sup> Quando questionado no âmbito deste trabalho Joaquim Escada Cardoso, não se recordou de qual a tela referida, pois foram alguns os trabalhos que o pintor o encarregou de vender.

adiante, conta que foi a Itália e que esteve dez dias em Roma a convite dos democratas cristãos, pois existia na capital italiana um comité para a amnistia dos prisioneiros políticos portugueses. “É incrível pois eu não tinha cheta, estive lá dez dias e fui convidado em tudo. Animou-me imenso o clima de verdadeira liberdade que há em Itália e a esperança que eles têm na próxima libertação de Portugal”.<sup>105</sup>

Quando em Itália, Escada participou em algumas iniciativas e reuniões, tal como é relatado, “com a presença do arquitecto (sic) e pintor José Escada e do Professor Doutor Ruy Luís Gomes, democratas de incontestável prestígio”,<sup>106</sup> foi constituído em Roma, no dia 12 de Janeiro de 1962, o *Comité Italiano para a amnistia e as liberdades democráticas em Portugal*. A reunião dos antifascistas italianos<sup>107</sup> e dos dois políticos portugueses teve lugar no palácio Marigholi. Na sua emissão de 16 de Janeiro de 1962, a *Rádio Moscovo* refere que José Escada usou da palavra numa conferência de imprensa em Roma. A 31 de Janeiro de 1962, é novamente referenciado pela *Rádio Moscovo* por ter dado uma entrevista ao semanário de Roma *Nuova Generation*, onde indica ter-se refugiado em Paris.<sup>108</sup> Sobre Escada pairavam diversos pedidos de captura: na *O.S.18/62*, de 17 de Janeiro de 1962, pedia que se procedesse à captura do nacional José Escada. A 19 de Janeiro, é aberto o *Processo Reservado N° - 21.442*. Desde Abril de 1961 que sobre José Escada fora emitido mandato de captura. Esses mandatos só viriam a ser levantados cerca de dez anos depois.

Na reunião do comité, entre outras figuras estiveram presentes escritores além de Alberto Moravia, Ugo Pirro, Carlos Levi, Vasco Pratolini; os cineastas Valeerio Zurlini e Michelangelo Antonioni; o poeta Ungaretti e a actriz Monica

---

<sup>105</sup> José Escada *in* carta a seu primo Joaquim Escada Cardoso, de 23 de Janeiro de 1962, Processos da PIDE/DGS de José Escada, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>106</sup> *Portugal Democrático*, N°57, Fevereiro de 1952

<sup>107</sup> Alguns dos italianos que faziam parte do primeiro grupo do referido comité: Alberto Moravia; Carlo Fuscagni, Director do *Italia-Mondo*; Franco Berlanda Arq.; Paolo Boringheri, Editor; Vittorio Calef, director do *Punto*; Franco Floreanini, director da *Nuova Presenza*; Massimi Pradella Musico; Corrado Tumiaty, co-director do *Punto*; Antonello Trombadori, director do *Contemporaneo*; Marcelo Gentile, Advogado; Roberto Lorici, Editor; Franco Mattioli, *Per L'Azioni* Tommaso Chiaretti, Critico; Elio Petri Regente; Lucio Luzzato e Luigi Piccinato, arquitectos.

<sup>108</sup> Processos da PIDE/DGS referentes a José Escada. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

Vitti. Este comité ficou ligado à Junta Patriótica Portuguesa da qual recebia instruções e elementos de que carecia. Este organismo foi formado para, em conjunto, deliberarem sobre que medidas tomar, para a projectada conferência da Europa Ocidental. A reunião foi oficialmente iniciada pelo Prof. Pompeo de Angelis, líder do então Partido Democrata Cristão, com o seguinte comentário: “Os recentes acontecimentos em Portugal nomeadamente o assassinato em condições revoltosas do escultor Dias Coelho, e a repressão que se seguiu à rebelião de Beja, não podem ficar em silêncio.”<sup>109</sup>

Em silêncio não ficaram os portugueses residentes em Paris, pois enviaram a sua excelência o Presidente da República um telegrama, manifestando comoção e alarme com a notícia do assassinato do conhecido escultor e democrata Dias Coelho deixado no hospital por dois agentes anónimos da Polícia política. Reclamavam ainda a abertura de um rigoroso inquérito às circunstâncias da morte e pronto castigo aos assassinos. Entre os 73 signatários de referido telegrama, encontravam-se António José Saraiva, Carolina Tito Morais, Costa Pinheiro, Eduardo Luís, Emídio Guerreiro, Fernando Pernes, Jorge Martins, José Augusto França, José Seabra, Silas Cerqueira e José Escada.

A guerra colonial desenvolvia-se e muitos jovens abandonavam Portugal para fugir à tropa e não serem destacados para África, sendo a França um dos seus destinos. Quem chegava a Paris e não tinha onde ir, albergava-se no atelier do pintor que, com a sua generosidade e a sua indiferença às coisas, os ia recebendo.<sup>110</sup> “...Tu não podes calcular o número de malta jovem que vem para aqui sem dinheiro, apenas para se safar às tropas, às angolas... é um problema pois todos procuram os que já cá estão e sobretudo os que sabem ter bolsas, quartos e

---

<sup>109</sup> Processos da PIDE/DGS referentes a José Escada. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. José Dias Coelho natural de Pinhel nasceu a 19 de Junho de 1923. Estudou na ESBAL, donde foi expulso em 1952 por participar numa manifestação, integrou o Movimento de Unidade Democrática Juvenil, participou na campanha eleitoral do general Norton de Matos, sendo preso em 1948. Membro do Partido Comunista clandestino desde 1955 é assassinado pela Polícia de Estado a 19 de Dezembro de 1961 em Lisboa.

<sup>110</sup> António Alçada Baptista, in *A A Pesca à Linha, Algumas Memórias*, Editorial Presença, 4ª Edição Lisboa Setembro de 1998. pg 200.

uma bucha!”<sup>111</sup> O seu atelier passou a ser conhecido por *Le Relais des Déserteurs*. Ainda segundo Alçada, “se a gente lá ia à noite tinha de saltar barreiras de corpos estendidos pelo chão”.<sup>112</sup> Um misto de solidariedade política e enternecimento religioso para com os refugiados nacionais, indefesos, necessitados e humildes.

Ao tomar consciência do seu exílio e face às novas dificuldades económicas, apesar de extremamente necessitado, José Escada viu a sua produção drasticamente reduzida e a sua autoestima profundamente abalada: “continuo a tentar fazer qualquer coisa de jeito em matéria de bonecos mas muito pouco confiante”<sup>113</sup>.

António Alçada sentia-se em relação a José Escada como um irmão “simultaneamente extremoso e permissivo”<sup>114</sup>, que foi acompanhando a sua vida e por isso mesmo a sua obra. “O que acontecia é que sempre que eu estava com a tentação de desesperar dele, reaparecia do fundo do que parecia ser mais obscuro e miasmático, numa mensagem de novidade, criação e esperança.”<sup>115</sup>

Escada escreve uma vez mais a seu primo, Joaquim Escada Cardoso. Nesta carta de 7 de Fevereiro de 1962, o pintor informa que o seu amigo Jorge Martins, seu antigo vizinho em Lisboa, se instalara em Paris com a mulher e que transportara para lá um forno que em tempos os dois tinham comprado a meias, para fazerem esmaltes. Esse era um velho projecto e era o momento de o por em prática, esperando com isso capitalizar algum dinheiro. No entanto, surgia um pequeno contratempo: o referido forno era eléctrico e era necessário colocar electricidade no atelier de Escada. Ora só a instalação custava cerca de 40.000 Francos, dinheiro que nem Escada nem Martins possuíam.

---

<sup>111</sup> José Escada *in* carta a António Alçada Baptista datada de 2 de Janeiro de 1962, Paris. Processos da PIDE/DGS, referentes a José Escada, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>112</sup> António Alçada Baptista, *in A Pesca à Linha, Algumas Memórias*, Editorial Presença, 4ª Edição, Lisboa, Setembro de 1998 pp 199, 200.

<sup>113</sup> José Escada *in* carta a António Alçada Baptista datada de 23 de Janeiro de 1962, Paris. Processos da PIDE/DSG, referentes a José Escada, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>114</sup> António Alçada Baptista, *in A Pesca à Linha, Algumas Memórias*, Editorial Presença, 4ª edição, Lisboa, Setembro de 1998. pg. 199.

<sup>115</sup> *Idem*, pg. 200.

Devido à carta em que José Escada menciona Jorge Martins e a mulher, são pedidas informações de forma a averiguar a identidade completa e porte moral e político do seu amigo. A 10 de Agosto de 1962 surge a resposta. Jorge Gonçalves Martins, solteiro, estudante de belas-artes, nascido a 4 de Fevereiro de 1940, natural da freguesia do Socorro, filho de Raul Martins e de Maria José Gonçalves Martins e residente até ao fim de 1961, na Travessa do Giestal, 21, 2 Dto. “Resta-me acrescentar que o Jorge Gonçalves Martins é não só considerado um treloucado, como também declaradamente adverso da actual situação política.”<sup>116</sup>

É desta época que data uma oferta que Escada fez a Jorge Martins – um perfil de Odete, com a inscrição “d’après Lourdes Castro”, numa referência ao tipo de trabalho que a artista desenvolvia na época.<sup>117</sup>

Entretanto, na carta a sua mãe de 12 de Fevereiro de 1962, José Escada diz que vai mudar de quarto e vai ser vizinho do Jorge Martins e da Odete. Nesta altura, tinham chegado à conclusão que o forno de esmaltes era impossível de se instalar nas duas divisões de Escada: o quarto não tinha luz e no atelier a instalação não aguentava. No do Jorge Martins também seria difícil pois este era “uma coisa tão minúscula que mal cabem lá os dois”.<sup>118</sup> Na realidade era “um quartinho que parecia uma gaiola e que nem janela tinha apenas uma clarabóia”.<sup>119</sup> No entanto tudo parecia caminhar para se resolver pois segundo o pintor “apareceram dois quartos para alugar no mesmo sexto andar dum prédio, um bastante grande e outro mais pequeno mas com bastante espaço mesmo assim, de modo que pensamos o Jorge e a Odete alugarem o maior e eu alugar o mais pequeno. Ficamos vizinhos e é óptimo”.<sup>120</sup> Escada depositava bastantes esperanças num futuro melhor, tanto para si como para os outros, reconhecendo o

---

<sup>116</sup> Relatório n°833/62, assinado pelo agente Moreira dos Santos, 10 de Agosto de 1962, Processos da PIDE/DGS referentes a José Escada, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>117</sup> “Jorge Martins escolhe José Escada”, jornal *Público*, 25 de Maio de 2003.

<sup>118</sup> José Escada *in* carta a sua mãe datada de Paris, Segunda 12 de Fevereiro de 1962. Processos da PIDE/DGS referentes a José Escada. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>119</sup> José Escada *in* carta a sua mãe datada de Paris, 26 de Fevereiro de 1962. Processos da PIDE/DGS referentes a José Escada. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>120</sup> Carta de José Escada a sua mãe datada de Paris, Segunda 12 de Fevereiro de 1962, Processos da PIDE/DGS, referentes a José Escada, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

valor do seu amigo Jorge Martins: “ele talvez tenha a possibilidade de ter a bolsa da Gulbenkian pois ainda não teve e eles sabem que ele tem bastante talento.”<sup>121</sup>

Escrevendo à sua mãe desabafa que pretendia vender uns quadros de forma a ultrapassar a sua crise financeira, “há aqui um português, um homem da oposição que está cá há mais de trinta anos, professor com uma posição muito boa e que me quer comprar um quadro”. No entanto, essa compra pouco iria equilibrar a situação pois o pintor contava com isso para poder pagar as dívidas dos empréstimos que houvera contraído, ficando assim novamente sem dinheiro.

Grande parte do seu tempo, certamente pela falta de aquecimento em casa, passava-o de café em café, especialmente nos que eram frequentados pelos portugueses como o *Old Navy*, o *Café Turnon* e o *Café St. Cloud*. “Com o João e o Alberto ainda não consegui falar pois eles não estão em Paris e deixaram-me o teu bilhete aqui no *Old Navy*, onde costumo vir”.<sup>122</sup> Era hábito os encontros nos cafés: no Quartier Latin, os estudantes portugueses frequentavam o *Café Luxembourg*, enquanto que os artistas, que se situaram “mais perto de *Saint-Germain-des-Près*, fizeram dos quatro palmos quadrados do *Old Navy* uma *brazileira* (e um saudoso *Café Royale*) à medida da sua saudade.”<sup>123</sup>

Nos cafés franceses, tal como já fizera em Lisboa, o pintor frequentemente realizava pequenos desenhos; no entanto, na sua casa-atelier, continuava a trabalhar as suas aguarelas, tentando nesta fase dar-lhes uma maior consistência. Fazia o mesmo em óleo e emprestava-lhes um sentido mais preciso e de certo modo inteligível, continuando o cruzamento de técnicas que anteriormente já explicara.<sup>124</sup>

Escada, somava “dois anos de Paris, dum Paris nocturno também, e sobretudo, numa boémia vaga e mansa, em que entra o amor das ruas mortas e onde, dum *Old Navy* para outro, o tempo passa sem se dar por isso... Sem grande

---

<sup>121</sup> Carta de José Escada a sua mãe datada de Paris, Segunda 12 de Fevereiro de 1962, Processos da PIDE/DGS, referentes a José Escada, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>122</sup> José Escada *in* carta a Nuno Portas datada de Paris 15 de Abril de 1962, Processos da PIDE/DGS, referentes a José Escada. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>123</sup> J.-A. França, *in* “Sete Pintores Portugueses em Paris”, *Colóquio Artes*, nº 18, Maio 1962, pg. 14.

<sup>124</sup> Uma imagem de Escada num dos cafés que frequentava pode ser vista adiante no capítulo 1.7, Fotobiografia, fig.17-F.

trabalho também. Escada produz lentamente obras que são notáveis, mas a sua lucidez mental prejudica-lhe o labor das mãos, quase nos limites da abulia.”<sup>125</sup>

A situação política e social em França era bastante instável, ao ponto do pintor chegar a recear uma guerra civil. A guerra na Argélia, segundo a análise de Escada, teria apodrecido o país, fazendo com que a situação nesse país se tornasse cada vez mais parecida com a de Portugal. “O fascismo cresce animado por colonos descontentes mas aqui as forças de esquerda não se deixam esmagar facilmente, pois há grandes tradições democráticas, há sindicatos etc”.<sup>126</sup> O receio de Escada era que essas forças se opusessem ao crescimento de um fascismo Francês e assim a coisa “desembocar” numa guerra civil. Face a tal cenário, o pintor traçou um plano, por forma a não ter de se confrontar com tais problemáticas: partir para Itália. Escada já tinha nesse país alguns conhecimentos que considerava muito bons e equacionava mesmo a possibilidade de ter nesse país mais facilidades e facilidades do que em França. Pensava trabalhar como ajudante dum pintor italiano e aprender técnicas de pintura que não conhecia nem dominava. Pretendia ainda aprender em Itália as técnicas de mosaico e de fresco. Tempos mais tarde, em Agosto de 1962, José Escada debatia-se com grande dilema tendo de decidir entre duas hipóteses: uma que considerava agradável mas insegura, a outra menos agradável mas mais certa quanto a resultados. A primeira implicava continuar em Paris e procurar um emprego qualquer que teimava em não aparecer; e a segunda, ir para Roma onde lhe ofereciam um emprego certo, na área da publicidade no partido democrata-cristão, sendo que este emprego ainda lhe deixava algum tempo disponível para as suas pinturas.<sup>127</sup> Mas como no pensamento de Sartre, são esses momentos em que se está completamente sozinho, pois no fundo já fora feita intuitivamente a escolha - Escada acaba por confessar que em Paris já tinha bastantes amigos e que a cidade era o melhor sítio para se estar e que esta continuava a envolvê-lo com enormes tentáculos.

---

<sup>125</sup> J.-A. França, in “Sete Pintores Portugueses em Paris”, *Colóquio Artes*, nº 18, Maio 1962, pg. 16

<sup>126</sup> José Escada in carta a sua mãe datada de Paris, segunda-feira, 12 de Fevereiro de 1962. Processos da PIDE/DGS referentes a José Escada. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>127</sup> José Escada in carta a seu primo Joaquim Escada Cardoso, datada de Paris de 30 de Agosto de 1962. Processos da PIDE/DSG referentes a José Escada. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

A partida de Escada para Itália ficou em suspenso. A polícia política investiga então: Maria Odete da Conceição Marques Martins, filha de Jorge Marques, e de Alice da Conceição Marques, natural de Alcântara, nascida a 6 de Março de 1939, casada, estudante e última morada na Rua do Bocage, 18, cave/dto. Era estudante do segundo ano da Faculdade de Letras em Paris. Casada com Jorge Gonçalves Martins filho de Raul Martins e de Maria José Martins nascido a 4 de Fevereiro de 1940, no Barreiro, viviam em Paris na rue Alexandre Dumas 42, 11me.

Esta última morada coincide com a que José Escada fornece a sua mãe, a 26 de Fevereiro de 1962, confirmando assim que se mudara para o tal 6º andar, juntamente com Jorge Martins e Maria Odete. O casal ficara, segundo Escada, com uma casa muito boa, dois quartos pegados e bastante espaçosos. O quarto de Escada era bastante maior do que o que tinha na rue Penthièvre e por isso poderia lá trabalhar. Tinha “uma grande janela com muito boa luz e com uma vista por onde os olhos se podem espalhar à vontade”.<sup>128</sup> Urbano Tavares Rodrigues descreve o local como sendo “perto do *Studio Saint Germain*, as escadas velhas dum velho prédio com janela sobre *Notre Dame e Saint Séverin*”.<sup>129</sup>

Agora com um pouco mais de espaço e para contrabalançar o magro orçamento, Escada adquiriu uma *boca de gaz cidla* e passou a preparar as suas próprias refeições, que segundo ele lhe saíam dez vezes mais baratas. Uma constante das suas cartas à sua mãe são as referências aos importantes víveres que esta lhe mandava: “Por exemplo com umas conservas (a mãe sempre que possa mande-me) e umas batatas cozidas já se fica bem, com um café em cima é quanto basta. Felizmente a mãe sabe que fui habituado ao muito e ao pouco e por isso estas coisas não me afligem”.<sup>130</sup> Tornou-se então como hábito Escada receber chouriço, queijo, café e, quando alguém ia de Lisboa, pastéis de bacalhau.

---

<sup>128</sup> José Escada in carta a sua mãe datada de Paris, 26 de Fevereiro, de 1962. Processos da PIDE/DGS referentes a José Escada. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>129</sup> Urbano Tavares Rodrigues, in “José Escada discute o problema da radicação da pintura e da livre escolha por parte dos pintores”, *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº 112, 20 de Novembro de 1963.

<sup>130</sup> José Escada in carta a sua mãe datada de Paris, 26 de Fevereiro, de 1962. Processos da PIDE/DSG referentes a José Escada, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

Escrevia ele a sua mãe: “Uma coisa que me faz muito jeito é o café e o chouriço. Aquele último que a mãe me mandou desapareceu no instante. Assei-o com álcool como se estivesse n`A *Cesária*”.<sup>131</sup> Com este desabafo ficamos a conhecer um José Escada frequentador em Lisboa, das casas de Fado.

Da sua janela no sexto andar,<sup>132</sup> temos “José Escada alcandorado num atelier que abre sobre o velho pátio numa sacada bojuda como um púlpito. Chamamo-lo aos berros, cá de baixo, e ele surge, suspenso nas alturas a que é preciso trepar, depois...”<sup>133</sup>

A 26 de Fevereiro, Escada recebeu neste atelier a visita de José Augusto França, visto que o historiador projectava escrever algo sobre o pintor e os seus quadros. Na realidade escreveu o artigo intitulado *Sete Pintores Portugueses em Paris*, publicado meses depois em Maio, na *Colóquio Artes*, sendo Escada um deles. Também as Edições de Arte L. Mazenod, pretendiam publicar uma obra de luxo intitulada *Peintres Célèbres Contemporains*, que incluía um dicionário de pintores revelados no pós-guerra. A José Augusto França cabia organizar a parte portuguesa, dando lugar pela primeira vez ao aparecimento de nomes portugueses em obras de tamanha projecção.<sup>134</sup>

Face às dificuldades em terras de França, como observador e crítico de Escada escreveu ainda José Augusto França que: “Paris para este homem inteligente e preguiçoso, que eu estimo e descomponho, e de quem tanto teimo em esperar, não é de certeza, um mito, nem um sonho: antes um palco onde se vê desfilar uma realidade mais rica, o palco que sabe ser-lhe necessário e que vai cruzando, com uma distracção cheia de humor...”<sup>135</sup>

---

<sup>131</sup> José Escada *in* carta a sua mãe datada de Paris, 26 de Fevereiro, de 1962. Processos da PIDE/DSG referentes a José Escada, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>132</sup> Pode ser visto adiante no capítulo 1.7, Fotobiografia, fig.18-F, uma imagem de Escada na varanda do seu quarto-atelier.

<sup>133</sup> J.-A. França, *in* “Sete Pintores Portugueses em Paris”, *Colóquio Artes*, nº 18, Maio 1962. pg. 16.

<sup>134</sup> Os artistas portugueses escolhidos foram: Fernando de Azevedo, Manuel Baptista, René Bertholo, Artur Bual, Lourdes Castro, António Charrua, Vasco Costa, Costa-Pinheiro, D’Assumpção, José Escada, José Júlio, Fernando Lenhas, Fernando Lemos, Manés, Júlio Pomar, Júlio Rezende, Joaquim Rodrigo, Vespeira e João Vieira. *Jornal de Letras e Artes*, nº 60, 21 de Novembro de 1962, pg. 6.

<sup>135</sup> J.-A. França, *in* “Sete Pintores Portugueses em Paris”, *Colóquio Artes*, nº 18, Maio 1962, pg. 16.

Para fazer frente às despesas constantes, Escada consegue alguns trabalhos e vende algumas aguarelas em Lisboa, mas estas parece terem-se extraviado pois o pintor escreveu para sua mãe a 28 de Março de 1962 esclarecendo que: “quanto à história da aguarela agora não há outro remédio senão esperar que a Gulbenkian me envie os trabalhos e depois eu daqui enviarei o trabalho dela, e que lhe pertence de facto porque ela mo comprou.”<sup>136</sup>

Como as vendas não surgiam e a necessidade de realização de capital era imediata, Escada e Jorge Martins vão colar cartazes para as ruas, serviço que, segundo o pintor até era bem pago: 2.000 Francos à hora, o equivalente na época a 120\$00 escudos. A este trabalho vão recorrer mais do que uma vez e não só estes pintores mas também muitos dos que se encontravam em Paris na altura, sendo essa situação confirmada e denunciada mais tarde em Lisboa, em 1966, pelo crítico Rui Mário Gonçalves, quando este organizou a exposição *Seis pintores portugueses de Paris*, na *Galeria Buchholz*, momento em que dá uma entrevista ao jornal *Diário Popular* e que refere as dificuldades dos artistas deslocados: “alguns equilibram o orçamento com a pintura que executam. Outros porém, só com coragem e abnegação evitam soçobrar economicamente.”<sup>137</sup> Refere ainda o crítico, que os artistas deslocados se defendiam “recorrendo a outras tarefas, trabalhos secundários, aparentemente de inferior categoria, [...] alguns artistas, especialmente de começo, para se manterem e manterem digna a sua obra de pintor têm desempenhado tarefas como as colagens de cartazes, e creio que não ficaram diminuídos.”<sup>138</sup>

Rui Mário explica ainda que os pintores deslocados e com dificuldades em Paris não recorreram à pintura de publicidade, tarefa aparentemente mais aceite, pois “só em ultimo extremo recorrem a esse meio, especialmente para não se viciarem com o processo”,<sup>139</sup> pois segundo Rui Mário haveria exemplos claros de artistas que se perderam esteticamente nesses meios e isso serviu de lição a outros.

---

<sup>136</sup> José Escada *in* carta a sua mãe datada de 28 de Março de 1962, Processos da PIDE/DGS, referentes a José Escada, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>137</sup> “Colam cartazes (para continuarem a ser artistas) pintores portugueses que vivem em Paris, *Diário Popular* 19 de Outubro de 1966, pg. 29.

<sup>138</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>139</sup> *Idem, ibidem.*

Escada consegue ainda a promessa do seu amigo arquitecto Bartolomeu Costa Cabral, que se encontrava em Paris, de fazer um trabalho para uma escola que ele estaria a projectar em Lisboa, no Castelo. O pintor realizava o estudo em Paris para depois ser executada em Lisboa. Tratava-se de uma cortina feita com panos e tecidos de diversas cores recortados e aplicados. “É uma coisa que me dá poucas massas mas que me interessa fazer. Pode-me render uns cinco contos. O que precisava era arranjar mais coisas destas”.<sup>140</sup>

Escada, nesta sua condição de exilado não bolseiro, estava contente por se encontrar em Paris porque era esse o local onde podia fazer qualquer coisa, segundo as suas palavras.<sup>141</sup> No entanto, para o pintor, Paris estava definitivamente desmistificada, mas com algum dinheiro podia-se lá viver com agrado. Como porém esse algum dinheiro era muito problemático, o agrado de Escada diminuiu bastante.

Em Paris, o pintor sentia-se mais em contacto com a vida, com o seu tempo e com tudo o que se passava no mundo. Sentia que se tinha enriquecido bastante e em diversos aspectos e que o seu único problema era o de transpor esse enriquecimento para a sua obra e de transmitir o melhor possível na sua pintura o amor e a compreensão que cresciam dentro de si pelos outros e pelas coisas.<sup>142</sup>

Escada entendia que a importância e a situação de emigrado se reflectia grandemente no que fazia, sendo por isso que o problema se lhe colocava ainda mais como pintor do que como homem. Sentia a necessidade de ultrapassar a fase de uma arte nascida de uma cultura cosmopolita internacionalista e desenraizada como era a cultura parisiense. Os *marchands* lutavam desesperadamente contra a tendência da época das artes plásticas viverem e circularem em grupos étnicos fora do monopólio parisiense.

---

<sup>140</sup> José Escada *in* carta a sua mãe datada de Paris, 28 de Março de 1962, Processos da PIDE/DSG referentes a José Escada, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>141</sup> José Escada *in* carta a seu primo Joaquim Escada Cardoso, datada de Paris 7 de Fevereiro de 1962, Processos da PIDE/DGS referentes a José Escada, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>142</sup> Adiante no capítulo 1.7, Fotobiografia, podem ser vistas três imagens de Escada em Paris. Na fig.19-F, José Escada, Mário Silva, Luíza Neto Jorge e António Barahona. Na fig 20-F, Escada a ler em casa; Fig.21-F, Escada lembrando a sua viagem à Guiné.

Ainda segundo carta a seu primo,<sup>143</sup> em Agosto de 1962, José Escada deslocou-se à Alemanha, onde realizou bastantes desenhos, segundo ele alguns com certo interesse mas que o não satisfaziam inteiramente e que em Paris teria tentado pintar, mas o óleo cada vez mais lhe colocava resistência ao que queria fazer. Era um problema de técnica mas fundamental para o avanço do pintor, que entretanto aceitara uma nova exposição em Itália. No entanto, problemas com a validade do passaporte impediram a viagem para uma mostra em que ele se teria empenhado bastante, visto que pretendia mostrar o seu valor, já que equacionava fortemente a hipótese de se instalar naquele país.

A sua situação de exilado começa a complicar-se quando o seu passaporte caducou. Em carta a sua mãe datada de Março de 1963, José Escada confessa que se encontrava “mais aborrecido é com o passaporte porque embora eles mo renovem ainda levará um certo tempo e eu queria ir a Itália expor. Provavelmente terei de adiar a exposição para mais tarde.”<sup>144</sup> Escada estava confiante na renovação do passaporte.

O pintor pensa entretanto realizar a exposição sem a sua presença. “A minha exposição em Itália, se eu não for para lá, fica um pouco comprometida pois o envio das coisas é um pouco dispendioso, a não ser que exponha só coisas em papel o que também é uma hipótese.”<sup>145</sup>

José Escada requereu naturalmente a renovação do seu passaporte sem, claro está, pensar no regresso a Portugal, ao que essa renovação lhe foi negada.

A 28 de Março de 1963, é informado o director geral dos Negócios Económicos e Consulares, Ministério dos Negócios Estrangeiros, que José Escada, a residir em Paris, requereu a concessão de novo passaporte em virtude daquele de que era titular estar prestes a caducar. A Polícia de Estado era do parecer que o passaporte a conceder deveria ser válido exclusivamente para uma só viagem de regresso a Portugal metropolitano.

---

<sup>143</sup> José Escada *in* carta a seu primo Joaquim Escada Cardoso, datada de Paris 7 de Fevereiro de 1962, Processos da PIDE/DGS referentes a José Escada, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>144</sup> José Escada *in* carta a sua mãe, datada de Paris, 6 de Março de 1963, Processos da PIDE/DGS, referentes a José Escada, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>145</sup> José Escada *in* carta a seu primo, Joaquim Escada Cardoso, datada de Paris 30 de Agosto de 1962. Processos da PIDE/DGS referentes a José Escada, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

A 26 de Novembro de 1963, José Escada dirigiu-se mais uma vez ao Consulado Geral de Portugal, em Paris, a fim de requerer passaporte pois deveria deslocar-se dentro em breve para Itália para preparar a exposição. Foi-lhe então dado conhecimento naquele posto consular que só poderia obter passaporte válido para regresso a Portugal. José Escada mostrou-se deveras surpreendido e manifestou interesse em que lhe fossem, se possível, esclarecidos os motivos de tal decisão. No despacho pode-se ler: “Mantém-se a decisão anterior apesar da surpresa do interessado.”

O pai do pintor, José Casimiro Escada, em Fevereiro de 1963 adoeceu gravemente e o filho viu-se impedido de o visitar. Devido à distância, às dificuldades de comunicação, e à situação de exílio, cresceram as saudades e as preocupações familiares. Um ano mais tarde, a 22 de Abril de 1964, Escada coloca a possibilidade de se encontrar com a sua família em Espanha. Como lhe iria ser concedido um passaporte só para regressar a Portugal, logo teria de passar por Espanha e assim poderia encontrar-se com a sua família.

Se oficialmente a sua situação se demonstrava difícil, no plano puramente pessoal José Escada irradiava simpatia, facilmente esquecendo as dificuldades, incapacitando assim qualquer desagrado. Em carta ao seu amigo Pedro Avilez, José Escada desvenda: “Outra novidade: Estou reconciliado com as esferas oficiais pois passei o *14 Juillet* com o nosso Cônsul. Foi duma simpatia tocante e ficou-me muito reconhecido pelos meus serviços de cicerone.”<sup>146</sup>

Entretanto, a 15 de Fevereiro de 1966, Escada escreve ao Dr. Coelho Lopes, Cônsul Geral em Paris, confessando-se perplexo e inquieto pois não via uma razão clara que justificasse a sua situação. Confessava uma certa actividade política mas já bastante distante, sem qualquer perigo, pois não colocara em perigo a segurança do Estado já que não possuía qualquer carácter conspiratório e apenas se inserira numa campanha de amnistia. Mais questiona porque motivo se prolongava a medida de que era alvo e o que poderia fazer para remediar o sucedido, pois estava disposto a fazer tudo que estivesse ao seu alcance.

---

<sup>146</sup> José Escada *in* carta a seu amigo Pedro Avilez datada de Paris, 10 de Agosto de 1964. Processos da PIDE/DGS referentes a José Escada. Arquivo nacional da Torre do Tombo.

Sobretudo pretendia um passaporte normal para poder ir a Portugal, onde daria todas as explicações que lhe fossem exigidas pelas autoridades portuguesas, mas gostaria de estar certo de poder voltar a Paris onde se tinha já instalado como artista pintor, com vida organizada e onde as perspectivas interessantes não se podiam abandonar. A resposta a 12 de Abril de 1966, da Policia do Estado ao Director Geral dos Negócios Económicos e Consulares do Ministério dos Negócios Estrangeiros, diz que a resolução dessa Polícia será consequência da atitude que José Escada tomar no seu regresso ao país e das garantias que der de não continuar no estrangeiro em actividades contra a segurança do Estado. Tudo, claro está, em officio confidencial.

Para a concessão do passaporte, José Escada promete prestar às autoridades portuguesas competentes os esclarecimentos necessários da sua actividade política passada pois, segundo o pintor, nunca tivera carácter subversivo. Salientou ainda no Consulado Geral nunca ter mantido contactos com o partido comunista, cuja orientação política repudiava e estava plenamente convencido de que a atitude que estava sendo tomada em relação à sua pessoa era proveniente de um profundo mal entendido... O Consulado Geral informou Lisboa que não era do conhecimento do Consulado que José Escada, tivesse ultimamente participado em actividades políticas havendo antes pelo contrário grande dedicação deste á pintura. Acrescentava ainda que o pintor sempre que se deslocara aquela chancelaria, usou da maior correcção.

Em comunicação ao Ministro dos Negócios Estrangeiros, o Cônsul Geral informava que José Escada solicitou ao abrigo da amnistia recentemente promulgada pelo dec. Lei 48783 de 21 de Dezembro a concessão de passaporte ordinário válido para diversos países da Europa, onde José Escada gostaria de se deslocar afim de expor alguns dos seus trabalhos. Ao pintor referia-se o despacho *CO 63*, de 3 de Abril de 1963, que deu origem a diversa correspondência trocada entre a Secretaria de Estado e aquele posto consular.

A 20 de Maio de 1966 foi-lhe concedido o passaporte, N.º 7953/66, série, BO20607, válido por 3 meses, de 18 de Maio a 18 de Agosto, tendo todas as

folhas sido inutilizadas por aposição de um carimbo. Na continuação de tal procedimento, Escada deveria comunicar logo que disponível a data da sua partida e informar directamente, e por escrito, a Polícia de Defesa do Estado, do dia em que tencionava chegar a Portugal, bem como o posto da fronteira por onde tencionava entrar, para se colocar a partir desse momento à disposição da referida Polícia, a fim de prestar todos os esclarecimentos considerados úteis.

No ano de 1967, damos conta por registos existentes no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, nos Arquivos da PIDE/DGS, que José Escada, assim como outras personalidades, era vigiado pela Polícia de Estado Portuguesa. O relato para Lisboa estava a cargo do agente “infiltrado” com nome de código *Respondente*. No seu relatório, datado de 2 de Fevereiro de 1968, diz ter visitado o atelier de José Escada em Montparnasse, Paris, no dia 22 de Setembro de 1967. Mais relata que tomou um *cocktail* no dia 25 de Setembro na casa de Philippe Spitzer onde estiveram presentes entre outros, o próprio *Respondente*, Manuel Cargaleiro, Jorge Matias, René Bertholo, Lourdes Castro, Alice Oliveira, Ludmilla, Brignone, Consuelo Casteja e Aristides Cain, este último acompanhado da mulher e da filha. Nada mais acrescenta confirmando assim que em toda a questão do exílio de Escada pouco ou nada haveria a apontar, transformando a questão numa sucessão de mal entendidos e de equívocos onde a sua posição não seria estritamente política mas mais do âmbito dos direitos humanos.

Em notícia do *Le Monde* de 10 de Maio de 1967, um grupo de democratas portugueses residentes em França, enviara ao Papa D. Paulo VI uma declaração em que se preocupavam com a exploração que o governo Português faria da viagem do Santo Padre a Fátima. Mais diziam que reconhecendo que sua Santidade não tinha a intenção de conceder por esta viagem qualquer caução ao regime de Salazar e, no intuito de rezar pela paz, consideravam que Sua Santidade não esquecera aqueles que mesmo em Portugal, e nas colónias portuguesas, sofreram ou morreram por amor da justiça.

Neste grupo de 18 personalidades que pedia ao Papa para não esquecer as vítimas do regime de Salazar encontravam-se Ramos da Costa, Leite Faria, Lopes

Cardoso, António José Saraiva, Silas Cerqueira, Maria Lamas, Veiga Pereira, entre outros.

O referido telegrama que os portugueses enviaram ao Papa foi lido na íntegra na *Rádio Voz da Liberdade*, na sua emissão de 11 de Maio de 1967. Em Outubro desse ano em Paris, José Escada encontra-se mais uma vez, entre os 126 signatários de uma declaração e apelo pela independência e pela paz no Vietnam.

Após 1962, data em que terminou a Bolsa de José Escada, o pintor atravessou grandes dificuldades, das quais se considerava evidentemente o único responsável.<sup>147</sup> Considerava o pintor que essas dificuldades se deviam por um lado a uma certa inaptidão congénita para vencer as armadilhas que o quotidiano lhe preparava e, por outro, a uma situação de exilado que o pintor diz ter estupidamente provocado. Mas no seu espírito peculiar, Escada aceitou as dificuldades que por vezes, confessa, eram demasiado duras, mas que não foram estéreis de todo. Foi esse lado duro das dificuldades que o ajudaram a ver mais claro e a restabelecer uma hierarquia de valores no cimo da qual acabou por ficar sã e salva a pintura. Não significa isto que o pintor passasse a desprezar certos deveres cívicos que sempre pensou caberem também aos artistas, mas confessa que no fim de tudo a pintura é o que melhor sabia fazer e por isso é aí que devia procurar vender mais.<sup>148</sup> A questão monetária era de extrema importância e com não realizava dinheiro o pintor resolveu escrever uma vez mais ao seu amigo António Alçada Baptista, (e a João Campos, na mesma carta) iniciando a sua missiva com: “Isto é um S.O.S .! Lembrei-me de lhes pedir uns tostões a título de empréstimo. Eu aliás posso mandar trabalhos em troca, pois neste momento estou a pintar. Tenho finalmente um sítio para pintar: um atelier que o Pedro Avilez

---

<sup>147</sup> “A partir de 1962-63, quando Escada se deixa submergir numa inércia progressiva em parte inerente à dependência excessiva de medicamentos psicotrópicos, e à vida de boémio que passou a levar em Paris, situação agravada pelo estatuto de exilado”, Ana Filipa Osório Candeias, *Revista KWY, (da abstracção lírica à nova figuração) 1958-1964*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Fac. Ciências Sociais e Humanas. Uni. Nova Lisboa 1996, pg. 117.

<sup>148</sup> José Escada *in* carta a Artur de Gusmão datada de Paris, 29 de Março de 1964. Processos da PIDE/DGS referentes a José Escada. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

herdou de um americano, mas como sou eu que lá vivo no fim de contas sou eu que tenho de pagar as despesas do gaz e da luz e do aquecimento.”<sup>149</sup>

Ciente que a sua correspondência era lida ou apreendida, Escada aproveitou esta cedência de espaço para tentar a passagem de algumas cartas às malhas da Polícia do Estado. “Bom, sem mais por hoje, fico à espera de notícias tuas que deves enviar no nome de Pedro de Avilez, 61 R. des Saints Pères, Paris VI. Não ponhas o meu nome no envelope sobretudo”.<sup>150</sup> A mesma indicação era dada a António Alçada Baptista: “como sempre não convém pôr o meu nome em envelopes pois nunca recebo as cartas. O meu endereço seria portanto M. Pedro de Avilez, 61 R. des S. Pères, Paris VI.”<sup>151</sup> Assim, Escada pode utilizar um espaço que lhe era vital e uma nova identidade, enquanto naquele espaço, para a recepção de correspondência.

O atelier a que José Escada se referia, cedido pelo americano era um espaço bastante generoso, com duplo pé direito e uma *mezanine*. Este espaço foi confirmado por Flávia de Monsaraz, Jorge Martins e Manuel Baptista, em como se tratava de um prostíbulo das forças alemãs durante a ocupação de Paris.

Em carta ao seu amigo Nuno Portas, em Abril de 1962 Escada tem consciência das novidades a que sujeitou as suas obras e escreve que os seus “trabalhos estão em plena crise de transformação.”<sup>152</sup>

Com um bom atelier, José Escada pôde então dedicar-se em força ao trabalho, como já dissera ao seu amigo Alçada Baptista. A confirmação é feita quando o pintor escreve ao Dr. Artur de Gusmão, da Fundação Gulbenkian, “Acontece que terminei alguns óleos, o último dos quais me deu uma grande

---

<sup>149</sup> José Escada *in* carta a seus amigos, Sr. Campos e António Alçada, datada de Paris 11 de Fevereiro de 1964. Processos da PIDE/DGS referentes a José Escada. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>150</sup> José Escada *in* carta a Maia Nogueira datada de Paris, 14 de Fevereiro de 1964. Processos da PIDE/DGS referentes a José Escada. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>151</sup> José Escada *in* carta a seus amigos Sr. Campos e António Alçada, datada de Paris 11 de Fevereiro de 1964. Processos da PIDE/DGS referentes a José Escada. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>152</sup> José Escada *in* carta a Nuno Portas, datada de Paris, 15 de Abril de 1962, Processos da PIDE/DGS, referentes a José Escada, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

alegria [...] ele significa para mim uma espécie de ressurreição e um estímulo para continuar a trabalhar”.<sup>153</sup>

É notória a relação do espaço – atelier com a sua produção e a importância que este toma nos seus trabalhos assim como na sua vida. Escada utiliza mesmo a palavra ressurreição, que ele como católico tão bem conhece, deixando trespassar a ideia que já teria anteriormente morrido para a pintura. Dessa forma, com as mínimas infraestruturas, Escada, outra vez vivo, organiza a sua produção de forma a transformar as suas obras no dinheiro que tanta falta lhe fazia. “É assim que após uma longa crise em que trabalhei muito pouco, resolvi recomeçar a pintar e tenho vários projectos de exposições”.<sup>154</sup> Um dos projectos de Escada era uma exposição em Portugal, na *Galeria Divulgação*. Mas a principal razão da carta de Escada ao Dr. Artur de Gusmão prendia-se sobretudo com um pedido de um subsídio de atelier, à semelhança do atribuído a alguns ex-bolseiros como ele. Esse subsídio nessa altura seria de uma utilidade incalculável pois lhe permitiria pagar um atelier numa altura em que o pintor tinha recomeçado a pintar e ia ficar novamente sem o espaço generosamente cedido. Segundo as palavras do pintor, “actualmente tenho a chance de estar num verdadeiro atelier que o proprietário teve a gentileza de me emprestar mas que infelizmente vai ser vendido dentro de semanas e de novo ficarei com o terrível problema a enfrentar.”<sup>155</sup>

Na realidade, o atelier “foi de novo ocupado pelo seu antigo locatário (um pintor americano daqueles que se passeiam pela Europa por não terem nada que fazer na América)”,<sup>156</sup> deixando o pintor português de novo numa situação deveras difícil, quando já agrupara alguns trabalhos para uma eventual exposição.

Viver em Paris era financeiramente difícil para o pintor. Em Fevereiro de 1964 um café custava então em moeda portuguesa o equivalente a seis escudos e o metro já aumentara três vezes desde que Escada se instalara na capital francesa.

---

<sup>153</sup> José Escada *in* carta a Artur de Gusmão, datada de Paris, 29 de Março de 1964. Arquivos da PIDE/DGS referentes a José Escada. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>154</sup> José Escada *in* carta a Artur de Gusmão, datada de Paris, 29 de Março de 1964. Arquivos da PIDE/DGS referentes a José Escada. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>155</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>156</sup> José Escada *in* carta a João de Campos datada de Paris, 12 de Maio, de 1964. Processos da PIDE/DGS referentes a José Escada. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

As dificuldades levaram Escada a confessar em carta que tem “vendido umas coisas de vez em quando mas nem são bem vendidas nem com a regularidade que seria necessário.”<sup>157</sup> Logo, foi com agrado que recebeu uma proposta bastante atraente de Maia Nogueira, para a realização de diversos cartões para tapeçarias. O pintor já em tempos havia realizado alguns cartões que por sua vez foram executados em Portalegre.<sup>158</sup>

Escada recorre também ao seu amigo António Alçada, a fim de receber mensalmente cento e cinquenta Francos Novos, pois pretende ocupar um quarto no *boulevard Pasteur*, onde, segundo ele, “poderia finalmente trabalhar e preparar uma exposição que penso fazer aí em Portugal, na próxima época Outubro, ou Novembro.”<sup>159</sup>

Por Escada não se poder deslocar a Portugal, ficou o seu amigo Manuel Cargaleiro fiel depositário e encarregado de todas as questões relacionadas com a exposição, já que Cargaleiro transitava entre Portugal e França frequentemente. Fernando Pernes, prometeu em carta ao pintor dar toda a publicidade possível à exposição e dizia que a Galeria estaria livre e reservada para ele de 7 de Julho até fins do mês. Em relação ao valor dos trabalhos, Escada comunicou a Fernando Pernes que vai pedir: “preços elevados, tu colocarás a percentagem habitual que a galeria cobra nestes casos e não te preocupes se não se vender muito. Eu penso sinceramente que não me interessa pedir menos, ou vendo por esse preço ou não vendo.”<sup>160</sup>

---

<sup>157</sup> José Escada *in* carta a Maia Nogueira datada de Paris, 14 de Fevereiro de 1964. Processos da PIDE/DGS referentes a José Escada. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>158</sup> Uma dessas primeiras tapeçarias encontrava-se “na posse de um médico o Dr. Sousa Araújo [...] por acaso a coisa resultou...”, José Escada *in* carta a Maia Nogueira, datada de Paris, 14 de Fevereiro de 1964. Também será de assinalar que na exposição retrospectiva de 1980, na S.N.B.A. esteve exposta uma tapeçaria datada de 1958, executada na Manufatura das Tapeçarias de Portalegre com 200 x 200 cm, que pertencia à Col. Dr. Jorge Silva Araújo. No catálogo da referida exposição a tapeçaria está referenciada com o nº 203. Será também de mencionar que José Escada vem referenciado no livro *Cinquenta anos de Tapeçaria em Portugal, Manufatura de Tapeçarias de Portalegre*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p 219.

<sup>159</sup> José Escada *in* carta a João de Campos datada de Paris, 12 de Maio, de 1964. Processos da PIDE/DGS referentes a José Escada. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>160</sup> José Escada *in* carta a Fernando Pernes datada de Paris 28 de Junho de 1965. Processos da PIDE/DGS referentes a José Escada. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

Na mesma carta a Fernando Pernes, o pintor escrevia que “Rui Mário e o Margarido fizeram-me simultaneamente uma entrevista que vão imediatamente enviar”. A referida entrevista foi publicada no *Jornal de Letras e Artes*, de 25 de Agosto de 1965, já após a abertura da mostra na *Galeria Divulgação*.

Em Paris, os dois escritores e amigos de José Escada, Rui Mário Gonçalves e Alfredo Margarido, tomaram contacto não só com os guaches e têmperas que o pintor ira expor em Lisboa, mas também com a totalidade da obra que Escada estava a desenvolver, tendo os críticos analisado os guaches, os óleos, os desenhos e uns intrigantes cubos pintados que podiam ser agrupados de diversas maneiras, oferecendo assim diferentes vistas, em soluções lúdicas. Cada lado dos referidos cubos estava pintado com os motivos que Escada nessa altura desenvolvia nas telas: estruturas quadriculadas com os tais ossos ou pedras. No caso dos cubos, a transposição das estruturas quadriculadas teria ganho volume e rigor, permitindo uma continuidade do trabalho iniciado nos desenhos e nas telas, garantindo um enriquecimento e aprofundamento das suas investigações plásticas. A diversidade de soluções, nos cubos, carecia da interação do espectador, experimentando composições, num verdadeiro jogo de componentes artísticas.

A exposição na *Galeria Divulgação*, no ano de 1965, onde foram apresentadas delicadas e minúsculas têmperas ou guaches, distantes dos seus trabalhos lúdicos, não correu pelo melhor, apesar dos críticos de Lisboa se terem pronunciado considerando a exposição um acontecimento que não podia passar despercebido.<sup>161</sup> Apelinada de “infausta apresentação”,<sup>162</sup> no *Jornal de Letras e Artes*, foi considerada como um dos factores que prejudicaram o contacto do público com o pintor, considerado no mesmo artigo Escada como um dos mais sensíveis artistas portugueses. Na generalidade dos artigos e das publicações não se culpavam as obras mas a montagem: “as obras de Escada desaparecem quase engolidas pelo espaço da galeria. O contemplador tem que fazer um grande esforço para superar o contacto inicial de estafa e aborrecimento. Tem que esquecer a lamentável apresentação e, se puder fazer uma montagem

---

<sup>161</sup> “A pop-art é uma visão episódica e sensacionalista do real - afirma José Escada”, in *Jornal de Letras e Artes*, 25 de Agosto de 1965, pg. 16.

<sup>162</sup> “Exposição reabilitadora”, *Jornal de Letras e Artes*, nº 228, 9 de Fevereiro de 1966, pg. 9.

imaginária.”<sup>163</sup> A exposição pedia-se mais intimista, devido ao facto das pacientes, minúsculas e requintadas obras apresentadas serem como que “surgidas de um livro de horas onde a abstracção era percorrida por um cálido organicismo.”<sup>164</sup>

Noutro número do mesmo jornal e em coluna intitulada: “Das Artes Plásticas” podia-se ler que “a obra deste jovem artista português, de reduzido formato e trabalhado em formas diminutas, exigia uma montagem adequada, um ambiente íntimo e caloroso.”<sup>165</sup> As críticas à montagem eram profundas e generalizadas: “a *Divulgação* não encontrou melhor solução que pendurar os cartões com quatro alfinetes numa escandalosa concorrência com as exposições de fim de ano nos colégios de província.”<sup>166</sup> A ideia era comum a diversas publicações pois também a revista *Flama* relativamente à exposição mencionava a deficiente montagem: “Luxo, calma e voluptuosidade que mereciam uma montagem condigna; foi pena que não a tivesse.”<sup>167</sup> É nesse mesmo artigo que surge pela primeira vez, pela caneta de Nelson Di Maggio, a ideia do pintor como paciente beneditino. Já noutro artigo anterior o mesmo crítico defende que “gostaria que estas e requintadas têmperas estivessem colocadas horizontalmente para contempla-las como um álbum, folheando sem nenhuma pressa ...”<sup>168</sup>

O crítico, que reconhece Escada como conferencista, pedagogo e também crítico de arte, depois de apresentar algumas notas biográficas do catálogo acusa que: “o que não se diz é o estado de extrema pobreza em que vive o artista em Paris, por momentos quase nos limites de desespero e da miséria.”<sup>169</sup> Nelson Di Maggio reconhece as dificuldades pelas quais passa o pintor, escrevendo com a máxima exactidão que o *modus vivendi* lhe condiciona o *modus operandi*. A falta de qualidade de vida ou mesmo de condições para a produção artística levava a

---

<sup>163</sup> Nelson Di Maggio, “A paciência iluminada pela imaginação. Temperas de José Escada na Galeria Divulgação”, *Jornal de Letras e Artes*, 28 de Julho de 1965, pg. 6.

<sup>164</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>165</sup> Nelson Di Maggio, in “A paciência iluminada pela imaginação. Temperas de José Escada na Galeria Divulgação”, *Jornal de Letras e Artes*, 28 de Julho de 1965, pg. 6.

<sup>166</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>167</sup> Nelson Di Maggio, in “Ainda os jovens”, *Flama*, nº 909, ano XXII, 6 de Agosto de 1965.

<sup>168</sup> Nelson Di Maggio, in, “A paciência iluminada pela imaginação. Temperas de José Escada na Galeria Divulgação”, *Jornal de Letras e Artes*, 28 de Julho de 1965, pg. 6.

<sup>169</sup> *Idem, ibidem*.

que o pintor se refugiava na pintura de pequenos e reduzidos formatos, pintando em simples cartões um micro mundo de formas coloridas. “Certamente que o mundo escadiano é absolutamente confessional jogando com uma criptologia peculiar de ressaibo infantil.”<sup>170</sup> Pensava ainda o crítico que a motivação profunda da tarefa expressiva de Escada se radicava numa vontade de transcendência pessoal, ou melhor, de se sentir viver na medida em que se projectava na sua obra, sendo que o resultado desta se assemelhava a um entretenimento, por momentos patético, de uma diversão amável e superficial, espoliada de implicações imediatas.

Nelson Di Maggio levanta mesmo alguns problemas inquietantes em relação à deficiente montagem, ao colocar a hipótese sob a forma de questão de se estar perante “uma conspiração silenciosa contra Escada?” prosseguindo com mais perguntas: “Para que se convida um pintor se depois não se envidam os melhores esforços para que ele tenha uma representação condigna?”<sup>171</sup>

Em Paris, Escada trabalhava com diversos *marchands*, a avaliar pelas informações recolhidas numa carta de 1964 ao seu amigo Pedro Avilez: “isto quanto a massas anda mal porque não está cá nenhum dos meus marchands”,<sup>172</sup> ou noutra situação em 1965, numa carta à sua amiga Adelaide João: “tenho feito gravura mas o *marchand* não se mostra muito interessado por isso terei de fazer coisas mais espectaculares.”<sup>173</sup> No entanto, mesmo sem *marchands* ou sem o interesse destes, Escada continuava a sua tentativa de viver da pintura: “Tenho vendido de vez em quando uns guaches mas ao preço que os vendo não dá para nada”. Especialmente quando as suas contas se revelam em enormes proporções: “Tenho andado muito atrapalhado porque descobri que tenho uma conta enorme de electricidade para pagar quase cem mil francos não sei de todo onde vou arranjar a massa, escrevi ao Artur de Gusmão a sugerir se a Gulbenkian não me

---

<sup>170</sup> Nelson Di Maggio, *in*, “A paciência iluminada pela imaginação. Temperas de José Escada na Galeria Divulgação”, *Jornal de Letras e Artes*, 28 de Julho de 1965, pg 6.

<sup>171</sup> Nelson Di Maggio, *in*, “A paciência iluminada pela imaginação, têmperas de José Escada na Galeria Divulgação”, *Jornal de Letras e Artes*, 28 de Julho de 1965, pg 6.

<sup>172</sup> José Escada *in* carta a seu amigo Pedro Avilez, datada de Paris de 10 de Agosto de 1964. Processos da PIDE/DGS referentes a José Escada. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>173</sup> José Escada *in* carta a *Caríssima Adelaide João*, datada de Paris 15 de Abril de 1965. Processos da PIDE/DGS referentes a José Escada. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

poderia comprar um quadro.”<sup>174</sup> O processo de aquisição foi demorado ao constatar pelo que o pintor relata a Fernando Pernes: “Quanto ao quadro da Gulbenkian evidentemente que já esperava que a coisa ia demorar e embora isso me cause um certo transtorno não há outro remédio senão esperar.”<sup>175</sup>

Escada foi seleccionado, em 1965, para o elenco de *Pintores de Paris*, que com o maior êxito, se apresentou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No mesmo ano, e no mesmo Museu, foi recebida a exposição do grupo K.W.Y. Continuando dentro dos princípios base do espírito do KWY, e da sua revista com meio de divulgação, Escada editou *Le cinq signes*, um livro com base estrutural a lembrar os *pop-ups*, cartões e livros infantis que elevam algumas construções ao passar das folhas. Foram editados 30 exemplares numerados e assinados. Edição Escada KWY-Paris.

Escada expôs em 1966, com algum sucesso no *17 ème Salon de la jeune peinture à Paris*, mas para ele e para a sua pintura era indispensável remediar e desfazer a má impressão deixada na anterior exposição em Lisboa na *Galeria Divulgação*. No início de 1966, de 29 de Janeiro a 12 de Fevereiro, são expostos 15 desenhos do ano anterior na *Galeria III* que se adaptam que nem uma luva às então reduzidas dimensões da Galeria do Campo Grande. “Ali o espaço real e o espaço fictício estabelecem um diálogo certo e harmonioso; as obras respiram no seu habitat natural. Circunstância aliás muito mais difícil na ausência de todo o elemento colorido.”<sup>176</sup>

O *Jornal de Letras e Artes*,<sup>177</sup> também fez referência ao regresso dos trabalhos de José Escada na *Galeria III*, abordando ao de leve a questão das montagens, encontrando-a adequada às dimensões da obra e da Galeria, considerando a exposição como uma reivindicação do pintor, em que o talentoso artista continuava a indagação pelo mundo das suas formas minúsculas, num

---

<sup>174</sup> José Escada *in* carta a *Caríssima Adelaide João*, datada de Paris 15 de Abril de 1965. Processos da PIDE/DGS referentes a José Escada. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>175</sup> José Escada *in* carta a Fernando Pernes, datada de Paris 28 de Junho de 1965. Processos da PIDE/DGS referentes a José Escada. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>176</sup> “Exposição Reabilitadora”, *Jornal de Letras e Artes*, n.º 228, 9 de Fevereiro de 1966, pg. 9.

<sup>177</sup> *Jornal de Letras e Artes*, 2 de Fevereiro de 1966.

paciente e sensibílissimo trabalho de mosaiquista abstracto, em virtude das sucessivas formas geométricas em que a precisão do desenho se aproximava do trabalho feito a buril.

Os tempos em França foram de avanços e recuos tal como poderemos verificar pelas palavras de Alçada Baptista: “eu ia muito a Paris e as nossas conversas continuavam a misturar a alegria com a esperança e, inabalável, permanecia a sua fixação profunda no ofício e no mistério da pintura. Foi um tempo de grandes metamorfoses: ele passava de lagarta a crisálida, entre muita angústia e muita dor, sofridas em fado rigoroso pelos subterrâneos da vida.”<sup>178</sup>

Nos diferentes relatos que recolhemos em relação aos tempos de Paris, várias vezes nos foi referenciada uma *russa* — uma senhora de origem soviética que em muito terá ajudado José Escada. Uma espécie de mecenas. Mas, mais dados não se conseguiram, tornando-se a citada senhora russa uma personagem fantasma, que se sabe ter existido mas que se esfumou no tempo. O pintor Jorge Martins, detentor de grande memória, facilmente a identificou e referenciou sendo, posteriormente, confirmada a sua existência e identidade, através dos relatórios da Policia Internacional de Defesa do Estado, enviados de Paris para Lisboa.

Ludmilla Failletaz estava também como que exilada em Paris, gostava das artes, desejava ter sido artista, pintava mediocrementemente, tendo abandonado a prática para se tornar uma colecionadora,<sup>179</sup> espécie de mecenas, que apoiava diversos artistas como Miraldo, um conceptual espanhol. Foi casada com um industrial suíço, dono e gerente de diversas fábricas. Habitava na rue Chaptal onde, geralmente, dava grandes banquetes e recebia vários artistas, especialmente pintores, mas também escritores, poetas e músicos. A relação com José Escada era de carácter maternal — Ludmilla, com mais 20 e poucos anos que Escada, nutria por ele grande carinho e gostava de o proteger, pois achava que ele era um artista que sabia ver, boémio impertinente, num exílio duro, de grandes dificuldades.

---

<sup>178</sup> António Alçada Baptista, *A Pesca à Linha, Algumas memórias*, Edições Presença, Lisboa, Setembro de 1998, pg. 201.

<sup>179</sup> Em círculos artísticos de pintores que estiveram em Paris, diz-se que os melhores vinte quadros de Escada pertenciam a Ludmilla, daí o interesse que nos despertou.

Curiosamente, o marido de Ludmilla viria a falecer uma semana antes de José Escada. O pintor, desde que voltara para Portugal raras vezes comunicara com Ludmilla.

Paris continuava a ser a cidade luz e, segundo o crítico Rui Mário Gonçalves, a capital francesa era “desde há muito o centro espiritual para o qual convergem os nossos pintores,”<sup>180</sup> tendo calculado o crítico que na época, mais precisamente em 1966, houvessem em Paris duas dezenas de artistas portugueses, metade dos quais de alto mérito.

Lisboa permanecia na sombra, ainda que ofuscada pela inauguração da *Ponte Salazar*. Em Outubro de 1966, numa Lisboa intelectualmente adormecida após as férias do Verão, surgiu na *Galeria Buchholz*, na Rua Duque de Palmela nº4, uma exposição de seis pintores: René Bertholo, Manuel Cargaleiro, Lourdes Castro, Eduardo Luís, Jorge Martins e José Escada. Apesar de alguns jornais os considerarem “pintores da escola de Paris”,<sup>181</sup> não se constituíam como grupo, nem seguidores restritos da escola de Paris, apresentando-se mesmo como artistas de diferentes tendências estéticas, tendo em comum para além do factor residencial, uma cumplicidade vivencial, uma amizade e uma inegável categoria profissional de indubitável classe internacional.<sup>182</sup> A Escola de Paris não se refere a qualquer estilo particular mas a pintores influenciados por uma busca constante, numa atmosfera de experiência, de iniciação no desenvolvimento de novas concepções de arte.<sup>183</sup>

---

<sup>180</sup> Rui Mário Gonçalves em entrevista ao *Diário Popular*, 19 de Outubro de 1966, pg. 29.

<sup>181</sup> Alfredo Marques, “Pintores Portugueses de Paris numa exposição em Lisboa”, *Diário Popular*, 20 de Outubro de 1966.

<sup>182</sup> Curiosamente em 1911 mostram-se pela primeira vez em Lisboa numa exposição denominada “Arte Livre”, seis pintores e um escultor que estudavam em Paris, eram eles: Alberto Cardoso, Manuel Bentes, Francisco Smith, Eduardo Viana, Emmerico Nunes, Domingos Rebelo, Francisco Cabral e um artista brasileiro, segundo relata J.-A. França, in, *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX*, Livros Horizonte, Lisboa, 1980,pg. 12.

<sup>183</sup> A projecção internacional de Paris como centro artístico a partir de cerca de 1910, deu origem à designação de escola de Paris. Prosseguindo no pós-impressionismo, acompanhando de perto o Cubismo e o Surrealismo e afirmando a sua presença na pintura não-figurativa, a escola de Paris incluía artistas tanto franceses como estrangeiros: os primeiros, Braque, Duchamp, Dufy, Léger, Rouault e Vlaminck, e os segundos, os espanhóis Picasso, Juan Gris, Salvador Dalí, Joan Miró, o holandês Van Dongen, o polaco, Marcoussis entre outros. O momento seguinte à guerra 14-18, chamou a Paris, uma outra geração com necessidades idênticas e afinidades espirituais como o italiano Modigliani, o búlgaro Pascin, o russo Chagall, o polaco Kisling, e o lituano Soutine, que

Até então, esta nova galeria, central, de boa iluminação e de dimensões capazes de dar às obras a distância e o recuo necessários, apenas fora ocupada por artistas estrangeiros. Nesta exposição, os artistas eram nacionais mas quase estrangeiros, tendo-se a mostra intitulado: *Seis Pintores Portugueses de Paris*.<sup>184</sup> O catálogo, de excelente trabalho gráfico, apresentava um interessante ensaio de Rui Mário Gonçalves que, com o seu conhecimento esclarecido, era o orientador da referida galeria e organizador da exposição. Rui Mário Gonçalves regressara de Paris há pouco tempo, depois de ter estudado naquela cidade durante três anos como Bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, junto do professor Pierre Francastel.<sup>185</sup> Escrevia Rui Mário Gonçalves no catálogo, revelando o novo interesse plástico patente na maioria dos trabalhos que “o neo-figurativismo corresponde a um novo interesse plástico pelo elemento figura e pelo objecto que a figura pressupõe”.<sup>186</sup> Os seis pintores por si escolhidos para figurarem nas paredes da Galeria Buchholz, eram os representativos de várias tendências da pintura. No entanto, confessou Rui Mário Gonçalves que “um dos quadros que eu tencionava trazer a este certame, devido à demora da sua organização, quando fui por ele já estava vendido.”<sup>187</sup>

---

encontraram em Paris o ambiente de liberdade que tornou possível a realização das suas obras. A escola de Paris caracteriza-se também por ali se criar uma pintura que pouco tem a ver com a pintura francesa mas que também não pode ser confundida com as dos países de origem, logo sendo assim possível referenciar-se a escola de Paris no caso dos pintores portugueses que rumaram à capital francesa nos anos 60.

Em Julho de 1979 a Fundação Calouste Gulbenkian realizou uma exposição intitulada *Escola de Paris, 1956-1976*, onde puderam ser apreciados trabalhos de Geneviève Asse, Bazaine, Olivier Debré, Hans Hartung, Manessier, Zoran Music, Gerarde Schneider, Pierre Soulages, Aarpad Szenes, Pierre Tal Coat, Ubac, Vieira da Silva e Zao Wou-Ki. A acompanhar a exposição foi publicado um catálogo com textos de Jacques Lassaigue e Daniel Marchesseau.

Cfr.: AAVV *L'Ecole de Paris, 1904-1929*, catalogo da exposição do mesmo nome que de 30 de Novembro de 2000 a 11 de Março de 2001, esteve patente no *Musée d'Art Modern de la Ville de Paris*, e onde trabalhos de Amadeo Souza-Cardoso estiveram presentes.

<sup>184</sup> O crítico Nelson Di Maggio, na revista *Flama*, nº 968 de 23 de Setembro de 1966, assina um artigo intitulado “7 pintores residentes em Paris expõem em Lisboa”, tendo adicionado aos seis o escultor Carlos Cobra então com 26 anos, natural de Alcácer do Sal, e na época também bolseiro da Fundação Gulbenkian em Paris. Frequentava o estúdio do escultor Hajdu, cuja obra apreciava assim como a de Brancusi.

<sup>185</sup> “Seis pintores portugueses de Paris”, *Jornal de Letras e Artes*, 14 de Setembro de 1966, pg 13

<sup>186</sup> Alfredo Marques, “Pintores Portugueses de Paris numa exposição em Lisboa”, *Diário Popular*, 20 de Outubro de 1966, pg. 5.

<sup>187</sup> Rui Mário Gonçalves em entrevista ao *Diário Popular*, 19 de Outubro de 1966, pg. 29.

A referida exposição levou certo tempo a ser organizada. Para inaugurar em Outubro começou a ser preparada em Fevereiro, devido a dificuldades de ordem burocrática, de transporte, de alfândegas, de seguros e de toda a produção envolvente. Segundo o jornal *Diário Popular*,<sup>188</sup> tratava-se de um acontecimento cultural de grande projecção que transcendia os limites do meio intelectual e que seria susceptível de interessar a uma mais vasta camada de público.

Com este conjunto de artistas e de obras seleccionadas, Rui Mário Gonçalves transmitia as ânsias das pesquisas dos artistas. As obras foram expostas de modo a que as experiências e a realização plástica se complementassem e se completassem entre si para dar o conjunto indispensável à exposição, tendo em conta uma disposição das obras de forma a que estas se resolvessem e envolvessem em harmonia.

Na inauguração esteve presente a artista Maria Helena Vieira da Silva que, a propósito da exposição, lançou como que um apelo aos “lisboetas dorminhocos”, tal como ficou registado na 1ª página do *Diário Popular*: “-Eu queria que toda a Lisboa fosse ver a exposição e que tivesse por estes artistas o mesmo entusiasmo que eu tenho!”<sup>189</sup>

De todos os seis, Jorge Martins era o mais novo com 26 anos de idade mas já possuía duas exposições individuais, a primeira na *Galeria Diário de Notícias*, em 1961, e a segunda, em 1965, na *Galeria Divulgação*. Havia também já concorrido à IV Bienal de Jovens de Paris. Para este jovem pintor, nas suas palavras, o desenho era um “excelente exercício para o espírito e para a mão, de que depende grande parte da liberdade do artista diante da tela.”<sup>190</sup> Jorge Martins, tinha preferências no uso do óleo, mas também se sentia atraído pela gravura devido aos mistérios da sua execução. Segundo Nelson Di Maggio,<sup>191</sup> Jorge Martins era na época um pintor abstracto requintado na cor e na composição, que

---

<sup>188</sup>“Seis pintores portugueses de Paris expõem em Lisboa”, *Diário Popular*, 20 de Outubro de 1966, pg. 1.

<sup>189</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>190</sup> “Abertura da temporada. Seis pintores portugueses de Paris”, *Jornal de Letras e Artes*, nº255, Outubro de 1966, pg. 16.

<sup>191</sup> *Idem, ibidem*.

incorporava nas suas telas um espaço estranho, onde os objectos eram bem definidos capazes de adquirirem um lirismo pessoal.

Eduardo Luís, natural de Braga, então com 34 anos, era como que um desconhecido em Lisboa apesar de ter ganho, em 1953, o Prémio da Jovem Pintura da *Galeria de Março*. Teve a sua primeira exposição individual em Paris, em 1962, e expôs também individualmente, em 1966, na *Galeria Árvore* do Porto, trabalhos que oscilavam entre uma procura de materiais e novas pesquisas figurativas.

Manuel Cargaleiro, natural de Vila-Velha de Ródão, nascido em 1927, era conhecido como ceramista expondo desde 1949, tendo conquistado o prémio Nacional de cerâmica em 1954. Decidiu-se definitivamente pela pintura em 1958, data em que se instalou em Paris. Cargaleiro, depois das exposições individuais na *Galeria Árvore* do Porto e na *Nakamiya* de Osaka, no Japão, nesse ano de 1966, afirmava que a sua pintura correspondia, para ele, a uma convergência entre o barroco dos azulejos portugueses e a pintura moderna de tradição francesa. Cargaleiro dizia possuir um amor à pintura capaz de pintar com indiferença perante o sucesso ou o insucesso, enquanto que a sua pintura de então se poderia integrar nas correntes abstractas que continuavam o prestígio da luminosidade impressionista, sendo sumptuosa na cor e sensual na matéria.<sup>192</sup>

Em 1966, Lourdes Castro e René Bertholo eram já pintores consagrados em Paris. René havia exposto em 1965, na *Galerie Mathias Feels* na capital francesa, sendo a exposição legitimada por um belo catálogo com notas introdutórias de José Augusto França e do seu antigo colega Sebastião Fonseca, bem como do americano John Ashbery e dos franceses Pierre Restany e Ernst Pirote. As obras de René encontravam uma certa filiação com uma corrente denominada “narrativa contemporânea”. Na realidade, o interesse do pintor centrava-se na vontade de contar histórias, mas para logo fugir das histórias lógicas. René pretendia fazer uma pintura que pudesse fazer sorrir e onde as pessoas pudessem “descobrir sempre coisas novas: hoje um emblema do

---

<sup>192</sup> “Abertura da temporada. Seis pintores portugueses de Paris”, *Jornal de Letras e Artes*, nº255, Outubro de 1966, pg. 16.

“Benfica”, amanhã uma locomotiva, depois uma mesinha de cabeceira. Uma pintura onde as pessoas possam mergulhar e achar graça.”<sup>193</sup> A certa altura, René confessa que “uma das coisas que gostava de conseguir, era justapor maneiras diferentes dentro do mesmo quadro, mas não queria fazer isso dum modo que pudesse parecer um apanhado de estilos históricos”,<sup>194</sup> René desejava fazer o mesmo que os surrealistas: “misturar as coisas para dar um certo mau estar.”<sup>195</sup>

Lourdes Castro expusera em 1965, em Munique, na *Galerie Buchholz*, homónima da lisboeta. Em 1966, expusera em Baden Baden, em *Stattliche Kunsthalle* e, com grande êxito na *Galerie Pierre Loeb*, em Paris. Num jogo de presença e ausência, a pintora procurava a elaboração de objectos recortando silhuetas opacas e lisas, fixando o perfil das figuras, assim como de elementos do quotidiano. Numa busca neo-realista, Lourdes Castro dizia que: “no neo-realismo não há intervenção do artista, mostra-se o real tal como ele é.”<sup>196</sup>

A exposição dos *Seis Pintores Portugueses de Paris* era constituída por um “notável conjunto de obras de arte, impregnadas de grande sentido do moderno”<sup>197</sup>, onde René Bertholo apresentava alguns desenhos assim como alguns óleos integráveis na *pop-art*, e objectos em relevo de sugestivo efeito óptico, *Tableau D`amour* e *Relevo 1966*, enquanto Manuel Cargaleiro expunha *Presciência do Contacto Próximo* e *Corte da Incidência Luminosa no Cerne*, dois trabalhos, duma série já apresentada “no Porto, de superfícies largas e as cores quase sem transição,”<sup>198</sup> segundo o *Diário de Lisboa* e com um certo orientalismo, a que as cores de Gauguin não seriam estranhas de acordo com o *Diário de Notícias*, jornal que considerava o pintor Jorge Martins “de todos certamente o mais pintor”<sup>199</sup> e Eduardo Luís o “mais rico de natureza e subjectivismo talvez em

---

<sup>193</sup> “Abertura da temporada: Seis pintores portugueses de Paris”, *Jornal de Letras e Artes*, nº 255, Outubro de 1966, pg. 17.

<sup>194</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>195</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>196</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>197</sup> “De seis artistas portugueses que vivem em Paris”, *Diário de Notícias*, 14 de Outubro de 1966,pg 10.

<sup>198</sup> “A nova galeria de arte da livraria Buchholz com expositores portugueses”, *Diário de Lisboa*, 13 de Outubro de 1966, pg. 14.

<sup>199</sup> “Seis pintores portugueses em Paris”, *Diário de Notícias* de 10 de Outubro de 1966, pg. 6.

busca de novos caminhos para o renascente surrealismo.”<sup>200</sup> Nesta exposição, Lourdes Castro, considerada como um caso sério das novas correntes,<sup>201</sup> apresentava as suas silhuetas, *Sombra da Imagem na Sombra*, que era reconhecido como um “retrato de recorte psicológico, de linhas delicadas e um branco esmaecido, todavia de realce”,<sup>202</sup> *Ombre Portée* e *La place en Marche*, tríptico construído em *plexiglass* capaz de dar a medida alta das capacidades técnicas da artista que num mundo de simplicidade reunia realidades profundas e convincentes.

O trabalho de José Escada patente nesta exposição para alguns ainda era de difícil aceitação e digestão visual. Segundo o jornal *Diário de Notícias*, este artista apresentava uma série de “trabalhos manuais”,<sup>203</sup> que seriam sem dúvida os seus recortes, em alumínio e acrílico. Para outros, como o *Diário Popular*, encontravam em José Escada as realizações plásticas mais ousadas do certame. Escada apresentou cinco relevos, um a negro, outro a branco, um a azul e laranja, e os restantes policromos, de fina execução manual, “em que os dedos oferecem autênticos prodígios de modelação e transmitem uma verdade estética destacada.”<sup>204</sup> Tratavam-se sobretudo de alumínios e de acrílicos, *plexiglass*, com dobragens, torções e recortes, em superfícies pequenas de sabor intimista, como era usual no trabalho de José Escada e com “uma cor linda, o conjunto resulta num arrendado harmonioso”<sup>205</sup> apesar do artista não usar mais do que uma cor, com os seus variados tons, resultado de luz e sombra, em cada trabalho.<sup>206</sup>

O *Jornal de Letras e Artes* apontou José Escada como o legítimo triunfador do certame, “em quem o barroco parece ser uma disposição natural, na

---

<sup>200</sup> “Seis pintores portugueses em Paris”, *Diário de Notícias* de 10 de Outubro de 1966, pg. 6.

<sup>201</sup> “Pintores portugueses de Paris numa exposição em Lisboa”, *Diário Popular*, 20 de Outubro de 1966, pg. 5.

<sup>202</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>203</sup> “Seis pintores portugueses de Paris”, *Diário de Notícias* 10 de Outubro de 1966.

<sup>204</sup> Alfredo Marques “Pintores Portugueses de Paris numa exposição em Lisboa”, *Diário Popular*, 20 de Outubro de 1966, pg. 5.

<sup>205</sup> “A nova galeria de arte da livraria Buchholz com expositores portugueses”, *Diário de Lisboa*, 13 de Outubro de 1966, pg 14.

<sup>206</sup> Podemos ver adiante no capítulo 1.7, Fotobiografia, fig.23-F, uma imagem de Escada junto de um dos seus recortes.

sua emoção e vivência religiosa na sua evidência do sobrenatural”,<sup>207</sup> conseguindo assim transferir boa parte da sua alma e reparti-la pelos seus trabalhos.

José Escada era de todos os seis o mais conhecido do público lisboeta devido às suas últimas exposições que, como já referimos, decorreram naquela cidade, na *Galeria Divulgação* e na *Galeria III*, em 1965 e 1966, respectivamente.

No ano de 1966, foi escolhido para estar representado no *17 ème Salon de la jeune peinture à Paris*. Os trabalhos da época combinavam a sua fértil imaginação com as qualidades dos pacientes artesãos medievais tanto na sua minuciosa técnica, capaz de extremos rendilhados, como no fervoroso poder de imaginar um mundo de micro formas monocromáticas ou ligeiramente coloridas, numa inquietante construção labiríntica, que nos transporta para nos perdermos como num livro de iluminuras. Já no ano anterior, por ocasião da exposição na *Galeria Divulgação* o crítico Nelson Di Maggio o apelidara de paciente beneditino.

Escada voltou no ano de 1967 a expor em diversos espaços culturais de Lisboa: na *Galeria Buchholz*, numa exposição intitulada, “Novas Iconologias”; na *Galeria III*, denominada “Desenho Contemporâneo”, e no *Salão de Verão* da S.N.B.A.

Na exposição “Desenho Contemporâneo”, Escada apresentou cinco trabalhos, numerados do nº 5, ao nº 10, todos no valor de 600\$00 escudos, segundo o precário da época da *Galeria III*.<sup>208</sup> Nesta exposição colectiva, os trabalhos mais caros pertenciam a Jungen Claus, no valor de 1300\$00 escudos e os mais baratos, eram trabalhos de Palolo e de Henrique Manuel, trabalhos no valor de 500\$00 escudos cada. Eurico Gonçalves também estava representado com trabalhos no valor de 1000\$00 escudos cada.

A exposição “Novas Iconologias” teve a orientação de Rui Mário Gonçalves pois era esse crítico como já referimos, que tutelava a direcção técnica da *Galeria Buchholz*. A partir da selecção de 19 trabalhos, a referida exposição

---

<sup>207</sup> Nelson di Maggio, in “Do Neo-Barroco na Arte Contemporânea”, *Jornal de Letras e Artes*, 16 de Novembro de 1966, pg 4.

<sup>208</sup> Informação cedida pelo centro de documentação da Galeria III.

tomou como que um espírito de manifesto dirigido ao mundo estético. Rui Mário esclareceu a seu tempo<sup>209</sup> que reunira, dessa vez, artistas que se tinham mostrado interessados no neo-figurativismo e que quase todos eles se empenharam antes na abstracção. Alguns reflectiam já uma preocupação de novo inequivocamente abstracta, a partir da sua experiência neo-figurativa. Para Rui Mário Gonçalves, o neo-figurativismo apresentava-se cheio de equívocos precisamente na medida em que não era entendido como integrado na tendência geral para a abstracção. Mais acrescentava o crítico, que gostaria que dessa vez fossem outros críticos e os próprios artistas a situarem o problema.<sup>210</sup>

O catálogo das “Novas Iconografias” apresentava pequenos e esclarecidos textos, ensaios-críticos sobre os trabalhos expostos, estabelecendo basicamente critérios acerca da nova figuração e da nova abstracção. Dessa forma, Nelson di Maggio, António Areal, Noronha da Costa e René Bertholo, definiram nesse catálogo os seus pontos de vista acerca desse novo surto artístico. José Escada com as suas construções tridimensionais em alumínio continuava a ser um artista de elevado expoente e elegante categoria.

1967 foi ainda o ano da *II Exposição de Arte Moderna no Funchal*, com um total de 22 artistas com 63 obras. O *Grande Prémio Cidade do Funchal*, prémio do certame, foi atribuído a António Areal e, curiosamente, o júri decidiu não atribuir o segundo prémio, optando por atribuir Menções Honrosas aos seguintes artistas: Manuel Baptista, Manuel Cargaleiro, Costa Pinheiro, Jorge Martins e José Escada, praticamente o mesmo grupo que expusera em Lisboa no ano anterior. O júri aconselhou ainda a aquisição de obras de José Escada, dentro da verba disponível atendendo à criação dum futuro museu.

---

<sup>209</sup> Alfredo Marques, “As novas imagens do figurativo e da abstracção”, *Diário Popular*, 23 de Março de 1967, pg. 10.

<sup>210</sup> *Idem, ibidem.*

## 1.5 - O Regresso a Portugal e os Anos 70.

### 1.5.1 – Paris em Lisboa

A saída de França e o desejo de regresso a Portugal nunca se desfizeram no horizonte dos sonhos de José Escada.

Envolto em saudades, José Escada não pôde voltar a Portugal para ver seu pai quando este foi acometido em Fevereiro de 1963 de doença grave.<sup>1</sup> Quando recuperou, anos mais tarde, José Casimiro Escada deslocou-se a Paris, viagem que deu a oportunidade de pai e filho se encontrarem pela última vez, pois o pai de Escada faleceu antes deste poder regressar a Portugal.

Conta o pintor Jorge Martins que, “com a morte de Salazar, em 1969 alguém convenceu o Marcelo Caetano de que o Escada não era um perigoso revolucionário.”<sup>2</sup> Efectivamente com a finalidade de trazer de volta o pintor para Portugal, recorda António Alçada Baptista, que com a primavera política marcelista moveu esforços junto do Ministro do Interior de então, Dr. Gonçalves Rapazote. O escritor era um opositor explícito do regime, mas não se recusava a fazer este tipo de intervenções. No entanto, este modelo de iniciativa era bastante dado a variadas confusões de sentimentos, sendo essas atitudes acusadas de colaboracionismo.<sup>3</sup>

Alçada intercedeu junto do Ministro do Interior para que este permitisse que José Escada regressasse a Portugal assim como a mulher dum amigo seu de nome Sena Lopes, que há muito se encontrava fora do país.<sup>4</sup> Alçada Baptista, após

---

<sup>1</sup> José Escada *in* carta a sua mãe datada de, Paris, 6 de Março de 1963: “O que aconteceu ao pai é aborrecido mas há-de passar, depende da maneira como ele reagir se não se entregar e, tentar reagir será uma questão de tempo. Para ele é aborrecido porque gostava de estar sempre ocupado e fazer qualquer coisa mas isso fará com que ele melhore mais depressa.” Carta arquivada nos processos da PIDE/DGS referentes a José Escada, Arquivo Nacional Torre do Tombo.

<sup>2</sup> “Jorge Martins escolhe José Escada”, jornal *Público*, 25 de Maio de 2003.

<sup>3</sup> António Alçada Baptista, *A Pesca à Linha. Algumas memórias*, Edições Presença, Lisboa, Setembro 1998, pg. 200.

<sup>4</sup> Segundo Alçada Baptista “devia ser uma pessoa importante na estrutura do Partido Comunista porque, depois do 25 de Abril, era uma colaboradora próxima do Cunhal” *in* *A Pesca à Linha. Algumas memórias*, Edições Presença, Lisboa, Setembro 1998, pg. 202

algum tempo, recebeu um cartão de visita do próprio Ministro, escrito pela sua mão, que dizia que a senhora podia voltar porque nada constava contra ela, mas que em relação a José Escada tinham que fazer as necessárias e devidas averiguações. Oito dias mais tarde, Alçada recebe novo cartão, desta feita um cartão libertador, que dizia: “O seu amigo José Escada também já pode voltar ao país, esperando que cesse as suas actividades contra o regime.”<sup>5</sup>

A 10 de Março de 1969, a Polícia do Estado não viu qualquer impedimento ou inconveniente para a concessão de passaporte, permitindo assim o seu regresso.<sup>6</sup>

Escada regressou “morto de saudades” de Portugal mas na bagagem trazia os ventos de Maio de 1968 parisienses, confrontando-se com um Portugal fechado que certamente dificultou a sua adaptação social. Recorda seu primo Joaquim Escada Cardoso, que verificando-se essa dificuldade de adaptação, a família encaminhou e convenceu o pintor para uma conversa com um psiquiatra amigo da família. Os dois tiveram uma conversa de largas horas em privado, até de madrugada, fechados no consultório enquanto a família se encontrava na sala de espera. Quando a porta se abriu saíram os dois, médico e pintor, contentes e bem dispostos, pois o médico há muito que conhecia e admirava a obra do pintor e assim tivera a possibilidade e o gosto de o conhecer pessoalmente e de ter o trabalho do pintor explicado pelo próprio.<sup>7</sup>

O regresso de Escada foi saudado por muitos dos seus amigos, especialmente por aqueles que partilharam com ele tempos em França. O pintor, devido aos anos que passou em Paris, tinha dificuldade em se enquadrar no ambiente nacional. Os que já estavam em Portugal recordavam com nostalgia os tempos de juventude em Paris passados com o pintor. Escada, que já fora um

---

<sup>5</sup> António Alçada Baptista, *A Pesca à Linha. Algumas memórias*, Edições Presença, Lisboa, Setembro 1998, pg. 202.

<sup>6</sup> Processos da PIDE/DGS, relativo a José Escada. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Na *O.S.28/69*, da Polícia de Estado, podia ler-se que ficava sem efeito o pedido de captura publicado na *O.S.18/62*.

<sup>7</sup> José Joaquim Escada Cardoso em entrevista no âmbito do presente trabalho.

pintor português exilado em França, sente-se agora um pintor vindo de França, deslocado num Portugal estagnado.<sup>8</sup>

Na realidade, a adaptação ao novo meio social lisboeta foi difícil para o pintor. Conta o pintor Jorge Martins, que só voltou tempos mais tarde: “vi-o poucas vezes depois disso, a perder-se na vertigem da dualidade entre uma conversão ao catolicismo e ao seu lado boémio, alcoólico, anarquista, político.”<sup>9</sup>

Nesta época, alguns trabalhos de Escada foram apresentados em exposições colectivas. No ano de 1969, o Banco Português do Atlântico, promoveu um concurso de Artes Plásticas nas instalações da Sociedade Nacional de Belas Artes, que decorreu de 28 de Maio a 15 de Junho. Num total de 86 obras, Escada participou no referido concurso com uma só peça, que recebeu o número 50 de catálogo.

Nesse ano ainda, Escada esteve também representado numa exposição na *Fondation Maeght*, em Saint Paul de Vence, assim como numa exposição para a inauguração da *Galerie Aurore*, em Genebra na Suíça.

“Algumas obras de pintura contemporânea das colecções da Secretaria de Estado e Turismo e da F.C.G.”, assim se intitulava a mostra que teve lugar na Galeria de exposições temporárias da Fundação, nos meses de Julho e Agosto de 1971. Do pintor foram apresentadas duas obras que receberam os números de catálogo, 40 e 41, sendo a primeira intitulada *Pintura*, datada de 1965 e pertença da colecção da Fundação, e um *Relevo*, em vidro acrílico com 65 x 50 x 10 cm, de 1967 da colecção da Secretaria de Estado de Turismo.

Ainda em 1971, esteve representado no Centro Cultural Português da Fundação Gulbenkian em Paris, numa exposição intitulada *10 Ans d'Art Portugais à Paris*. Curiosamente, vinte anos depois, em 1991, este mesmo Centro Cultural acolheu uma exposição retrospectiva de grande relevo, das obras de José Escada, quando este já havia falecido há onze anos.

Por ocasião das Festas Populares do Barreiro de 23 de Setembro a 8 de Outubro de 1972, uma exposição similar e com o mesmo nome esteve patente na

---

<sup>8</sup> No capítulo 1.7, Fotobiografia podem ser vistas imagens de Escada nessa época, fig.24 e 25-F.

<sup>9</sup> “Jorge Martins escolhe José Escada”, jornal *Público*, 25 de Maio de 2003.

Sociedade Democrática União Barreirense “Os Franceses”. Ao todo eram 39 peças de autores diferentes que segundo o catálogo eram representativas de grandes nomes da arte moderna portuguesa, no entanto, também estavam patentes obras anteriores ao modernismo.<sup>10</sup> A exposição apresentava-se com toda uma articulação que ia desde o figurativismo, ao neo-figurativismo, ao abstraccionismo geométrico e todos os outros caminhos, defendendo-se o diálogo entre as obras.

Nesse ano de 1972, enquadrado nas comemorações do IV Centenário da publicação dos Lusíadas, Escada participou na iniciativa da página de “Artes e Letras do Diário de Notícias”: no artigo intitulado “Os Lusíadas que fomos – Os Lusíadas que somos”, com a ilustração do Canto X, Est. LXVIII.

Já no ano seguinte, 1973, o pintor consegue a edição de três serigrafias, de trinta exemplares cada que foram respectivamente datadas e assinadas, numa edição da Galeria de São Francisco.

### **1.5.2 – A festividade revolucionária.**

No seguimento da revolução de Abril<sup>11</sup> foi criado em Maio de 1974 o Movimento Democrático dos Artistas Plásticos.<sup>12</sup> A 6 de Junho este movimento

---

<sup>10</sup> Para além de José Escada também estavam representados, entre outros: Noronha da Costa, Amadeu de Sousa Cardozo, Adriano Sousa Lopes, Justino Alves, Eduardo Nery, Areal, Palolo, João Abel Manta, Mário Eloy, Sarah Afonso, Lourdes Castro, Eduardo Luís, Rene Bertholo, Costa Pinheiro, Jorge Pinheiro, e Paula Rego.

<sup>11</sup> «As principais transformações em todos os domínios deram-se sobretudo, depois do 25 de Abril de 1974, com o regresso de muitos artistas, pensadores, filósofos e cientistas, que durante anos tinham estado exilados por motivos políticos. Foram eles que em todos domínios “modernizaram” a cultura, a arte e a universidade portuguesas», Eduardo Prado Coelho in “Anos 60: as clausuras infinitas”, *Circa 1968*, undação de Serralves, Porto, 1999, pg.59.

<sup>12</sup> Inserido no processo revolucionário, o Movimento Democrático dos Artistas Plásticos, o MDAP, definiu em comunicado algumas das suas propostas, nomeadamente no domínio das arte plásticas como a abolição imediata de todas as estruturas da Secretaria de Estado de Informação e Turismo, assim como a destituição dos seus responsáveis. A remodelação da sua revista *Panorama* e de segmentos editoriais afins. A verificação do património artístico dessa mesma Secretaria de Estado. A denuncia da situação cultural do Museu da Arte Popular. Propôs o cancelamento imediato de todas as exposições em curso, nos organismos de estado, a demissão dos representantes dos artistas na Câmara Corporativa e de todas as comissões que censuravam e controlavam a integração de obras de arte em espaços públicos. Propôs ainda reservar as salas de exposição do Palácio Foz e as instalações da Galeria Nacional de Arte Moderna para futuras

promoveu na Galeria de Arte Moderna uma conferência de imprensa para a apresentação do programa de comemorações para o 10 de Junho de 1974, que vieram a ter lugar nos terrenos do antigo Mercado da Primavera, em Lisboa.<sup>13</sup>

Nestas comemorações, que o MDAP designou por “Festa”, participavam diversas expressões artísticas como grupos de teatro, conjuntos musicais, coros, tendo também havido espaço para recitais de poesia e pintura ao vivo.

Desse modo executou-se uma pintura colectiva de 48 partes identificada com 48 pintores, dos quais fazia parte José Escada, em correspondência directa com os 48 anos de regime ditatorial. Neste acontecimento, foi particularmente evocado José Dias Coelho, escultor e militante do Partido Comunista, assassinado pela Polícia de Estado a 19 de Dezembro de 1961. Na época, Escada encontrava-se em Paris e como já referimos teve ocasião de incluir o seu nome num abaixo-assinado de protesto e repúdio pelo sucedido.

O painel, que para além de homenagear o escultor Dias Coelho e comemorar o 25 de Abril, prestava também homenagem à revolução, ao Movimento das Forças Armadas e ao povo português, desapareceu num incêndio, em 1981, juntamente com a *Galeria de Belém* e centenas de obras da colecção do Estado e outras ainda destinadas à II Bienal Internacional de Desenho.

Os trabalhos de pintura do painel iniciaram-se, em franco ambiente de festa, por volta das 15 horas, com os artistas distribuídos por três andares, dispostos em andaimes, dadas as grandes dimensões do mesmo, de 4,5 m de altura x 25 m de comprimento, sendo que “os que trabalhavam em baixo, comprimidos

---

manifestações artísticas. In Gonçalo Couceiro, *Artes e Revolução 1974-1979*, Livros Horizonte, Abril 2004, pg. 21.

<sup>13</sup> A ideia original terá partido do pintor António Mendes quando no 1º de Maio de 1974, com um grupo de pintores, lembrando a experiência adquirida recentemente em Cuba sugeriu que fossem pintar as paredes do Instituto Superior Técnico. Pintar as paredes, “porque eram feias assim e apetecia tornar as coisas bonitas; porque era agora altura para cada um se manifestar fazendo aquilo que sabe fazer, ao ar e à vista de todos. E assim os pintores iriam pintar, e se houvesse músicos e actores e outros que quisessem também associar-se e ir iriam.” Na realidade a iniciativa tomou outras proporções e outros propósitos: “eu que tinha aderido a um puro divertimento, a uma festa, vi-me embarcado numa seríssima homenagem”... “que já não se passava ao sol mas num espaço fechado...que já não era o cobrir de uma parede cega mas a pintura numa convencionalíssima tela...que já não era uma manifestação espontânea mas uma celebração oficial anunciada por todos os órgãos de informação.” Ernesto de Sousa, “O Mural de 10 de Junho ou a passagem ao acto”, *Colóquio Artes*, nº 19, Outubro de 1974.

pelo público, não podiam nunca recuar para tentar integrar o seu sector numa visão de conjunto”.<sup>14</sup> Nem tão pouco os que trabalhavam nos andaimes, “E realmente, uma vez concluído o painel, nota-se em baixo maior sectorização do que em cima”.<sup>15</sup> O trabalho de Escada desenvolveu-se na fila do centro e no extremo lateral direito. Ao seu lado estava Rogério Ribeiro, enquanto René Bertholo e João Vieira se encontravam por cima, achando-se por baixo, junto ao chão, António Mendes e Carlos Calvet.<sup>16</sup> Durante a pintura do painel entoaram-se canções e foram distribuídos cravos de papel com uma quadra que figurava igualmente em cartazes pelo pavilhão: “Flor - Liberdade / Fogo - Imaginação / Força – Unidade / Arte - Revolução.”

Adelino da Palma Carlos, então Primeiro-Ministro, compareceu no local durante a execução do referido painel, tendo este ficado registado em filme pelo Instituto da Tecnologia Educativa, que recolheu imagens e panorâmicas das várias fases da evolução do mural.<sup>17</sup>

Sobre aquele trabalho colectivo, Rui Mário Gonçalves considerou que “para o observador especializado este painel oferece-se à observação conforme se é informado ou formado.” Para o crítico, como observador informado, “não poderá esquecer facilmente o que sabe de cada um dos interventores, e será tentado a permanecer numa visão fragmentada, no reconhecimento individual dos artistas.”<sup>18</sup>

Ernesto de Sousa, por seu lado, considerou que “não valeria a pena comentar o mural para além dos respectivos pressupostos e intenções.”<sup>19</sup>

Não existiu um plano de trabalho nem foi colocada a questão de qualquer unidade plástica. Na realidade, o painel resultou num conjunto de colagem de processos pessoais de pintura que promoveram uma obra irregularíssima, valendo mais pela vontade, pela unidade e consciência de ser artista no mesmo meio, do

---

<sup>14</sup> Rui Mário Gonçalves, “Lisboa, 1973-1974”, *Colóquio Artes*, nº19, Outubro 1974, pg. 31.

<sup>15</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>16</sup> No capítulo 1.7, Fotobiografia, fig.26-F, mostramos imagem do painel de Rogério Ribeiro e José Escada.

<sup>17</sup> Gonçalo Couceiro, *Artes e Revolução, 1974-1979*. Livros Horizonte, Abril 2004, pg. 22.

<sup>18</sup> Rui Mário Gonçalves, “Lisboa, 1973-1974”, *Colóquio Artes*, nº19, Outubro 1974, pg. 31, 32

<sup>19</sup> Ernesto de Sousa, “O mural do 10 de Junho ou a passagem do acto”, *Colóquio Artes*, nº19, Outubro 1974, pg. 44 a 47.

que pelo resultado da própria obra. O painel era uma “adição de respostas díspares, metáfora de um grupo incapaz de trabalhar em grupo”.<sup>20</sup> Na realidade o conjunto parece exceder o somatório das partes. Muito para além dos pressupostos iniciais, a obra revela um carácter festivo inesperado, consolidando e enaltecendo a festa. “E nisso se esgotou o entusiasmo revolucionário dos artistas portugueses, que uma triste realidade espreitava, na crise que logo depois se produziu...”<sup>21</sup>

No entender de mestre Lagoa Henriques a pintura de Escada sempre foi uma pintura m(o)ural. Esclarece o escultor que “mural porque se podia inscrever em qualquer muro ou parede, virada para o exterior e para a inteligência aberta dos homens.”<sup>22</sup> Mas também avança com o termo “moral porque se preocupava com esses mesmos homens e procurava entregar-lhes o pouco que tinha num abraço aberto com as mãos estendidas, acreditando ainda numa recuperação possível.”<sup>23</sup>

Recorda-nos Eurico Gonçalves,<sup>24</sup> um pequeno cartão de Escada, pintado e dobrado, de 1975, dizendo “O povo está com o MFA”, que se encontrava na exposição de 1984, do 10.º aniversário do 25 de Abril na SNBA.

### 1.5.3 – A crise artística do pós 25 de Abril.

Depois de chegado a Portugal, a situação económica de José Escada não sofreu grandes alterações: de 1969 a 1974 encontramos um Escada inadaptado, ex-exilado político a viver no sistema que o exilou. O artista foi sobrevivendo sem grandes alardes. De 1974 a 1980 a situação não melhorou. Em 1975, o pintor “vivia há tempos na linha do Estoril. Em companhia dos seus cães, com quem era

---

<sup>20</sup> Ernesto de Sousa, “O mural do 10 de Junho ou a passagem do acto”, *Colóquio Artes*, nº19, Outubro 1974, pg. 44 a 47.

<sup>21</sup> J.-A. França, *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX*. Livros Horizonte, Lisboa, 1980. pg. 65.

<sup>22</sup> Lagoa Henriques, “José Escada – uma pintura m(o)ural.” *Arteopinião*, nº13 Janeiro, 1981.pg.25.

<sup>23</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>24</sup> Eurico Gonçalves, “O 25 de Abril e as Artes Plásticas”, *O Jornal*, 4 de Maio de 1984, pg 11

visto a passear, nas imediações de sua casa”<sup>25</sup>, usufruía de um atelier na Rua do Parque nº 8 r/c, Monte Estoril, mas problemas de ordem económica obrigaram o artista a abandoná-lo. Ao que consta, impossibilitado de pagar a renda, Escada escusava-se a ir ao atelier, para não ser confrontado com a senhoria e ao fim de uns tempos sem aparecer a proprietária terá dado a fracção como abandonada e mandado queimar todos os bens que o pintor lá deixou, incluindo telas, pastas de desenhos, livros e demais objectos.

No período após a revolução, no meio artístico, não era só Escada que se confrontava com dificuldades. A situação era de tal forma generalizada que a Associação Internacional dos Críticos de Arte, chegou mesmo a lançar um grito de alerta para a situação dos artistas e para os problemas das condições de vida desses artistas em Portugal, referindo que a maioria, senão todos, estavam na miséria. A AICA reconhecia que existiam “artistas que não podem pagar o atelier e estavam sem ele. Há artistas que já não podem pagar a sua casa e estavam sem casa. E há, coisa muito mais grave, artistas com fome.”<sup>26</sup>

No entanto, o entusiasmo revolucionário da generalidade dos artistas traduziu-se em inúmeros murais de júbilo à liberdade, espalhados por todo o país, passando a existir mais pintura nas ruas do que nas galerias, dado que, entretanto a quase totalidade fechara, confrontada com a descida vertiginosa de preços. As que teimosamente ou heroicamente permaneceram abertas, apresentavam uma expectativa quanto à situação criada no mercado, com a ausência ou acanhamento de todos os potenciais compradores.

O público em geral direccionava os seus interesses culturais para outras vertentes, cavando um fosso cada vez mais profundo com a arte que se produzia, pois esta não era naturalmente uma das prioridades da nova conjuntura.

Nesta efervescência constante queixava-se Escada com infinita tristeza que “os pintores são acusados de trabalhar para a burguesia, mas que podemos nós fazer? Pela parte que me toca ou trabalho para quem tem dinheiro para me pagar

---

<sup>25</sup> “O pintor José Escada vai amanhã a enterrar”, *A Capital*, 25 de Agosto de 1980, pg. 22.

<sup>26</sup> Sallete Tavares, “Conversas sobre a AICA”, *Binário*, nº199, Lisboa, Abril 1975.

os quadros ou deixo de pintar.”<sup>27</sup> O artista afirmava que gostaria de viver numa sociedade que dispensasse os intermediários. “Mas isso é o meu desejo e não a realidade.”<sup>28</sup> Escada considerava as galerias um mal necessário porque os pintores “não têm jeito nenhum para o negócio e as galerias preenchem uma função que eles não saberiam desempenhar. [...] Nas actuais condições sou pelas galerias.”<sup>29</sup>

Na realidade, Portugal, na época, não possuía planos de política cultural. Escada, que tinha estado na Holanda, em 1960, sabia que para evitar o desemprego de artistas, esse país investia nos artistas comprando-lhes as obras. “O governo holandês comprou mais de duzentas mil obras de arte nos últimos trinta anos, para evitar que os artistas morram de fome na terra de Rembrandt e Van Gogh.”<sup>30</sup> A problemática residia no destino a dar a todas essas telas acumuladas em armazéns, situação que desagradava aos artistas e motivo de frustração de um governo que se substituiu aos reis, às galerias e aos comerciantes, enquanto mecenas das artes. Sem paralelismo, esta política holandesa intitulada “Programa para os artistas visuais”, teve início em 1949, congregando 100 jovens artistas, tendo-se também a partir de então desenvolvido uma larga política de subsídios. Ao todo, na época, seriam cerca de 2850 artistas que usufruíam de rendimento semanal,<sup>31</sup> além de férias pagas e de subsídios para materiais. Este sistema comportava artistas entre os 25 e os 65 anos e, para se ser um dos abrangidos, era necessária a frequência de três anos da Academia e auferir baixos rendimentos. Quando já integrados no Programa, os artistas submetiam periodicamente as suas obras a um grupo de especialistas e elementos do governo, que após uma apreciação indicavam um valor de compra. Se, por um lado, este sistema apresentava os atractivos de um comprador certo, por outro, manifestava-se a desvantagem das obras poderem ficar armazenadas durante anos seguidos,

---

<sup>27</sup> “Exposição de José Escada na Sociedade de Belas Artes”, *A Capital*, quarta-feira, 26 de Novembro de 1980, pg. 23.

<sup>28</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>29</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>30</sup> “Para evitar desemprego de artistas, Holanda compra 200 mil obras de arte”, *A Capital*, 25 de Agosto de 1980, Suplemento, pg. 4.

<sup>31</sup> Na época cada artista recebia entre 9250\$00 e 12750\$00 Escudos semanais. O governo Holandês despendia anualmente de 2750 milhões de Escudos na aquisição de obras. *A Capital* 25 de Agosto de 1980, Suplemento, pg.4.

perdendo a oportunidade de serem vistas, no seu tempo. “Segundo a opinião de alguns artistas as obras deveriam ser expostas ao público, com a oportunidade de serem vendidas.”<sup>32</sup> O Programa do governo holandês encorajou o aparecimento de novos artistas e de formas de arte inovadoras que não sobreviveriam decerto no circuito comercial. Para as uniões artísticas, o subsídio tornou-se um direito, como os subsídios do Mercado Comum aos agricultores e industriais. Noutros países, e ainda nos nossos tempos, subsidiava-se largamente o cinema e teatro, assim como outras artes de palco, mas não as artes plásticas.

Com este sistema existe o perigo de os artistas perderem a direcção e a imaginação, ao saberem que recebem um salário no fim da cada semana. Alguns críticos consideraram que o trabalho comprado através do Programa governamental é de baixa qualidade e, sendo este destinado a artistas de baixo rendimento, os melhores artistas do país afastaram-se dele.

#### **1.5.4 – Os subsídios de investigação.**

Em Portugal, alguns artistas confrontados com uma ruptura no mercado de arte, no período pós revolução, viriam a encontrar solução no recurso a subsídio e bolsas, que também rareavam em consequência de uma total ausência de plano de política cultural, onde o Estado se viu substituído por particulares.

Escada procurou então junto dos Serviços de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, concorrer a bolsa ou subsídio que pudesse facilitar a sua sobrevivência. Inicialmente, submeteu um pedido de subsídio de atelier, mas foi-lhe proposto reformular esse pedido dentro da modalidade de subsídio de investigação. Escada afirma que tinha “como objectivo um subsídio de atelier que posso grosso modo avaliar em seis mil escudos mensais, não incluindo a despesa de materiais que é enorme mas que em parte é coberta pela venda das obras.”<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> “Para evitar desemprego de artistas Holanda compra 200 mil obras de arte”, *A Capital*, 25 de Agosto de 1980, Suplemento, pg. 4.

<sup>33</sup> José Escada *in* boletim de candidatura arquivado na pasta – processo do pintor (1975?), Serviço de Belas – Artes, Fundação Calouste Gulbenkian.

Para conseguir o referido subsídio,<sup>34</sup> Escada propõe-se realizar uma investigação que “concerne exclusivamente a pintura e tudo o que com ela tem a ver”.<sup>35</sup> Escada explicou que há vinte anos que investigava e, acrescentou, que poderia passar outros tantos anos que não chegaria ao fim. Esta sua afirmação levanta-nos algumas questões em relação às investigações artísticas assim como à sua metodologia. Entendia o pintor a investigação como algo sem fim, num horizonte de perder de vista, em que cada trabalho se entende como uma investigação, uma investigação na sucessão de trabalhos.

O pintor tinha a perfeita noção que os resultados das suas investigações não eram inteiramente reconhecidos ou mesmo conhecidos, pois a sua última exposição já acontecera há diversos anos e só expondo os seus trabalhos poderia chegar mais perto do público. Com essa verdade em mente, Escada propunha-se por isso, logo ao fim de seis meses de subsídio, realizar uma grande exposição justamente nas salas e Galerias da Fundação, caso isso lhe fosse proporcionado. O pintor usufruía do subsídio assim como do prestígio das salas da Fundação Gulbenkian e do seu público. No entanto, Escada não pensava somente expor o produzido nesses seis meses de subsídio, mas organizar como que uma exposição antológica e retrospectiva de forma a vincar e sublinhar o seu papel na arte nacional, obrigando a um reconhecimento institucional que, por sua vez, lhe iria proporcionar um lugar economicamente mais estável e socialmente mais destacado. A um artista amplamente reconhecido, mais dificilmente seria negado um subsídio.

Segundo Escada, a maior parte das suas mais recentes obras ou faziam parte de várias colecções particulares ou pertenciam a galerias com as quais já não tinha relações, tendo mesmo algumas delas já cessado actividade. Daí que as salas da Fundação Gulbenkian seriam o local ideal para que se pudesse reunir essas obras que constituíam os seus últimos cinco anos de trabalho. Para esse fim,

---

<sup>34</sup> A 8 de Setembro de 1975, deu entrada no Serviço de Belas-Artes, da Fundação Gulbenkian, com a referência nº 1084/BA/75, a candidatura de José Escada a subsídio de investigação.

<sup>35</sup> José Escada *in* boletim de candidatura a subsídio, dirigido ao Serviço de Belas – Artes da Fundação Gulbenkian, (1975?) Arquivado na pasta – processo do pintor, Serviço de Belas Artes, Fundação Calouste Gulbenkian

Escada escreve que teria a extrema necessidade de se deslocar a Paris onde deixara muitas obras e elementos essenciais na sua carreira de pintor. No entanto, Escada não mais se deslocou a Paris.<sup>36</sup>

As dificuldades económicas que o pintor atravessava não lhe permitiam levar a cabo os trabalhos de investigação que se propunha cumprir, sem o auxílio da Fundação Gulbenkian. Desse modo, e atendendo ao *curriculum* de Escada e ao interesse que se reconhecia no seu programa de trabalho, foi-lhe concedido um subsídio com a duração de um ano.<sup>37</sup>

Em princípios de Setembro de 1976, Escada envia à Dr.<sup>a</sup> Alice Alvoeiro, na época Directora do Serviço de Belas-Artes da Fundação Gulbenkian, um relatório composto por uma série de diapositivos correspondentes aos trabalhos que executou durante esses meses de trabalho. Escada desculpa-se e explica que os trabalhos se apresentam em reduzidas dimensões por uma simples razão: não possuir, apesar do subsídio da Fundação, capacidades económicas e condições materiais de os executar noutra dimensão. O relatório servia sobretudo de prova do seu trabalho e já estaria em falta, pois o pintor desculpa-se com o atraso atribuído à repetição de certos diapositivos que não se encontravam correctos. Desta série de trabalhos e diapositivos, escreve Escada que os últimos trabalhos já correspondiam a outra série de procura, sendo “silhuetas recortadas em papel que aliás gostaria de mais tarde as poder expor numa das salas da Fundação mas devidamente apresentadas.”<sup>38</sup>

Nessa carta, desculpando-se as suas dificuldades económicas, o pintor realiza ainda dois pedidos aos Serviços de Belas-Artes: o primeiro prendia-se com a repetição e cópia dos diapositivos apresentados, para que uma colecção lhe fosse devolvida, pois julgava que mais tarde lhe poderiam ser úteis como referência

---

<sup>36</sup> Já anteriormente, tivemos ocasião de referir as obras na posse de Ludmilla Failletaz que segundo alguns pintores portugueses residentes em Paris, foi por lá que ficaram uma vintena dos melhores trabalhos de Escada.

<sup>37</sup> Pedro Tamen, *in* apontamento –parecer datado de 19 de Novembro de 1975, arquivado na pasta-processo referente ao subsidio atribuído ao pintor de 1976 a 1979, nos Serviços de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian.

<sup>38</sup> José Escada *in* carta datada de 31 de Agosto de 1976 dirigida a Dr.<sup>a</sup> Alice Alvoeiro, Directora do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, arquivada na pasta-processo referente ao subsidio atribuído ao pintor de 1976 a 1979, nos Serviços de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian.

para outros trabalhos. Como segundo pedido Escada escreve: “se pudesse ter uma conversa com V<sup>a</sup> Ex. no sentido de ser possível à Fundação me dar mais um subsídio de material de modo a poder executar a outra escala a maior parte dessas pinturas”.<sup>39</sup> Esta verba para aquisição de material viria a ser tida em conta na renovação do subsídio atribuído.

De um artigo publicado, em 1980 em jeito de conversa informal, na revista *Arteopinião*, apercebemo-nos da difícil situação de José Escada quando ele desabafa: “Vivo num quatinho, tenho dois cães e estou a pintar um auto-retrato com os dois. Ora, estou tão aflito porque quase não tenho distância para ver o quadro. E aquilo que me vão pagar pelo quadro não chega para dar de comer aos cães.”<sup>40</sup>

Esta falta de espaço e de instalações apropriadas para a actividade da pintura foi confirmada por Mestre Lagoa Henriques quando escreveu que Escada “vivía num pequena quarto em casa de sua mãe, ao pé do Jardim do Alto de Santo Amaro, que ele tanto amava, num quarto–atelier povoado dos seus livros, dos seus desenhos, dos seus quadros, de pequenas recordações, papeis escritos, convites de exposições, folhas de catálogo, recortes de jornais, numa atmosfera íntima e fascinante”.<sup>41</sup>

O subsídio de investigação atribuído pela Fundação Gulbenkian a José Escada com a duração de um ano terminara em Dezembro de 1976. Em Janeiro de 1977, Escada vê-se obrigado a expor a sua difícil situação económica à Dr.<sup>a</sup> Alice Alvoeiro, Directora do Serviço de Belas-Artes da Fundação Gulbenkian. Escreve Escada em carta de 16 de Janeiro de 1977, que como artista sempre desejava “prosseguir a sua investigação no campo da pintura mesmo sem aquele mínimo sequer para o quotidiano”.<sup>42</sup> Escada, que vivia exclusivamente da pintura,

---

<sup>39</sup> José Escada *in* carta datada de 31 de Agosto de 1976 dirigida a Dr.<sup>a</sup> Alice Alvoeiro, Directora do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, arquivada na pasta–processo referente ao subsídio atribuído ao pintor de 1976 a 1979, nos Serviços de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian.

<sup>40</sup> “A condição do Artista”, *Arteopinião*, nº 11, Especial Verão, 1980, pg. 43.

<sup>41</sup> Lagoa Henriques, “José Escada – uma pintura m(o)ural”. *Arteopinião*, nº13, Janeiro, 1981. pg. 25.

<sup>42</sup> José Escada *in* carta datada de 16 de Janeiro de 1977, dirigida a Dr.<sup>a</sup> Alice Alvoeiro, Directora do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, arquivada na pasta – processo

acrescenta na mesma carta que era de todos sabido os vários obstáculos com que aquele que se quer dedicar à criação plástica se depara: desde a dificuldade em encontrar espaço de trabalho, pois os ateliers, ou espaços adaptáveis raramente surgiam, e quando tal acontecia apresentavam-se a um preço incomportável, até aos materiais, que vinham subindo de preço vertiginosamente de modo insuportável, a terminar na falta de mercado para a produção artística, pois não existiam galerias nem *marchands*. A inexistência destas duas figuras, fazia com que a arte que se produzia na época ficasse simplesmente parada. Escada produzia, mas não conseguia escoar a sua produção, levando assim a que o artista, sem recursos de outros suportes, pintasse quadros sobre quadros e, desta forma, fosse ocultando uma fase da sua produção.

Segundo o testemunho em 1980, de José Augusto França, o mercado de arte era quase nulo no pós 25 de Abril: “com efeito, nas incertezas do dia-a-dia, o mercado, aparentemente florescente, mas edificado sobre pés de barro teve total colapso: *marchands* desapareceram, galerias fecharam ou minimizaram a sua acção.”<sup>43</sup>

Entrevistado pelo *Diário de Notícias* em 2004, José Augusto França diz que hoje desapareceu a figura do *marchand*,<sup>44</sup> “agora chamam-se galeristas numa moda de linguagem, mas se vendem tem de chamar-se *marchands*, e não galeristas”. Sublinha ainda que: “alguns são de uma ignorância crassa”.<sup>45</sup> O historiador avança que não existe realmente um mercado de arte: Na sua ideia, um mercado leva três gerações a fazer, e encontramos-nos numa primeira geração pois a anterior abortou. Com a primavera marcelista houve uma explosão mercantil em princípios de 70, que a seguir ao 25 de Abril caiu a pique e, a partir dos anos 80 voltou a subir, todavia, não chegando verdadeiramente a existir profissionais no mercado, simplesmente pessoas com uns conhecimentos e umas relações.

---

referente ao subsídio atribuído ao pintor de 1976 a 1979, nos Serviços de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian.

<sup>43</sup> J.-A. França, *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX*, Livros Horizonte, 1980, pg. 65.

<sup>44</sup> J.-A. França, entrevista ao *Diário de Notícias*, Domingo, 28 de Maio de 2004, pg. 50.

<sup>45</sup> *Idem, ibidem*.

Nestes momentos socialmente mais abalados acaba sempre por aparecer um público interessado na aquisição de arte, como Bancos, ou Sociedades Bancárias de investimento, melhor ou pior orientados, mas que no caso da segunda hipótese, acabam por criar falsas valorizações. O historiador afirma que: “temos em Portugal artistas desvalorizados porque existem outros cuja promoção é mais indiscreta. Alguns colecionadores estão a passar ao lado de coisas que não sendo moda são valores sólidos.”<sup>46</sup>

Submetido a uma difícil sobrevivência, José Escada solicitou a renovação do subsídio. Para essa prorrogação, era necessário o relatório de actividades de 1976, assim como o projecto de trabalho para 1977, que o pintor enviou a 4 de Fevereiro de 1977 aos Serviços de Belas-Artes da Fundação.

Para a apreciação da actividade, Escada enviou um novo conjunto constituído por elevado número de diapositivos, que davam conta do trabalho produzido. Alguns desses trabalhos surgiam na sequência directa de temas da sua obra anterior e outros de elaboração da época, revelando o aparecimento de elementos diferentes que eram por vezes incidências sobre uma linha verdadeiramente figurativa. Para os Serviços de Belas – Artes da Fundação, ressaltava uma certa instabilidade temática, proveniente da disponibilidade que teve de poder experimentar saídas do campo específico anterior.<sup>47</sup>

Desta forma, a Fundação admitiu que para o artista seria da melhor utilidade um novo período de trabalho, em que essa diversidade que lhe foi permitida, pudesse na época dar lugar a uma procura definida mas objectiva e frutífera, como outras anteriores, a que a obra do pintor já dera resposta.

Considerou a Fundação que na renovação deste subsídio o pintor receberia 90.000\$00 escudos, assim distribuídos: 10 meses a 6.000\$00 escudos mensais, acrescidos de uma verba para aquisição de material de trabalho e documentação, até ao limite de 30.000\$00 escudos.

---

<sup>46</sup> J.-A. França, entrevista ao *Diário de Notícias*, Domingo, 28 de Maio de 2004, pg. 50.

<sup>47</sup> Apontamento - Informação n° 91/77 de 2 de Março de 1977, arquivado na pasta - processo de subsídio de investigação referente a José Escada 1976-1979, Serviço de Belas-Artes, Fundação Calouste Gulbenkian

Esse ano de 1977 foi caracterizado pelo infortúnio de Escada que, de novo a usufruir de subsídio foi surpreendido pela doença que muito abalou o pintor. Para a poder vencer, teve de recorrer a tratamento hospitalar. No entanto, segundo alguns estudiosos: “os meses de 1976, da sua permanência no Sanatório do Caramulo, estão assinalados nalguma da produção artística com felicidade”.<sup>48</sup> Mais rigorosamente em finais de 1976 e princípios de 1977, José Escada e o Professor Escultor Carlos Amado, cada um por percurso e causa própria, seguiram tratamento no Sanatório Monteiro de Carvalho, no Caramulo, mas não se encontravam em regime de internamento.

Escada não se encontrava internado mas estava longe do seu quarto-atelier e da possibilidade de poder trabalhar nas suas investigações plásticas, donde escreve que: “tal situação obrigou-me a me deslocar para o Caramulo, durante todo o mês de Novembro, e tal voltará a suceder, no mês de Janeiro e de Fevereiro por exigência médica”.<sup>49</sup> Durante o período de tratamento, que durou cerca de quatro meses, relatados pelo Escultor Carlos Amado, estiveram ambos hospedados na *Pensão São Jorge*, de onde iam diariamente ao sanatório receber tratamento, que se processava maioritariamente da parte da manhã. De tarde, aproveitavam para dar longos passeios, tanto pelo Caramulo como pelos simpáticos arredores.

Perante as dificuldades acrescidas de uma doença inesperada e do seu tratamento, o pintor, com receio de perder a sua principal fonte de receitas, o subsídio, sublinhava: “acontece que me encontro doente com certa gravidade, de que aliás teimo em fazer prova enviando documento responsável”,<sup>50</sup> escrevia José Escada a 30 de Novembro de 1977, em carta ao Director dos Serviços de Belas-Artes, acrescentando ainda que a doença embora: “não me obrigue a cessar a

---

<sup>48</sup> António Rodrigues, “Escada: dar forma ao desejo afectivo de criar”, in *Tabacaria*, Lisboa, nº6, 1998, pg. 33.

<sup>49</sup> José Escada in carta datada de Lisboa 30 de Novembro de 1977 e endereçada ao Director dos Serviços de Belas-Artes arquivada na pasta – processo referente ao subsídio atribuído ao pintor de 1976 a 1979, Serviço de Belas-Artes, Fundação Calouste Gulbenkian.

<sup>50</sup> José Escada in carta datada de Lisboa, 30 de Novembro de 1977, endereçada ao Director dos Serviços de Belas – Artes. Arquivada na pasta-processo referente ao subsídio atribuído ao pintor entre 1976 e 1979, Serviço de Belas-Artes, Fundação Calouste Gulbenkian.

minha actividade de pintor, obrigou-me a me deslocar”.<sup>51</sup> José Escada apesar de doente, pretendia continuar a pintar e a produzir obras e trabalhos, para não colocar em causa o subsídio, sua única fonte de subsistência.

Nessa carta de Novembro de 1977 dirigida à Fundação, o pintor aproveitou para regularizar todas as situações em atraso especialmente no envio de recibos e para expor perante os Serviços de Belas-Artes a sua situação económico-financeira cada vez mais frágil, escreve: “Terminada a concessão do actual subsídio no próximo mês de Dezembro, apesar de pela terceira vez o fazer, atrevo-me a pedir a sua renovação para o ano de 1978”.<sup>52</sup>

Escada não tinha nada a perder ao pedir a renovação de subsídio e já sabia que as bolsas e os subsídios não eram eternos, pois tal já lhe acontecera, quando da sua estada em Paris, relativamente à bolsa de estudo que lhe fora atribuída. De modo que, desta vez, de forma a poder prolongar um pouco mais o subsídio atribuído, apelou para a sua debilitada situação: “pedindo que tal seja ponderado, atendendo ao meu estado de saúde”.<sup>53</sup> Mas sabendo de antemão que o subsídio atribuído se destinava exclusivamente à produção e investigação artística e que este não lhe seria atribuído sem produção, mesmo encontrando-se doente, o pintor assegurava que a doença “apesar de tudo não me impedirá de prosseguir a minha investigação no domínio das artes plásticas”.<sup>54</sup> Demonstrava, assim, uma grande força de vontade e amor às artes e um grande frenesi, só reconhecível em quem se encontra mergulhado em processo de investigação, apropriado para alcançar e construir mundos desconhecidos, numa ânsia de descoberta e concepção, apesar de estar consciente da “difícil situação de um artista em Portugal, que não tem outros proventos que aqueles que o exercício da sua actividade artística lhe confere.”<sup>55</sup>

---

<sup>51</sup> José Escada *in* carta datada de Lisboa, 30 de Novembro de 1977, endereçada ao Director dos Serviços de Belas – Artes. Arquivada na pasta-processo referente ao subsídio atribuído ao pintor entre 1976 e 1979, Serviço de Belas-Artes, Fundação Calouste Gulbenkian.

<sup>52</sup> *Idem.*

<sup>53</sup> *Idem.*

<sup>54</sup> *Idem.*

<sup>55</sup> *Idem.*

Apesar de se encontrar numa situação pouco animadora, Escada conseguiu prorrogar o prazo do subsídio que lhe era atribuído por mais um ano, ganhando assim alguma estabilidade económica para o ano de 1979. A 30 de Março desse ano, o pintor, em carta à Fundação Gulbenkian, regulariza a sua posição em relação aos recibos dos respectivos cheques, que entretanto se teriam extraviado,<sup>56</sup> complicando e baralhando um pouco mais toda a sua condição. A confusa situação ainda levou algum tempo a ficar regularizada pois em Junho de 1979, continuava ainda por pagar um cheque referente a Novembro de 1977. Escreve Escada: “agradeço também uma resposta à carta de 4 do corrente, me fosse enviado se fosse possível o cheque correspondente a Novembro de 77, que não cheguei a receber por não me encontrar em Lisboa, estava em tratamento no Caramulo, e ter sido devolvido à Fundação”<sup>57</sup>, escrevia Escada a 22 de Junho de 1979.

Mas o assunto mais interessante na correspondência de Novembro de 1977, referia-se aos trabalhos ultimamente realizados pelo pintor, aos diapositivos que prometia enviar e a uma larga série de diapositivos que ainda não fizera, pelas mesmas dificuldades de sempre, que teimavam em persistir, e, sobretudo, à posição do artista em relação aos quadros que vendia. Para além disso, era importante para o pintor reaver os diapositivos que mandara para a Fundação, referentes aos anos de 1976 e de 1977, “por ser um material que gostaria de conservar, já que algumas dessas obras, fui obrigado a vender”.<sup>58</sup>

Se, por um lado, Escada gostava de vender pois facturava algum dinheiro e só o fazia segundo ele, obrigado, por outro, demonstrava que a separação era um

---

<sup>56</sup> “Envio o recibo que me pediram embora na carta de 14 de Fevereiro me dizem que são 2 cheques. Procurei em toda a documentação que tenho da F.G. mas confesso que não consegui encontrar nenhum outro” e “queiram ter a gentileza de me enviar um outro”: José Escada, *in* carta datada de 30 de Março de 1979, endereçada à Fundação Gulbenkian, Serviço de Belas-Artes, arquivada na pasta-processo referente ao subsídio atribuído ao pintor entre 1976 e 1979, Serviço de Belas-Artes, Fundação Calouste Gulbenkian.

<sup>57</sup> José Escada *in* carta datada de Lisboa, 22 de Junho de 1979, dirigida à Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Belas Artes Ex.º Sr. Dr. Artur Nobre de Gusmão, arquivada na pasta-processo referente ao subsídio atribuído ao pintor entre 1976 e 1979, Serviço de Belas-Artes, Fundação Calouste Gulbenkian.

<sup>58</sup> José Escada *in* carta datada de 30 de Março de 1979, endereçada à Fundação Gulbenkian, Serviço de Belas-Artes, arquivada na pasta-processo referente ao subsídio atribuído ao pintor entre 1976 e 1979, Serviço de Belas-Artes, Fundação Calouste Gulbenkian.

processo bastante penoso, pois o pintor mostrava-se demasiado agarrado às suas criações e produções, explicando que: “os pintores põem sempre nos seus quadros as formas e os objectos que amam, por isso quando somos obrigado a vende-los é sempre com o sentimento de que qualquer coisa de nosso vai desaparecer para sempre, como um amigo ou um filho, que somos obrigados a abandonar.”<sup>59</sup>

Por esta razão, e para que não lhe restasse apenas uma simples recordação das obras realizadas, Escada pedia a restituição dos diapositivos, até mesmo porque lhe poderiam servir como referência para obras posteriores.

A realização dos trabalhos envolvia grande empenho e com certeza grandes sentimentos da parte do pintor, levando a que a separação das obras carregasse consigo algo de penoso para o artista. A recuperação dos diapositivos referentes aos trabalhos anteriores tomou tal dimensão que o pintor ao recebe-los de volta desabafa a certo momento: “fico a dever mais um favor à Fundação Gulbenkian à qual já tantos favores devo, afirmação que é inteiramente sincera e que afirmo a todos e todas as vezes que acho oportuno”<sup>60</sup>, no entanto logo recupera a lucidez e objectivamente escreve: “peço desculpa deste comentário que está afastado do essencial do assunto que ocupa esta carta”.<sup>61</sup>

No ano de 1978, Escada foi representado em duas exposições colectivas sendo a primeira em Maio intitulada *António Maria Lisboa* e dedicada ao poeta, na Galeria da Junta de Turismo da Costa do Sol, Estoril; A segunda, uma exposição de Arte Portuguesa Contemporânea, denominada *Nordeste 78*, era itinerante e da responsabilidade do Centro de Investigação e Fenomenologia.

António Maria Lisboa foi poeta<sup>62</sup> e desenhador próximo de Mário Cesariny. Nasceu em Lisboa a 1 de Agosto de 1928, tendo falecido bastante novo com apenas 25 anos, em 1953. Foi a partir de 1947 que formou com Pedro Oom e

---

<sup>59</sup> José Escada *in* carta datada de 30 de Março de 1979, endereçada à Fundação Gulbenkian, Serviço de Belas-Artes, arquivada na pasta-processo referente ao subsídio atribuído ao pintor entre 1976 e 1979, Serviço de Belas-Artes, Fundação Calouste Gulbenkian.

<sup>60</sup> *Idem.*

<sup>61</sup> *Idem.*

<sup>62</sup> Obras de António Maria Lisboa: *Ossóptico*, 1952; *Isso Outrem Único*, 1953; *Afixação Proibida, em colaboração com Mário Cesariny*, 1953, *A verticalidade e a Chave*, 1956, *Exercício sobre o Sono e a Vigília da Alfred Jarry seguido de O senhor Cágado e o Menino*, 1958; *Poesia de António Maria Lisboa*, edição de Mário Cesariny, 1977.

Henrique Risques Pereira um pequeno grupo à parte das actividades dos surrealistas. Apesar da aproximação ao movimento surrealista António Maria Lisboa preferia intitular-se “metacientista” e não surrealista. Em Março de 1949, partiu para Paris, datando desse período o contacto com o Hinduísmo, com a Egiptologia e com o Ocultismo em geral. Quando de regresso a Lisboa colabora com desenhos e poemas na chamada *1ª Exposição dos Surrealistas*. Os seus trabalhos apresentavam títulos tão estranhos como: *Pequena Historia a Mais Fantástica dos Amorosos*, ou *Marfim Peixe*. A partir desta exposição a amizade com Mário Cesariny permanece até ao fim dos seus dias. Em 1950 colabora na redacção de diversos manifestos, tendo escrito *Erro Próprio* e faz as primeiras declarações com referência aos objectivos do movimento surrealista.

Em 1977 e após um interregno de nove anos, Escada volta a expor individualmente, desta feita na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Esta exposição foi organizada pelo Prof. Escultor Lagoa Henriques e teve como título: *Escada expõe 20 x 13 ESBAL*.<sup>63</sup> No catálogo dobrado em três e impresso a azul, apresentava-se uma pequena biografia assim como uma listagem das suas exposições. Uma fotografia do artista no seu atelier era a única imagem do documento. Nesse mesmo catálogo constata-se que os trabalhos foram na sua maioria realizados durante o ano de 1976, com o subsídio concedido pela Fundação Gulbenkian e, se os trabalhos eram de pequenas dimensões, eram sem dúvida em grande número, sendo oitenta e um o total de obras expostas. Na realidade, só em quarenta e oito dos trabalhos se verificavam as dimensões que intitulam a exposição. Todos os trabalhos eram para venda, com excepção de três, o 28, o 30 e o 49 que pertenciam à colecção particular de Fernando Santos, Mesquita de Oliveira e Lagoa Henriques respectivamente. A exposição abria com vinte desenhos, numerados no catálogo de 1 a 20, seguidos de dez colagens, do número 21 ao 30 e de cinquenta e uma pinturas, do número 31 ao 81. Dos oitenta e um trabalhos todos tinham nome excepto o nº 58.

---

<sup>63</sup> A listagem de trabalhos referente à exposição pode ser consultada no Catálogo *Raisonné*.

O regresso à situação de expositor e neste caso na Galeria de uma Escola de Arte que foi a sua, cria em Escada a responsabilidade do pedagogo e a vontade dos alunos conhecerem mais sobre a sua pintura. Nesta exposição, e seria essa certamente a vontade do Prof. Escultor Lagoa Henriques, privilegiou-se o contacto com um público mais específico, se bem que mais receptivo pela aceitação e já consagração de Escada, mas também mais crítico pela situação de estudantes de arte, assim como também mais permissivo pela situação social da época. Mais tarde vão surgir na Escola debates e colóquios sobre a sua pintura, demonstrando assim a adesão e interesse de alguns dos estudantes.

A exposição resultou muito digna num espectáculo ao mesmo tempo severo e sensível onde o artista apresentava os seus pequenos desenhos, os seus guaches, as suas variações líricas. Apesar das reduzidas dimensões das obras, o conjunto resultava como um todo, como conjunto de trabalhos realizado ao longo do ano, senão mesmo como um trabalho diário, íntimo, de apontamentos e registos duma visão pessoal. Estes pequenos formatos, na maioria de carácter figurativo, eram o espelho do seu carácter intimista.

Sobre a exposição ficou escrito que “presente-se em tudo o reflexo indirecto de um diário que se faz na escassez e na imperiosa emergência da sensibilidade. Não é um gesto de grandeza: é a humildade admirável de desvendar a alma em pequenas folhas que parecem oferecidas ao mundo como versos que uma vez feitos, andam de mão em mão, pertencem a toda a gente.”<sup>64</sup>

Na sequência desta exposição na Escola de Belas-Artes de Lisboa, e também por iniciativa do escultor Lagoa Henriques, seguiram-se uma série de iniciativas e de lições que incluíam um colóquio sobre a pintura de José Escada. Colóquios como esse costumavam ser acompanhados por uma projecção de diapositivos, para que a lição e discurso do Mestre fossem acompanhados visualmente. No entanto, os diapositivos referentes à série mais recente dos seus trabalhos encontravam-se em poder da Fundação onde os entregara com o relatório de actividades. Assim sendo, Escada escreve à Dr.<sup>a</sup> Lucília Alvoeiro, do

---

<sup>64</sup> *Opção*, Ano I / nº49. 31 de Março a 6 de Abril 1977, pg. 10.

Serviço de Belas-Artes da Fundação Gulbenkian, para que estes lhe sejam facultados por alguns dias a fim de puderem enriquecer o colóquio na Escola de Belas-Artes. O referido colóquio teve lugar a 24 de Abril de 1977, com 91 diapositivos cedidos pela Fundação Calouste Gulbenkian.

As imagens dos trabalhos apresentados ficavam certamente aquém do explicável, pois na realidade “José Escada foi um artista boémio cujo talento resistiu à maneira quotidiana como o desbaratou. O Chiado conheceu a sua figura um tanto ou quanto excêntrica, encimada às vezes por um chapéu inverosímil, e animou a vida nocturna da Lisboa com uma bizzarria natural e uma inteligência efervescente que o culto a Baco parecia tornar mais lúcida e brilhante.”<sup>65</sup> Na época, o café *A Brasileira* era já uma nostálgica recordação de velhas tertúlias passadas. No entanto, continuava a ser visitado por alguns saudosos intelectuais e estudantes que, como figurantes, davam ao espaço a recordação de outras épocas. Escada deslocava-se por vezes a esse café, assim como também à Escola de Belas – Artes, que se situa perto. “A Condição do Artista” foi tema de uma conversa-debate, em jeito de tertúlia organizada pelo Escultor Carlos Amado, Filipe Rocha da Silva e Mafalda Osório, que visava posteriormente ser publicada na revista *Arteopinião*,<sup>66</sup> da Associação de Estudantes dessa Escola. Participaram nesse debate Eduardo Geda, realizador de cinema; E. M. de Mello e Castro, escritor; João Esteves, arquitecto; João Perry, actor de teatro; José Afonso, cantor; Lagoa Henriques, escultor; Rui Simões, realizador de cinema e José Escada, pintor.

A conversa seguiu em torno das dificuldades sentidas pelos diversos artistas nas várias áreas em que cada um actuava. Dos temas abordados Escada sublinhou que, em relação aos artistas plásticos e sobretudo aos pintores, surgia muito a imagem do artista romântico do século XIX, do Gauguin e dos casos dos pintores pobres, certamente referindo-se a Van Gogh, ou a tantos outros, ou mesmo do século XX como Modigliani. Mas que também seria de assinalar, segundo Escada, alguns dos casos de referência enquanto artistas que se

---

<sup>65</sup> “O pintor José Escada vai amanhã a enterrar”, *A Capital*, 25 de Agosto de 1980, pg. 22.

<sup>66</sup> “A condição do Artista”, *Arteopinião*, nº 11, Especial Verão, 1980, pg. 36 a 44.

conseguiram instalar e afirmar, como o Rubens ou Leonardo da Vinci, mas com condições diferentes de realização.

Na generalidade, todos os intervenientes no debate se queixavam que era impossível subsistir unicamente da sua forma de arte e que ainda era ideia corrente que os artistas deviam ter instabilidade monetária, pois só assim se desenvolveria ambiente favorável à criação.

José Escada concordava que esse era o caso dos artistas plásticos, pintores e escultores que, ou tinham uma segunda profissão ou então estariam sujeitos a adoecer e a não ter assistência, tal como foi o seu caso, sublinhando: “tive uma tuberculose e tive de me tratar à minha custa e à dos meus amigos”.<sup>67</sup>

Escada não tinha segunda profissão e confessava: “não sei fazer outra coisa senão pintar”.<sup>68</sup> Explicava também que antes e depois do 25 de Abril sempre ouvira falar menos bem das galerias comerciais e daí que os pintores ou se sujeitavam ao mercado das galerias ou teriam de viver de outra profissão estranha àquela que escolheram. Escada lembrava ainda que esteve cerca de doze anos fora, durante o fascismo e que quando regressou fez um quadro ao qual colocou o título justamente de *25 de Abril*. Algum tempo depois o dono desse quadro sugeriu ao pintor nessa altura que se colocasse um anúncio num jornal dizendo: “25 de Abril, Vende-se”. Escada achou a ideia um pouco arrojada e disse ao proprietário da obra que era preferível não o fazer, o que aconteceu. No entanto, era intenção do proprietário vender o *25 de Abril*.

### **1.5.5 – A última exposição em vida: Óleos de Escada 1979**

A última exposição individual, com o pintor ainda vivo, realizou-se na Galeria de São Mamede, de Junho a Julho de 1979, e intitulou-se *Óleos de Escada*.<sup>69</sup> A exposição composta por 20 telas,<sup>70</sup> de variadas dimensões, era

---

<sup>67</sup> “A condição do Artista”, *Arteopinião*, nº 11, Especial Verão, 1980, pg. 38

<sup>68</sup> *Idem*, pg. 36 a 44.

<sup>69</sup> No capítulo 1.7, Fotobiografia, pode ser vista na fig.34-F, uma imagem de Escada na inauguração da referida exposição.

acompanhada por um belo catálogo, no qual constava uma pequena biografia do pintor assim como uma listagem de exposições do artista e onde seguidamente se podia ler um texto introdutório da autoria de Sophia de Mello Breyner Andresen. As reproduções apresentavam-se generosas, a cores e em folhas desdobráveis, o que dava à reprodução uma boa dimensão de leitura.

O pintor regressava à vida e à vida artística, expondo numa galeria à qual, segundo um jornal da época: “o público de Lisboa passa a dever mais um serviço. Isto porque o regresso de Escada se deve em grande parte, à perseverança e à boa vontade do proprietário dessa galeria”.<sup>71</sup> Mas as inaugurações incomodavam Escada, optando o pintor por uma “sombra” segura pois ele “não tinha paciência para certas cerimónias, *vernissages*, convívios convencionais, jogos de sociedade.”<sup>72</sup>

Tal como referenciava o *Diário de Lisboa*,<sup>73</sup> a exposição de Escada foi um acontecimento de primeira grandeza na vida cultural, não apenas na cidade mas de todo o país, revelando a possibilidade de partir de elementos portugueses, radicados na experiência e na vida secular dos portugueses, para criar obras de arte solidamente implantadas na sensibilidade e na vivência comum.

O agradável conjunto de obras expostas, apresentava-se trabalhado de forma mais matérica que trabalhos anteriores em suportes idênticos, resultando estes mais opacos e espessos. Se anteriormente na técnica das aguarelas, Escada tirava partido das possíveis transparências diluídas, ligadas a mensagens espirituais, nestes trabalhos a tinta foi aplicada com generosidade criando matéria, onde “o resto é a cor, a alegria, a festa, que há em cada pincelada deste pintor”.<sup>74</sup> Um conjunto de obras, que segundo Eurico Gonçalves,<sup>75</sup> devia ser entendida pela via da sensibilidade, pois as obras expostas apresentavam cores estridentes evidenciando a necessidade do pintor se agarrar ao concreto e ao real,

---

<sup>70</sup> A listagem desta exposição pode ser consultada no Catálogo Raisonné, no ano da exposição.

<sup>71</sup> *Diário de Lisboa*, Roteiro Cultural, Quarta-feira, 27 de Junho de 1979, pg. 22.

<sup>72</sup> Lagoa Henriques, “José Escada - uma pintura m(o)ural”, *Arteopinião*, nº13, Janeiro 1981, pg. 24.

<sup>73</sup> *Diário de Lisboa*, Roteiro Cultural, Quinta-feira, 28 de Junho de 1979, pg. 22.

<sup>74</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>75</sup> Eurico Gonçalves, “A caixa da arte”, *Diário Popular*, 12 de Julho de 1979, suplemento, pg. 4.

readquirindo as obras uma dimensão ilustrativa que se aproximava do fauvismo e do expressionismo.

Nesta exposição cruzaram-se trabalhos de um Escada predominantemente figurativo, que representava graficamente o mundo exterior, com uma densidade tal só capaz de quem já o interiorizou. E é esse estar ou essa passagem na vida, que lhe deu a capacidade de representar de tal forma que dissessem que: “Escada tem uma qualidade cada vez mais rara: pinta em vez de filosofar.”<sup>76</sup> Na época a fusão do cristianismo com o budismo-zen assim como, o ambiente vivido e as ideias defendidas eram apoiadas no pensamento do filósofo Alan Watts,<sup>77</sup> pois “estavam centradas na esperança que emanava das palavras do mago da Califórnia”,<sup>78</sup> tal como escreveu Alçada Baptista no catálogo da exposição póstuma de José Escada, em 1980. Alan Watts chegou até ao pintor através de dois dos seus amigos, logo com duas abordagens distintas: por uma via mística, através dos livros que o escultor Carlos Amado lhe facultava, chegando mesmo o pintor a representar o livro de Watts, *Être Dieu*, nos seus trabalhos, hoje na colecção particular de Carlos Amado, mas também pela qualidade literária, a que Escada não era alheio, por intermédio, de Alçada Baptista que lhe emprestava os livros e que Escada avidamente mandava fotocopiar.

Escada era possuidor de uma sensibilidade bastante apurada, trabalhando o jogo de cores, os contrastes e as harmonias, de forma sábia e delicada nas suas variadas tonalidades e intensidades lumínicas dos diversos planos cromáticos. A maioria das considerações publicadas na época sobre esta exposição, centrou-se sobretudo no timbre cromático usado pelo artista, que se ficou a dever também ao seu encantamento com as novas tintas acrílicas.

---

<sup>76</sup> *Diário de Lisboa*, Roteiro Cultural, Quinta-feira, 28 de Junho de 1979, pg. 22.

<sup>77</sup> Alan Watts, 1915-1973, ideólogo californiano, conferencista, filósofo e escritor com mais de vinte títulos publicados assim como numerosos artigos acerca de assuntos como a identidade pessoal, a verdadeira natureza da realidade e, a procura da felicidade, relacionando a sua experiência pessoal com o conhecimento científico e com os ensinamentos de religiosos de filósofos tanto orientais como ocidentais. Esta registado tanto em áudio como em vídeo pois participou tanto em diversos programas de rádio como de televisão.

<sup>78</sup> António Alçada Baptista, “Breve Lembrança de José Escada”, Catálogo da exposição *José Escada*, Sociedade Nacional de Belas Artes, Dezembro de 1980

Apesar de nomeada de *Óleos de Escada* os trabalhos expostos foram, senão na totalidade, na sua grande maioria pintados a tinta acrílica, particularmente em acrílicos da marca *Winsor & Newton*, marca que ganhou adeptos entre os pintores pela sua fina qualidade e força cromática, tanto em cores primárias, especialmente presente num azul ultramarino, mas também nas cores secundárias, como um laranja extremamente luminoso e um verde de elegante frescura, que pareciam traduzir melhor a luz e a fantasia<sup>79</sup> do pintor, conseguida por contrastes simultâneos.

Os acrílicos eram o material ideal para Escada. São solúveis em água, inodoros, secam rápido, longe do cheiro característico do óleo, das terebintinas, da aguarrás, dos diluentes e do seu demorado ritual, pois doutra forma seria impossível viver e trabalhar num quarto de reduzidas dimensões.

Escada sabia que era através da Fundação e dos subsídios que esta lhe foi atribuindo, que podia continuar o seu sonho de pintor. Estava de tal modo reconhecido, que sentiu a certo passo a necessidade de escrever à Fundação<sup>80</sup>, ao Dr. Artur Nobre de Gusmão, dizendo-lhe que não sendo ele pessoa de muitas palavras já há muito que tinha o desejo de lhe dizer, assim como também ao Dr. Azeredo Perdigão e a todos os que com ele de perto colaboraram, a sua gratidão e o seu reconhecimento pelos vários subsídios e ajudas de que foi alvo por parte da Fundação.

Escada encontrava-se sensibilizado com a disponibilidade da Fundação e escreveu que “ainda recentemente estando com uma doença grave, a Fundação Gulbenkian, me concedeu mais uma vez, um subsídio graças aos bons ofícios de

---

<sup>79</sup> Esta fantasia era resultado do consumo de psicotrópicos e de álcool, consumo que o pintor iniciara ainda em Paris. As referências a esses produtos encontra-se expressa pelo pintor no seu quadro *As Tentações de Sto António*, de 1979, com a ostentação de um cartaz com a frase “Droga, Loucura, Morte.”

<sup>80</sup> José Escada *in* carta datada de Lisboa, 22 de Junho de 1979, dirigida à Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Belas Artes, Ex.º Sr. Dr. Artur Nobre de Gusmão, registo nº 1513, arquivada na pasta-processo referente ao subsídio atribuído ao pintor entre 1976 e 1979, Serviço de Belas-Artes, Fundação Calouste Gulbenkian.

Vª Ex.<sup>a</sup>”<sup>81</sup>. O pintor também agradece e refere ainda os seus “colegas Fernando de Azevedo e do Arq. Sommer Ribeiro”<sup>82</sup>, acrescentando que “isso são coisas que não se esquecem”.<sup>83</sup>

Os trabalhos expostos eram, segundo escreveu José Escada à Fundação Gulbenkian, uma forma de reconhecimento do pintor a essa mesma Fundação. Acrescentava ainda, com uma forte nota de interesse, que a exposição era, nas suas palavras: “uma prova de que, apesar de estar doente continuei modestamente a tarefa que Viana e Almada exemplarmente realizaram”.<sup>84</sup> Curiosa esta referência de José Escada aos dois pintores portugueses do século XX, pois não encontramos paralelo com outras referências anteriores do pintor.

A propósito desta mostra, António Alçada deixou expresso nas suas memórias que nessa exposição: “o José deu-me uma vez uma lição que não esqueço. Eu sei que não é fácil a gente destacar-se do amigo para apreciar com objectividade a sua obra, mas mesmo em risco de afecto, não receio dizer que foi do melhor que vi.”<sup>85</sup>

José Escada, envelhecido precocemente, arrastava-se penosa mas descontraidamente, com ar de fantasma de si próprio. Encontrava-se magro, ligeiramente curvado, cabelos grisalhos pelos ombros, com as mãos ossudas que tremiam constantemente. “Após o internamento no Caramulo, quando a maior parte das pessoas já o considerava um pintor que se apagara, deu prova de uma renovada vitalidade com a exposição na Galeria São Mamede em 1979.”<sup>86</sup> Na realidade, essa exposição, constituiu um grande êxito, fazendo prever uma qualidade crescente em exposições vindouras que não aconteceram. “Era o canto

---

<sup>81</sup> José Escada *in* carta datada de Lisboa, 22 de Junho de 1979, dirigida à Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Belas Artes, Ex.º Sr. Dr. Artur Nobre de Gusmão, registo nº 1513, arquivada na pasta-processo referente ao subsídio atribuído ao pintor entre 1976 e 1979, Serviço de Belas-Artes, Fundação Calouste Gulbenkian.

<sup>82</sup> *Idem.*

<sup>83</sup> *Idem.*

<sup>84</sup> *Idem.*

<sup>85</sup> António Alçada Baptista, *A Pesca à Linha, Algumas memórias*, Edições Presença, Lisboa, Setembro de 1998, pg. 203.

<sup>86</sup> “O pintor José Escada vai amanhã a enterrar”, *A Capital*, 25 de Agosto de 1980, pg 22.

do cisne de um pintor que esteve para ser um dos mais notáveis que tivemos neste século”,<sup>87</sup> escreveu-se em *A Capital*.

---

<sup>87</sup> “O pintor José Escada vai amanhã a enterrar”, *A Capital*, 25 de Agosto de 1980, pg 22.

## 1.6 - A Morte e a Exposição Retrospectiva

### 1.6.1 – Demasiado cedo

Escada faleceu a 22 de Agosto de 1980. Tal como refere Bernardo Pinto de Almeida, Escada, “morreu porém demasiado jovem e sem que a originalidade do seu projecto chegasse a ter o devido desenvolvimento e consequente reconhecimento”.<sup>1</sup> O seu falecimento aos 46 anos, levantou de imediato boatos de suicídio, envolvendo em mistério e enigmas o seu desaparecimento precoce. Na época artistas amigos, indignados com a sua ausência prematura, percorreram o bairro deixando nos locais habituais da passagem do pintor diversas pinturas e *graffitis* com a frase “Escada Presente”.<sup>2</sup> Habitava um corpo fraco e frágil, debilitado por uma prolongada deficiente alimentação, um consumo exagerado de álcool assim como de fármacos, estando ainda a recuperar de uma tuberculose que quase o matara poucos anos antes, mas que lhe dera nova alento para a pintura. E bastava-lhe a pintura para viver. Coisa de pintor que outro pintor, Fernando de Azevedo compreende e explica: “sempre admirei nele a espiritualidade, que o distinguia dos outros. Mesmo nos momentos maus, que os teve e desesperados, alguns deles por amor da pátria e da verdade – compensados, afinal, pelo exílio que se lhe acabou insuportável; mesmo nesses dias de danação, de queda vertiginosa do anjo, a pintura salvava-o”.<sup>3</sup>

Na realidade, a morte roubou-o quando o seu talento iluminado de estrela entrava numa fase de maior circuito, numa esfera em que poucos entram, num momento de maior aproveitamento da sua personalidade e sensibilidade onde se espelhavam as suas vivências, que caracterizavam a via e a vida difícil do ser pintor, um maldito, segundo o seu carisma, ou o último dos pintores românticos.

---

<sup>1</sup> Bernardo Pinto de Almeida, *Pintura Portuguesa no Século XX*, Lello Edit., Fev.2002,Lisboa, pg170.

<sup>2</sup> Imagens destes *graffitis*, podem ser vistos no capítulo 1.7, Fotobiografia, fig.38, 39, 40, 41, 42 e 43-F.

<sup>3</sup> Fernando de Azevedo, catálogo da exposição *José Escada*, Galeria de São Bento, 1989.

Em jeito de lamentação escrevia-se no jornal *A Capital*, dias depois da sua morte: “As limitações do nosso meio e a personalidade de artista do século XIX, dissipador, sempre em dificuldades, pouco metódico no trabalho e devotado aos prazeres da vida, fizeram que o seu enorme talento não se cumprisse inteiramente.”<sup>4</sup>

Ao longo da sua vida relacionou-se com outros artistas, alguns mais velhos do que ele. A sua “atenta inteligência”,<sup>5</sup> amadurecida forma de pensar, o seu fluente e colorido diálogo, mas também o seu envelhecimento precoce, colocavam-no em sintonia com os mais variados artistas e intelectuais da época. As comparações foram inevitáveis e com alguns anos de diferença “José Escada, na ponta mais nova da mesma terceira geração, está a equivaler (e a vários títulos, melhores e piores: de lenta elaboração, de pequena elaboração, de atenta inteligência actual) a um Fernando Azevedo, que lhe é uma dúzia de anos mais antigo.”<sup>6</sup>

A propósito do desaparecimento de Escada, Lagoa Henriques confessa que “a morte de um amigo e de um artista, leva-nos sempre a reconsiderar qualquer coisa que é talvez o mais importante na curta viagem que nos vivemos: o tempo.”<sup>7</sup>

Certamente Escada também reflectiu sobre a precariedade do tempo, que para além do seu criado tempo aleatório, o tempo que vivemos neste mundo terá sido representado nos seus últimos trabalhos em forma de natureza-morta, metáfora da nossa breve passagem pelo mundo. As suas naturezas-mortas são também um misto de auto-retrato, pois o pintor, para além de representar os objectos criando retratos psicológicos, representava também as suas mãos, em plena actividade da pintura, penetrando no mundo representado.

Escada, enquanto homem apaixonado pela arte e excelente conversador, levou a que Lagoa Henriques escrevesse que “há uma palavra que tem um fundamento muito forte, uma raiz muito profunda na existência de todos nós, uma

---

<sup>4</sup> “O pintor José Escada vai amanhã a enterrar”, *A Capital*, 25 de Agosto de 1980, pg. 22.

<sup>5</sup> J.-A. França, “19 - José Escada (1960)”, in, *Cem Exposições*, Colecção Arte e Artistas Imprensa Nacional Casa da Moeda, Fevereiro Lisboa, 1982.

<sup>6</sup> J.-A. França, “Na morte de José Escada”, *Diário de Lisboa*, 8 de Outubro de 1980, pg. 3.

<sup>7</sup> Lagoa Henriques, “José Escada - Uma Pintura M(o)ural”, in *Arteopinião*, Nº13, Jan-Fev, 1981, pg. 24.

palavra terrível e sagrada que está na base da continuidade da nossa existência: amor”<sup>8</sup>. E continuou Lagoa Henriques esclarecendo que para “José Escada certas palavras tinham uma dimensão diferente, uma responsabilidade maior: vida, arte, ternura, paixão, entendimento”.<sup>9</sup> O grupo de palavras escolhido por Lagoa Henriques é bastante interessante, pois a força das palavras mencionadas, encerra em si mesma, todo o sentido contido na obra de José Escada. Tais palavras não poderiam existir separadamente, pois para José Escada a vida sem arte não era vida, arte pela qual sentia uma profunda ternura e paixão, resultado do pleno entendimento da vida.

Para o pintor Francisco Relógio: “José Escada teve um fim trágico, que nesta terra, a partir do século XVI, tem sido oferecido aos verdadeiros valores: a inveja dos medíocres e a falta de ambiente e de identidade cultural.”<sup>10</sup>

Quando da exposição do K.W.Y. em Lisboa, o grupo produziu um panfleto que distribuíram no Rossio, no qual figurava um dos painéis de Nuno Gonçalves em que substituíram algumas das caras pelas suas. Sobre este panfleto diz-nos João Vieira que “lá figuram o Christo e o Jan Voss, hoje grandes vedetas internacionais por não serem portugueses.”<sup>11</sup> Acrescenta ainda João Vieira: “e o Escada e o Gonçalo já morreram, como bons portugueses de má vida, tendo-se dado muito pouco por isso.”<sup>12</sup>

Com alguma facilidade um periódico da época criou um paralelismo de Escada com o pintor D’Assumpção, onde se podia ler que “tanto ele como, anteriormente D’Assumpção – também coarctado na sua completa expressão

---

<sup>8</sup> Lagoa Henriques, “José Escada - Uma Pintura M(o)ural”, in *Arteopinião*, N°13, Jan-Fev,1981, pg. 24.

<sup>9</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>10</sup> Francisco Relógio, catálogo da exposição *José Escada*, Galeria São Bento, Maio 1989

<sup>11</sup> João Vieira, catálogo da exposição *Imagens da Escrita*, Museu Nacional de Arte Antiga 1988  
Das palavras de João Vieira depreende-se que se Christo e Voss fossem portugueses não teriam estado tão expostos ao sucesso, logo não seriam vedetas e estariam votados ao puro esquecimento, sem que o seu trabalho alguma vez fosse reconhecido. Continua João Vieira: “e afinal, sei lá se daqui a um bom par de séculos tal documento (os folhetos do Rossio), não servirá para dizer que eram português (e eram), esse búlgaro americano, e esse bávaro parisiense (...). Aliás hoje o René Bertholo é um parisiense algarvio, (nos museus nacionais está mal representado), a Lourdes Castro resolveu pagar os custos da insularidade, o Costa Pinheiro, está quase alemão (apesar de Fernando Pessoa, já não se sabe se era brasileiro ou italiano).

<sup>12</sup> João Vieira, catálogo da exposição *Imagens da Escrita*, Museu Nacional de Arte Antiga, 1988.

artística pela angústia vital e pelas circunstâncias do quotidiano, deixaram uma obra que figura entre o que de mais válido apareceu no nosso País, nos últimos tempos.”<sup>13</sup>

### **1.6.2 – A exposição retrospectiva: SNBA, Dezembro 1980**

No ano da sua morte e no intuito de homenagear o artista, a Sociedade Nacional de Belas Artes em conjunto com a Secretaria de Estado da Cultura, organizou uma vasta exposição retrospectiva, mostrando 203 obras do pintor, abrangendo as mais diversas fases. Esta mostra retrospectiva foi acompanhada de um catálogo com reproduções a preto e branco e onze a cores. Os textos na abertura do catálogo estiveram a cargo de alguns dos seus amigos como Alçada Baptista, Fernando de Azevedo e Rui Mário Gonçalves.

A organização por parte da Secretaria de Estado da Cultura foi como “um gesto de *mea culpa*, pela forma miserável como desapareceu o pintor, que pela sua importância contribuiu para o aparecimento de alguns dos mais válidos movimentos de arte contemporânea.”<sup>14</sup> Pelas palavras de Fernando de Azevedo, foi uma exposição “nascida da nossa admiração e da nossa saudade, seja entendível esse frêmito subtil que percorre com emoção e em autentica pureza a sua obra acabada.”<sup>15</sup>

Alçada Baptista, diz-nos no catálogo da exposição que foi companheiro, testemunha e quase cúmplice da inquietação de Escada, que através da pintura, mostrava apenas uma pequena parte do que lhe ia dentro da alma. A sua vida foi um verdadeiro combate, referindo Alçada que, da sua geração, foi quem mais sofreu a violência do embate entre a lucidez e a clarividência perante o grande projecto que foi prometido ao homem e a mediocridade dos pesos interiores

---

<sup>13</sup> “O pintor José Escada vai amanhã a enterrar”, *A Capital*, 25 de Agosto de 1980, pg. 22.

<sup>14</sup> “Posteridade inadiável”, *O Século*, 28 de Maio de 1989.

<sup>15</sup> Fernando de Azevedo, Catálogo da exposição *José Escada*, SNBA, Dezembro de 1980.

intransponíveis e mais dos bloqueios das circunstâncias que eles semearam à nossa própria volta.

Estas adversas circunstâncias levantavam um conflito de guerrilha íntima e no meio dela Escada “armou a sua tenda de viver e nem por um minuto desertou no campo de um combate que se confundiu com a própria vida.”<sup>16</sup>

Para a realização da exposição retrospectiva na SNBA, foi necessário realizar um seguro para cada obra, sobre o qual Lagoa Henriques ironiza com “um seguro de vida, depois da morte do artista. Quadros que na última exposição tinham sido vendidos por trinta ou quarenta contos atingiam agora a verba de cinquenta ou cem mil escudos.”<sup>17</sup>

Será ainda de registar uma estranha ocorrência nesta exposição retrospectiva quando se suspeitou do roubo de uma das telas expostas. A notícia inicialmente divulgada ficou a dever-se a um certo nervosismo das vigilantes de serviço que, ao verificarem a falta de uma das telas, se apressaram a divulgar o facto afirmando que o quadro pertencia à colecção de Mário Cesariny. Entretanto levantaram-se suspeitas sobre dois visitantes da exposição de nacionalidade espanhola, um dos quais transportava uma mochila e cujo interesse demonstrado numa possível aquisição de alguns trabalhos, assim como o seu comportamento posterior se tornaram motivos de suspeitas. No entanto, *Mário Cesariny sentado no Café Gelo*, assim se denominava a tela, não foi o quadro que inicialmente se pensava roubado da exposição. Esta tela encontrava-se no interior de uma vitrina, e permanecia no mesmo lugar quando o pintor Fernando Calhau ali se deslocou, na qualidade de organizador da exposição, para fazer o inventário das obras. Segundo alguns jornais da época apuraram, o quadro furtado pertencia à colecção da mãe do pintor, D.<sup>a</sup> Adriana Escada, não se sabendo ao certo as dimensões ou os motivos que o ilustravam.

---

<sup>16</sup> Fernando de Azevedo, Catálogo da exposição *José Escada*, SNBA, Dezembro de 1980.

<sup>17</sup> Lagoa Henriques, “José Escada - uma pintura m(o)ural”, *Arteopinião*, nº13 Janeiro de 1981, pg. 24.

### 1.6.3 – Outras exposições póstumas

Nestes trinta anos após o falecimento do pintor, foram realizadas algumas exposições dos seus trabalhos, no entanto algumas revestidas de carácter cultural, outras de carácter comercial.

Alguns indícios de estabilidade económica dos anos oitenta indiciam a uma nova animação tanto na difusão artística como no próprio mercado da arte. Em 1983, os trabalhos de Escada mostram-se numa exposição em Lisboa na *Galeria Leo*, espaço dinamizador de arte, capaz de sair da esfera comercial, que pelas suas propostas se revestiu de larga importância na época. Esta exposição foi o motivo para Rui Mário Gonçalves, publicar um pequeno texto no *Jornal de Artes e Letras* que iniciava assim: “Alguns fazem tão bem um relógio, que seriam capazes de construir uma catedral. José Escada nunca teve oportunidade de construir uma catedral. Também não fazia relógios. Mas fez muitas coisas bem feitas. No trabalho das suas mãos ficou o melhor do seu pensamento”.<sup>18</sup> No mesmo artigo, mais à frente, o crítico escrevia que tinha tendência para acreditar que tudo o que o pintor fizera fora bem feito, pois a qualidade humana que emanava dos seus pensamentos e gestos revelara-se no máximo e no mínimo que fez. O pintor expressava nas suas obras que no mais elementar trabalho artesanal se poderia encontrar todo o saber dum povo, sendo essa sabedoria adquirida através de gerações, sabedoria de que a vida intelectual nos afasta. “O Escada no mais elementar trabalho das suas mãos, regenera-nos, recupera essa sabedoria para nós.”<sup>19</sup> As suas colagens, desenhos e pinturas surgem como marcos orientadores, quantas vezes discretos mas nem por isso menos eficazes. Como uma forma de convivência não admira que, por vezes, registem os cães e os amigos, as ramagens e as cordas: presenças simples do quotidiano, as mais necessárias. Rui Mário Gonçalves sentiu esta exposição carregada de sinais de

---

<sup>18</sup> Rui Mário Gonçalves, “Escada, Mouga: dois lugares de festa íntima”, *Jornal de Letras e Artes*, 12 a 25 de Abril de 1983, pg. 29.

<sup>19</sup> *Idem, ibidem.*

pura amizade: “Nos objectos e desenhos mais simples, uma vida, uma nobilíssima visão pessoal. Um convite à pureza e à festa íntima.”<sup>20</sup>

Em 1984, Escada aparece representado no *Espace Alliance*, pertencente à *Alliance Française*, também em Lisboa, em mais uma mostra que parece não ter conseguido ultrapassar o peso dos tempos, no entanto, esta exposição modesta com algumas obras significativas, mas nem todas, estava confinada a um espaço mínimo. Como referenciava João Pinharanda, “se as qualidades ou fraquezas dos espaços fazem muito pelas exposições este não funciona de modo positivo: meio corredor e uma saleta sem recato”.<sup>21</sup> Para logo continuar: “Porém os bons artistas superam sempre o que sobre eles se faz ou diz.”

No ano de 1991, o *Centre Culturel Portugais de la Fondation Calouste Gulbenkian*, em Paris, inaugurou uma exposição com o título *José Escada 1934-1980*. Esta mostra decorreu de 17 de Outubro a 19 de Dezembro. O catálogo, de capa rígida com reproduções a cores, possui textos da Directora do *Centre Culturel*, Maria de Lourdes Belchior, de José Sommer Ribeiro, de Sophia de Mello Breyner Andresen, com texto extraído do catálogo da exposição na *Galeria de São Mamede* e de António Alçada Baptista. Todos os textos são exclusivamente em língua francesa. Antes das quarenta e três reproduções das obras expostas, uma pequena biografia com listagem de exposições, acompanhada com uma fotografia, apresentava o pintor ao espectador.

No catálogo verificam-se muitas obras sem título, de dimensões várias e técnicas diversas. No entanto, por ser uma exposição póstuma e com carácter retrospectivo, ganha interesse mencionar os coleccionadores que detinham as obras e que as cederam.

A colecção Manuel de Brito cedia uma obra de 1955, o retrato de Lourdes Castro; dois óleos sobre platex de 1958; quatro guaches de 1960; *A Rosácea* conhecido guache de 1965; *A Levitação* também guache de 1965; um óleo sobre tela de 1965; dois guaches de 1966 e um guache com tinta-da-china também de 1966; três recortes e colagem de papel em relevo, *Découpage en relief*, de 1968;

---

<sup>20</sup> Rui Mário Gonçalves, “Escada, Mouga: dois lugares de festa íntima”, *Jornal de Letras e Artes*, 12 a 25 de Abril de 1983, pg. 29.

<sup>21</sup> João Pinharanda, *Expresso*, 27 de Outubro de 1984, pg. 4-R.

de 1969 um guache e ponta de feltro sobre papel; um guache e ponta de feltro sobre papel de 1970; um óleo sobre tela de 1971 intitulado *En pensant à Chartres*,<sup>22</sup> um guache de 1971; um óleo sobre tela de 1972 chamado *L'esprit ne descendra pás sans la chanson*; dois guaches sobre papel de 1972, como também duas pontas de feltro e guache, sobre papel de 1972; uma tinta-da-china e guache sobre papel intitulado: *Les Pierres* de 1972; um guache, ponta de feltro e tinta-da-china sobre papel de 1972; um óleo sobre tela de 1972/73; um guache sobre papel de 1973; e, um óleo sobre tela de 1979, *A Capela do Alto de Santo Amaro* com 40 x 80 cm.

Por sua vez, o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian apresentava da sua colecção exclusivamente óleos: um óleo sobre tela de 1960; um óleo sobre tela de 1965; um óleo sobre tela intitulado *Portrait de Mário Cesariny*, assim como um auto-retrato sobre tela de 1972; 5 óleos sobre tela de 1973, um óleo sobre cartão não datado, mas presumivelmente de 1973.

Da colecção de Manuel Cargaleiro, podiam ser vistos dois desenhos sobre papel de 1963; um guache sobre papel, *Le jour de la rencontre* de 1964 um óleo sobre tela de 1965 e um recorte em papel montado em relevo do mesmo ano.

A obra exposta mais antiga intitulava-se *Resurrection*, datada de 1954, era um guache e tinta-da-china sobre papel e pertencia à colecção de Maria de Lourdes Belchior. De 1967 exponha-se um acrílico recortado denominado *L'homme écrasé par le cheval*, da colecção do pintor Júlio Pomar. Um guache sobre papel de 1965 sem título pertencia a uma colecção particular não identificada.

A exposição da Fundação Gulbenkian em Paris não prosseguiu em Lisboa, ficando-se assim a aguardar a exposição que Escada individualmente nunca teve.

Incluído no KWY, alguns dos seus trabalhos são mostrados em Abril de 2001, no Centro Cultural de Belém numa grande exposição intitulada *KWY – Paris 1958-1968*.<sup>23</sup> Esta exposição foi baseada na revista do grupo, tendo

---

<sup>22</sup> Este trabalho foi quase dez anos depois cartão de Boas-Festas Natalícias da Galeria 111.

<sup>23</sup> “Por proposta dos artistas portugueses que fizeram parte do grupo, a exposição foi comissariada pela Prof. Doutora Margarida Acciaiuoli e cuja investigação contou com a colaboração da Dra. Rita Macedo, do Dr. Fernando Dias e da Dra Paula Vieira.” Margarida Veiga, *in*, “Apresentação da

mostrado a sua produção artística, com trabalhos de diversas fases de todos os elementos, bem como a ligação destes com artistas estrangeiros. Tratou-se de uma exposição de grande qualidade científica comissariada por Margarida Acciaiuoli, responsável também pela planificação e coordenação científica do excelente e extenso catálogo que acompanhava a exposição.<sup>24</sup> Foi publicado também um pequeno caderno, com incidência nas biografias dos artistas ilustradas com trabalhos de cada um, assim como as revistas e edições KWY.

Com carácter comercial foram realizadas outras exposições assim em Maio de 1989, com pura coincidência, duas galerias expõem trabalhos de Escada, a *Galeria Lambertini*, e a *Galeria São Bento*. A primeira situada na Avenida da Liberdade, intitulou a mostra de *Reservas de Escada*. A segunda, intitulava-se simplesmente *José Escada*. As duas mostras reuniam trabalhos variados de épocas diversas, logo eram também variadas as técnicas apresentadas que iam desde o óleo ao lápis de cera, do guache às aguarelas, expondo-se assim as diversas cambiantes da produção do pintor, sobretudo desde que regressara a Portugal, período em que ambas as exposições eram mais férteis. Já vimos, que quando Escada se propôs realizar uma exposição na Fundação Calouste Gulbenkian propôs-se também fazer a viagem a Paris para recolher grande parte das obras que por lá deixou, espelhando a dificuldade em encontrar disponíveis obras do artista desse período.

Ambas as exposições se depararam com enorme dificuldade para reunirem um número suficiente de trabalhos. Na Lambertini estiveram patentes em grande parte retratos que formavam um conjunto de pequenos formatos, ténues e ternos, que se apreciariam melhor se se tivesse presente todo o conjunto da sua obra e, de preferência também, os caminhos que percorreu em vida. A avaliar pelo jornal

---

exposição”, catálogo da exposição *KWY – Paris, 1958-1968*, Centro Cultural de Belém, Abril 2001. pg. 13

<sup>24</sup> No referido catálogo, é possível encontrar textos da autoria de António Alçada Baptista, Alfredo Margarido, Ana Filipa Candeias, Artur Maciel, Davis Bourdon, Ernesto de Sousa, Fernando Dias, Fernando Gil, Fernando Pernes, Gerard Gassiot-Talabor, Guy Weelen, Hans Friemond, Helder Macedo, João Vidal, José Gil, José Luís Porfírio, José Augusto França, Jurgen Claus, Manuel Villaverde Cabral, Manuel Zimbro, Margarida Acciaiuoli, Margarida veiga, Mário de Oliveira, Navarro de Andrade, Pierre Restany, Rita Macedo e Sebastião Fonseca.

*Expresso*, foi uma “estranha e particular forma de recordar José Escada”<sup>25</sup> numa exposição que foi segundo o catálogo, “provavelmente aquela que ele nunca teria feito se continuasse connosco.”<sup>26</sup>

Na *Galeria São Bento* a mostra de trabalhos do pintor decorreu de 11 de Maio a 12 de Junho de 1989, tendo sido apresentados vinte e quatro trabalhos de datas diversas, correspondendo também a técnicas e suportes diversos. O catálogo apresentava algumas reproduções a cores mas, o mais importante foram alguns textos de amigos do pintor realizados especificamente para o efeito. O director da galeria, António Prates, pediu a alguns amigos do pintor que escrevessem algo sobre José Escada em dez linhas: “tentei com esta exposição fazer uma homenagem ao Zé Escada, incluindo no catálogo textos que foram pedidos a alguns dos amigos que privaram com ele.”<sup>27</sup> Conhecedor profundo da grande fonte de possibilidades que foi o pintor, René Bertholo confessou: “Pois, escrever sobre o Escada em dez linhas, é como meter o Rossio na Rua da Betesga.”<sup>28</sup>

Segundo o seu director, a exposição na *Galeria São Bento* levou cerca de um ano a preparar, tendo sido preocupação principal realizar uma mostra das várias fases do trabalho do pintor, desde as *Oliveiras* às *Cordas*, das *Sombras* aos *Puzzles*. Inevitavelmente, ao mostrar diversas fases, mostrou também diversas técnicas utilizadas pelo artista, desde o lápis ao guache, dos recortes de chapa às colagens em papel, do óleo ao acrílico.

Da referida mostra de carácter comercial, António Prates confessou que: “os *Puzzles* são os trabalhos mais raros e de facto mais apreciados e pertencem aos anos 60, altura em que explorou este tipo de linguagem.”<sup>29</sup> Na realidade, os trabalhos de Escada quase que se poderiam classificar entre raros e muito raros, ou mesmo extremamente raros, o que lhes confere o carácter de valor seguro, e lhe confere posição de destaque em qualquer colecção. A confirma-lo, António

---

<sup>25</sup> Paula Moura Pinheiro, *Jornal Expresso, Cartaz*, 6 de Maio de 1989.

<sup>26</sup> Catálogo da exposição “Reservas”, Galeria Lambertini, Maio, 1989.

<sup>27</sup> António Prates em entrevista: “Posteridade Inadiável”, *jornal O Século* de 28 de Maio de 1989.

<sup>28</sup> René Bertholo, catálogo da exposição *José Escada*, Galeria São Bento, 1989.

<sup>29</sup> *Idem*.

Prates que considerou que: “pouco vulgares são também as colagens mas consegui arranjar algumas.”<sup>30</sup>

Estas dificuldades de alinhamento da exposição comprovam a importância que os trabalhos de Escada adquiriram nas várias colecções de arte. Algumas das dificuldades não conseguiram ser ultrapassadas, consentindo assim que a exposição apresentasse alguns lapsos, sentidos naquelas formas de figuração resultante da linguagem dos puzzles. Desses trabalhos só, foi exposto um guache e das obras mais espectaculares, as famosas caixas com recortes em relevos, considerados dos trabalhos mais fabulosos do pintor, foram impossíveis de levar a esta mostra. Apesar das dificuldades de disponibilidade de algumas peças importantes, as colecções são conseguidas e mantidas através de compras e de vendas. Como técnica comercial, expõe-se e vende-se primeiramente pequenos formatos, trabalhos em papel, desenhos e obras secundárias, para só mais tarde dar ao mercado as obras maiores e de maior importância. O carácter comercial da exposição, levou a que não fossem expostas obras mais espectaculares, de forma a não abafar as restantes, que se pretendiam vendidas, e a defender a exposição pois esta poderia ganhar a perspectiva de retrospectiva e isso, segundo o director da galeria, compete as entidades oficiais.<sup>31</sup>

No ano de 2003 a *Galeria Antiks*, inaugurou no seu espaço de Lisboa uma exposição intitulada *José Escada*, que decorreu de 27 de Março a 13 de Abril e que reunia um total de 36 obras do pintor. A exposição foi acompanhada de um catálogo inteiramente a cores com texto introdutório do Arq. João Teixeira uma fotografia do pintor que já tinha sido publicada no desdobrável da exposição *ESBAL, 20 x 13*.

Sobre a exposição na *Galeria Antiks*, destaca-se o texto de João Bénard da Costa, publicado no jornal *Publico*, que para além de analisar a citada exposição partilha algumas das suas memórias dos tempos passados com o pintor.

Bénard da Costa tomou conhecimento da morte de Escada quando o pintor António Palolo lhe disse: «Morreu o Escada». E depois acrescentou, como

---

<sup>30</sup> René Bertholo, catálogo da exposição *José Escada*, Galeria São Bento, 1989.

<sup>31</sup> António Prates em entrevista: “Posteridade Inadiável”, jornal *O Século* de 28 de Maio de 1989.

sempre dizia dos outros que tinham morrido e de quem gostava: “Foi desta para melhor”. Nunca mais ouvi ninguém dizê-lo com tanta certeza e tanta confiança.»<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> João Bénard da Costa, Escada, *in*, “O cerco infinito”, *Publico*, 25 Abril 2003.

## 1.7 – Fotobiografia

Nas pesquisas que efectuámos para a realização do presente trabalho, conseguimos reunir um conjunto de imagens que decerto ajudarão melhor a conhecer o pintor. Desta selecção fazem parte fotografias da escola primária, em 1943, quando Escada tinha nove anos, e que se trata da fotografia mais antiga que conseguimos, assim como fotografias da Escola António Arroio, como ainda também fotografias quando aluno na Escola de Belas Artes de Lisboa.

Seguidamente apresentamos algumas fotografias de quando o pintor viveu em Paris, onde surge sozinho ou com o grupo KWY, e fotografias após o seu regresso a Portugal, trabalhando no seu atelier, ou na inauguração da sua exposição, *Óleos de Escada* de 1979.

Entendemos também serem importantes as fotografias do Alto de Santo Amaro, que mostram os *graffitis*: “Escada Presente”.

Também apresentamos desenhos, pinturas e caricaturas. Nestas últimas, ambas datadas de 1958, onde se pode encontrar Escada nas tertúlias no Café Gelo, ou em reuniões do grupo promotor do Movimento de Renovação da Arte Religiosa.

Já de 1964, apresentamos uma pintura de Marta Telles, que retratou Escada a pintar no seu atelier em Paris.

Desenhos a grafite e a tinta-da-china de Carlos Amado, mostram-nos Escada após o seu regresso a Portugal, lendo, desenhando ou simplesmente descansando. Lagoa Henriques também retratou o pintor num desenho a grafite, numa pose de convívio social.

### 1.7.1 - Índice de Imagens

- Fig.1-F..... Placa toponímica.
- Fig.2, 3-F..... Fotografia de Escola, 1943.
- Fig.4-F..... Ficha da Escola Industrial António Arroio
- Fig.5-F..... Ficha da Escola Superior Belas Artes de Lisboa
- Fig.6-F..... Benjamim Marques, 1958, o grupo do café Gelo (Manuel de Lima, Luiz Pacheco, Mário Cesariny, Raul Leal, José Simões, Hélder Macedo, João Rodrigues, Gonçalo, Benjamin, Escada, Cargaleiro, a cadeira vazia de João Vieira, Fininha, J. Manuel Calafate, João Zanaga, Assunção, Vergílio Martinho e Saldanha da Gama.)
- Fig.7-F..... Reunião do grupo promotor do M.R.A.R. (Madalena Cabral, Flórido de Vasconcelos, José Maya Santos, Diogo Lino Pimentel, António de Freitas Leal, António Lino, Nuno Teotónio Pereira, Manuel Cargaleiro e José Escada de costas).
- Fig.8-F..... Capa do boletim do Movimento de Renovação da Arte Religiosa.
- Fig.9-F..... J. Escada, *Meditação sobre os Salmos*.
- Fig.10-F..... Fotografia entre amigos, Paris. (Teresa Vidal, Lena Vieira, René Bertholo, João Vidal, Escada, Jan Voss, João Vieira, (Marlin Monroe), Costa Pinheiro, Christo e Lourdes Castro.)
- Fig.11-F.....Fotografia entre amigos, KWY, Paris. (René Bertholo, João Vidal, Escada, Lourdes Castro, Costa Pinheiro, João Vieira, Jan Voss e Christo.)
- Fig.12-F..... J. Escada, capa do relatório Janeiro-Março 1960.
- Fig.13-F..... J. Escada, capa do relatório Março-Junho 1960.
- Fig.14-F..... KWY 3, J. Escada, serigrafia.
- Fig.15-F..... KWY 6, J. Escada, serigrafia.
- Fig.16-F..... J. Escada ao cavalete.
- Fig.17-F..... José Escada, Paris.
- Fig.18-F..... José Escada, Lisboa.
- Fig.19-F..... José Escada, Mário Silva, Luíza Neto Jorge, e António Barahona.

|               |  |
|---------------|--|
| Fig.20-F..... | J. Escada, Paris.  |
| Fig.21-F..... | José Escada, Arq. PIDE/DGS, Torre do Tombo.                              |
| Fig.22-F..... | Marta Telles, <i>José Escada</i> , Paris 1964.                           |
| Fig.23-F..... | J. Escada.   |
| Fig.24-F..... | J. Escada, Lisboa.   |
| Fig.25-F..... | J. Escada, Lisboa.   |
| Fig.26-F..... | Painel de 1974, à esq. Rogério Ribeiro, à dta. J. Escada.                |
| Fig.27-F..... | Vaz da Silva, Maria Nobre Franco, José Escada.                           |
| Fig.28-F..... | Carlos Amado, <i>José Escada</i> .                                       |
| Fig.29-F..... | Lagoa Henriques, <i>José Escada</i> .                                    |
| Fig.30-F..... | Carlos Amado, <i>José Escada</i> .                                       |
| Fig.31-F..... | Carlos Amado, <i>José Escada</i> .                                       |
| Fig.32-F..... | Carlos Amado, <i>José Escada</i> .                                       |
| Fig.33-F..... | J. Escada no seu atelier.  |
| Fig.34-F..... | J. Escada inauguração da exposição <i>Óleos de Escada</i> , 1979.        |
| Fig.35-F..... | J. Escada, Strof e Gitane, Capela do Alto St.º Amaro.                    |
| Fig.36-F..... | Capela do Alto de Stº Amaro e oliveiras.                                 |
| Fig.37-F..... | Oliveiras do Alto Stº Amaro.   |
| Fig.38-F..... | Desenho de Escada, e <i>graffitti</i> , 1980, Capela do Alto St.º Amaro. |
| Fig.39-F..... | Desenho de Escada, e <i>graffitti</i> , 1980, Capela do Alto St.º Amaro. |
| Fig.40-F..... | <i>Graffiti</i> , Alto de Sto. Amaro, 1980.                              |
| Fig.41-F..... | <i>Graffiti</i> , Alto de Sto. Amaro, 1980.                              |
| Fig.42-F..... | <i>Graffiti</i> , Capela do Alto de Sto. Amaro, 1980.                    |
| Fig.43-F..... | <i>Graffiti</i> , Capela do Alto de Sto. Amaro, 1980.                    |