

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**A ESCOLA ANTÓNIO ARROIO E O ENSINO
ARTÍSTICO**

Artistas emergentes no início dos anos quarenta

Maria Helena Mendes Rodrigues

Dissertação

Mestrado em Educação Artística

Dissertação orientada pela Professora Doutora Cristina de Sousa Azevedo Tavares

2024

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Maria Helena Mendes Rodrigues, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada A ESCOLA ANTÓNIO ARROIO E O ENSINO ARTÍSTICO - Artistas emergentes no início dos anos quarenta é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

A Candidata

Maria Helena Rodrigues

Lisboa, 21 de outubro de 2024

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar o impacto do ensino artístico da Escola Industrial de António Arroio (Arte Aplicada) nos primeiros anos de atividade, de 1935 a 1941, e compreender como este modelo educativo contribuiu para a formação integral dos seus alunos, preparando-os para a rutura artística que caracterizou a transição para a arte contemporânea em Portugal. A investigação centrou-se na análise do contexto educativo e sociocultural da época, bem como no percurso dos artistas formados na escola, que se tornariam figuras importantes do Neo-realismo e do Surrealismo em Portugal.

Concluiu-se que a Escola António Arroio teve um papel essencial na formação dos seus alunos, fornecendo uma educação que combinava ensino técnico, prática artística e um ambiente inclusivo e inovador. Fatores como a natureza mista da escola, a qualificação dos professores, a liderança humanista do diretor, e o ambiente de constante confronto com o regime autoritário do Estado Novo, contribuíram para o desenvolvimento de uma geração de artistas com uma visão crítica e criativa. Esses elementos foram decisivos para que estes jovens artistas pudessem desafiar as normas estabelecidas e se tornassem protagonistas da renovação estética e cultural que marcou a arte portuguesa nas décadas seguintes.

Palavras-Chave:

Ensino Artístico, António Arroio, Artistas Emergentes, Surrealismo.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the impact of the artistic education at the Escola Industrial António Arroio (Applied Arts) during its early years, from 1935 to 1941, and to understand how this educational model contributed to the holistic formation of its students, preparing them for the artistic rupture that characterized the transition to contemporary art in Portugal. The research focused on analyzing the educational and sociocultural context of the time, as well as the journey of the artists trained at the school, who would become important figures in Neo-Realism and Surrealism in Portugal.

It was concluded that Escola António Arroio played an essential role in the formation of its students, providing an education that combined technical training, artistic practice, and an inclusive and innovative environment. Factors such as the mixed nature of the school, the qualifications of the teachers, the humanistic leadership of the director, and the atmosphere of constant confrontation with the authoritarian Estado Novo regime contributed to the development of a generation of artists with a critical and creative vision. These elements were decisive in enabling these young artists to challenge established norms and become protagonists of the aesthetic and cultural renewal that marked Portuguese art in the following decades.

Keywords:

Artistic Education, António Arroio, Emerging Artists, Surrealism

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de expressar o meu mais profundo agradecimento à Professora Doutora Cristina Azevedo Tavares, minha orientadora, cuja dedicação incansável, disponibilidade e contribuições inestimáveis foram essenciais para o desenvolvimento e enriquecimento desta dissertação. Foi a sua inspiração, nas suas aulas, que deu origem a este trabalho.

Gostaria também de agradecer, de forma especial, a todos os entrevistados que gentilmente participaram neste estudo, pela generosidade com que partilharam o seu conhecimento e experiências: Professora Doutora Cristina Azevedo Tavares, Doutora Manuela Cruz, Mestre Cruzeiro Seixas, Mestre Querubim Lapa e Dra. Cidália Fernandes, secretária de Cruzeiro Seixas no Centro de Estudos do Surrealismo, na Fundação Cupertino de Miranda, em Famalicão.

Um agradecimento muito especial ao Professor Rui Madeira, ex-Diretor da Escola Artística António Arroio, que me permitiu acesso ao valioso arquivo histórico da Escola, bem como a todos os investigadores cujos trabalhos ajudaram a fundamentar esta dissertação.

Expresso ainda a minha gratidão aos profissionais que me assistiram, de forma anónima, nos diferentes locais de pesquisa: Escola Artística António Arroio, Faculdade de Belas Artes e Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal (sala de reservados), Fundação Cupertino de Miranda – Centro de Estudos do Surrealismo, Centro de documentação do Ministério da Educação, Dr. João Jaime, ex-Diretor do Liceu Camões, Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian e diversas Bibliotecas Públicas de Lisboa.

Agradeço, de coração, à Lena, pelo apoio e pela ajuda inicial que foram fundamentais nesta jornada.

À Cristina Cardoso, pela ajuda incansável na transcrição de entrevistas.

Ao Hélder, pela paciência na revisão do texto, pelo incentivo constante e pela amizade e apoio ao longo deste percurso.

À minha família, em especial a minha mãe, cuja força e amor me deram coragem para persistir mesmo nos momentos mais desafiantes.

E, finalmente, à Filipa, que diariamente me dá alento e força para seguir em frente.

LISTA DE SIGLAS.

CE – Conselho Escolar.

CEJAD – Comissão de Escritores, Jornalistas e Artistas Democráticos.

DGET- Direcção Geral do Ensino Técnico.

EAAA – Escola Artística António Arroio.

EBAL - Escola de Belas Artes de Lisboa.

EGAP – Exposições Gerais de Artes Plásticas.

EIAA – Escola Industrial de António Arroio (Arte Aplicada).

GSL – Grupo Surrealista de Lisboa.

HEBA – Habilitação às Escolas de Belas Artes.

JUBA – Jardim Universitário das Belas Artes.

MUD – Movimento de Unidade Democrática.

SNBA – Sociedade Nacional de Belas Artes.

SPN – Secretariado de Propaganda Nacional.

SPN/SNI – Secretariado de Propaganda Nacional/Secretariado Nacional de Informação.

Aos meus pais

ÍNDICE	
Declaração de autoria	i
Resumo e Palavras-chave	ii
<i>Abstract and Keywords</i>	iii
Agradecimentos	iv
Lista de siglas	v
Dedicatória	vi
Introdução	1
1. Contextualização: Do Surrealismo de André Breton ao Grupo Surrealista de Lisboa e seus dissidentes. A Exposição da casa Jalco: Azevedo, Lemos e Vespeira	5
1.1 A situação na Europa; a Guerra; o Surrealismo de André Breton	5
1.2 Contexto sócio-cultural do país nas décadas de 30 e 40 do século XX – António Ferro	7
1.3 As Exposições Gerais de Artes Plásticas na Sociedade Nacional de Belas Artes	14
1.4 O Neo-realismo e o Surrealismo em Portugal	21
1.4.1 O Neo-realismo	21
1.4.2 O Surrealismo em Portugal	25
1.4.2.1 Prelúdio	25
1.4.2.2 “O Grupo Surrealista de Lisboa” e o grupo dissidente “Os Surrealistas”.	35
1.4.2.3 A Exposição da casa Jalco: Azevedo, Lemos e Vespeira	40
2. A Escola António Arroio	42
2.1 Breve história da “construção” da Escola Industrial de António Arroio (Arte Aplicada)	42
2.1.1 Formação	42
2.1.2 O Edifício	43
2.2 O Patrono António José Arroio	45
2.3 Criação e Organização do Curso de Habilitação às Escolas de Belas Artes	49
2.3.1 O programa das disciplinas dos cursos do Ensino Técnico Profissional	52
2.3.2 Os exames	53
2.3.3 Os Manuais Escolares	54
2.4 O estatuto dos professores e dos mestres, e a sua atividade pedagógica	55
2.4.1 O recrutamento inicial dos professores e dos mestres	55
2.4.2 A atividade pedagógica dos professores e dos mestres	58
2.4.2.1 Professores da EIAA autores de Manuais	61
2.5 O estatuto dos alunos dentro da escola: atribuições e deveres	62
2.5.1 Categoria de alunos	62

2.5.2 Avaliação e faltas dos alunos	63
2.6 O Diretor Falcão Trigoso	64
2.6.1 Diretor da Escola António Arroio	64
2.6.2 Artista consagrado	68
3. Os artistas emergentes na década de 40 do Século XX	73
3.1 António Domingues	73
3.1.1 Caracterização do percurso na Escola António Arroio	73
3.1.2 A sua participação como elemento de “O Grupo Surrealista de Lisboa”	75
3.1.3 Atividade artística e profissional	76
3.2 Cruzeiro Seixas	76
3.2.1 Caracterização do percurso na Escola António Arroio	76
3.2.2 Elemento de “O Grupo Surrealista de Lisboa” e fundador do grupo “Os Surrealistas”	78
3.3 Fernando de Azevedo	79
3.3.1 Caracterização do percurso na Escola António Arroio e na Escola de Belas Artes de Lisboa	79
3.3.1.1 Caracterização do percurso na Escola António Arroio	79
3.3.1.2 Caracterização do percurso na Escola de Belas Artes de Lisboa	81
3.3.2 O contexto Neo-realista	83
3.3.3 Fundador d’ “O Grupo Surrealista de Lisboa”	83
3.4 Marcelino Vespeira	86
3.4.1 Caracterização do percurso na Escola António Arroio e na Escola de Belas Artes de Lisboa	86
3.4.1.1 Percurso na Escola António Arroio	86
3.4.1.2 Percurso na Escola de Belas Artes de Lisboa	88
3.4.2 Fundador do Neo-realismo e d’ “O Grupo Surrealista de Lisboa”	89
3.4.3 Percurso artístico no Neo-realismo e n’ “O Grupo Surrealista de Lisboa”	91
3.5 Mário Cesariny	93
3.5.1 Caracterização do percurso na Escola António Arroio	93
3.5.2 Fundador do “Grupo Surrealista de Lisboa” e do grupo “Os Surrealistas”	95
3.6 Moniz Pereira	97
3.6.1 Caracterização do percurso na Escola António Arroio	97
3.6.2 Adesão ao Neo-realismo e fundador d’ “O Grupo Surrealista de Lisboa”	97
3.6.3 Caracterização da atividade artística	100
Conclusão	102
Referências Bibliográficas	107
Lista de documentos consultados no Arquivo da Escola António Arroio	117

Lista de anexos	119
Consultas em instituições	120
Anexos	

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como principal objetivo analisar o impacto do ensino artístico aplicado na Escola Industrial de António Arroio (Arte Aplicada) nos primeiros seis anos da sua existência, de 1935 a 1941. Pretende-se investigar como esse modelo educacional contribuiu para a formação não apenas académica, mas integral dos alunos, muitos dos quais se tornariam protagonistas da transformação artística em Portugal na década de 1940.

A principal questão de pesquisa que orienta este estudo é de que modo o ensino artístico da Escola Industrial de António Arroio (Arte Aplicada) influenciou a formação integral dos seus alunos, preparando-os para a rutura artística que marcou a transição para a arte contemporânea em Portugal.

Neste sentido, o trabalho foca-se no percurso académico e artístico de seis ex-alunos desta instituição: António Domingues, Cruzeiro Seixas, Fernando de Azevedo, Marcelino Vespeira, Mário Cesariny e Moniz Pereira, todos eles elementos centrais no surgimento do Grupo Surrealista de Lisboa. Ao analisar a trajetória destes artistas, procura-se compreender o papel formativo da Escola António Arroio na revolução artística que culminou com o surgimento do surrealismo em Portugal.

A Escola Industrial de António Arroio, inaugurada a 6 de dezembro de 1934, surge num momento em que o ensino técnico-profissional ganhava força em Portugal, impulsionado pelas políticas educativas do Estado Novo. No entanto, mais do que uma simples escola de formação técnica, a António Arroio foi projetada para ser um espaço onde o ensino da arte se fundisse com o trabalho manual, preparando os alunos tanto para o mundo do trabalho quanto para uma carreira artística. A existência do curso de Habilitação às Escolas de Belas Artes preparava também os alunos para prosseguirem estudos nas Escolas de Belas Artes. Este enquadramento era inovador para a época, pois permitia aos estudantes explorar simultaneamente capacidades práticas e criativas, uma característica que se revelou crucial para a formação dos futuros artistas em análise.

Os primeiros anos da escola coincidem com um período de grande agitação política e cultural, tanto a nível nacional quanto internacional. A Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) foram momentos-chave que impactaram profundamente a geração dos jovens que frequentavam a escola. Estes eventos não só ampliaram o seu horizonte político e social, como também os influenciaram a procurar novas formas de expressão artística que pudessem refletir a turbulência do mundo ao seu redor.

Dentro deste contexto, a Escola António Arroio distinguiu-se por permitir aos seus alunos uma liberdade criativa que contrastava com a rigidez do sistema de ensino do Estado Novo. Embora inserida num sistema de educação técnica que visava preparar os jovens para ofícios específicos, a escola conseguiu, de certa forma, resistir às amarras impostas pelo regime, proporcionando um ambiente mais liberal e aberto. A instituição formava não apenas profissionais qualificados para a indústria, mas também jovens que começavam a pensar criticamente sobre o seu papel como artistas

numa sociedade em crise.

Muitos dos artistas que frequentaram a Escola António Arroio nesse período, como António Domingues, Cruzeiro Seixas, Fernando de Azevedo, Marcelino Vespeira, Mário Cesariny e Moniz Pereira, desenvolveram um espírito de camaradagem que ultrapassou as paredes da escola. As suas interações em cafés, como o Café *Hermínius*, e as visitas coletivas a exposições e livrarias da Baixa Lisboa, contribuíram para a formação de um grupo coeso de jovens que partilhavam não apenas interesses artísticos, mas também uma crescente inquietação política. Esta convivência extramuros foi essencial para o desenvolvimento de uma visão crítica do mundo, alimentada pelas discussões sobre a falta de liberdade, a repressão do regime e o papel da arte como instrumento de transformação social.

A conjuntura política nacional também teve um papel importante na formação desta geração de artistas. O Estado Novo, liderado por Oliveira Salazar, instituiu um regime autoritário, marcado pela censura, pela repressão política e pela promoção de uma cultura oficial que privilegiava valores nacionalistas. Em contraste, muitos dos jovens artistas formados na António Arroio começaram a questionar estas imposições, sendo influenciados por movimentos internacionais como o neo-realismo e o surrealismo, que defendiam a transformação social e a liberdade individual. Muitos destes artistas passaram a utilizar a sua arte como uma forma de resistência ao regime, refletindo nas suas obras as tensões sociais e políticas da época.

No contexto internacional, o surrealismo, impulsionado pelas ideias de André Breton a partir de 1924, oferecia uma alternativa revolucionária tanto no campo artístico quanto no político. Em Portugal, este movimento encontrou eco nas obras dos artistas emergentes formados na António Arroio, que viam no surrealismo uma forma de expressar os seus conflitos interiores e os seus anseios. As práticas automáticas da pintura surrealista permitiam uma espécie de catarse e os anseios de uma sociedade que vivia sob a sombra da ditadura. A formação do Grupo Surrealista de Lisboa, em 1947, do qual participaram muitos dos ex-alunos da escola, foi um marco neste processo, pois significou uma rutura com a arte tradicional e uma afirmação da vontade de transformação radical, tanto na arte como na política.

Além do surrealismo, o neo-realismo, com a sua preocupação pela representação dos problemas sociais e pela consciência política, também teve um impacto significativo sobre esta geração de artistas. O envolvimento em movimentos artísticos e políticos como o neo-realismo e o surrealismo ajudou a moldar uma visão do mundo crítica e revolucionária, que os levou a desafiar as estruturas vigentes. Muitos deles, Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, Fernando de Azevedo e Marcelino Vespeira tornaram-se figuras-chave no movimento surrealista. Portanto, ao estudar a formação destes artistas na Escola António Arroio, torna-se claro que a instituição desempenhou um papel crucial, não apenas no desenvolvimento técnico e artístico dos seus alunos, mas também na formação de uma consciência política e social. Este processo formativo culminaria numa intervenção ativa no panorama artístico e político português, levando-os a participarem na resistência ao Estado Novo e a contribuírem para a

renovação das artes em Portugal.

A metodologia utilizada nesta dissertação teve como base uma abordagem qualitativa, com o objetivo de compreender o impacto do ensino artístico na Escola Industrial António Arroio. A investigação seguiu uma estratégia dedutiva, partindo de resultados de investigações anteriores, como sugerido por Ruquoy (1997), o que permitiu construir hipóteses fundamentadas e direcionar a investigação de acordo com o contexto histórico e educativo da escola em estudo.

O método de recolha de dados consistiu, principalmente, na realização de entrevistas semi-diretivas com indivíduos diretamente relacionados com a Escola António Arroio. Foram entrevistados ex-alunos, ex-professores e pessoas que mantiveram uma proximidade significativa com a instituição. A seleção dos entrevistados seguiu critérios de relevância, procurando incluir aqueles que possuíam experiência direta ou próxima da escola durante o período em análise. O número reduzido de entrevistados é característico da abordagem qualitativa, na qual a representatividade não se traduz em termos estatísticos, mas na adequação dos entrevistados aos objetivos da investigação, como destaca Ruquoy (1997).

As entrevistas foram estruturadas para responder às questões centrais do estudo, sendo organizadas em quatro áreas principais: o percurso dos entrevistados na Escola António Arroio, o ambiente de ensino na Escola de Belas Artes de Lisboa (EBAL), a perceção da situação política do período em questão, e a influência dos movimentos culturais e artísticos estrangeiros. Esta estrutura permitiu uma exploração aprofundada de questões ligadas ao ambiente educacional, à formação artística e às limitações impostas pelo regime político vigente.

Além disso, a metodologia contou com um guião de entrevista que incluía perguntas abertas e semidirectas, proporcionando uma flexibilidade que permitiu aos entrevistados expressarem as suas experiências pessoais e reflexões. As entrevistas procuraram compreender como o ensino/aprendizagem na Escola António Arroio ocorria num clima de confiança mútua e respeito pela liberdade do aluno, investigando o impacto do ambiente escolar no desenvolvimento artístico e pessoal dos estudantes.

As informações obtidas por meio das entrevistas foram complementadas com depoimentos e entrevistas realizadas a outras investigadoras, como a Dra. Maria Manuela Cruz, a Prof. Doutora Cristina Azevedo Tavares e o Mestre Querubim Lapa, além de um depoimento do Mestre Cruzeiro Seixas (Anexo XXIX). Esses testemunhos foram fundamentais para enriquecer a análise, oferecendo diferentes perspetivas sobre o valor do ensino artístico proporcionado pela escola.

A investigação foi também conduzida através do exame criterioso de documentos escolares, incluindo registos de alunos e atas de reuniões pedagógicas. Esses documentos foram selecionados com base na sua relevância para o período de estudo, de 1935 a 1941, um tempo de formação e efervescência artística na escola. O acesso aos arquivos foi garantido pela colaboração com a Direção da Escola António Arroio, que nos permitiu aceder o seu acervo histórico, preservando todas as normas

éticas e de confidencialidade.

Para a recolha de dados, foram consultados e digitalizados documentos relevantes, garantindo a preservação das informações essenciais e respeitando a integridade dos documentos originais. Além disso, foram feitas transcrições quando necessário, focando-se especialmente nos detalhes que ilustram a interação entre estudantes, professores, o currículo e a escola.

No geral, a metodologia qualitativa adotada permitiu uma análise detalhada e profunda da experiência educacional dos alunos da Escola António Arroio, destacando os fatores que contribuíram para a sua formação integral e para o seu posicionamento como artistas comprometidos com a inovação e a rutura cultural em Portugal. Essa abordagem não só explorou as dinâmicas internas da escola como também situou a formação artística no contexto sociopolítico e cultural mais amplo do país.

A dissertação está dividida em três capítulos principais, cada um abordando diferentes aspetos do tema de investigação.

No capítulo I, O Contexto Histórico e Artístico, fazemos uma contextualização histórica e artística, explorando o período entre as décadas de 1930 e 1940. Abordamos a situação sociopolítica nacional e internacional, o impacto da Guerra Civil Espanhola e da Segunda Guerra Mundial, e como estes eventos influenciaram a formação de uma geração de artistas críticos ao regime. Também se analisa o surgimento do neo-realismo e do surrealismo em Portugal, movimentos que serviram de plataforma para a expressão artística e política dos artistas em foco neste estudo.

No capítulo II, A Escola Industrial de António Arroio (Arte Aplicada), centramos a análise na Escola António Arroio, desde a sua fundação até aos primeiros anos de funcionamento. O capítulo explora a organização curricular, as metodologias pedagógicas do curso de Habilitação às Escolas de Belas Artes, o curso frequentado pelos artistas em estudo e o impacto deste modelo de ensino na formação dos alunos. Este capítulo também aborda o papel dos professores e como as práticas pedagógicas na escola incentivaram a experimentação artística e o desenvolvimento de uma consciência crítica nos estudantes.

Por fim, no capítulo III, O Percurso Académico e Artístico dos Artistas em Estudo, examinamos detalhadamente o percurso académico e artístico dos seis artistas em estudo: António Domingues, Cruzeiro Seixas, Fernando de Azevedo, Marcelino Vespeira, Mário Cesariny e Moniz Pereira. Aqui, analisa-se como cada um deles, apesar de percursos diferentes, convergiu para um momento decisivo na arte portuguesa: a formação do Grupo Surrealista de Lisboa. Além disso, o capítulo discute a influência da Escola António Arroio na sua formação, tanto técnica quanto ideológica, e como estes artistas utilizaram a sua arte para questionar e subverter o regime político da época.

Capítulo I

1. Contextualização: Do Surrealismo de André Breton ao Grupo Surrealista de Lisboa e seus dissidentes. A Exposição Azevedo, Lemos e Vespeira

Cumpramos-nos apresentar o enquadramento da nossa dissertação para uma melhor compreensão do tema em análise. Assim, abordaremos no ponto 1.1, após uma pequena alusão ao movimento Dadá e à sua origem, o movimento surrealista iniciado por André Breton. De seguida, faremos referência à política cultural do Estado Novo e o seu promotor António Ferro, no período em estudo. No ponto seguinte, aludiremos às *Exposições Gerais de Artes Plásticas* na Sociedade Nacional de Belas Artes que surgiram em oposição aos *Salões de Arte Moderna* do SPN/SNI. No próximo ponto, observaremos os dois movimentos artísticos que surgiram em Portugal nos anos 40 – neo-realismo e surrealismo. Fazem parte desta geração, e foram seus protagonistas, os artistas em estudo nesta dissertação. Por último, ocupamo-nos do nascimento do *Grupo Surrealista de Lisboa* e dos seus fundadores e ainda, da exposição na casa Jalco.

1.1 A situação na Europa; a Guerra; o Surrealismo de André Breton.

Em França, no ano de 1919, os poetas André Breton (1896-1966), Louis Aragon (1897-1982) e Philippe Soupault (1897-1990) redigem poemas e manifestos (Bernard, 1999, p. 90). Em Paris, Breton lança a revista *Littérature* onde publica, entre outras obras, extratos de *Campos Automáticos*, da sua autoria e de Soupault, as primeiras provas de escrita automática (Cesariny, 1997). Estava em marcha a “revolução” surrealista¹.

Originariamente percebido como uma atividade de carácter literário e intelectual, o surrealismo tornar-se-ia um movimento quando André Breton, a 1 de dezembro de 1924, publica no primeiro número da revista *A Revolução Surrealista*, o *Manifesto do Surrealismo*, documento que iria ditar as bases teóricas do movimento. André Breton (2016) definiu-o assim:

SURREALISMO, s. m. Automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral.
(p. 36)

A partir deste momento sucederam-se experiências e escritos teóricos e poéticos que tinham como objetivo levar até às últimas consequências as teses defendidas por André Breton no *Manifesto do Surrealismo*.

¹ O termo “surrealista” terá sido utilizado pela primeira vez pelo poeta Apollinaire, em 1917, na apresentação do bailado *Parada*, de Erik Satie, com figurinos de Picasso e encenado pelos Ballets Russos.

Este movimento internacional² manifestou-se contra a Guerra, “pondo em causa os valores culturais instituídos de arte, civilização e progresso” (D. Rodrigues, 2007, p. 62). Devido ao caráter niilista do movimento, os artistas levariam a cabo uma atitude anárquica que conduziu à “intervenção do acaso” (D. Rodrigues, 2007, p. 63) que viria a pôr em causa os limites da representação, destruindo toda a noção de obra de arte e eliminando as referências culturais ao passado (Bernard 1999, p. 84). Como afirma Nogueira (2014), a norma dadaísta “foi a transgressão de todas as fronteiras literárias e artísticas, colocando-se a anti-arte no lugar da arte” (p. 70). A colagem, a *frottage* e a escrita automática são exemplos dessas técnicas, que mais tarde seriam adotadas pelos surrealistas.

Os artistas surrealistas viriam a adotar comportamentos semelhantes aos do movimento Dadá. Segundo D. Rodrigues (2007),

o surrealismo é, no panorama da arte contemporânea, o movimento poético, ético e estético que, na descendência do dadaísmo, (...) mais tem questionado conceitos de arte e de civilização, subvertendo códigos conhecidos e promovendo novas maneiras de ver, de agir e de pensar. (p. 8)

D. Rodrigues (2017) ainda afirma que “em prol de uma cultura viva, o surrealismo promove a revolução permanente do espírito do homem, através da criação de imagéticas inquietantes, reveladoras das suas aspirações mais profundas” (p. 22). Por sua vez, Ginga (2001) refere:

Não sendo uma escola e assumindo horizontes tão alargados ao nível da criação artística, o surrealismo assentou essencialmente numa atitude, numa ‘moral’ revolucionária de defesa da liberdade individual e em prol da liberdade coletiva, de uma acção poética libertadora da realidade interior com vista à transformação da realidade exterior... (p. 34)

O surrealismo “condenou o capitalismo, promotor de injustiças sociais e contradições económicas, bem como a razão e a lógica, de mãos dadas numa supremacia despótica que mantinha cativa a sensibilidade e o espírito subjetivo do pensamento,” afirma Ginga (2001, p. 35). Ginga (2001, p. 39) afirma também que, após o fim da primeira Guerra Mundial, beneficiando do desenvolvimento dos fenómenos de comunicação ao nível da radiodifusão e das agências de notícias, do crescimento da imprensa e do aparecimento do cinema surgiram, a par do surrealismo, duas vertentes ideológicas opostas: o comunismo e o fascismo. Esta premissa é importante, consideramos, para o desenvolvimento e compreensão do nosso estudo.

Foram muitos os artistas que aderiram ao movimento surrealista, iniciado em Paris, desde o

² As tendências Dada desenvolveram-se, quase simultaneamente, em vários países: em Nova Iorque, com Francis Picabia (1879-1953), Man Ray (1890-1976) e Marcel Duchamp (1887-1968); em Paris, com André Breton (1896-1966), Jean Arp (1887-1966), Soupault (1897-1990) Jacques Vaché (1896-1919), Artaud (1848-1948) e outros; em Colónia, com Max Ernst (1891-1976); e, ainda, em Berlim, com Raoul Haussmann (1886-1971), Hannah Höch (1889-1978), John Heartfield (1891-1968) e George Grosz (1893-1959).

primeiro momento: Max Ernst, Hans Arp, Joan Miró, André Masson, Yves Tanguy. O movimento prolongar-se-ia no tempo e no espaço e seriam vários os artistas a juntarem-se àqueles, Paul Delvaux, Roberto Matta, Wilfredo Lam, Oscar Dominguez, Wolfgang Paalen, Victor Brauner e outros, num movimento de carácter cosmopolita. Segundo Ginga (2001), “foi nas cidades enquanto centros de vasos intercomunicantes de vida cultural e política que o surrealismo se manifestou” (p. 40).

A intervenção surrealista vai acontecendo um pouco por todo o globo e formando grupos surrealistas ou Exposições Internacionais Surrealistas abrangendo várias artes, desde a poesia, literatura, escultura, pintura, o cinema e a fotografia de Man Ray. Em 1931, é exibida nos EUA a primeira exposição exclusivamente surrealista, onde participam Dalí, Chirico, Ernst, Masson, Miró, Picasso e Man Ray (Cesariny, 1997).

Em 1940, inaugura a *Exposição Internacional Surrealista*, no México; em Marselha expõem André Breton e Tristan Tzara, entre outros, e em Portugal, é inaugurada, na casa Repe, ao Chiado, a exposição de António Dacosta, António Pedro e Pamela Boden. De acordo com María Jesús Ávila e Perfecto E.Cuadrado (2001), esta exposição significou “a irrupção efetiva do Surrealismo” (p.49), em Portugal.

Como consequência da eclosão da II guerra Mundial, em 1939, muitos artistas e intelectuais Europeus exilam-se nos Estados Unidos, entre eles encontrava-se André Breton, fundador do movimento surrealista, como referido anteriormente. Após o final daquele conflito mundial, André Breton regressa à Europa determinado em reabilitar o surrealismo no continente onde o tinha iniciado. Em 1947, inaugura em Paris a exposição *Le Surrealisme en 1947*. Este acontecimento terá grande influência no surrealismo em Portugal, que tinha iniciado este caminho no período imediatamente a seguir ao fim da guerra, como observaremos no ponto 1.4.2.2.

1.2 Contexto socio-cultural do país nas décadas de 30 e 40 do século XX - António Ferro

Após quatro anos, o Ministro das Finanças Oliveira Salazar, chega ao Poder, em 1932. Um ano depois, pôs em prática o Estado Novo. Segundo Ginga (2001), os objectivos estavam traçados, e, “implicavam uma via autoritária, anti-parlamentar, nacionalista e, em alguns aspectos, totalitária” (p. 44), e viriam a concretizar-se através do poder personificado pelo chefe do Estado. Para tal, instituiu a censura prévia, proibindo a liberdade de expressão e “desenvolvendo numa atitude cloaca, o medo e desconfiança, a corrupção e o número de prisioneiros políticos” (Ginga, 2001, p. 45). Portugal iniciava, deste modo, um longo período de ditadura que apenas teve o seu epílogo na revolução de 25 de abril de 1974.

Sob a direção de António Ferro, em 1933, Salazar criou o organismo que irá regular toda a programação cultural oficial do regime, o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), cujo objetivo era, conforme Ramos do Ó (1999), que “conseguisse penetrar os vários espaços de produção cultural, perspectivando-os em consonância com as suas próprias exigências” p.44). O SPN tornou-se, assim, no principal veículo da propaganda do regime, que vai ser “o espaço por excelência da *mise en scène* da

política e da ideologia do regime” (Rosas, 2001, p. 1043). No entanto, segundo o SPN não se limita à propaganda das políticas do “Governo estadonovista” (Ramos do Ó, 1999, p.40). Cria politicamente, por exemplo, a Mocidade Portuguesa que terá sido a sucessora da Acção Escolar de Vanguarda proposta por António Ferro, em 1934, a Salazar (Portela, 1982, p. 32). Ao Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) sucedeu, em 1945, o Secretariado Nacional de Informação (SNI). Por este facto, utilizaremos ao longo deste trabalho a designação SPN/SNI sempre que nos referirmos a ações do Secretariado de Propaganda Nacional.

António Ferro vem do orfismo³, do modernismo dos anos vinte, do futurismo de Marinetti, vem também “da admiração pelo fascismo. Admiração que resulta, em larga medida, daquilo que era, para ele, a interpenetração entre modernidade e fascismo” (Portela, 1982, p.32). Foi com esta mentalidade que Ferro propôs a Salazar a «Política do Espírito», criando um programa cultural que acentuava as tradições populares naquilo que elas tinham de mais empírico e ligado à nacionalidade. Esta política procurava associar uma estética moderna aos valores tradicionais portugueses. Para concretizar o seu programa cultural, segundo Ginga (2001), António Ferro vai procurar “a nova geração de artistas que, inicialmente, numa vertente modernista se apresentava em oposição ao tradicional naturalismo académico” (p.44).

Eram os artistas plásticos da «segunda geração» que vão colocar “o seu cabedal de conhecimentos ao serviço (...) da explicitação constante das ideias criadas pelos políticos” (Ramos do Ó, 1999, p. 30). No entanto, segundo Tavares (2006), a nomeação de António Ferro para diretor do SPN/SNI, “vem responder a solicitações do meio artístico, dirigidas ao Estado (...) pela *Comissão de defesa dos interesses dos artistas*” (p. 91), constituída na Sociedade de Belas Artes em 1931. Porquanto aos artistas restava-lhes apenas a colaboração com o SPN/SNI, “ou uma independência vaga e mal compensada” (França, s/d, p.40) atendendo à “ausência de encomendas de vulto, de exposições, de mercado de arte, da esperada reestruturação do ensino artístico oficial e da Academia de Belas-Artes criada em 1836, e a inexistência de quaisquer tipos de incentivos, por parte das entidades oficiais”, afirma Tavares (2006, p.91). No entanto, “foi globalmente positiva, esta aliança consentida entre a arte e o Poder, considerando os dramáticos constrangimentos da prática artística moderna desde o início do século” (H. da Silva, 1995, p. 390).

Entretanto, o orçamento de Estado de 1932/33 tinha já aumentado a verba destinada à cultura. Deste modo, destinava-se uma verba para decoração de edifícios públicos, aumentavam os apoios à educação artística e ao Museu Nacional de Arte Contemporânea, criaram-se bolsas de estudo no estrangeiro e reestruturava-se a Academia Nacional de Belas Artes (França, 2009a, p.140).

Oliveira Salazar tinha chamado António Ferro para “que este executasse uma política de reforma do gosto, compatível com as exigências nacionalistas do Estado Novo, (...) o regime, necessitava de uma arte a contento”, afirma Tavares (2006, p.92). Tavares, afirma também que o que António Ferro

³ Uma breve biografia de António Ferro encontra-se no Anexo XXX.

propõe a Salazar “é a *política do espírito*, que viria implementar no SPN/SNI, a qual consistiria entre outros aspectos, na promoção dos novos/independentes através da sua participação na decoração dos pavilhões de exposições, nos salões do SPN/SNI e na respectiva atribuição de prémios” (p.84). Assim, Ramos do Ó (1999) refere:

O campo cultural começará a ser reorganizado para materializar de forma absolutamente lícita, uma doutrinação sistemática e tentacular sobre a sociedade civil. Ficava, portanto estabelecido que as artes e letras, as técnicas e ciências deveriam tornar-se elementos e factores do regime, enquanto, (...) insistiria em programas onde se deviam apenas valorizar dados simples e acessíveis às massas. (p. 30)

Tavares (2006), também afirma:

Arte, a literatura e ciência eram a grande fachada duma nacionalidade, vista do exterior (...). Era igualmente através desta propaganda cultural que se forjava uma imagem para a Nação, conceito fundamental do discurso de Salazar, da sua política corporativista e ditatorial, que progressivamente ia isolando Portugal do resto da Europa. (p.92)

Para concretização desse plano, segundo Ramos do Ó (1999), “Só duas atitudes pareciam (...) possíveis – a submissão concordante ou a luta ilícita” (p.33). Ramos do Ó assevera,

o salazarismo atingiu o campo cultural de duas maneiras (...) Por um lado exercia um poder de influência, condicionando as condutas em nome de crenças comuns (...) por outro um poder de injunção, servindo-se privilegiadamente da punição ou da constante ameaça dela. (p.39)

Em março de 1935, inaugura a *I Exposição de Arte Moderna*, na SNBA. Esta iniciativa do SPN/SNI, ou seja, de António Ferro prolongar-se-ia até 1951, apenas interrompida em 1937, devido à participação de muitos artistas que expunham no SPN/SNI se encontrarem envolvidos na *Exposição Internacional de Paris* (Tavares, 2006).

O incremento da arte moderna era a aposta principal de António Ferro, para o que contava com a experiência adquirida durante o tempo em que foi editor da Revista *Orpheu* (Tavares, 2006). Com o objetivo de estimular a criação artística nacional foram criados prémios de artes plásticas, nas diferentes áreas, para serem atribuídos nestas exposições. Porém, ainda segundo Tavares, essa política de atribuição de prémios do SPN/SNI “estava vocacionada preferencialmente para a promoção dos artistas da 2ª geração, dentro dos moldes de um *bom gosto*, de uma certa pintura decorativa” (p. 97). O objetivo seria preservar os valores oitocentistas e distinguir apenas aqueles artistas modernos que eram consensuais para a época. Os prémios criados foram os seguintes: *Columbano* e *Sousa Cardoso* em pintura, desde 1935; *Mestre Manuel Pereira* em escultura, desde 1940; *Domingos Sequeira* e *Tagarro* em aquarela e

desenho, desde 1945; *Sebastião de Almeida* em cerâmica, desde 1949. Foram também criados prémios para atribuir aos artistas do norte: *António Carneiro* e *Armando Basto* para pintores, desde 1954 e *Henrique Pousão*, desde 1947; para escultores *Teixeira Lopes*, em 1947; também para pintores, o prémio *Marques de Oliveira*, em 1949 e aos desenhadores e aquarelistas estrangeiros foi atribuído o prémio *Francisco de Holanda*, desde 1946.

Também como forma de incentivo aos artistas foram criados os prémios: *Silva Porto*, dedicado à pintura; *Soares dos Reis*, dedicado à escultura, ambos a partir de 1940, e *Roque Gameiro*, para aquarela, desde 1942. Estes prémios eram atribuídos, anualmente, na SNBA no *Salão da Primavera* e no *Salão de Inverno*. Tinham como patrocinadores o *Instituto de Alta Cultura*, o SPN/SNI e pela SNBA, para a pintura a óleo, e o SPN/SNI, para a escultura, para a aquarela e para o desenho. O prémio era atribuído à melhor obra (pintura, escultura, aquarela...) exposta e não à obra do artista (Tavares, 2006).

Esta política cultural conduzida por António Ferro também cobria a arte popular, a literatura, o teatro, o bailado, o folclore e concretizava a realização dos respetivos salões, embora com duração mais curta do que os salões de *Arte Moderna* (Tavares, 2006). França (1960), assinala que a crítica a estas exposições referia a alternância entre “o academismo de fundos escuros com o de fundos claros” (p.144), numa alusão aos artistas modernos que expunham simultaneamente nos salões de *Arte Moderna* e na SNBA, e que pintavam de acordo com ‘a norma’, para as exposições do SPN/SNI.

Portugal entra nos anos quarenta com a inauguração da *Exposição do Mundo Português* a 23 de Junho de 1940 com o propósito de celebrar os centenários da Fundação da Nacionalidade (1140) e da Restauração da Independência (1640). Segundo L. Santos e H. da Silva (2018), foi onde “Salazar se celebrava a si próprio e ao regime imposto em 1933” (p.13). França (s/d), refere também que neste evento foi exposto o “balanço da nacionalidade, apoteose e auto-retrato do regime, (...) a exacta conclusão da «política do espírito» (p.38) que António Ferro lhe tinha incutido. A mostra realizou-se em Belém, tendo como cenário o Mosteiro dos Jerónimos e o rio Tejo. Fizeram parte da exposição os artistas modernistas que desde meados dos anos dez dominavam com o seu academismo a vida artística portuguesa, tendo sido ignoradas as velhas gerações herdeiras do naturalismo (Ávila & Cuadrado, 2001).

Mas se a *Exposição do Mundo Português* foi o auge da arte do regime de Salazar, foi também o início do seu declínio, “um ponto de chegada e não de partida,” afirma França (2009a, p.157). França (s/d) afirma ainda, que “Ela (...) marcou o apogeu da arte que ele propusera à nação” (p.38). Também Ginga (2001) assevera que esta exposição foi também “a ‘prova dos nove’, pois nem tudo o que parecia era” (p.51). Em 1995, H. da Silva defendeu que “O modernismo aí cristalizava plástica e ideologicamente, dominando a encomenda e provocando uma última e serôdia reacção dos sectores conservadores da SNBA”(p.393).

A Exposição era constituída por vários pavilhões que ocupavam uma vasta área da zona acima mencionada. Ginga (2001), refere que a Exposição funcionava como

mostra informativa de cariz pedagógico, de valorização de um passado heroico e imperial, transmitindo valores atemporais que promoviam o sentimento de orgulho pátrio e de credo nacional. Redimensionava-se a história e os seus protagonistas numa linha que, saindo do passado, desembocava no presente, incluindo-o. (p.51)

Porém, foi na *Exposição do Mundo Português*, no Pavilhão do Brasil, o único pavilhão estrangeiro presente na mostra, que se expunha pela primeira vez em Portugal a pintura *Café* (1935), do artista brasileiro Cândido Portinari. Este quadro terá tido grande importância para os artistas portugueses. Segundo Ribeiro (2005), essa importância surge “não só pela linguagem diferente e pelo seu enquadramento temático numa perspetiva social” (p.18), mas também “pela avidez, pela necessidade de contacto com o mundo que sentiam que procuravam” (Ribeiro, 2005, p.18). É de assinalar que *Café* não era um quadro completamente desconhecido dos artistas e intelectuais portugueses. A sua reprodução tinha surgido no jornal *O Diabo*, em 1935. Todavia, foi o primeiro contacto presencial que artistas, intelectuais e escritores portugueses tiveram com uma obra neo-realista. Era uma pintura de carácter profundamente social com a tela a representar a dificuldade e o esforço do trabalho operário e agrícola, facto que não deixou os seus observadores indiferentes. Mais tarde, este quadro virá a ser uma das referências estéticas para os neo-realistas, como veremos.

A escolha dos artistas plásticos, em 1939, que iriam participar nesta Exposição, foi motivo de variadas críticas dirigidas a António Ferro pela forma como conduziu a sua política cultural, de acordo com Ginga (2001),

Os académicos, preteridos em favor dos modernistas quanto aos trabalhos artísticos, tendo como porta-voz o coronel Ressano Garcia (1883-1947), presidente da SNBA, lançaram-se numa batalha contra a opção de uma mostra oficial de arte que consideravam produto de judeus e comunistas. Contudo, aos modernistas escolhidos era-lhes exigido um ‘equilíbrio’ e apenas aceite a criação que ‘procurava instintivamente a ordem (...) um paradoxismo que ao apostar nas novas gerações, logo as limitava. (p.51)

Ainda decorria a *Exposição do Mundo Português* quando um grupo de artistas inaugura uma exposição na Casa Repe, ao Chiado. Segundo H. da Silva (1995), esta “era uma manifestação intencional de distanciamento, e uma crítica implícita ao envolvimento de todos os modernistas na glorificação do regime” (p.393), porém, não se tratava ainda de uma rutura, uma vez que nos anos seguintes o acontecimento artístico continuava a ser as exposições de *Arte Moderna* do SPN/SNI (H. da Silva, 1995). A primeira manifestação de desagrado viria a acontecer em 1943, quando alguns artistas do Porto e do Norte do país, sobretudo da Escola de Belas Artes do Porto, realizaram, como forma de protesto, uma *Exposição Independente* que viria a ser considerada a primeira de uma série de exposições

independentes que viriam a assumir um papel de grande importância no panorama artístico português. Viriam a realizar-se até 1950, com nove apresentações públicas. Expuseram, pela primeira vez, os pintores Júlio Resende, Fernando Lanhas e Nadir Afonso e o escultor Arlindo Rocha, e ainda os pintores António Lino, Aníbal Alcino, António Sampaio, Amândio Silva e Altino Maia

A *II Exposição Independente* realizou-se em fevereiro do ano seguinte, no Ateneu Comercial do Porto e surgem nomes como Fernando Lanhas, Rui Pimentel (Arco) e Victor Palla. Embora o Grupo continue a designar-se Grupo de Estudantes de Belas Artes nota-se evolução, pela qualidade do catálogo. A *III Exposição Independente* inaugura em dezembro de 1944, no Salão do Coliseu do Porto, onde expõem, além dos estudantes da Escola de Belas Artes também os professores Joaquim Lopes e Dórdio Gomes, e ainda Abel Salazar, Carlos Carneiro, Guilherme Camarinha e o escultor António de Azevedo (Guedes, 1985). Também expôs, pela primeira vez, Júlio Pomar, na secção de gravura e desenho. Tinha passado a frequentar a escola do Porto pelos motivos que abordaremos.

No fim de dezembro de 1944 e início de janeiro de 1945, a *III Exposição Independente* é apresentada em Coimbra, no Salão do Primeiro de Janeiro. No catálogo surge um texto, atribuído fundamentalmente a Fernando Lanhas (Guedes, 1985), que declara ser este certame uma “porta aberta para todas as correntes, tribuna acessível às variadíssimas tendências plásticas, alheia a compromissos estéticos” (Catálogo Exposição Independente, 1944). Ainda nesse ano inauguram mais duas exposições independentes, em Leiria e em Lisboa. Fernando Lanhas apresenta, nas duas mostras, o quadro a óleo, *Violino*, totalmente abstrato, realizado no final de 1944. Júlio Pomar e Rui Pimentel introduzem nas *Exposições Independentes* a pintura de intenção social (Guedes, 1985).

A situação de confronto mais direto ocorreu em 1946, quando um grupo de artistas organizou na SNBA a *Exposição Geral de Artes Plásticas*, que abrangia artistas de diferentes gerações e de variadas opções estéticas. Na organização destas exposições estava a Subcomissão dos Artistas Plásticos da Comissão de Escritores, Jornalistas e Artistas Democráticos (CEJAD) do Movimento de Unidade Democrática (MUD), criado a 8 de outubro de 1945, com ligações ao Partido Comunista Português. Dionísio (1975), no artigo intitulado “Para a história da resistência portuguesa” refere, que das *Exposições Gerais de Artes Plásticas* (EGAP)

partiram novas iniciativas que continuaram a aproximar a arte dum público cada vez mais vasto. (...) Suscitaram palestras, polémicas, artigos que mais e mais denunciavam a acção obscurantista do fascismo e incitavam à luta contra ele. (...) Constituíram (...) um aspecto particularmente significativo da resistência portuguesa ao regime vigente. (Diário de Notícias, 5 de Março de 1975)

A vitória dos Aliados, em 1945, tinha ditado o fim da II Guerra Mundial. Em Portugal iniciou-se um período de grande contestação ao regime de Salazar, com manifestações e greves que reclamavam liberdades democráticas e a libertação dos presos políticos. Foi criado o Movimento de Unidade

Democrática (MUD) e exigia-se também a realização de eleições livres e democráticas. Esta contestação é levada a cabo por artistas, intelectuais e opositores ao regime vigente, tendo como consequência perseguições, aumento da repressão e a intensificação da censura, cujos serviços tinham sido integrados no SNI em 1944 (Ginga, 2001).

A primeira metade da década de 1940 continua marcada por grande atividade literária. A edição do *Novo Cancioneiro*, entre 1941 e 1944, destaca uma poética neo-realista conquistando a atenção de muitos jovens, pela sua dimensão coletiva (Ginga, 2001). No mesmo período, nas artes plásticas, difundem-se as pinturas dos muralistas mexicanos Orozco, Siqueiros e Diego de Rivera. A tela *Café* de Cândido Portinari que como observámos tinha sido exposta pela primeira vez em Portugal na Exposição do Mundo Português, em 1940, é a partir de agora a referência fundamental no campo das artes plásticas, para a geração de pintores em emergência. Votaremos a este assunto.

A partir de 1947, a polícia política do Estado Novo, desenvolve perseguições ao MUD e aos colaboradores das *Exposições Gerais de Artes Plásticas*. O culminar das ações políticas contra o regime aconteceu em 1949, com a candidatura do general Norton de Matos às eleições para presidente da república. Porém, à medida que se intensificavam as ações contra o regime, este intensificava também a sua ação política de repressão e a censura contra os contestatários. No campo das artes plásticas, um grupo de artistas, unindo-se à contestação política ao regime, inicia uma ação de intervenção e denúncia política, neste domínio (Ávila & Cuadrado, 2001). Estes anos de intervenção e denúncia política levados a cabo pelos artistas plásticos e as várias dinâmicas que os mesmos vinham desenvolvendo desde o início dos anos 40, originaram na arte portuguesa três movimentos artísticos muito importantes: o Neo-realismo, o Surrealismo e o Abstracionismo Geométrico (Gonçalves, 1991).

O início das *Exposições Gerais de Artes Plásticas*, em 1946, como assinalámos, teve como consequência o abandono dos salões do SPN/SNI pelos artistas que não se identificavam com aqueles princípios. Sobre este assunto Tavares, (2006) assinala, “Na realidade os neo-realistas, os surrealistas e os abstratos não se integravam nos parâmetros dum equilibrado modernismo como pretendia António Ferro” (p.114), desde a criação do SPN, em 1933. O desgaste provocado em António Ferro pelas manifestações, pela luta dos artistas e pelo abandono daqueles que ele tinha apoiado durante tantos anos, levaram à sua demissão em 1949.

Neste momento afirmava-se o surrealismo em Portugal, pela mão de António Pedro, com a realização da exposição do *Grupo Surrealista de Lisboa*. O *Grupo* era constituído por alguns dos protagonistas da aventura surrealista que integraram, de forma determinada, a luta por uma rutura cultural e mental, desde 1945. Devido à agitação política e social que então se vivia no País e a consequente intensificação da censura, para alguns companheiros dessa aventura esta seria uma viagem sem regresso (Ginga, 2001).

O *Grupo Surrealista de Lisboa*, realizou apenas uma exposição, depressa se separou em duas facções irreconciliáveis: uma sob a influência de António Pedro e a outra, *Os Surrealistas*, unida a Mário

Cesariny. Em 1952, realizou-se a exposição de Fernando Lemos, Fernando de Azevedo e Marcelino Vespeira, na Casa Jalco, ao Chiado, em Lisboa. Este acontecimento marcou a atividade do grupo que tinha tido origem na ação de António Pedro, na década anterior. Esta exposição não significou um relançamento do grupo, porém, segundo H. da Silva (1995), em termos sociológicos, significou “uma afirmação de sentido provocatório capaz de despertar o público perante as actividades de vanguarda” (p.595).

Ao longo dos anos cinquenta o movimento neo-realista diluiu-se nas artes plásticas. Como afirma H. da Silva (1995),

As dificuldades em adequar as realidades plásticas modernas às intenções políticas e sociais da pintura, conduz os valores de síntese para o domínio do decorativismo composicional e cromático e os valores temáticos para a ilustração e o documentalismo. (p.598)

A fundação da Cooperativa de Gravadores Portugueses – Gravura, em 1956, em Lisboa, que nasceu do espírito das EGAP, de acordo com contribui para a continuidade de difusão dos modelos neo-realistas – enquanto os artistas do seu núcleo foram enveredando por novas correntes nas décadas seguintes - mas também para a divulgação da arte moderna (Tavares, 2006).

1.3 As Exposições Gerais de Artes Plásticas na Sociedade Nacional de Belas Artes

Em 1946 iniciaram-se em Lisboa, na Sociedade Nacional de Belas Artes, as *Exposições Gerais de Artes Plásticas*. Surgiram em oposição aos *Salões de Arte Moderna* do SPN/SNI, inaugurados em 1935, e à “Política do Espírito” da qual António Ferro era o seu arauto. Estas exposições apresentavam grande variedade de tendências artísticas, embora o neo-realismo fosse a tendência dominante.

A pintura, a expressão artística que teve maior expressão no neo-realismo, era uma pintura de intervenção política (França, 2009a). Encerrava na base as ideias Zhdanovistas que desde há muito tempo vinham sendo divulgadas através da literatura (Gonçalves, 1991).

A situação política e ideológica internacional, do fim da II Guerra, em 1945, conduziu os novos artistas de vanguarda a adotarem o neo-realismo como forma de se manifestarem. É através desta nova linguagem artística que os artistas passam a denunciar as situações de opressão das classes operárias e o trabalho desumano a que estes estavam obrigados, principalmente os trabalhadores agrícolas. H. da Silva (2009) afirma que as *Exposições Gerais de Artes Plásticas* “não visavam afirmar novas estéticas nem sequer a modernidade, antes reunir um leque muito alargado de artistas e movimentos em oposição ao regime e aos salões de Arte Moderna” (p.18).

A adesão dos artistas plásticos a esta linguagem artística foi precedida de grande produção teórica e divulgação das ideias neo-realistas de muitos dos que as viriam a integrar. A página *Arte*, da

responsabilidade de Júlio Pomar, no jornal *A Tarde*, foi um dos centros difusores dessas ideias.

A *Exposição Geral de Artes Plásticas* inaugurou na SNBA a 3 de julho de 1946. O Catálogo da I Exposição Geral de Artes Plásticas, (1946) anunciava os seus pressupostos do modo seguinte:

as artes voltaram a aproximar-se, a perder alguma coisa do seu exclusivismo, a viver de certo modo em função umas das outras, como expressões diferentes mas solidárias dum Homem que tem estado separado, incompleto, despedaçado e busca agora ansiosamente o caminho da sua integração. Como que se descobre de novo o valor da cooperação e da unidade.

A exposição foi largamente assinalada na imprensa, onde variados artigos sublinharam a sua importância. Na revista *Mundo Literário*, de 20 de julho de 1946, Adolfo Casais Monteiro reflete sobre “os frutos” desta iniciativa e afirma que “... não estamos num momento «parado»: os artistas procuram” (p.1). De seguida, Monteiro, ainda declara que “a exposição está muito longe de apresentar uma divisão entre mestres e discípulos, entre os que descobriram um caminho e os que se limitam a segui-los”. E prossegue: “Esta exposição que vai desde Falcão Trigoso a Cândido da Costa Pinto e a Pomar (...) é, de facto, um conjunto” (p.1). Porém, (Dacosta 1946), num artigo do *Diário Popular* de 4 de julho do mesmo ano, critica a exposição afirmando: “há vizinhanças inconciliáveis e algumas coisas existem e outras são absolutamente inúteis” (pp. 3 e 4).

A adesão dos artistas a participarem na exposição foi grande e foi igualmente elevada a adesão do público para a visitarem. Esta exposição cortou com as práticas anteriores da SNBA que pela primeira vez reunia, na mesma mostra, pintura, escultura, arquitetura, desenho, aguarela, publicidade e fotografia, e pela primeira vez também não havia júris nem atribuição de prémios. Ainda se agregavam naturalistas e modernistas. Deste modo, este espaço conservador e mofento (Ginga, 2001) que até então tinha acolhido os salões do SPN/SNI passava, a partir desse ano, de acordo com Ginga, a ser “terreno de liberdade artística” (p.80). Para esta circunstância contribuiu a eleição, no ano anterior, da nova direcção da SNBA, cujo presidente passou a ser o pintor Armando Lucena, que, segundo Tavares (2006), seria “mais tolerante relativamente aos valores modernos” (p.36).

As EGAP prolongaram-se anualmente até 1956, com exceção de 1952, ano em que a *Sociedade* se encontrava encerrada por razões políticas. Tavares (2006) afirma que estas exposições “procuravam exhibir como vector principal uma renovação do sentido da unidade e da cooperação, que na prática se manifestava através da participação de artistas de variadas tendências, a par de diversos ramos artísticos” (p.132). Acerca da variedade de tendências neste primeiro certame destas exposições, França (1982), num artigo intitulado *Exposições Gerais de Artes Plásticas*, profere que se encontravam a expor lado a lado, “Artistas académicos e também modernistas (...), jovens que surgiam em franca antipatia ao regime, arquitectos de empenho social (...)” (p.83).

Tavares (2006) destaca a participação dos seguintes pintores ao longo das diferentes edições das

EGAP:

Abel Salazar, António Pedro, Avelino Cunhal, Conceição Silva, António Saúde, Arlindo Vicente, Augusto Gomes, Cipriano Dourado, Falcão Trigo, Fernando de Azevedo, Frederico George, Hogan, Júlio, Júlio Santos, Lima de Freitas, Manuel Filipe, Moniz Pereira, Ribeiro de Pavia, Rogério Ribeiro, Marcelino Vespeira, Maria Alice Jorge, Maria Clementina Carneiro de Moura, Mário Dionísio, Roberto Nobre, Roberto Araújo. (p.132)

De entre estes artistas destacamos a participação de António Pedro, Fernando de Azevedo, Moniz Pereira e Marcelino Vespeira, por terem fundado, juntamente com outros artistas, o *Grupo Surrealista de Lisboa*, que viria a formar-se logo de seguida em oposição a este certame. Destacamos também a participação do pintor, tardo-naturalista, Falcão Trigo, que viria a participar em todas as edições das EGAP. Foi diretor da Escola Industrial de António Arroio (Arte Aplicada) (EIAA) durante o período que abordamos neste estudo e que aprofundaremos no ponto 2.6.

A *II Exposição Geral de Artes Plásticas* é dedicada ao cartaz da campanha contra o analfabetismo e realizou-se em maio de 1947 (Tavares, 2006). A partir desse ano, o certame passou a realizar-se nesse mês. No prólogo do catálogo da *II Exposição Geral de Artes Plásticas* (1947), a *Exposição* é apresentada do modo seguinte:

A 2ª Exposição Geral de Artes Plásticas, mantendo-se fiel ao espírito que levou à realização da primeira, continua a ser a exposição dos artistas portugueses, a exposição realizada pelos próprios artistas, com o seu esforço, com os seus próprios sacrifícios, sem outra finalidade que não seja a de lutar pela unidade (...) [e] saúde da Arte. (...) Nestas intenções não deve esquecer-se que está presente um vivo desejo de aproximar a arte do povo. De trazer ao povo, que, por mais indirectamente, está sempre presente no trabalho dos artistas, o resultado dum ano de trabalho; de trazer ao povo (...) as várias linguagens das artes plásticas, lado a lado, para que ele aprecie e lhes descubra as mútuas relações; de trazer ao povo uma mensagem de amizade e solidariedade. (prologo)

Segundo Gonçalves (2013), a II EGAP, “Apresentava dois movimentos de vanguarda subversiva: o neo-realismo, e o surrealismo” (p.22). O primeiro estava representado pelo quadro *O Almoço do Trolha*, de Júlio Pomar, e o segundo pelo quadro *Rapto na Paisagem Povoada*, de António Pedro, afirma. Também Tavares (2006) afirma:

... manifestamente o neo-realismo ainda estava próximo do universo mexicano, enquanto o modernismo e o abstraccionismo geométrico estavam lado a lado, pintores já conhecidos do público, como Abel Salazar, Dordio Gomes, Joaquim Lopes e Augusto Gomes. (p.131)

O *Diário de Notícias* do dia 4 de julho de 1947 referia-se à exposição da seguinte forma:

Tudo o que a vida tem de real, de cruciante beleza ali está representado (...) ali, os homens, as coisas e a vida atingem altos simbolismos, expressões trágicas que creditam definitivamente o valor global dos nossos artistas, a sua capacidade criadora, a sua nítida e eterna visão das angústias do nosso tempo, onde não cabem apenas, os retratos caros das mulheres caras e bonitas – mas a pobreza franciscana, a dor dos fracos e dos vencidos, antes até de encetarem a luta pela vida.

Segundo H. da Silva (1995), a II EGAP “foi o auge do movimento neo-realista” (p.397). Durante o certame realizou-se uma homenagem póstuma a Abel Salazar (1889-1946), médico, professor, pintor e “fervoroso antifascista, expulso do ensino em 1935” (Dionísio, 1975), que tinha falecido em 1946. No seu obituário, o jornal *República* (1946) escreveu que havia em todos os seus trabalhos uma tocante humanidade e uma vigorosa compreensão do drama dos humildes (*República*, 29 de dezembro de 1946). Em 1940, realizou-se uma exposição retrospectiva da sua obra, na SNBA. Nessa exposição, o artista foi considerado um precursor do neo-realismo (H. da Silva, 1995, p.397) ou um neo-realista antes do seu tempo (Tavares, 2006, p.135). Azevedo (1947), um dos artistas participantes na II EGAP, escreveu, na ocasião, no *Horizonte – Jornal das Artes*, por que considerava ser adequado a inclusão das obras de Abel Salazar no neo-realismo:

(...) Abel Salazar pode considerar-se como um precursor do neo-realismo entre nós ...levando em conta (...) a parte da obra, justamente aquela que reflete melhor (...) a sua grande figura de humanista, e que ao mesmo tempo o projetou para fora de um amadorismo. (pp. 11 e 12)

A imprensa divulgou amplamente a abertura da exposição. O *Horizonte - Jornal das Artes* dedicou-lhe vários artigos, de autores diferentes. A crítica à exposição, de uma forma geral, foi positiva, como pudemos constatar pela leitura de publicações da época, como por exemplo, *República* (09-05-1947), *Diário de Lisboa* (04-05-1947), *Primeiro de Janeiro* (07-05-1947), *O Século* (05-05-1947) e *Diário de Notícias* (10-05-1947). Porém, o carácter “subversivo” das obras expostas motivou a reação do *Diário da Manhã*, de, 9 de maio de 1947, órgão oficial do regime, que num artigo de primeira página atribuía à exposição um significado político, como se pode verificar no excerto que passamos a transcrever:

A «Frente Popular» da arte ou a «Unidade» no pessimismo e na desordem manifesta-se numa exposição na Sociedade Nacional de Belas Artes em que ligaram verdadeiramente burgueses e pseudo-proletários e em que aparecem as botas de elástico (...) e o modernismo de tampa de caixa de amêndoas fazendo fundo aos «revoltados sociais». (*Diário da Manhã*, 09-05-1947)

Esta notícia despertou o interesse imediato das autoridades do regime e levou a uma tomada de

posição autoritária por parte do Governo, que decidiu atuar. Ginga (2001) refere que

na tarde do mesmo dia nove, o próprio ministro do Interior, engenheiro Cancela Abreu, em visita inesperada ao salão da exposição, durante a hora de almoço, deu ordem de intervenção às forças policiais que, de acordo com a sua escolha, apreenderam várias obras. (p.84)

Foram, então, retiradas da exposição doze obras consideradas insurgentes, de onze artistas, entre elas obras de Avelino Cunhal, Arco (Rui Pimentel), Mário Dionísio, Maria Keil, Nuno Tavares, Júlio Pomar e Manuel Ribeiro Pavia, entre outros.

Inserimos aqui um parêntesis para mencionar que também foi retirada uma aguarela de Arnaldo Louro de Almeida, então ainda aluno da Escola Industrial de António Arroio (Arte Aplicada), foco do nosso estudo, de cuja direção viria a fazer parte mais tarde. Arnaldo Louro de Almeida pertenceu também à direção da SNBA entre 1951 e 1959 e expôs nas EGAPs de 1946 a 1954. Ficou ainda conhecido por ser um lutador antifascista.

Na sequência da retirada das obras da EGAP, os seus autores foram chamados para serem interrogados pela polícia política e a próxima edição do certame vai ser marcada pela censura prévia (Ginga, 2001).

A III EGAP realizou-se logo no ano seguinte. Expõem pela primeira vez, nas disciplinas de Pintura e Desenho, os artistas António Manuel Ayres, Nuno San Payo, Nikas Skapinakis e Domingos (Vasconcelos M.) Lopes, assinala o Catálogo (1948) da referida exposição.

Além das secções tradicionais, a exposição incluía uma secção dedicada à colagem com obras dos surrealistas Alexandre O'Neill e Fernando de Azevedo, co-fundadores do *Grupo Surrealista de Lisboa*. Porém, estas obras não chegaram a ser exibidas, pois viriam a ser retiradas da exposição pelos seus autores antes da abertura do evento, pelos motivos que passamos a apresentar.

O significado político atribuído à *II Exposição Geral de Artes Plásticas* levou a que dois dias antes da inauguração da *III Exposição Geral de Artes Plásticas*, em 1948, um tenente da polícia política se deslocasse à SNBA com o objetivo de retirar da exposição as obras de carácter revolucionário. Apesar de não ter sido retirada nenhuma obra exposta, a atitude autoritária do governo teve como consequência a recusa de participação na exposição dos elementos do *Grupo Surrealista de Lisboa*, que tinha sido fundado em outubro do ano anterior (1947). A exposição estava já montada quando estes artistas, na véspera da sua inauguração, e já com o catálogo impresso, retiraram as obras da sua autoria já expostas e a partir desse momento não voltaram a integrar as *Exposições Gerais de Artes Plásticas* (Guedes, 1985). Os artistas insubmissos realizaram uma exposição com essas obras, logo em janeiro do ano seguinte, no antigo *atelier* de António Pedro e António Dacosta, proclamando a sua oposição à atitude governamental de censura prévia. Tratou-se da primeira e única exposição do *Grupo Surrealista de Lisboa* que abordaremos neste trabalho.

A IV EGAP realizou-se em 1949. No catálogo repetem-se os desígnios que estiveram presentes na Primeira edição do certame. Porém esta mostra, segundo uma notícia publicada no *Diário de Lisboa* do dia 3 de maio de 1949, não teve “o «eclat» e o dinamismo das anteriores” (03-05-1949). Integrou uma nova disciplina: os tapetes da Manufatura de Portalegre. O referido diário assinalava também que “... No que se chama «artes decorativas» encontramos elementos de gosto. Satisfaz-nos francamente a renovação da tapeçaria...” (03-05-1949). Quanto à pintura, ainda referia: “... é vasta. Há de tudo. O clássico, o modernismo e o excêntrico” (03-05-1949).

Foi nesta edição que Querubim Lapa iniciou a sua participação nestes certames, o que viria a verificar-se até à VIII EGAP, em 1954. Também esteve presente pela primeira vez Cipriano Dourado, entre outros.

Na V EGAP, em 1950, o grupo dos naturalistas mantinha-se fiel. Foram extintas as secções de fotografia e de publicidade. As secções principais mantiveram-se mais as de artes decorativas, embora sem lugar para a tapeçaria (Tavares, 2006).

Nesta edição, é apresentado um número de obras superior às edições anteriores, assinala o respetivo catálogo (1950). Também a cerâmica está representada com um grande número de peças. L. Santos (2017) afirma: “algumas delas executadas na Cerâmica Bordalense” (p.306). Entre os vários artistas que expõem pela primeira vez destacam-se Alice Jorge, António Alfredo, José Júlio, Luís Ferreira da Silva e Rogério Ribeiro, nas disciplinas de Desenho e Pintura.

Júlio Pomar (1950), elabora nas páginas da revista *Vértice*, uma crítica muito positiva à V EGAP, afirmando:

(...) algo de diferente se está a passar (...) algo de melhor se projecta na nossa frente (...) trata-se de um corajoso movimento colectivo de renovação (...) não se trata de um movimento incipiente... mas de uma tendência, ou conjunto de tendências que vive a sua própria vida. (p.310)

Pomar (1950) continua afirmando que esta edição das EGAP “confirma plenamente que profundas alterações se estão a dar na arte moderna portuguesa, no sentido da renovação dos seus valores, por um lado, no da transformação das suas tendências e objectivos, por outro” (p.310). Pomar, aponta a primeira característica desta transformação: (a escolha do tema) “o artista é levado a reintegrar o homem como tema central da arte” (p.311). A segunda é a busca de cada artista por “encontrar o seu caminho próprio” (p.311).

Logo no ano seguinte ocorreu a VI EGAP, no entanto a VII EGAP teve lugar apenas em 1953, uma vez que a SNBA se encontrava encerrada, no ano anterior, por motivos políticos, como referimos. A mostra de 1951, a VI, exibia secções de pintura, escultura, arquitetura, aguarela, guache, gravura e artes decorativas. À semelhança de edições anteriores, das EGAP, surgiram novos artistas: Joaquim Rodrigo, que nos anos cinquenta praticava uma pintura abstrata; António Alberto Aurélio que também

aderiu ao abstracionismo e Bartolomeu Cid dos Santos que viria a ser um dos responsáveis pela renovação da gravura, em Portugal (Tavares, 2006).

Freitas (1951), numa crítica à *Exposição*, na revista *Vértice*, afirma que “o nível pictural dos quadros e esculturas” exibido é “superior em média ao das exposições anteriores” (p.318). Porém, acrescenta:

(...) vários dos trabalhos expostos se ressentem... de terem sido feitos de propósito para a exposição, sem haver atrás deles a necessária continuidade de esforço, de pesquisa e de estudo que garantem a efectividade do trabalho artístico.” (p.320)

Entretanto, surgiram outros críticos argumentando contra a qualidade das obras que alguns artistas tinham apresentado na VI EGAP. Os variados entendimentos, dos vários críticos, em relação à qualidade das obras deixavam antecipar, segundo L. Santos (2017), “o início do estremar de posições não só ideológicas e estéticas, mas que implicarão também mudanças artísticas no próprio seio da arte realista e social e conseqüentemente no panorama artístico português” (p.312).

Na VII EGAP verifica-se pela primeira vez uma secção dedicada à Gravura e também, afirma L. Santos (2017), “a maior adesão de sempre dos artistas à pluridisciplinaridade” (p.313), tendo ficado, deste modo, comprovado que um dos objetivos iniciais destas exposições estava mais atual que nunca. (L. Santos).

Ao longo das *Gerais* foram surgindo novos artistas, uns ligados ao neo-realismo, como por exemplo Rogério Ribeiro, outros alheios a essa corrente artística. A sua última edição, a décima, realizou-se em maio de 1956. Esta exposição, fornecia dados históricos importantes, estéticos e sociológicos e podiam rever-se obras de 1946 (França, 2009a, p.247). O prefácio do catálogo, intitulado “Dez anos de Exposição Geral de Artes Plásticas”, apresentava uma retrospectiva das edições anteriores assinalando a iniciativa conforme Ribeiro (2005), “uma das manifestações mais cheias de vitalidade e promessas no nosso meio tantas vezes desesperadamente asfixiante” (p.20). Ainda assinalou que, numa boa parte, a história do neo-realismo das artes plásticas em Portugal, é a história das *Exposições Gerais de Artes Plásticas* (Ribeiro, 2005).

Como afirmámos, as EGAP surgiram como alternativa/oposição aos Salões do SPN/SNI e desenvolveram-se num espaço recentemente renovado ideologicamente, aberto a todas as disciplinas e tendências artísticas. Nelas coexistiam, de forma cooperante, os mestres e os discípulos, os “*novos* e os *velhos*”, os naturalistas e os modernistas ajustados com a orgânica do regime político vigente e, ainda, os artistas mais jovens, os da «terceira geração» modernista, cujos ideais eram consentâneos com a revolução cultural e social que os agitava desde 1945.

As EGAP foram também a vitrina dos artistas da «terceira geração», dos que recusaram aceitar a censura num palco, sem júri e aberto a variadas disciplinas e tendências artísticas, os quais tinham aderido, quase na totalidade, ao neo-realismo e que colocavam em causa os valores defendidos pelo

regime político. Estas exposições marcariam o percurso artístico destes jovens artistas e de muitos outros, pintores, escultores e gravadores, que no futuro viriam a afirmar-se e cuja primeira apresentação dos seus trabalhos tinha sido nas *Exposições Gerais de Artes Plásticas* (Tavares, 2006).

1.4 O Neo-realismo e o Surrealismo em Portugal

1.4.1 O Neo-realismo

Como exposto anteriormente, o fim da II Guerra Mundial provocou um momento de grande contestação política e social a nível internacional, ao qual os intelectuais e os artistas em Portugal não ficaram indiferentes, provocando um período de grande efervescência e objeção ao regime de Salazar e também a crescente convicção de que seria possível instaurar um regime democrático no país.

Como também mencionado, no seguimento daqueles acontecimentos, no campo das artes plásticas, um grupo de jovens artistas juntou-se à contestação política ao regime e iniciou ações de intervenção e confronto político. O visionamento de filmes sobre a Guerra Civil de Espanha, na embaixada daquele país, e o agora maior acesso à informação do exterior, despertou os artistas para os problemas políticos e sociais, quer no país quer no estrangeiro. Alguns destes artistas eram simpatizantes do recém-criado Movimento de Unidade Democrática (MUD), interiorizando “uma inédita necessidade de responsabilidade cívica e de participação cidadã” (Ávila & Cuadrado, 2001).

Porém, a ocorrência da preocupação social relativamente à arte tinha já anteriormente sido “motivo de conversa e polémica, nas reuniões informais” promovidas por alguns destes jovens, no Café *Hermínius*, em Lisboa, mas também no Café *Majestic*, no Porto, que tiveram lugar no início dos anos quarenta, como afirma Tavares (2006), “agregando dentro da mesma motivação artistas de sensibilidades diversas” (p.130). Alguns destes artistas em emergência tinham começado a desenvolver uma linguagem estética nova com temas muito próximos do neo-realismo, acabando por se envolverem no próprio movimento (Ginga, 2001).

L. Santos (2017), refere que algumas das primeiras experiências artístico-culturais, para a afirmação de uma arte social,

mais do que iniciativas de um movimento, podem ser consideradas gestos intencionais por parte de algumas personalidades que, com o tempo, se tornaram basilares no seio do movimento neo-realista; gestos que sinalizam – e nem sempre concretizam – uma vontade de mudança no panorama estético-artístico da segunda metade da década de trinta. (p.147)

Precedentes daqueles ‘outros’ *gestos*, encontramos a publicação do romance *Gaibéus* de Alves Redol, em 1939, obra onde o neo-realismo teve pela primeira vez expressão literária, o livro de poesia de Manuel da Fonseca, *Rosa dos Ventos*, em 1940, cuja capa foi ilustrada por Manuel Ribeiro de Pavia e do livro *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes, publicado em 1941, com ilustrações de Álvaro Cunhal. Ao

mesmo tempo que os seus autores se demarcavam da geração presencista, estas publicações, iniciaram a afirmação do movimento neo-realista no romance (Tavares, 2006).

Na segunda metade dos anos trinta, em Coimbra, tinham sido desenvolvidas significativas atividades artísticas que passaram sobretudo pela vida académica, por exemplo, a participação de Manuel Filipe (1908-2002), em maio de 1934, no *V Salão Académico*, na Sala Brasil da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e a exibição de uma série de desenhos de Fernando Namora (1919-1989), na edição seguinte do mesmo certame. Mais tarde seriam publicadas as coleções de poesia e ficção neo-realista, *Novo Cancioneiro* (De 1941 a 1944) e *Novos Prosadores* (1943), pela editora Coimbra (L. Santos, 2017).

Entretanto, em Lisboa, na década de trinta e quarenta, observava-se uma dinâmica atividade literária em periódicos que passava também pela ilustração. Os jornais *O Diabo* e *Sol Nascente* são, no panorama de todos os periódicos deste período, aqueles que, conforme L. Santos (2017), “dão mais atenção às artes na sua componente de visualização” (195), e, ainda segundo L. Santos, sobretudo “à divulgação de novas propostas artísticas ligadas a uma arte social e política” (p. 195). No entanto, foi em 1939, no semanário *O Diabo*, que surgiu um inquérito sobre a arte moderna, revelando, através das respostas dos auscultados, a necessidade de uma arte socialmente útil.

A teorização do neo-realismo seria descrita, mais tarde, em *A Paleta do Mundo*, de Mário Dionísio, ao longo dos anos cinquenta e princípio da década de sessenta do século XX. Muito importante para essa teorização, assegura Tavares (2006), foram as palavras de Álvaro Cunhal (1939, citado por França, 2009a), que afirmou:

A arte devia «exprimir a realidade viva e humana de uma época» – ou seja, «exprimir actualmente uma tendência histórica progressista». «Moderna na forma» apenas a arte seria «incompleta», porque «formas novas podem conter um significado velho e retrógrado», enquanto «formas velhas – ainda que excepcionalmente – podem conter um significado moderno e progressista». (p.239)

No campo das artes plásticas, a correspondente plástica ao movimento neo-realista, na poesia e na literatura, seria feita pelas pinturas de Júlio Pomar apresentadas em Évora na *IX Missão Estética de Férias* em 1945, as suas pinturas murais para o Cinema Batalha do Porto, no mesmo ano, a série de desenhos da *Fase Negra*, de Manuel Filipe (1908-2002), realizadas em 1943, expostas em Coimbra também em 1945 e a *Exposição da Primavera*, em 1946, no Porto, no Ateneu Comercial, de artistas independentes que apresentava Abel Salazar, Guilherme Camarinha e Augusto Gomes (Tavares, 2006). Esta exposição, segundo Gonçalves (1991), foi “organizada nos moldes das Independentes” (p.45), a que aludimos em 1.2. Aí foram exibidos quadros dos neo-realistas Júlio Pomar, Manuel Filipe, Moniz Pereira, Arco e Jorge de Oliveira. As teses jdanovistas e o realismo socialista a que estas tinham dado origem, ainda na década anterior, determinaram o quadro de referência destes artistas.

O pintor brasileiro Cândido Portinari tornar-se-ia a referência estética mais importante destes pintores e encontrava-se de passagem por Lisboa, em direção a Paris. A sua passagem por Lisboa fez-se com grande destaque na imprensa e grande produção por parte dos críticos. Porém, o artista não era desconhecido no meio artístico português; o seu quadro *Café* tinha estado exposto no pavilhão do Brasil, na *Exposição do Mundo Português*, em 1940 e tinha provocado reação nos artistas por ser o primeiro quadro neo-realista a ser exposto em Portugal. O quadro representa os trabalhadores brasileiros nas plantações de café. No entanto, para trazer uma nova realidade à pintura o artista exagera na representação das figuras, amplia e salienta os detalhes com a distorção proposital do mundo visível. Deste modo, o foco do quadro são as mãos e os pés dos trabalhadores, numa alusão às dificuldades do trabalho. Lehmkuhl e Santos (2018), afirmam que pintor, “Ao eleger o trabalho simbolizado nas figuras dos trabalhadores como tema pictórico (...) realiza a sua intervenção social” (p.65). Esta obra era agora melhor entendida devido às entrevistas que o seu autor concedeu ao pintor Mário Dionísio.

Mas os referentes estéticos, para os pintores portugueses, vinham também dos muralistas mexicanos, Orozco, Diego de Rivera e Siqueira, do expressionismo alemão de George Grosz e do cubismo. A nível nacional, os artistas tinham como antecedente a obra plástica de Abel Salazar, considerado o primeiro neo-realista português, como observámos anteriormente.

Entre junho e outubro, em 1945, Júlio Pomar dirige a página *Arte*, do jornal português *A Tarde*. É através desta publicação semanal que vários artistas procuraram também vias de reflexão teórica e de difusão de um programa ideológico paralelo à sua atividade artística. Logo na segunda edição deste suplemento artístico do jornal *A Tarde*, J. Pomar apresenta a sua definição de neo-realismo do seguinte modo:

(...) como a linguagem, necessária ao homem como o pão, a arte visa o estabelecimento de modos colectivos de sentir e de pensar. (...). Uma arte «enérgica» não duvida do que afirma. Tudo nela se torna evidente, puro axioma. (16 de junho de 1945)

J. Pomar (1945), conclui afirmando, “quando a um pintor chamamos realista, colocamo-lo imediatamente num local determinado das necessidades colectivas: anulação da camuflagem (organizada ou não) da realidade” (16 de junho de 1945)). Deste modo, de acordo com Guedes (1985), “a política fazia a sua entrada no mundo da arte” (p.48).

São colaboradores de Júlio Pomar, entre outros artistas, Mário Cesariny, Victor Palla, Marcelino Vespeira, Arco⁴, Fernando José Francisco, José Leonel Martins Rodrigues e Pedro Oom⁵. Também estes artistas promoviam a necessidade de uma arte útil, que fosse socialmente comprometida e interveniente seguindo os princípios da doutrina neo-realista, “relegando para um plano secundário os

⁴ Pseudónimo de Rui Pimentel, formado a partir das duas primeiras sílabas das palavras «artista comunista».

⁵ Importa referir que à exceção de Victor Palla e Arco, todos eram ex-alunos da Escola Industrial de António Arroio (Arte Aplicada).

aspectos meramente formais ou estilísticos” (Ávila & Cuadrado, 2001).

Na página *Arte* também iam surgindo reproduções de obras de Siqueiros, Diego de Rivera e Orozco, que de acordo com Tavares (2006), eram “responsáveis pela reivindicação dos direitos dos povos oprimidos” (p.130), de Picasso e Grosz, entre outros artistas, que, segundo Tavares ficavam “anexados para forjar a linguagem neo-realista” (p.130).

Ainda na página *Arte*, a 4 de agosto de 1945, Marcelino Vespeira publicou a *Carta Aberta aos Pintores Portugueses*. É um texto de intervenção estético-política com carácter de manifesto dos pintores neo-realistas, do qual apresentamos o excerto seguinte:

(...) Vossos quadros servem hoje somente de ornamento das salas de uns senhores ainda mais agonizantes. (...) Nossa pintura tem de ser útil, servir todos os homens, tratar os seus problemas que há tanto tempo gritam por resolução. (...) Nossa pintura é bem precisa.

No mesmo ano, o artista pintou o quadro a óleo *Apertados pela Fome*, inspirado no *Eco Pranto* (1937), de Siqueiros, que será exposto no ano seguinte na *I Exposição Geral de Artes Plásticas* que se realizou na SNBA. Foram sobretudo as *Exposições Gerais de Artes Plásticas* que deram visibilidade ao neo-realismo, o que levou à atuação da censura logo na segunda edição do certame, como referimos em 1.3. Como consequência da contestação dos artistas, a atuação da censura agrava-se e diversos atos censórios foram praticados contra aqueles e as suas obras. Foi o caso da destruição, antes da inauguração, das pinturas murais do interior do Cinema Batalha⁶, no Porto, pintados por Júlio Pomar e a consequente prisão do pintor.

Seria na revista *Seara Nova*, num conjunto de artigos assinados por Ernesto de Sousa, que surgiria a defesa estética de artistas portugueses no contexto do neo-realismo (Tavares, 2006).

A pintura neo-realista é uma pintura de intervenção, com carácter monumental e mobilizador das classes trabalhadoras. Comprometida socialmente, esta expressão artística denunciava a exploração dos trabalhadores agrícolas e do operariado numa alusão clara às teses jdanovistas.

Em Portugal, as principais personalidades do neo-realismo, na pluralidade das suas práticas artísticas, trabalharam a partir de raízes culturais, nomeadamente no que se refere à valorização da vida e da cultura do Povo, significando que este movimento teve uma forte marca identitária. Porquanto, o imaginário neo-realista, como expõe Tavares (2006), “tendia para representar o povo nos arrozais, nos campos de trigo e milho, ou mesmo nas praias da Nazaré, assim como nas minas, na indústria metalúrgica e nos estaleiros” (p.131). Mas, A. Pomar (2023) afirma, numa entrevista à revista “Ípsilon”, que os «retratados» “nunca são os pobres, são os trabalhadores com dignidade”, asseverando: “é preciso distinguir neo-realismo de miserabilismo” (2023).

⁶ Restauradas durante o ano de 2022.

No neo-realismo nacional, assinala L. Santos (2018),

à semelhança de outros países do mundo ocidental, duas vias se interceptavam, uma eminentemente política, impulsionada pela acção dos Partidos Comunistas, vinculada às orientações da União Soviética; e outra, mais estético-artística, de visão cultural e poliforme (p.13),

divulgada por livros e pela imprensa escrita, sobretudo vindos de França, mas também de Inglaterra, Espanha e Itália, assim como da América Latina, muito especialmente, do Brasil, com Cândido Portinari.

Perante um mundo em crise e em rutura com valores civilizacionais humanistas, a centralização da arte como valor político e transformador não é apenas um desígnio desta geração em Portugal, mas uma problemática debatida um pouco por todo o mundo ocidental. Portugal segue essas orientações internacionais, primeiro na literatura e na poesia, na década de trinta e depois através da expressão estético-artística, como observámos. Contudo, devido ao clima repressivo que vigorava, de acordo com L. Santos (2017), “só assumiria (...) estas características com o CEJAD (Comissão dos Escritores, Jornalistas e Artistas Democráticos) e o MUD” criados em outubro de 1945 por Salazar, durante o breve período em que este abrandou a repressão (p.497).

Segundo França (1980), o neo-realismo é então a promessa da nova geração de artistas, a «terceira geração» (p.46). A expressão artística que teve maior expressão neste movimento artístico foi a pintura. Porém, França ainda refere que o balanço da sua produção neste período é magro, mas provocou o movimento que veio romper o “formulário folclórico e cosmopolita” (p.47) do novo academismo na pintura.

No Verão de 1946, segundo Ginga (2001), acentuaram-se os “tons de reflexão polémica” (p.82) que questionavam a função social da arte. Segundo J. Pomar (1947), “uma arte do povo, pelo povo e para o povo” (p.19). É sobre a democratização da arte que Júlio Pomar publica o artigo na revista *Seara Nova*, com o título *O Pintor e o Presente* (1947).

Sobre esta perspetiva redutora da arte, restringida a uma função social (Ginga, 2001), alguns artistas iniciam o caminho numa nova direção: “A libertação individual canalizada pela procura e produção constante de imagens extraídas do inconsciente e favorecidas pelo automatismo e pelas técnicas que introduzem o acaso” (Ávila & Cuadrado, 2001, p. 63). Estava em marcha a aventura surrealista.

1.4.2 O Surrealismo em Portugal

1.4.2.1 Prelúdio

A consolidação do surrealismo em Portugal situa-se num momento de crise determinada pelo fim da II Guerra Mundial. O movimento nacional marcou uma posição ideológica e estética acertada com o

seu renascimento na Europa (França, 2009b). H. da Silva (2001) refere que “foi uma espécie de renascimento da provocação artística, social e política” (s/p) que os futuristas tinham levado a cabo, na Europa, durante a I Grande Guerra.

Os jovens artistas, poetas e escritores portugueses manifestavam-se contra a ordem imposta pela ditadura e, inclusivamente, contra a ordem do Partido Comunista. O movimento ficou circunscrito à capital, tendo sido condicionado pelas transformações político-sociais de Salazar (Ginga, 2001).

Apesar de este movimento ser aparentemente breve em Portugal, é ainda no final século XVIII que podemos encontrar as primeiras manifestações do surrealismo nacional. Tal como em França, terá sido na poesia que esta tendência artística se manifestou pela primeira vez, como afirma Cesariny (2015), nas obras de Camilo Pessanha (1867-1926), “criador de uma poesia fantasticamente objectiva” (p.261), de Guerra Junqueiro (1850-1923), “numa anti-clerical e anti-monárquica intervenção poética” (p.261), de Gomes Leal (1848-1921), “poeta vagabundo e apaixonado” (p.261), de Raúl Brandão (1867-1930), obra “de conteúdo social e expressão colhida nas zonas-magma da psique” (p.261), de Cesário Verde (1855-1886), “primeiro operário de um realismo poético que avassala ruas e figuras cidadinas transfigurando-as até à Perturbação dos sentidos” (p.261) e de Teixeira de Pascoaes (1877-1952), cuja obra, ainda segundo Cesariny, “pratica a iluminação poética como os alquimistas teriam praticado a pedra filosofal” (p.261).

Porém, nas artes plásticas não existia inovação, pois os pintores continuavam a desenvolver as suas obras dentro dos valores do naturalismo oitocentista. Eram também estes artistas que, segundo Tavares (2006), constituíam “o corpo mais sólido e assíduo” (p.60) nas exposições nos salões da Sociedade Nacional de Belas Artes. No início de 1911 realiza-se, em Lisboa, a *Exposição Livres*, promovida por um grupo de pintores portugueses que regressavam de Paris - Manuel Bentes (1885-1961), Eduardo Viana (1881-1967), Emmérico Nunes (1888-1968), Alberto Cardoso (1881-1942), Francisco Smith (1881-1961), Domingos Rebelo (1891-1975) e F. Alvares Cabral (1887-1947). De acordo com França (1983), a arte exibida por estes jovens, “por «livre» que se anunciasse” (p.10), não era mais inovadora do que a arte praticada pelos naturalistas.

H. da Silva (1995), refere também que esta exposição “enunciava a fraqueza congénita que seria a do modernismo, a sua ausência de vontade de rutura pela ignorância do que estava em jogo na comunidade internacional do começo do século” (p.369). A influência direta parisiense e a caricatura foram as vias de aproximação de Portugal a um espírito não académico (França, s/d). No ano seguinte, na *I Exposição dos Humoristas* no Grémio Literário, além de outros artistas, expunham José Almada Negreiros (1893-1970), Jorge Barradas (1894-1971) e Cristiano Cruz (1892-1951). Estes artistas, afirma H. da Silva (1995), assumiam “com verve o que os separava dos mestres oitocentistas: a simplificação da linha, o despojamento da composição liberta de narratividade, a eficácia das cores claras e contrastantes, a modernidade da articulação da figura com o fundo, esbatendo a sugestão perspéctica” (p.370).

O início da primeira Guerra Mundial, em 1914, trouxe de regresso ao país Amadeu de Sousa Cardoso (1887-1918), Santa-Rita Pintor (1889-1918), Armando Basto (1889-1923), José Pacheco (1885-1934) e Eduardo Viana (1922-2003). Estes artistas traziam com eles a experiência dos anos vividos na capital francesa. E, H. da Silva (1995), eis que

subitamente o provinciano meio artístico português conheceu uma animação violenta e uma tal energia que o seu mítico facho permaneceu...como a única situação de contemporaneidade da primeira metade do século. (p.372)

O aparecimento da revista literária «Orfeu» em 1915, delineada por Mário de Sá Carneiro (1890-1916) e Fernando Pessoa (1888-1935), à volta da qual se juntaram Almada Negreiros, Santa Rita Pintor e outros, iria introduzir, segundo Cesariny (2015), “com violência inaudita na vida da cidade” (p.291) de Lisboa, uma autêntica “revolução mental” (p.291). Esta revista de teor literário incluía não só a poesia de Mário de Sá Carneiro e Fernando Pessoa, mas também publicava trabalhos de Almada Negreiros, de teor muito simbolista, e de Santa-Rita, refere H. da Silva (1995), “uma espécie de quatro *hors-textes* com desenhos futuristas e longas legendas, uma espécie de poemas *non-sense*” (389), inspirados no *Manifesto Futurista* de Marinetti.

A ausência de mercado e de crítica, a inexistência de políticas artísticas estatais definidas nas áreas da educação, da museologia, da divulgação e formação do público e do apoio aos artistas fizeram com que o país chegasse aos anos 20 sob o signo da debilidade cultural. Acresce ainda a circunstância de alguns artistas, como, por exemplo, Almada Negreiros e Eduardo Viana, que tinham provocado a ‘agitação moderna’⁷ nos anos 10, terem partido para o estrangeiro.

Em 1927, é publicado o primeiro número da revista *Presença* (1927-1940), que, de acordo com H. Silva, 1995), viria a desempenhar um “importante papel na afirmação e divulgação da estética expressionista” (p.389). Será nesta revista “que encontraremos as primeiras notícias sobre a vertente plástica do movimento” surrealista (Ávila & Cuadrado, 2001). José Régio (1901-1969) e João Gaspar Simões (1903-1987) são dois dos seus autores, mas de acordo com Ávila (2001), foi este último que primeiro se referiu ao Surrealismo, considerando-o uma corrente infantilista que repudia a herança cultural (p.7). Mais tarde, Ávila, viria a considerar o Surrealismo “o movimento mais individualista por refletir só o que há de único na visão que o próprio artista possui do mundo e o mais crítico pela negação que faz, não só da realidade, mas também do estatuto da arte e do artista” (p.7).

No entanto, a primeira exposição de obras surrealistas, em Portugal, aconteceu em 1931, no salão de chá Tamariz do Estoril. Tratava-se de uma exposição coletiva, organizada por três artistas espanhóis e entre as obras apresentadas encontrava-se um desenho de Dalí (Sobral, 1994). Porém, no panorama artístico português, segundo Ávila (2001), “nula foi a repercussão desta mostra” (p.8).

⁷ A expressão é nossa.

Na Primavera de 1930, foi inaugurado o *I Salão dos Independentes*, no salão da Sociedade Nacional de Belas Artes. Foi organizado por António Pedro (1909-1966) e Diogo de Macedo (1889-1959) e contou com a participação de António Ferro, que viria, mais tarde, a ser o ministro de Salazar encarregue da sua política cultural, como vimos. Esta exposição, assinala H. da Silva (1995), “constitui importante evento, empenhado na redefinição dos valores do modernismo” (p.389). Tavares (2006), refere que o catálogo da exposição “constituía um elemento aglutinador dos *novos* e de apresentação das suas ideias” (p.83). Pondo em causa o academismo, da autoria dos pintores Almada Negreiros, Sarah Afonso (1889-1983), Mário Eloy (1900-1951) e António Pedro, do escultor Diogo de Macedo, arquitetos Jorge Segurado (1898-1990) e Carlos Ramos (1897-1969), poetas Pessoa/Álvaro de Campos, José Régio e Carlos Queirós (1907-1949), escritores Raul Leal (1886-1984), Mário Sá (1893-1971), António Ferro, João Gaspar Simões e do jornalista Luís Teixeira reunia ainda um conjunto importante de textos que polemicamente caracterizavam o modernismo ou a situação da criatividade artística na época contemporânea (Tavares, 2006).

Segundo Cristina Azevedo Tavares (2006), este salão “teve ainda, o mérito de unir os *novos* em torno de um projecto comum e ao mesmo tempo de mostrarem as suas obras” (p.83). Realizou-se outro salão do mesmo género em maio de 1931. No entanto, o público não afluiu à exposição e a iniciativa teve pouca visibilidade no campo cultural português. Deste modo, segundo França (2009a), “O Modernismo declinava nas suas salas” (p.137) e os salões *Independentes* terminariam por ali.

Em 1932, abre a primeira galeria de arte moderna de Lisboa, a Galeria UP criada por António Pedro e António Júlio Castro Fernandes (1903-1975). H. da Silva (1995), assinala que António Pedro será até 1949, momento em que exporá pela última vez, “um dos principais dinamizadores da modernização da prática e da reflexão plástica em Portugal” (p.389).

Importa fazer menção especial a António Pedro, poeta, crítico de arte, escritor, pintor e autodidata. Fundou a Galeria UP⁸, segundo Ginga (2001), “projecto pioneiro na divulgação da arte moderna” (p.59), que, no entanto, durou pouco tempo dada a escassez de um mercado de arte, e promoveu a exposição *Artistas Modernos Independentes*, em 1936, organizada contra a *I Exposições de Arte Moderna*, do SPN realizada em 1935.

Nessa exposição, António Pedro expõe as primeiras experiências surrealistas, desenvolvidas pela técnica da colagem de fragmentos dispostos de forma aleatória numa superfície e posteriormente intervencionados pictoricamente, de modo a obter novas imagens. O objetivo desta reunião arbitrária de imagens, segundo Ávila Cuadrado (2001), “é provocar a estranheza e por ela revelar relações inconscientes que de outro modo não se manifestariam”(p.76). Ainda sobre a referida exposição H. da

⁸ UP é uma versão do diminutivo do nome de António Pedro em criança, “O Pê”. Esta galeria situava-se na Rua Serpa Pinto, n.ºs 28 e 30, ao Chiado. Em 1935, alberga uma exposição de Arpad Szenes, entre outros artistas, e no ano seguinte expõe Vieira da Silva, naquela que foi a sua primeira exposição em Portugal. Virão ainda a ser exibidas exposições de Almada Negreiros, Mário Elóy e Paulo Ferreira. Em 1938, Tom encerra a galeria que, entretanto, já tinha sido vendida por António Pedro.

Silva (1995) afirma,

as primeiras pinturas de intenção estética surrealista, realizadas em Portugal, (...) assumindo deliberadamente um compromisso do tema com a expressão onírica e a figuração de universos desrealizantes em que os fantasmas do subconsciente eclodem numa organicidade sexualizada. (p.399)

António Pedro viveu em Paris entre 1934 e 1935, segundo França (1980), “em meios de vanguarda próximos do surrealismo” (p.33), onde assinou o *Manifeste Dimensionniste*, ao lado de nomes como Marcel Duchamp, Francis Picabia, Hans Arp, Joan Miró, os Delaunay, Kotchar Alexander Calder e outros, que traduziu e publicou. Segundo França (2009a), nesta teoria do «dimensionismo», António Pedro “definia a sua própria inquietação de criador, desejoso de escapar a um nacionalismo literário que (...) o levava então, e até cerca de 1938, a posições ideológicas nacionais-sindicalistas” (p.228).

Em 1940, expõe na Casa Repe, como veremos. Após expor com António Dacosta e Cândido da Costa Pinto, em 1944, parte para Londres contratado pela BBC, para comentador português da segunda Guerra Mundial. Nesta cidade estabelece contactos com o grupo surrealista inglês. Regressa a Portugal em 1945 e um ano mais tarde participa na *I Exposição Geral de Artes Plásticas*, que, como já referimos, teve grande tendência política. Segundo Ávila (2001) “é sobretudo a estada em Londres que se tornará fundamental na actividade e aprofundamento do Surrealismo” (p.34) de António Pedro. Porém, de acordo com Ávila e Cuadrado (2001), as suas “inquietações artísticas e culturais despontam cedo” (p.10) na sua carreira, “caracterizando-se desde o começo pela diversificação e pelo desejo de criar plataformas de informação, participação e animação cultural” (p.10). Em 1949, integra o *Grupo Surrealista de Lisboa* e expõe com o grupo as suas últimas pinturas.

Na segunda metade de 1940, numa casa de móveis devoluta, a Casa Repe, ao Chiado, inaugura a exposição de António Pedro, António Dacosta e a escultora Pamela Boden (1905-1981). António Pedro e António Dacosta partilhavam, além da amizade, preocupações plásticas desde 1938, ano em que se conheceram no café *A Brasileira*, no Chiado. Na exposição apresentavam um conjunto de trabalhos realizados entre 1939 e novembro de 1940, segundo Ávila (2001), “anos particularmente prolíficos na produção de ambos” (p.18). Nessa exposição, Ávila também refere que “a ausência de uma vontade estetizante e o apelo à fealdade e ao mau gosto e as provocações dos trabalhos, questionavam os valores de ordem e de equilíbrio, assim como a ideia de uma arte Nacional” (p.18) que a *Exposição do Mundo Português*, ao mesmo tempo, declarava. Ávila refere ainda:

Desta forma os artistas punham em causa também a ordem social e política que sustentava este sistema artístico, ao mesmo tempo que repunham a história e denunciavam essa falsa paz através das referências à Guerra Civil de Espanha e à II Guerra Mundial. (p.18).

De acordo com França (2009), a mostra foi também “uma espécie de oásis no deserto de imaginação estética” (p.257) que a produção dos artistas da «segunda geração» revelava, tornando-se, segundo França (1966), “num dos raros momentos ‘modernos’ da arte portuguesa” (p.6). Ainda que tenha sido visitada apenas por dois dos seus futuros protagonistas, Fernando de Azevedo e José-Augusto França, esta exposição marcará uma data crucial para a história do Surrealismo em Portugal, pois este teria sido o primeiro contacto destes artistas com um discurso estético diferente. Estes dois artistas, juntamente com outros, virão em 1947 a fundar o *Grupo Surrealista de Lisboa*.

Na exposição da casa Repe, com um conjunto significativo de obras, de acordo com Ávila (2001), “Pela primeira vez o projecto surrealista não dependeu da iniciativa individual e aparecia fortalecido por uma atitude comum (...) e pelo tom programático que assumia” (p.18).

Cândido da Costa Pinto que em 1932, em Coimbra, tinha fundado o Grupo dos Divergentes, com Manuel Filipe, Chorão Ramalho e Alcindo Madeiro, por oposição à revista *Presença*, realiza a sua primeira exposição individual em Lisboa, em 1941, no SPN. Nos trabalhos apresentados, aborda também a temática do surrealismo, segundo Gonçalves (1991), “sob a influência de Salvador Dalí” (p.21). Associa-se a António Pedro e António Dacosta e juntos apresentam os seus trabalhos nas *Exposições de Arte Moderna* do SPN/SNI. Gonçalves afirma que os unia “a vontade intelectual e moral de sair do sistema dominante no país” (p.23) e também a criação de “uma imagética surrealista” (p.23). O que a exposição na Casa Repe tinha manifestado foi-se sedimentando com a constante exibição de obras destes três artistas nas *Exposições de Arte Moderna* do SPN/SNI. O grupo desintegra-se quando António Pedro, em 1944, parte para Londres e se liga ao grupo surrealista inglês que lhe publica um extrato da novela «Apenas uma Narrativa».

Em 1943, um grupo de jovens, na sua maioria alunos e ex-alunos da Escola Industrial de António Arroio (Arte Aplicada), Fernando de Azevedo (Processo 295), Marcelino Vespeira (Processo 886), Mário Cesariny (Processo 236), António Domingues (Processo 419), Pedro Oom (Processo 1034), Fernando José Francisco (Processo 135) e José Leonel Rodrigues (Processo 1081), iniciam encontros no Café *Hermínius*, na Avenida Almirante Reis, em Lisboa, que mais tarde seria uma agência funerária (Cruz, 2016). De acordo com Cesariny (1997), estas “actividades fortes e jovens” (p.48), de que também fazia parte o poeta Alexandre O’Neil, tinham um carácter humorístico e divertido, do ‘tipo dadá’. Envolviam o campo das artes plásticas, da literatura e do cinema. Sobre essas atividades Cesariny explica:

Afixação de cuspo, do que resulta o lento escorregar da matéria afixada (...) Saltos mortais para cima das mesas. Uivos graduados por José Leonel Martins Rodrigues. Este monta em casa duas máquinas de filmar e escreve o guião cinematográfico de uma longa metragem que hoje poderia ser classificada de metafísica, realista, neo-realista, dadá, cinema-verdade (...) Nota também para dois documentários, o primeiro de

fixação exaustiva dos movimentos de um galo de capoeira, o outro de filmagens secretas de frequentadores da café A Brasileira do Chiado. (...) Mário Cesariny traz para o Café a máquina de escrever e um robe que pertenceu a Conchita Grandella. Objetos heteróclitos de Cruzeiro Seixas. António Domingues escreve uma longa novela de pintores naturalistas que disqueteiam leves sobre um rio ao fundo. O rio é um cano de esgoto. Telas neo-realistas de João Moniz Pereira. Às tardes: descida às livrarias da Baixa para recolha de material cultural. (...) (p.50)

Ainda no decorrer de 1943, alguns dos protagonistas das tertúlias do Café *Hermínius* viriam a apresentar os seus trabalhos numa exposição improvisada num quarto alugado, numa casa da Rua das Flores, que servia de *atelier* a Júlio Pomar e Marcelino Vespeira. O grupo, formado por Júlio Pomar, Fernando de Azevedo, Marcelino Vespeira, Pedro Oom, todos ex-alunos da EIAA, e ainda José Maria Gomes Pereira, cobriu as paredes do espaço com páginas do jornal *Diário da Manhã*, órgão officioso do regime.

Sobre esta atitude dos jovens artistas, A. Pomar (2002) afirma: “É uma fantasiosa memória oposicionista e mais um passo numa historiografia que prefere fazer-se com mitos” (pp.40-41). Segundo o próprio, o grupo não possuiria recursos financeiros que lhes permitissem adquirir o grande número de jornais que seriam necessários para cobrir o espaço da exposição. Também afirma não ter sido um momento de viragem da arte nacional, nem se ter tratado da intervenção programática de um grupo organizado. Porém, constata que o acontecimento marca retrospectivamente uma nova afirmação geracional e o início de algumas carreiras que a breve prazo iriam alcançar notoriedade (A. Pomar, 2002).

Sobre a mesma exposição, J. Pomar (1980) dá o seguinte testemunho:

Nessa altura em Lisboa não havia galerias nem nada de nada. E nós éramos muito novos, eu tinha dezasseis anos... Por isso juntámos dinheiro e alugámos um quarto que nos servia de *atelier*. O Vespeira e eu – que éramos colegas de escola – é que o utilizávamos regularmente. A exposição foi feita logo que alugámos o quarto. Juntámos trabalhos de cada um. Houve da parte dos intelectuais que frequentavam a *Brasileira* uma certa curiosidade e alguns foram lá bater à porta para ver. (...) uns foram trazendo os outros, com grande espanto nosso que éramos uns putos e não ousaríamos puxar a manga de quem dava cartas. (p.54)

Segundo Ávila (2001), seria esta geração de artistas a dar “continuidade e consistência grupal” (p.52) às experiências surrealistas iniciadas por António Pedro, António Dacosta e Cândido da Costa Pinto. Ginga (2001) refere que este grupo reunia-se “sob a partilha de uma recusa do academismo naturalista e do conservadorismo na arte e na sociedade” (p.65).

De acordo com a variada informação recolhida, esta exposição foi a primeira manifestação pública dos artistas da «terceira geração» modernista, classificada deste modo por José-Augusto França.

O evento atraiu vários frequentadores do café *A Brasileira*, no Chiado. Foi visitada por Almada Negreiros, António Dacosta, João Couto, diretor do Museu de Arte Antiga, Diogo de Macedo, que viria a ser diretor do Museu de Arte Contemporânea, Reynaldo dos Santos, presidente da Academia Nacional de Belas Artes, Luís Reis Santos e Mário Chicó, entre outros.

A partir de 1947, o surrealismo conheceu um novo lançamento na Europa com o regresso de André Breton após um longo período de exílio nos Estados Unidos motivado pela Segunda Guerra Mundial. Sobre este regresso, Cesariny (1997) afirma: “traz (...) a crítica cerrada e obstinada do pensamento e dos sistemas então vitoriosos e engalanados” (p.10).

De acordo com Ávila e Cuadrado (2001), é em Paris que André Breton, num esforço “para devolver a vida a um grupo debilitado,” (p.62) – estado em que se encontrava o surrealismo – organiza uma exposição de carácter internacional e com repercussões em toda a Europa: a exposição *Le Surrealisme en 1947*. Nesse ano, Cândido da Costa Pinto, João Moniz Pereira e Mário Cesariny visitam esta exposição. Estes dois últimos artistas permaneceram em Paris durante vários meses.

Durante os anos de exílio dos artistas europeus nos Estados Unidos, início da década de 1940, tinha surgido uma poderosa corrente abstrata dentro do Surrealismo que se desenvolveu em vários países ao longo da década. Os seus antecedentes situam-se no “feroz automatismo” de André Masson e no trabalho desenvolvido por Roberto Matta, Esteban Francés e Gordon Onslow Ford desde 1937 (Ávila & Cuadrado, 2001).

Nas artes plásticas esta vertente abstrata do surrealismo caracteriza-se pela ausência de definição de espaços. O suporte transforma-se em depósito de formas, que flutuam, e os meios atuantes são explorados recorrendo a técnicas automáticas que favorecem o acaso. O recurso às técnicas surrealistas do acaso deixa de ser inconsciente e transforma-se num processo de procura de “novos universos formais e espaciais”, orientados por uma necessidade interior e pessoal (Ávila & Cuadrado, 2001).

Até 1945, em Portugal, a corrente abstrata do surrealismo encontrará adeptos somente na figura de Cândido da Costa Pinto. Foi nesse ano que o artista realizou a pintura *Início*, com a qual inaugurou uma nova fase da sua pintura e também do surrealismo português (Ávila & Cuadrado, 2001). As obras deste período vão sendo expostas em exposições individuais do artista e serão mostradas nas *Exposições Independentes*, em 1946. Também Jorge Vieira produziu obras surrealistas abstratas que apresentou na sua exposição individual de 1946. Na primeira e única exposição do *Grupo Surrealista de Lisboa*, em 1949, foram exibidas obras de António Dacosta, Moniz Pereira e Fernando de Azevedo situadas na vertente abstrata do surrealismo. Igualmente, Mário Cesariny e Fernando José Francisco expuseram obras não figurativas nas exposições de *Os Surrealistas*.

Todavia, foi na exposição Azevedo, Lemos e Vespeira, na Casa Jalco em 1952, que esta corrente do Surrealismo foi apresentada em força, com a apresentação de obras maioritariamente não figurativas. A partir desta exposição, ao longo dos anos cinquenta, estes e outros artistas desenvolveram esta corrente abstrata do surrealismo, segundo França (1982), “marcando uma rutura com a arte praticada

na década anterior” (p.105).

Nos artistas portugueses, esta corrente abstrata do surrealismo coexiste com outra figurativa, mais voltada para a procura do Eu, fundamentada nas teorias de Freud e Breton, o surrealismo histórico.

É a partir de 1947 que o surrealismo em Portugal começa a organizar-se. Ávila (2001) afirma, o “panorama de individualidades até então dominante” (p.162) inicia uma mudança e o surrealismo consolida-se. Os artistas que se tinham deslocado à exposição de Paris e outros artistas, na sua maioria ex-alunos da Escola Industrial de António Arroio (Arte Aplicada), e escritores, irão organizar, logo a partir de Outubro de 1947, o *Grupo Surrealista de Lisboa* com a orientação de António Pedro.

Inaugurava-se, desta forma, o primeiro momento surrealista em Portugal, quando a nível internacional se iniciava o segundo. Porém, Ávila (2001) afirma “não existe um atraso neste nascimento do Surrealismo (...) mas a falta de uma tradição vanguardista durante as décadas anteriores à guerra, que impossibilitou o nascimento de um primeiro momento surrealista nacional” (p.63). Essa impossibilidade deveu-se, como referimos anteriormente, à política isolacionista de Salazar que fechou o País ao exterior e, ainda, instituiu a censura, situações que, como refere Ginga (2001), “travaram a livre formulação de pensamentos e circulação de informações” (p.205). Sobre este assunto, França (1948) aponta duas razões simultaneamente de ordem interna e de ordem externa (p.3). A primeira, afirma França, é “a ausência de tradições duma imaginação criadora e duma inteligência e duma cultura atentas” (p.3) e a segunda, afirma ainda, é “o circunstancialismo que vem limitando a vida portuguesa” (p.3), como também já referimos.

Os artistas, como observámos, na segunda metade dos anos quarenta conectaram-se com a tradição de vanguarda perdida e, aos poucos, vão introduzindo aspetos da arte internacional que permitem à arte portuguesa um contacto importante com questões de modernidade. O ponto de partida destes artistas, para a criação de imagens que permitissem a libertação do seu inconsciente fez-se por duas vias: abstração e figuração (Ávila, 2001). Subjacente a estas duas vias estava a prática do automatismo e a fragmentação.

A *frottage*, *grattage*, soprados, rotação do suporte com a tinta ainda fresca (escorridos), sismofiguras, fotografias e ocultações são alguns dos automatismos que os artistas emergentes vão explorar na produção de imagens. A *frottage* consiste na transferência de uma imagem ou figura pré-existente para o suporte, através de fricção do meio atuante sobre este. *Grattage* consiste no ato de criar grafismos ‘raspando’ uma superfície previamente pintada e posteriormente coberta uniformemente com uma camada de tinta uniforme.

Estas duas técnicas juntamente com as ocultações, que caracterizam a pintura de Fernando de Azevedo, têm a sua origem em Max Ernst. As ocultações consistem na seleção prévia de uma imagem e esta, uma vez colocada num contexto novo, é trabalhada com finas camadas de guache branco ou tinta-da-china, aplicadas de modo a permitirem, ao artista, o processo técnico de descobrimento/ocultação, ocultação/descobrimento na procura de imagens novas.

Porém, no surrealismo português, uma das vias principais para aceder a “uma nova imagem”, que, segundo Ávila (2001), “devia responder aos preceitos que articulam a representação surrealista, o maravilhoso e a beleza convulsiva” (p.76), será a prática do desenraizamento de um objeto ou figura, do seu contexto e a sua introdução, de forma arbitrária, num contexto novo - operação de *dépaysement* (Ávila, 2001).

A colagem foi um dos processos de fragmentação e desenraizamento de imagens mais utilizado pelos surrealistas portugueses, na procura de representações surrealistas. António Pedro foi um dos seus iniciadores, como observámos, fazendo as primeiras experiências em 1935. Mas foi em 1946, com Mário Cesariny, em *General De Gaulle* e a partir de 1948 com Fernando de Azevedo, que o procedimento teve o seu reinício, vindo a destacar-se no processo criativo de alguns artistas, de forma mais ou menos continuada a partir de 1949.

Também a exploração das possibilidades do objeto foi um recurso utilizado pelos artistas portugueses na procura da sua expressividade onírica, e teve maior expressão no período compreendido entre 1947 e 1952. Os artistas Cruzeiro Seixas, Mário Cesariny, Mário Henrique Leiria, Marcelino Vespeira, Fernando de Azevedo e Fernando Lemos, pesquisaram essas possibilidades do objeto, como observaremos. Todavia, à exceção de Cruzeiro Seixas e Mário Cesariny, esta pesquisa teve carácter episódico (Ávila & Cuadrado, 2001).

As suas influências situam-se em Salvador Dalí, Max Ernst e Joan Miró. No entanto, foi a preocupação no pós-guerra por revitalizar o objeto, que despertou o interesse dos artistas nacionais. A produção destes objetos é iniciada por Cruzeiro Seixas, com as suas primeiras experiências a verificarem-se entre 1947 e 1948. Posteriormente surgiu a integração na exposição do *Grupo Surrealista de Lisboa*, de um manequim existente no local, o atelier de António Pedro e António Dacosta, na Rua Nova da Trindade. Nas duas exposições do grupo *Os Surrealistas* surgiu um número significativo de objetos expostos. Em 1952, na exposição de Marcelino Vespeira, Fernando de Azevedo e Fernando Lemos, na Casa Jalco, foram expostos quatro manequins, assunto que abordaremos posteriormente.

Deste modo, o surrealismo será encarado pelos artistas, afirma Ávila (2001), “como a possibilidade de desprendimento da realidade e das convenções artísticas que dominavam a arte portuguesa” (p.64). Sobre este assunto, França (1969) também afirma que estes artistas definiram “uma segunda fase da «terceira geração», aberta para valores dinâmicos – à semelhança do que fizera a «primeira geração» de Amadeu, de Almada e do Futurismo de 1917” (p.139).

Quando o *Grupo Surrealista de Lisboa* (GSL) realizou a primeira e única exposição, o *Grupo* encontrava-se já fragmentado por dissidência de Mário Cesariny. Este elemento formou um novo grupo, *Os Surrealistas*, que integrava, além de artistas plásticos, também poetas e escritores. O novo grupo adotou um discurso, essencialmente literário, de rutura com o GSL. Nas exposições d’*Os Surrealistas* abundavam objetos, obras sobre papel e escasseavam quadros. Também este grupo viria a desintegrar-se, o que aconteceu pouco tempo após a sua formação.

Todavia, o surrealismo em Portugal não se extinguiu em 1949. Marcelino Vespeira e Fernando Azevedo, os únicos elementos do GSL que continuaram na pintura, avançaram nas suas pesquisas e desenvolveram a linguagem plástica surrealista. O resultado desses anos de pesquisa foi apresentado em 1952, juntamente com Fernando Lemos, também ex-aluno da EIAA, numa casa de móveis, ao Chiado, numa exposição que foi considerada um escândalo, como veremos.

Embora as manifestações coletivas do surrealismo tenham terminado em 1952, surgiram outros artistas que, de forma independente, continuaram a desenvolver pesquisa neste território da expressão plástica, como é o caso do artista Jorge Vieira. Também Nadir Afonso e Jorge Oliveira fariam uma breve passagem pelo surrealismo. Para estes e outros artistas que se seguiram, o surrealismo seria o ponto de partida de abordagem de novas preocupações estéticas. Alguns viriam a reunir-se no *Café Gelo*, sob o signo do abjeccionista, enquanto outros partem para Londres ou Paris. Em Portugal permaneceram Cruzeiro Seixas e Mário Cesariny, que, como afirma Ávila e Cuadrado (2001), “continuaram na senda surrealista mais ou menos programática” (p.73), praticamente até ao fim das suas vidas.

1.4.2.2 O Grupo Surrealista de Lisboa e o grupo dissidente Os Surrealistas

Como observámos, a realização da exposição *Le Surréalisme*, em Paris no ano de 1947, teve grande repercussão em toda a Europa e motivou o ressurgimento do interesse pelo movimento surrealista. Em Portugal, dada a necessidade de criar novas formas de expressão que fossem consequentes com a nova face do mundo e da condição humana que a guerra tinha revelado e que os filmes sobre campos de concentração nazi, projetados na Embaixada Inglesa em Lisboa, mostravam, um grupo de artistas novos interessa-se pelo Surrealismo. Como também já mencionámos, foram vários os artistas portugueses que virão a formar o *Grupo Surrealista de Lisboa* e que se deslocaram à capital francesa durante a realização daquele evento. Nesse mesmo ano, o movimento surrealista nacional, que até então tinha sido praticado de forma individual, começa a organizar-se.

Alguns artistas, poetas e intelectuais começam a reunir-se em cafés, em *ateliers* e em casa de uns dos outros (Tavares, 2010). Segundo Ginga (2001), “(...) reuniam-se sob a partilha de recusa do academismo naturalista e do conservadorismo na arte e na sociedade” (p.65).

No serão do dia 17 de outubro de 1947, o grupo reuniu-se no café *A Mexicana*, na Praça de Londres, em Lisboa, com o objetivo de formar o grupo que viria a ser conhecido como o *Grupo Surrealista de Lisboa*. Estavam presentes Alexandre O’Neil, Marcelino Vespeira, Fernando de Azevedo, José-Augusto França, Cândido da Costa Pinto e António Pedro. Embora ausentes, por se encontrarem em Paris, faziam também parte do grupo Moniz Pereira e Mário Cesariny. O artista António Domingues viria a ser integrado mais tarde. António Dacosta à data da constituição do *Grupo* residia em Paris e a sua participação foi realizada à distância.

António Pedro era a “referência fundamental, teórica e plástica” que o grupo tinha procurado,

consequência do seu percurso como divulgador e dinamizador da modernização da arte em Portugal, que além de ter sido o introdutor de um novo imaginário na arte portuguesa desde 1934, era também o elo de ligação com o surrealismo internacional (Ávila & Cuadrado, 2001). A estratégia do *Grupo* foi sendo delineada em casa de António Pedro, na Avenida Defensores de Chaves, nas reuniões noturnas, às Quartas-Feiras, em 1948. Desse grupo aí organizado fizeram parte Fernando de Azevedo, António Domingues, Marcelino Vespeira, António Pedro, Alexandre O’Neil, José-Augusto França, Moniz Pereira e Mário Cesariny. À exceção de António Pedro, de Alexandre O’Neil e de José-Augusto França, todos os elementos tinham sido alunos da Escola Industrial de António Arroio (Arte Aplicada).

Exigentes no comportamento cívico e nos princípios éticos, os elementos do *Grupo* conduziram, de imediato, ao afastamento de Cândido da Costa Pinto pela sua colaboração nos *Salões* do SPN/SNI. Sobre este assunto, Cesariny refere que Alexandre O’Neil, após conversa com António Pedro, Fernando de Azevedo e outros elementos do *Grupo*, envia-lhe uma carta a informar: “Cândido fora da carroça! (...) Procede sem contares com o Costa Pinto” (1947, citado por Cesariny, 2015). A carta ainda informava que tinham ficado marcados encontros semanais com António Pedro, considerando este um elemento útil para obter informações sobre o “grupo sur-réaliste inglês” (1947, citado por Cesariny, 2015).

Sobre o seu afastamento do *Grupo*, Cândido Costa Pinto justificaria a sua opção de expor nos *Salões* do SPN/SNI em carta enviada a Mário Cesariny, da forma seguinte:

Resolvi de facto ir às exposições do SNI tendo enviado uma carta ao Mud... (...) As condições de vida do pintor são completamente diferentes das de Lisboa. Enquanto em Paris as galerias fazem a fama dos pintores à sua custa, aqui não há... galerias a não ser a do SNI. É, de facto, coisa péssima expor ali, mas há outra ainda pior: é não pintar. Ter de seguir outro caminho. (1947, citado por Cesariny, 2015)

Em 19 de Janeiro de 1949, na Travessa da Trindade, nº 25, de acordo com França (2001), um “terceiro andar de escada de caracol escuríssima, onde passavam a custo os visitantes” (p.85), espaço que tinha sido *atelier* de António Pedro e de António Dacosta, o *Grupo Surrealista de Lisboa* inaugurou a sua primeira e única exposição. A maior parte das obras aqui exibidas eram as mesmas que os seus autores tinham retirado dos expositores da SNBA, na véspera da inauguração da *III Exposição Geral de Artes Plásticas*. A exposição do *Grupo Surrealista de Lisboa* representou o grito de revolta dos artistas que a integraram, pela sua discordância com a censura prévia a que tinha sido submetido aquele certame, antes da sua abertura, como expusemos anteriormente.

Sobre o dia da exposição, França (1966) descreve:

... Um corrupio de espectadores na escada íngreme e mal alumada, muito espanto e vária chacota, más criações no livro dos visitantes, críticas superiormente desfavoráveis e imensamente néscias, a exposição

surrealista conheceu reações normais de um público confinado em gostos então satisfeitos pelas coordenadas do «academismo» da S.N.B.A. e, quanto muito, pelas do «modernismo do S.N.I.. (p.11)

São exibidas obras dos artistas Alexandre O’Neil, António Pedro, Fernando de Azevedo, Moniz Pereira, José-Augusto França, António Dacosta, António Domingues e Marcelino Vespeira. Uma pintura coletiva, *cadavre-exquis*, de grandes dimensões (1.50 x 1.80), de acordo com França (1969), “inédita na prática surrealista internacional” (p.139), foi exposta também e estabeleceu a síntese da exposição e foi o testemunho, ainda de acordo com França, “da direta liberdade que por detrás dela se encontrava” (p.139). Tinha sido executada numa garagem em Campo de Ourique (Tavares, 2010). Foi da autoria de António Domingues, Fernando de Azevedo, António Pedro, Marcelino Vespeira e Moniz Pereira. Fernando de Azevedo e Marcelino Vespeira apresentaram outros *cadavre-exquis* na exposição.

Nem todos os elementos do grupo eram artistas plásticos, porém, todos apresentaram trabalhos de natureza plástica: José-Augusto França, crítico de arte, e Alexandre O’ Neil, poeta e escritor, expuseram experiências plásticas (Ginga, 2001).

António Dacosta enviou de Paris duas pinturas abstratas realizadas no ano anterior. Foram os últimos quadros que o pintor executou antes de ter abandonado a pintura, no ano anterior. Contudo, regressaria mais tarde, nos anos 80, com uma pintura mais intimista (Rodrigues, 2007). Moniz Pereira apresenta quadros figurativos de temática erótica, perto de Tanguy e Delvaux, e outros quadros abstracionistas (Gonçalves, 1991). Estes e o quadro a óleo que Fernando de Azevedo também expôs – *A Diagonal* – encontravam-se, segundo Gonçalves, “entre as primeiras manifestações de abstracionismo lírico em Portugal” (p.58). Alexandre O’Neil expôs colagens. Marcelino Vespeira apresentou várias obras, entre elas o óleo *Carne Vegetal*, de 1948. António Pedro participou com seis trabalhos e José-Augusto França contribuiu com quatro.

A capa do catálogo da exposição foi transformada em lugar de intervenção política, onde estava claro o apelo ao voto nas eleições presidenciais que se aproximavam, com o texto seguinte: O Grupo Surrealista de Lisboa / pergunta / depois de vinte e dois anos de / Medo ainda seremos capazes de / um acto de / Liberdade? / É absolutamente / indispensável / votar contra / o fascismo. Era também o apoio declarado à candidatura do General Norton de Matos, às eleições que se realizavam nesse ano e a cuja comissão de candidatura pertencia António Pedro. Porém, a capa definitiva, após ter sido submetida a censura, apresentava uma cruz azul sobre uma folha branca, numa alusão clara ao lápis azul da censura que tinha sido praticada na *III Exposição Geral de Artes Plásticas*. Além da lista das obras expostas, o catálogo apresenta também depoimentos dos artistas envolvidos, em que estes explicavam as razões que determinaram a sua adesão ao surrealismo. É a resposta à pergunta «Porque?», colocada no início do catálogo e à qual seguem citações de individualidades ligadas ao surrealismo internacional.

A edição do catálogo da exposição dava início à publicação da coleção «Cadernos Surrealistas». Após o catálogo, foram publicados mais três cadernos: *Protopoema da Serra de Arga*, de António Pedro;

Ampola Miraculosa, colagens legendadas por Alexandre O' Neill, e *Balanço das Actividades Surrealistas*, de José-Augusto França, onde o autor tece algumas considerações sobre a cisão dos surrealistas com o neo-realismo. A coleção dos Cadernos Surrealistas foi completada após a dissolução do *Grupo*, com a publicação de *A Razão Ardente*, tradução da conferência de Nora Mitrani, *Du Romantisme au Surrealisme*. Estas publicações foram a última ação coletiva dos elementos do *Grupo Surrealista de Lisboa*, antes da sua dissolução.

À data da realização da exposição do GSL, alguns elementos já tinham abandonado o *Grupo*. Moniz Pereira abandonou a pintura, porém, como analisaremos, regressaria duas décadas mais tarde. António Domingues voltou ao neo-realismo e à luta político-partidária, e Mário Cesariny, por discordar do *Grupo* que considerava não ser «grupo» nem «surrealista» tinha criado, três meses antes da exposição do GSL, o grupo *Os Surrealistas* com António Maria Lisboa, Mário Henrique Leiria, Henrique Risques Pereira, Carlos Eurico da Costa e também Pedro Oom, Cruzeiro Seixas e Fernando José Francisco; António Pedro, José-Augusto França e António Dacosta abandonaram a pintura. Todavia, António Dacosta regressou à pintura alguns anos mais tarde. Alexandre O' Neill também se afastaria do *Grupo*, mas antes fez uma breve passagem pelo grupo *Os Surrealistas*, distanciando-se logo de seguida (França, 1966).

Fernando de Azevedo e Marcelino Vespeira continuaram na pintura e, de acordo com Ávila e Cuadrado (2001), “aprofundaram e maturaram os caminhos surrealistas que então trilhavam” (p.68) e que virão a ser exibidos em 1952, na Casa Jalco, na Rua Ivens, ao Chiado, em Lisboa. Integrava esta exposição o também ex-aluno da EIAA, Fernando Lemos, que tinha iniciado o seu trabalho surrealista depois da exposição do *Grupo Surrealista de Lisboa*, em 1949. Esta exposição coletiva assinalava, ainda de acordo com Ávila e Cuadrado, “o fim da actividade plástica surrealista, enquanto se arvorava em início de posteriores aventuras abstratas” (pp.68-69).

Sobre a desintegração do *Grupo Surrealista de Lisboa*, Ávila (2001) assinala que já nos primeiros contactos dos seus elementos “estava latente a diversidade de objectivos, entendimento e projectos” (p.66).

Contudo, Ávila (2001), aponta como causas,

por um lado o esgotamento e decepção perante as dificuldades de dar vida ao projecto em que (...) tinham embarcado, no meio da sociedade em que viviam. E por outro lado, a discordância na maneira de encarar o projecto surrealista,” p.66)

dos vários elementos do *Grupo*. Por sua vez, França (1949) em *Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal*, que como observámos foi escrito antes da realização da exposição do *Grupo Surrealista de Lisboa*, apontou como causas para a falha do projeto surrealista, a “falta de tradições duma imaginação criadora e de uma inteligência e cultura atentas” (p.3), e também as circunstâncias políticas que limitavam a vida artística não só pela existência de uma arte oficial, mas igualmente pela privação de liberdade imposta

pelo regime fascista. Estas circunstâncias continuam para além do projeto do *Grupo Surrealista de Lisboa*, estendendo-se ao grupo *Os Surrealistas* e, de acordo com Ávila (2001), a “qualquer tentativa renovadora que naquelas circunstâncias se empreendesse” (p.67).

Sobre o grupo dissidente, *Os Surrealistas*, cuja formação era bastante heterogénea, Ginga (2001) afirma tratar-se “de um *agrupamento*, sem a formação instituída de *grupo*” (p.110). O agrupamento *Os Surrealistas* realizou, logo em Julho de 1949, a sua primeira exposição, com onze participantes, nas salas do clube Pathé-Baby, à Sé, e a segunda, com apenas seis participantes, aconteceu em Junho do ano seguinte, na livraria «Bibliófila», da Rua da Misericórdia, ambas em Lisboa. Segundo França (1966), deste segundo grupo “só se destacava Cruzeiro Seixas (...) com seus desenhos de uma crueldade referida a Lautréamont e suas esculturas inquietantes...” (p.13).

O grupo *Os Surrealistas* declarava-se “anti-grupo” em oposição ao *Grupo Surrealista de Lisboa* e atribuía a si próprio a prática do surrealismo genuíno.

Na procura do mais puro automatismo e na elisão das fronteiras entre arte e literatura, os membros do grupo *Os Surrealistas*, basearam todo o seu trabalho, para além dos preceitos de libertação do indivíduo, de transformação da sociedade e de união arte-vida, sob a unidade que uma atitude irreverente e provocadora lhes conferia. O grupo adotou desde sempre uma abrangente prática em conjunto com a poesia, questionando intencionalmente a autonomia da expressão plástica (H. da Silva, 1995).

António Maria Lisboa, Henrique Risques Pereira, Fernando Alves dos Santos, Pedro Oom e Carlos Eurico da Costa representavam a componente poética e literária, enquanto Cruzeiro Seixas, cuja qualidade plástica cedo se distinguiu, Fernando José Francisco e João Artur da Silva desenvolvem um percurso plástico artístico. Mário Cesariny e Mário Henrique Leiria desenvolvem estas duas linguagens com continuidade e coerência. Embora por pouco tempo, o poeta Alexandre O’Neil e o artista plástico Carlos Calvet fizeram parte do grupo. Foi também introduzido no grupo, através de Cruzeiro Seixas, António Paulo Tomás, pintor autodidata, cuja presença nas exposições, segundo Ávila (2001), ajudava no objetivo do surrealismo “em derrubar o estatuto de artista” (p.69).

Focados na oposição ao GSL, *Os Surrealistas* iniciaram “uma *praxis*” de ataque ao *Grupo*, especialmente contra António Pedro e José-Augusto França, através de cartas, manifestos, declarações, folhas volantes, panfletos e demais variedade de material escrito. Porém, nem todos os elementos do GSL foram alvo de ataques individuais d’ *Os Surrealistas*, talvez por vários elementos de ambos os grupos terem sido companheiros de aventuras no café *Hermínius*, no período entre a frequência da EIAA e a formação do GSL (Ginga, 2001).

Em maio de 1949, *Os Surrealistas* participaram nas sessões organizadas pelo Jardim Universitário das Belas Artes (JUBA), na Casa do Alentejo, a convite de Guilherme Filipe. Debatia-se o tema: O Surrealismo e o seu público. Na primeira sessão, Mário Cesariny e António Maria Lisboa leram a *Afixação Proibida*, texto que, de acordo com Ginga (2001), se revelava “um verdadeiro manifesto”

(p.112). Era mais uma atividade do “anti-grupo” e a primeira declaração coletiva dos poetas surrealistas portugueses, fruto de uma atitude comum,” (J. de Sena, 1988). A primeira exposição d’ *Os Surrealistas* viria a realizar-se em junho desse ano, na casa de projeções Pathé-Baby, como referimos. Até à realização da segunda e última exposição no ano seguinte, a atividade d’ *Os Surrealistas* focou-se no ataque ao *Grupo Surrealista de Lisboa*.

Após 1950, especialmente a partir de 1951, ano em que Cruzeiro Seixas abandona o grupo e parte para Angola, dá-se a dispersão do grupo que, como vimos, foi pouco coeso durante o seu tempo de existência. A partir de 1952, alguns elementos d’ *Os Surrealistas* voltam à luta política, outros abandonam as artes plásticas e literárias. Pedro Oom também se afasta, embora continue no surrealismo, passando mais tarde ao abjecionismo. Mário Cesariny e Cruzeiro Seixas continuam nas artes plásticas, mas iniciam percursos individuais.

É deste modo que o surrealismo, a partir de 1952, inicia um processo de dispersão, depois dos caminhos individuais, primitivamente percorridos, e de no período entre 1947 e 1951 ter ganho notoriedade, num clima de tensões constantes e de ter estado, assinala Ginga (2001), sob “direção bicéfala” (p.133), primeiro com o *Grupo Surrealista de Lisboa* e depois com o agrupamento *Os Surrealista*.

1.4.2.3 A Exposição da casa Jalco: Azevedo, Lemos e Vespeira

Como observámos, Fernando de Azevedo e Marcelino Vespeira não interromperam a pintura após a dissolução do GSL e exibiram os trabalhos resultantes dos anos de pesquisa, dentro do surrealismo, na exposição Azevedo, Lemos e Vespeira, em 1952, na casa Jalco. Aos dois artistas juntaram-se Fernando Lemos, logo após a sua visita à exposição do GSL. A exposição Azevedo, Lemos e Vespeira foi uma homenagem a António Pedro e veio colocar de novo o foco no surrealismo, mas não sem um “pequeno escândalo” no Chiado. Um artigo, não assinado, no Diário de Lisboa de 12 de janeiro de 1952, com o título “Pequeno escândalo no Chiado – A arte não resolve problemas”, apresentava a referida exposição do modo seguinte:

No meio lisboeta, nada afeito a aventuras artísticas (...) rompeu um escândalo que vem lembrar coisas antigas da «avant-garde» dos futuristas, das exposições do Bobone, de toda uma história de modernistas em luta pela sua liberdade de expressão contra um público conservador, estarecido e indisposto. (p.8)

O mesmo articulista anónimo afirma que “entre nós” continuava a considerar-se todas as implicações estéticas do surrealismo, como mistérios insondáveis, como loucuras, como «rapaziadas», quando a chamada «Arte Abstracta» enchia todas as galerias e (...) os salões mais significativos de Paris. Questionando ainda: “Mas, trata-se realmente de uma exposição surrealista?” Diário de Lisboa, 12-01-1958).

França (1952) ao referir-se à exposição afirmou: “sendo um acto de limpeza no panorama

artístico português, esta exposição pode ser um alívio ao terror com que se pense no destino dos jovens artistas deste país” (p.15).

Fernando de Azevedo apresentou ocultações. Fernando Lemos expôs óleos e guaches. Marcelino Vespeira também mostrou ocultações reunidas sob o título *Ocultações de Maio de 1950*, além de outras obras. Devido ao cariz erótico de algumas obras apresentadas por Vespeira, França (1952) afiança no catálogo da exposição: “a pintura erótica introduz-se aqui” (p.6).

A maioria dos quadros expostos pelos três artistas na casa Jalco incluíam-se na pintura «não figurativa». Todavia, a vertente abstrata do surrealismo já tinha surgido na exposição do GSL, em 1949; também Fernando José Francisco e Mário Cesariny tinham apresentado obras com as descritas características nas exposições d’ *Os Surrealistas*, em 1949 e 1950; Jorge de Oliveira, na sua exposição individual na SNBA, em 1950, expôs também obras abstratas. Porém, com Azevedo, Lemos e Vespeira, a vertente abstrata do surrealismo é lançada, segundo Ávila e Cuadrado (2001), “com a força que lhes deu a participação conjunta e uma produção maioritariamente não figurativa” (p.209).

Sobre este assunto, José-Augusto França (1982) afirma,

(...) esta mostra havia de tornar-se capital para experiências posteriores dos próprios artistas e de outros que, ao longo da década de cinquenta, se juntam ao abstraccionismo, marcando uma ruptura com a arte praticada na década anterior. (p.105)

De acordo com diferentes historiadores e críticos de arte, a exposição Azevedo, Lemos e Vespeira em 1952, constituiu o momento charneira que permitiu a mudança da arte em Portugal rumo à modernidade.

Além de pintura, a exposição, mostrava também objetos. Tratava-se de vários manequins “acéfalos” intervencionados pelos artistas participantes. Desde Mário Cesariny, na exposição d’ *Os Surrealistas*, que não eram exibidos objetos surrealistas. Também Marcelino Vespeira tinha executado um objeto que juntava um búzio e um seio. Na exposição da casa Jalco, os três artistas exploraram o potencial perturbador dos manequins sem cabeça. Para Fernando de Azevedo e Fernando Lemos esta foi a única incursão neste campo. Regressaremos a este assunto no Capítulo III.

Capítulo II

2. A Escola António Arroio

Passamos a apresentar a evolução da Escola Industrial de António Arroio (Arte Aplicada) (EIAA). Para tal, abordamos os princípios orientadores que estiveram na génese da sua formação: uma breve biografia do seu patrono e a importância deste na evolução do ensino técnico em Portugal; a criação e organização do curso frequentado pelos alunos em estudo: Curso de Habilitação às Escolas de Belas Artes (HEBA); atribuições e deveres dos alunos dentro da Escola. E por último, mas não menos importante, Falcão Trigo enquanto Diretor da EIAA e como artista plástico.

2.1 Breve história da “construção” da Escola Industrial de António Arroio (Arte Aplicada)

2.1.1 A formação

A EIAA começou a desenhar-se em 1918 quando em dezembro foi criada a Escola de Arte Aplicada de Lisboa (Decreto nº5 029), cujo objetivo era o ensino do desenho especializado e o desenho destinado à conceção de objetos artísticos industriais. O Decreto instituinte refere:

Mas um princípio de especialização já deve ser aqui introduzido; diz respeito aos alunos que pretendam dedicar-se a qualquer arte industrial. Para esses alunos exige-se o curso geral da escola industrial, e os alunos em vez de seguirem para o curso complementar, inscrevem-se numa escola especial destinada a produzir artistas das artes industriais, o que se denomina escola de arte aplicada, onde ao lado do desenho especializado, têm a prática oficial respectiva. (Decreto nº5 029, p.2087)

Foi com base neste princípio orientador que a Escola de Arte Aplicada de Lisboa começou a sua atividade no ano letivo de 1919/1920.

No entanto, se o *desenho* desta Escola se inicia em 1918, a *estrutura* deste remonta a 1914. Nesse ano foi criada no Porto a escola de «arte aplicada» (Decreto nº637). Pelo mesmo Decreto foi fundada a Escola Professor de Benevides, em Lisboa. Esta, tal como a escola do Porto, foi dotada de disciplinas de arte aplicada. Na Escola de Arte Aplicada do Porto eram lecionadas as disciplinas de Desenho especializado, modelação e ornamento arquitetónico para pedra, ferro e estuque; Desenho especializado, modelação e ornamento aplicado a Ourivesaria e a Faiança; Desenho especializado e pintura de ornamento aplicado a Tecido e Papéis pintados, Decoração mural e Decoração do livro e Desenho decorativo especializado para mobiliário e sua execução oficial (talha). De igual modo, na Escola Professor de Benevides foram introduzidas as disciplinas de Desenho geral elementar, Desenho mecânico e “o ensino oficial de modelação trabalhos cerâmicos e trabalhos no vidro” (Decreto nº637, artº 7).

Pelo exposto, consideramos que a inclusão de disciplinas de arte aplicada no currículo da Escola

Professor de Benevides foi a *estrutura* que deu base à criação da Escola de Arte Aplicada de Lisboa, em 1919.

A Escola de Arte Aplicada de Lisboa iniciou as suas funções sob a direção do pintor Alfredo Roque Gameiro (1864-1935). Segundo José Paiva (2001), o diretor abandonou o cargo um ano após a abertura da Escola. Sucedeu-lhe Miguel Francisco Espírito Santo Oliveira, o único professor efetivo da escola, que ocupou o cargo até 1930.

Entretanto, o pintor Falcão Trigoso, que tinha ingressado na Escola de Arte Aplicada de Lisboa como professor agregado, transferido de Lagos, toma posse como professor efetivo, da mesma escola, em 1923, de acordo com os Termos de Posse do Pessoal Efectivo_Nº inv_17_VI-6, Termo nº 2 (Anexo I). Em 1929, assume o cargo de professor secretário, tomando posse um ano mais tarde. Falcão Trigoso viria depois a dirigir a Escola Industrial Fonseca Benevides (Arte Aplicada), ocupando este cargo até 1934. Nesse ano foi nomeado, pela Direcção Geral do Ensino Técnico, diretor da Escola Industrial António Arroio (Arte Aplicada), como veremos no ponto 2.7.

A Escola de Arte Aplicada de Lisboa manteve os seus cursos de especialização em artes industriais durante vários anos. Porém, em 1930, devido à baixa frequência de alunos que se vinha verificando, foi anexada, juntamente com a Escola de Cerâmica António Augusto Gonçalves, fundada em 1924 (Portaria 4250), à Escola Industrial Fonseca Benevides. O Decreto nº18 420 de 4 de junho de 1930 profere: “(...) São anexadas: 1º À Escola Industrial de Fonseca Benevides, de Lisboa, as escolas de arte aplicada e a de cerâmica de António Augusto Gonçalves, ambas de Lisboa...” (Decreto nº18 420).

Neste decreto são propostos os seguintes cursos: Modelador Cerâmico, Pintor decorador, Pintor Cerâmico, Desenhador litógrafo, Ilustrador, Cinzelador, Entalhador, Lavoros Femininos, Modista de vestidos, Modista de chapéus, Bordadeira, Costureira de roupa Branca, Florista e Serralheiro mecânico.

Em outubro de 1931, o Decreto nº20 420 extingue o curso de Ilustrador e cria o curso de Habilitação às Escolas de Belas Artes. Ocupamo-nos da organização deste curso no ponto 2.4.

Os planos curriculares nascidos da reforma de 1930, aplicados na secção de arte aplicada da Escola Industrial Fonseca Benevides e melhorados com a reforma de 1931, transitaram para a EIAA. Estes planos curriculares viriam a ser objeto de pequenos ajustes, apenas em 1941. A reforma de 1948 viria a provocar alterações mais profundas, que não abordaremos por se situarem fora do limite temporal em foco no nosso estudo.

2.1.2 O Edifício

A Escola de Arte Aplicada de Lisboa foi inicialmente instalada numa casa particular, na rua Visconde de Santo Ambrósio, hoje rua D. Dinis (Lisboa, 2000).

Após a integração dos alunos e dos professores da Escola de Arte Aplicada de Lisboa e da Escola de Cerâmica António Augusto Gonçalves na secção de Artes Aplicadas da Escola Industrial de Fonseca

Benevides, esta escola passou a funcionar nas instalações projetadas para a Escola de Cerâmica António Augusto Gonçalves, na Rua Almirante Barroso, junto ao Liceu Camões, em 1930.

O edifício da Escola de Cerâmica António Augusto Gonçalves tinha sido mandado construir por decreto de Março de 1927 que deliberou ser “urgente providenciar para que tam útil estabelecimento de ensino seja dotado com edifício próprio, embora modesto, onde se instale devidamente” (Decreto nº13 247) e para tal publica no art. 1º a cedência gratuita de “uma faixa de terreno da cêrca do Liceu Camões, na Avenida do Almirante Barroso, a partir do Largo de D. Estefânia, com 23 metros e meio de frente por 39 de fundo” (Idem, artº 1).

Em 1934, devido ao significativo aumento da procura dos cursos de arte aplicada, como refere o Decreto nº 24 747 de 6 de dezembro, esta secção da Escola Industrial Fonseca Benevides emancipou-se e deu origem à Escola Industrial de António Arroio (Arte Aplicada). O nome da Escola surgiu em homenagem ao inspetor do ensino técnico, António José Arroyo, que tinha sido um convicto defensor da descentralização e da autonomia curricular e pedagógica do ensino industrial, como averiguaremos.

As instalações situadas na rua Almirante Barroso, nº 25 e 25 A de polícia, junto ao Liceu Camões e inicialmente projetadas para a Escola de Cerâmica de António Augusto Gonçalves, como observámos, tinham sido inauguradas pela secção de arte aplicada (criada com a organização de 1930) da Escola Industrial Fonseca Benevides, tornando-se sede desta escola industrial, recém-criada.

Segundo Paiva (2001),

A *secção* de arte aplicada da Escola Industrial Fonseca Benevides terá constituído a *comissão instaladora* de uma nova escola industrial que se impunha criar daí a quatro anos para prosseguir com o ensino já testado, e agora em exclusivo, da arte aplicada. (p.258)

O edifício dispunha das seguintes características:

Um prédio urbano com os números 25 e 25A de polícia, com 3 pavimentos e pátio interior com a área de 170 metros quadrados, tendo 8 divisões no 1º pavimento, 7 no 2º e um pequeno sótão, retretes e telheiros com fornos, com a área total de 698 metros quadrados. Instalada actualmente, a Escola Industrial António Arroio (Arte Aplicada). (Ofício 333, 1935)

Consideramos relevante a informação que acabamos de apresentar, referente à descrição do edifício, para uma melhor compreensão da dimensão das instalações que passaram a acolher a Escola Industrial de António Arroio (Arte Aplicada) e as preocupações, futuras, com a falta de espaço para acolher a população escolar, constantemente abordadas em reuniões de Conselho Escolar.

Logo em 1937, o Conselho Escolar manifestou-se em relação à falta de capacidade das instalações para satisfazerem as necessidades de espaço para os diferentes cursos ministrados nas atuais

instalações. O Conselho apontou a “necessidade absoluta de reduzir o número de alunos do sexo feminino na próxima matrícula (Livro de Actas CE, nº 1, Acta da sessão de 25.05-1937. p.27”. Esta situação foi transmitida pelo Diretor à Direcção Geral do Ensino Técnico, demonstrando, “com claros argumentos a impossibilidade de se ensinar convenientemente nas actuais condições” (Ibidem), como ficou decidido na reunião deste órgão.

Na primeira reunião do CE do ano letivo seguinte (1937/1938), o Diretor informou que não se tinham conseguido reduzir as matrículas, “devido a ordens superiores” (Livro de Actas CE, nº 1, Acta da sessão de 17.10-1937. p.36) que determinaram a matrícula de todos os indivíduos que se apresentassem até 10 outubro, apesar da falta de espaço na escola.

Na reunião seguinte do mesmo órgão, realizada em 28 de Outubro, o diretor informou que por despacho de 19 do corrente, o Ministro “ordenou que fosse contratado para lugar de mestre de gravura dessa Escola, Attila Mendly, nos termos do disposto do artigo 85.º, do decreto n.º 20 420 de 20 de Outubro de 1931 (Livro de Actas CE, nº 1, Acta da sessão de 28.10-1937. P.37”. A acomodação do novo curso de Gravura nas instalações já identificadas como reduzidas para a população escolar existente, viria a agravar as dificuldades de falta de espaço, pelo que os professores Emílio de Paula Campos e Lino António ficaram responsáveis por uma comissão que vai requerer um novo edifício ou obras de ampliação neste já existente.

A falta de espaço para acomodar a população escolar, que aumentava a cada ano letivo, foi um assunto recorrente nas várias reuniões de CE.

A EIAA viria a inaugurar novas instalações, apenas, na década de mil novecentos e setenta. A contiguidade da EIAA ao Liceu Camões e a circunstância daquela escola ser mista criou o contexto propício a desentendimentos frequentes entre alunos das duas escolas. Dada a gravidade dos diferendos, estes foram motivo de troca de correspondência entre o diretor da EIAA e o reitor do Liceu Camões. Data de Novembro de 1936 o primeiro ofício enviado pelo diretor Falcão Trigo ao reitor do Liceu Camões. “Foi um começo que nunca mais teve fim”, afirma José Paiva (2001, p.224), descrevendo de seguida o conteúdo de alguns Ofícios trocados entre os dois líderes.

2.2 O patrono – António José Arroio

Não seria possível cumprir os objetivos deste estudo sem referir, de forma breve, a vida do patrono da Escola e o seu contributo para a evolução do ensino técnico em Portugal.

António José Arroyo nasceu a 19 de fevereiro de 1856, no Porto, filho de José Francisco Arroyo e de Rita Xavier Rezola Arroyo (Barreira, 2013, p.169). O pai tinha sido um compositor que exercera o cargo de diretor do Teatro de S. João no Porto. O irmão, João Marcelino Arroyo, foi professor catedrático de Direito, mas também ficou conhecido como compositor musical, colecionador de arte (Lisboa, 2000, p.9) e político, cuja carreira “culminou com a nomeação como Ministro (...) da Instrução Pública e Belas Artes, em 1890” (Lisboa, 2005, p.415).

Foi neste ambiente artístico de grande gosto pela música que António Arroio construiu a sua educação. Estudou Engenharia Civil de Pontes e Estradas na Academia Politécnica do Porto. Terminado o curso em 1878, iniciou a sua carreira profissional no quadro do Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria. Inicialmente, trabalhou na construção de estradas e de caminhos-de-ferro em diferentes zonas do país. Em 1886, por portaria de 13 de outubro, foi nomeado para se deslocar à Bélgica numa missão onde deveria, de acordo com Barreira (2013):

adquirir material circulante...; fiscalizar numa fábrica a produção de ferro destinado à ponte sobre o rio Minho; inteirar-se sobre o material de ensino para a cadeira de Tecnologia Química do Instituto Industrial e Comercial de Lisboa e ainda pesquisar sobre a maquinaria que constituiria as oficinas de tecelagem, cutelaria e fiação, a implementar na escola Industrial de Guimarães. (p.170)

Durante o período de quatro anos que durou a missão, António Arroio fixou residência em Bruxelas e, ao mesmo tempo, desenvolveu as atividades que acabamos de descrever, visitando também várias escolas profissionais em França e em Inglaterra, com o objetivo de estudar a sua organização, funcionamento e apetrechamento. De regresso a Portugal, foi nomeado, em 1892, inspetor do Ensino Elementar Industrial e Comercial, cargo que exerceu até 1923. Foi durante o período em que exerceu funções neste cargo que iniciou uma enorme produção de textos relativos às questões do Ensino Técnico. A sua carreira profissional ficou, a partir de 1892, dedicada a assuntos deste ramo do ensino, resultado da observação estrangeira e portuguesa, porquanto, foi, novamente, encarregado de visitar a Alemanha, a Bélgica, a França e a Inglaterra, em 1901, numa missão de estudo sobre a evolução do ensino técnico nos respetivos países (Lisboa, 2005, p.417).

Devido ao seu profundo conhecimento da realidade europeia, António Arroio presidiu à comissão que programou e dirigiu os trabalhos da representação de Portugal na Exposição Universal de Paris, em 1900; integrou ainda outras comissões semelhantes, desta vez para a Exposição do Rio de Janeiro em 1908 e mais tarde para a Exposição de Roma, em 1911 (Idem, p.416).

Em 1912, foi nomeado presidente da comissão que deveria elaborar as bases da reforma do ensino técnico e um ano depois a Academia de Belas Artes de Lisboa concedeu-lhe o título de académico de mérito. Foi nomeado para a comissão de remodelação do ensino artístico em 1918 e, quando em 1924 foi nomeado para o Conselho Superior de Obras Públicas, a sua carreira profissional atingiu o ponto mais alto.

A sua carreira e competência, no ramo do ensino técnico, levaram a que, em 1911, o Ministério do Fomento lhe encomendasse um estudo sobre a remodelação do Ensino Elementar Industrial e Comercial, “no sentido de obter d’ elle a máxima utilidade para o fomento nacional”, estudo que deveria “servir de base ao trabalho da comissão que há de ser encarregada da organização definitiva do citado ensino” (Relatório 1911, p.5).

António Arroio, além dos seus interesses profissionais, dedicou-se também a outras áreas do conhecimento: durante as viagens que realizou, visitou museus, ouviu concertos, travou relações com artistas e críticos de grande categoria. Esta atitude, acrescentada ao intenso ambiente cultural em que cresceu, fizeram dele um homem de grande erudição em diversas áreas do conhecimento, atestada pela vasta obra escrita, e publicada, tanto sobre música como sobre outras questões estéticas.

Sobre a sua “personalidade forte e austera, tempestuosa”, João Paulo Barreira (2013) afirma que “o termo *arroiadas* significa, em contexto familiar um comportamento explosivo.” (p.13)

Faleceu a 25 de março de 1934 em Lisboa, cidade onde morava desde 1892.

Como expusemos, António Arroio, na qualidade de Inspetor do Ensino Elementar Industrial e Comercial, realizou várias missões de estudo a países europeus, onde a realidade do ensino técnico era bem diferente da do nosso país, consequência das inovações desenvolvidas pelo advento da Arte Nova, e do pensamento de William Morris e John Ruskin (pioneiros do Desenho Moderno), especialmente em Inglaterra, França e Alemanha.

O relatório que lhe foi proposto realizar em 1911 foi a consequência, não só da experiência adquirida ao longo desses anos no estrangeiro na qualidade de inspetor do Ensino Elementar Industrial e Comercial, mas igualmente do profundo conhecimento desse mesmo ramo do ensino em Portugal, como está documentado na primeira parte desse relatório, onde constrói a História Crítica da Legislação do Ensino Elementar, Industrial e Comercial desde o decreto de 24 de Dezembro de 1864 (Relatório 1911).

António Arroio foi “um acérrimo defensor da descentralização e da autonomia curricular e pedagógica do ensino industrial, considerando que ele deveria (...) responder às necessidades das indústrias locais e, cumulativamente dos operários da região”, afirma Helena Lisboa (2005, p.454).

Ao longo do relatório de 1911, António Arroio, enunciou os princípios que defendia como base para a reorganização do ensino técnico. Porquanto propõe: a divisão do ensino industrial em dois ramos independentes entre si - o industrial e o artístico. “Esta divisão procede apenas do carácter técnico diferencial das várias profissões”, afirma. Assim teremos “ensino propriamente industrial ou de precisão” e “ensino de arte industrial, ou de imaginação.” Este último deveria juntar-se em duas escolas próprias para as artes industriais, uma em Lisboa e outra no Porto; a descentralização do ensino, especialmente do ensino técnico-industrial, pois para António Arroio, “toda e qualquer escola deve tender a converter-se numa entidade pedagógica diferenciada e independente, com seus planos de cursos, programmas e distribuição de tempo privativos”.

Para tal concretização defende a realização de um inquérito directo, onde “devemos ter em vista a importância relativa das riquezas nacionais a valorizar e a situação do respectivo operariado”, afirma. E prossegue, “Só por esta forma se conseguirá atender devidamente á função social adstrita ao nosso ramo de ensino nacional.”; a criação de uma escola para o “ensino normal dos professores de desenho” e que este fosse dividido em dois “ramos” - “Ramo de desenhos de precisão e ramo de desenhos

ornamentais.” Sobre esta matéria defende que “O nosso professor de desenho tem (...) de deixar de ser o artista que risca para ser o pedagogo que ensina a riscar.” Defendia que nas escolas de ensino normal, a criar, se deveriam ensinar “os principais métodos de desenho ensinados no estrangeiro”, argumentando ainda, que “os nossos professores traziam na sua bagagem apenas o ensino clássico das Bellas Artes”. Essa escola de *ensino normal de desenhos* deveria funcionar agregada à Escola de Arte Decorativa em Lisboa a criar no centro da cidade. Para esta escola de *artes industriais* propôs que se ministrassem também cursos “de *joalheria e ourivesaria*, da *cinzelagem*, *gravura* e *pintura decorativa*, da *arte do livro...* da *escultura decorativa*, da *modelação* (...) e a *serralheria artística*, os *tecidos*, a *obra de talha*, a *cerâmica*, a *vidraria*, etc.”; a instalação de “museus escolares junto a cada escola, onde se reúnem os materiais pedagógicos, os elementos da arte decorativa local, o folk-lore decorativo regional”.

Propôs também que o diretor do ensino industrial fosse um engenheiro e o do ensino da arte industrial um artista e ainda a criação de uma comissão encarregada de reorganizar o ensino elementar industrial, profissional e artístico, dependente do Ministério do Fomento (Relatório sobre o ensino Elementar, Industrial e Comercial de 1911).

Das propostas recomendadas por António Arroio, podemos constatar que, logo em 1912, um ano após a entrega do relatório, é nomeada uma comissão, presidida por ele próprio, que deveria efetuar as bases da reforma do ensino técnico. No entanto, esta apenas sairia em 1918, com a publicação do Decreto nº 5 029 de 5 de dezembro. Entretanto, foi sendo publicada alguma legislação que ia colmatando necessidades imediatas de organização do aludido nível de ensino: o Decreto nº 637 de 9 de Julho de 1914, Artigo 1º, cria “no Porto uma escola de «arte aplicada»”, indicando a duração dos cursos e as disciplinas a frequentar – desenho especializado, modelação e ornamento arquitetónico, para pedra, ferro e estuque; desenho especializado, modelação e ornamento aplicado a ourivesaria e faianças; desenho especializado e pintura de ornamento aplicado a tecidos e papéis pintados, decoração mural e decoração de livro, e por fim, desenho decorativo especializado para mobiliário e sua execução final (talha).

O Artigo 7º do referido Decreto, cria em Lisboa a Escola Industrial «Professor Benevides», “que deve ser instalada na parte central da cidade”, onde serão ministradas as mesmas disciplinas da escola do Porto e ainda “o ensino oficial de modelação, trabalhos cerâmicos e trabalhos no vidro.”; no mesmo ano a escola do Porto passaria a chamar-se Escola de Arte Aplicada Soares dos Reis e são acrescentadas as disciplinas de desenho geral elementar, desenho industrial, decorativo e modelação aos currículos da Escola Industrial Professor Benevides. Em 1916, foi aprovado o Regulamento das escolas de Arte Aplicada. Nesse decreto são contempladas mais algumas medidas anteriormente definidas por António Arroio, tendo sido uma delas a instituição, junto dessas escolas de arte aplicada, de oficinas para a aprendizagem profissional e de laboratórios para investigações industriais.

Ao mesmo tempo, este decreto também determinava que o ensino do desenho especial se deveria dividir em três ramos (arquitetónico, mecânico e ornamental e modelação) e lecionado com métodos

essencialmente práticos e ajustado às profissões dos alunos. Ficou também estabelecido que os programas de todas as disciplinas deveriam ser elaborados por cada escola, apesar de não haver referência à autonomização das escolas proposta por António Arroio. Das atribuições conferidas ao inspetor de cada escola consta a realização de um “inquérito sobre o movimento industrial das localidades que lhe forem indicadas, propondo todas as providências tendentes à mais profícua utilização das escolas...” (Decreto nº 2 609-E). Ainda que este inquérito não se tenha realizado nos moldes definidos por António Arroio, esta era mais uma medida proposta no seu relatório de 1911; a organização do ensino industrial e comercial de 1918 (Decreto nº 5 029) introduz outra proposta de António Arroio – a criação da Escola Normal de Desenho, a fim de preparar convenientemente os professores para o ensino do desenho de todas as escolas de ensino técnico, industrial e artístico.

O decreto determina também que esta escola normal de desenho seria dividida em duas secções: a secção de desenho exato ou rigoroso, e a secção de desenho livre ou artístico. Porém, estas secções poderiam funcionar em todas as escolas industriais existentes em Lisboa e não apenas anexa a uma só escola em Lisboa, como constava do relatório de 1911; em 1930, surge outra reforma (Decreto nº 18 420) que veio determinar uma nova organização do Ensino Técnico Profissional. Com ela, foram introduzidas “disposições de carácter pedagógico, alterando algumas das existentes que se referem à composição dos cursos, distribuição de disciplinas e número de horas de lições”. Surge ainda outra medida que tinha sido proposta por António Arroio: “a possibilidade de contratação de docentes (...) que possam colmatar as faltas de professores e mestres especializados em determinadas áreas”. As modificações profundas que esta nova organização provocou, levou à necessidade de reorganização logo um ano após a publicação do Decreto, o que aconteceu em outubro de 1931 (Decreto nº 20 420).

Em 1934 é atribuído o nome de António Arroio (Decreto nº 24 747) à secção de arte aplicada da Escola Industrial de Fonseca Benevides, muito justamente no nosso entender, como também entendido por Helena Lisboa (2000, p.50), pois António Arroio dedicara quase a totalidade da sua carreira profissional ao ensino técnico, e a ele se ficaram a dever algumas das mais relevantes bases da reforma que se foi realizando nesse nível de ensino ao longo de décadas.

2.3 Criação e Organização do Curso de Habilitação às Escolas de Belas Artes

As modificações profundas introduzidas pelo decreto nº18 420 levaram à necessidade de reajustes na organização do ensino profissional logo um ano após a sua publicação. Assim, em outubro de 1931 é publicado o Decreto nº 20 420 e a Escola Industrial Fonseca Benevides (Arte Aplicada) vê os seus planos curriculares serem ajustados e cria o curso de Habilitação às Escolas de Belas Artes (HEBA). Foram ainda introduzidas outras alterações, ao nível das regras para os concursos para professores, de que daremos conta, no ponto sobre o estatuto dos professores e a sua atividade pedagógica, bem como a introdução de disposições de carácter pedagógico relativas à composição de alguns cursos, distribuição de disciplinas e número de horas de lições.

Porém, os princípios doutrinários da reforma promovida pelo decreto de 1930 não foram alterados. Assim, no que diz respeito ao ensino industrial, este continua a ter como objetivos:

1º A educação plástica – pelo desenho à vista e à mão livre, pelo desenho geométrico, pelo desenho de projeções ortogonais e axonométricas, pelo desenho perspetivo e pela modelação educativa, visando o relevo e o volume; 2º A educação geral do espírito e científica – pelo português, geografia e história, matemática (aritmética, álgebra e geometria), física e química; 3º A educação profissional: nas indústrias de carácter artístico – pelos desenhos ornamentais, de composição, pinturas, elementos de arte, modelação, formação, e pelas oficinas mais ou menos ligadas às disciplinas ou nelas integradas. (Decreto nº 20 420)

A distribuição de disciplinas de carácter geral e de oficinas pelos vários anos, descrita pelo Art. 13º do referido decreto, faz-se da seguinte forma: no 1º ano leciona-se “de modo intenso a educação plástica pelo desenho à vista e à mão livre, pela modelação educativa (...) e inicia-se a educação do espírito e científica pelo português e pela matemática” e ainda “o ensino oficial”, nos cursos em que esta disciplina fizer parte integrante do currículo; no 2º ano reforça-se o ensino oficial nos cursos com esta componente, e no desenho inicia-se

o estudo das projecções da perspectiva e dos desenhos ornamentais e profissionais. O ensino do desenho será ministrado em programas separados, adequados às profissões a que vão destinar-se os alunos. (Decreto nº 20 420)

Observamos que se mantém um dos princípios enunciados por António José Arroio no relatório de 1911, como referido no ponto anterior.

Nos restantes anos completam-se as disciplinas de educação do espírito e científica, desenvolvendo-se o ensino dos desenhos profissionais, tecnologias e outras disciplinas de carácter especial, consoante a natureza das profissões. (...) O ensino da física e química será feito depois de o aluno ter já algumas habilitações de matemática. (Decreto nº 20 420)

Os cursos ministrados na EIAA à data a que se refere o nosso estudo são os seguintes: Serralheiro mecânico; Modelador cerâmico; Pintor decorador; Pintor cerâmico; Desenhador litógrafo; Canteiro artístico; Cinzelador; Entalhador; Lavores femininos; Modista de vestidos; Modista de chapéus; Bordadeira-rendeira; Costureira de roupa branca; Florista e o curso de Habilitação às Escolas de Belas Artes.

O curso de HEBA apresenta na sua organização pedagógica um currículo que é exemplo da prática das disposições legais que mencionámos.

Assim, no 1º ano do curso há um grande investimento na “educação plástica” que se reflete no

elevado número de horas semanais atribuídas às disciplinas de Geometria Plana, Projeções e Perspetiva e ao Desenho Ornamental. A iniciação da “educação do espírito e científica” concretiza-se com a atribuição de seis horas semanais às disciplinas de Português e Matemática. O currículo do 1º ano deste curso fica assim concluído uma vez que, do mesmo, não faz parte a componente oficial. As disciplinas iniciadas no 1º ano têm o seu ano terminal no 3º ano. No 2º ano iniciam-se as disciplinas de História e Geografia, com a duração de dois anos letivos e carga horária de duas horas semanais, e Desenho de Figura que integra a “educação profissional, nas indústrias de carácter artístico” (Decreto nº 20 420), prolongando-se até ao último ano do curso com carga horária de 10 horas semanais. As disciplinas de Francês, Modelação e Física e Química iniciam-se no 4º ano. Relativamente à disciplina de Física e Química é considerado este momento, aquele em que “os alunos já têm algumas habilitações de matemática” (Decreto nº 20 420, art.13 Ponto 5º) para iniciarem a sua aprendizagem, assinalando que a disciplina de matemática foi terminal no 3º ano. O curso tem a duração de 5 anos.

A duração de cada aula, em todas as disciplinas, é fixada em uma hora e as aulas de Desenhos têm a duração de duas horas.

Cada disciplina só fica concluída após a realização do exame final no ano terminal da respetiva disciplina. Neste exame, o aluno tem de obter uma classificação mínima de 10 valores para aprovação. Apresentamos uma tabela no Anexo II, organizadora do curso de Habilitação às Escolas de Belas Arte (extraído do decreto nº 20 420 - 1931), onde estão assinaladas as disciplinas do referido curso e a respetiva carga horária.

É importante notar que “Os candidatos a este curso que tenham concluído qualquer dos cursos do ensino industrial são dispensados das disciplinas comuns”, observa o decreto estruturador.

Tratando-se de um curso especializado do ensino industrial, os alunos pertencem à categoria de alunos extraordinários. A idade mínima para a matrícula é de 12 anos feitos ou a completar no ano civil em que se efetue a matrícula. No entanto, poderiam ser admitidos à matrícula os alunos a quem faltassem seis meses para completarem a idade de candidatura mediante o pagamento de uma multa no valor de 4 escudos. A habilitação exigida para a matrícula é o exame da 4ª classe do Ensino Primário Elementar ou seu equivalente. Os alunos extraordinários podiam matricular-se nas disciplinas, oficinas ou cursos especializados (curso de HEBA) que desejassem, salvas as precedências e a sequência por anos da respetiva disciplina ou curso especial.

Como referimos, no ponto 2.2.1, em 1934 a secção de Arte Aplicada da Escola Industrial de Fonseca Benevides dá origem à Escola Industrial António Arroio (Arte Aplicada) e os planos curriculares, provenientes da organização de 1930 e da reorganização de 1931, passaram para a EIAA. Estes mantiveram-se sem grandes alterações até à reforma de 1948. Contudo, foram introduzidas alterações pontuais no sentido de melhorarem a preparação dos alunos que prosseguiam estudos na Escola de Belas Artes.

No decorrer da nossa pesquisa no arquivo histórico da Escola Artística António Arroio

encontrámos *documentos avulsos*, enviados da Direcção Geral do Ensino Técnico (DGET), que expõem algumas dessas alterações: a circular L° 31, n° 541/1856 dá conta de alterações na “tabela horária” da disciplina de Matemática como consequência da “grande deficiência nos conhecimentos” dos alunos que ingressavam no curso de Arquitetura na Escola de Belas Artes de Lisboa, e a cópia da circular L°31, n° 541/2182 informa da substituição da disciplina de Desenho Ornamental pela de Desenho Geral.

2.3.1 O programa das disciplinas dos cursos do Ensino Técnico Profissional

Em abril de 1932 são publicados os programas das disciplinas da componente de formação geral (Decreto n° 21 082), comuns a todos os cursos do Ensino Técnico Profissional. Desta componente fazem parte as disciplinas de Português, Geografia e História, Matemática e Física e Química e ainda a disciplina de Desenho Geral. Estes programas foram colocados em vigor em todas as escolas do referido grau de ensino, a partir do ano letivo 1932/33. Em novembro do mesmo ano foi publicado o programa de Desenho de Projeções (Decreto n° 21 839).

As disciplinas de Português e de Matemática iniciavam-se no 1° ano do curso e tinham a duração de três anos, como foi mencionado. Na disciplina de Matemática eram lecionadas Aritmética e Geometria durante o 1° e o 2° ano, mas com graus de aprofundamento diferentes. O 3° ano desta disciplina versava o estudo de cálculo numérico, de cálculo literal e de funções. A disciplina de Geografia e História, iniciada apenas no segundo ano do curso, era ensinada em dois anos, sendo que no 1° ano era lecionada a componente de Geografia e realizado o respetivo exame final. A componente de História era ministrada no 2° ano com o ensino de História de Portugal e, igualmente, com a realização do exame final para aprovação na disciplina.

Também lecionada em dois anos, mas com início apenas no 4° ano do curso - o momento em que os alunos já têm alguns conhecimentos de matemática - a disciplina de Física e Química era ensinada de modo que as duas componentes (Física e Química) eram ensinadas simultaneamente em cada um dos anos curriculares e cada uma das componentes estava dividida em uma primeira e uma segunda parte. Assim sendo: Física (1ª parte) e Química (1ª parte) eram lecionadas no 1° ano e Física (2ª parte) e Química (2ª parte) eram lecionadas no 2° ano. Esta disciplina, tal como todas as disciplinas do curso, como referimos, só ficavam concluídas com a realização do exame final.

As disciplinas de Geometria plana, projeções e perspectiva, Desenho ornamental e Desenho de figura integravam grande diversidade de *desenhos*. O desenho à vista e à mão livre era parte integrante da disciplina de Desenho ornamental e de Desenho de figura. Porém, a disciplina de Desenho ornamental integrava também a componente de desenho rigoroso. Do ponto de vista pedagógico esta especificidade do desenho desenvolvia no aluno um processo cognitivo que lhe permitia chegar à generalização abstrata, partindo da representação concreta (Penim, 2011).

Como observámos, a disciplina de Desenho ornamental do curso de HEBA, foi substituída pela disciplina de Desenho Geral, em 1940.

Não existiam manuais próprios para a disciplina de Desenho ornamental, nem estava incluído nos manuais para desenho geométrico. No entanto, este aspeto está explicado na metodologia proposta pelo próprio programa, que refere o seguinte: “nesta parte do programa deve o professor escolher os modelos para cada aluno ou grupo de alunos segundo as profissões a que se destinam e orientar o ensino individualmente de acordo com este princípio”.

A preocupação com a orientação do curso de HEBA está documentada ao longo das atas do Conselho Escolar (CE), logo desde o primeiro ano letivo em que este curso funcionou na EIAA. Na reunião de CE de novembro de 1935 o diretor informou

ser sua intenção pedir a vários Srs. Professores para se estudar em detalhe a orientação a dar ao ensino de Desenho Geral e Habilitação às Escolas de Belas Artes, mas, em face da reorganização geral dos serviços publicada, não é oportunidade para o fazer visto aguardar-se uma nova reforma... (Livro de Actas, Acta de 25 novembro 1935, Folha 13)

Em fevereiro do mesmo ano lectivo, o diretor informou o Conselho Escolar (CE) “de que encarregou vários professores de estudar várias modificações relativas às necessidades do programa do ensino da Escola que a prática da sua lecionação tinha “demonstrado, em parte, imperfeito” (Livro de Actas, Acta de 13 fevereiro 1936, Folha 17). No ano letivo seguinte, em dezembro, a ata do CE menciona a “(...) conveniência de se uniformizar nesta Escola o ensino de desenhos dos primeiros anos (...) escolhendo os modêlos que mais se adaptavam aos alunos dos vários cursos e sexos como ainda ao ensino do desenho geométrico.” Com o objetivo de elaborar o projeto de programa para esta disciplina foi nomeada uma comissão presidida pelo diretor, por Emílio de Paula Campos e por Lino António da Conceição (Livro de Actas, Acta de 8 dezembro 1936, Folha 25).

As disciplinas da componente geral também eram motivo de preocupação dos vários professores que as lecionavam. Estes referiam que embora considerassem “estar os programas bem elaborados”, parecia-lhes “mal distribuída a matéria pelos vários anos.” O professor da disciplina de Física e Química, Leo Muginstein lembrou, em reunião do CE, a necessidade de se organizar o programa de forma a adaptá-lo a uma Escola de Arte Aplicada, pois “não deverá ele ser igual ao das outras Escolas Industriais”, afirmou (Livro de Actas, Acta de 25 maio 1937, Folha 27).

2.3.2 Os Exames

Como expusemos anteriormente, cada disciplina só fica concluída após a realização de um exame final. O curso, por sua vez, apenas estava terminado depois da conclusão de todas as disciplinas integrantes.

A disciplina de História e Geografia, como também expusemos, era lecionada em dois anos: no 1º ano era ensinada a componente de História e no 2º ano era ensinada a componente de Geografia. O

exame final realizava-se no final do ano letivo em que cada componente era ministrada.

O exame das disciplinas de Português, Francês e de Matemática constavam de duas provas: a prova escrita, que se realizava primeiro e tinha a duração de duas horas, e a prova oral, com a duração de quinze minutos.

Os exames das disciplinas de desenho especializado (Desenho ornamental e Desenho de figura), no curso de HEBA, constavam de provas escolhidas pelo júri e eram realizadas em oito dias úteis em sessões de duas horas.

Sem referência no Decreto organizador ao exame da disciplina de Geometria Plana, Projeções e Perspetiva (curso de HEBA), pela sua semelhança com a disciplina de Desenho de projeções, poderemos afirmar, sem certeza, que o exame daquela disciplina constaria de provas de desenho de projeções ortogonais e axonométricas com a duração de quatro dias úteis em sessões de duas horas.

O exame da disciplina de Modelação, pelo seu carácter técnico, era composto por um trabalho a executar pelo aluno, durante o mês de junho e parte do mês de julho.

2.3.3 Os Manuais Escolares

Os programas supramencionados não fazem menção aos manuais a adotar para as várias disciplinas dos cursos do Ensino Técnico. Porém, em fevereiro de 1932 tinham sido estabelecidos os critérios para os concursos dos manuais a adotar nos cursos das escolas do Ensino Técnico (Decreto nº 20 933). O Art. 1º do referido decreto indica que os livros que “devem ser adoptados por cada escola do ensino técnico profissional serão escolhidos pelo respectivo Conselho Escolar de entre os que forem aprovados pelo Governo, mediante concurso geral de cinco em cinco anos” (Ibidem).

Deste modo, em junho de 1935, a DGET publica a lista das obras recentemente aprovadas pela secção técnica do Conselho Superior de Instrução Pública, que podiam ser adotadas nas escolas do ensino técnico profissional a partir do ano letivo 1935/1936 (MIP-DGET, Repartição do Ensino Industrial e Comercial. Processo 168 - Livro 23). Na Escola Industrial António Arroio (Arte Aplicada), em novembro do mesmo ano, foram adotados pelo Conselho Escolar, para o ano letivo seguinte, os seguintes manuais: Português - *Escola Técnica* 1ª e 2ª parte, de Monteiro Cardoso; Geografia - *Geografia Geral*, de António G. Matoso; Francês - *Francês em 90 lições*, de Antunes Coimbra; Matemática - *Aritmética e Geometria*, de João Ribeiro Baptista Caldeira e Desenho - *Desenho Geométrico*, de Rogério de Andrade (Livro de Actas. Acta de 8 de Novembro de 1935. Folha 13).

Até ao ano letivo de 1940/1941, as atas do Conselho Escolar não referem outro momento de aprovação de manuais escolares, pelo que concluímos que os manuais adotados em 1935 acompanharam a formação dos alunos que se matricularam nesse ano letivo pela primeira vez até à conclusão do curso. A informação sobre as disciplinas e respetivos manuais escolares adotados, anos a que se destinavam, autores correspondentes, editora, local de edição e ano de publicação, apresenta-se resumida no Anexo III (Manuais adotados em 1935 pelo Conselho Escolar), realizado a partir do

cruzamento da informação recolhida nas atas do Conselho Escolar da EIAA, dos documentos do MIP-DGET, Repartição do Ensino Industrial e Comercial. Processo 168 - Livro 23 e de Lúcia Penim (2011).

2.4 O estatuto dos professores e dos mestres e a sua atividade pedagógica

Expomos agora o estatuto dos professores e dos mestres à data da criação do curso HEBA, em 1931, e no período em análise da nossa investigação. Assim, observaremos a forma de recrutamento inicial dos professores e dos mestres e apresentaremos um resumo das habilitações académicas requeridas aos docentes para a lecionação de cada uma das disciplinas e o respetivo grupo de recrutamento. De seguida, assinalamos os professores e os mestres que deram início ao primeiro ano letivo de existência da EIAA. Posteriormente, assinalamos alguns professores e mestres que lecionaram algumas disciplinas aos alunos, como António Domingues, Cruzeiro Seixas, Fernando de Azevedo, Marcelino Vespeira, Mário Cesariny, e Moniz Pereira. Por último, abordamos a atividade pedagógica de alguns professores e mestres da EIAA também no período em estudo.

2.4.1 O recrutamento inicial dos professores e dos mestres

O pessoal docente da EIAA, à data da criação do curso de Habilitação às Escolas de Belas Artes, era constituído por dezassete professores e treze mestres (Decreto nº 20 420). Os professores estavam agrupados em professores efetivos, que constituíam o quadro exclusivo da escola, professores agregados, em quadro destinado a dar professores para ministrar o ensino no impedimento ou falta de professores efetivos (deste quadro eram recrutados os professores efetivos) e professores provisórios.

Os mestres estavam agrupados em mestres efetivos do quadro da escola, mestres contratados, categoria em que entravam no ensino, e que, satisfeitas certas condições, passavam a efetivos, e mestres provisórios. A provisão dos professores efetivos era feita por concurso documental aberto pela DGET, sob proposta do diretor da escola onde se verificava a vaga. Além de professores efetivos podiam ser opositores a este concurso professores agregados, desde que possuíssem as habilitações exigidas para lecionarem a disciplina a que eram candidatos.

No ato do concurso, os candidatos apresentavam certificado de tempo de serviço e certificado de qualidade do serviço anteriormente prestado. Este último era passado pelo Conselho Escolar ou, na falta deste, pela DGET.

A classificação dos professores opositores ao concurso era feita da seguinte forma: pela nota do curso que lhes conferia habilitação para lecionarem a disciplina a que eram concorrentes, adicionada de meio valor por cada ano de bom e efetivo serviço nas escolas de ensino técnico profissional. Em caso de igualdade de classificação dos candidatos, eram razões de preferência: a habilitação da Escola Normal⁹ para o ensino do Desenho ou o Exame de Estado para os professores das outras disciplinas; o

⁹ A Escola Normal de Desenho, criada em 1918, destinada especialmente à formação dos professores do ensino técnico, foi a concretização de uma das propostas de António José Arroio, contida no seu relatório de 1911, como observámos

tempo de serviço na profissão; outras habilitações que estivessem relacionadas com aquelas que eram exigidas para o ensino da disciplina a que concorriam e, por último, os trabalhos publicados que se relacionassem com os conteúdos da disciplina a concurso. Os professores efetivos tinham sempre preferência sobre os professores agregados. Estes eram nomeados entre os indivíduos que tinham obtido aprovação no Exame de Estado.

Os lugares de professores provisórios eram ocupados por concurso documental, a que apenas podiam ser opositores os candidatos que tivessem as habilitações exigidas pelo decreto nº 19 565. Os concursos eram abertos por aviso público no Diário do Governo para as escolas com professores em falta. Os candidatos apresentavam a documentação exigida ao Conselho Escolar da escola onde se verificava a vaga, ou, no caso de essa escola não possuir este órgão, a referida documentação era apresentada perante a DGET.

Dos documentos a apresentar pelos candidatos constava um requerimento com a sua identificação completa, certificado de habilitações, certidão de nascimento, atestado de robustez física e psíquica, certificado de cumprimento do serviço militar obrigatório, certificado de registo policial e criminal, “certificado de bom comportamento moral e civil, passado pela câmara municipal ou pelo administrador do bairro fiscal onde tenha residido nos últimos três anos” (Art. 63º Decreto nº 20 420) e outros documentos que o candidato julgasse necessários que comprovassem a sua aptidão para o ensino, ou ainda, outros comprovativos de serviços prestados na indústria.

Os professores agregados opositores ao concurso de professores provisórios tinham absoluta preferência no preenchimento das vagas e, destes, tinham preferência os melhores classificados no concurso para professores agregados.

Os professores provisórios que já tinham prestado serviço usufruíam, na sua classificação, de um acréscimo de meio valor por cada ano de bom e efetivo serviço. Os professores contratados eram providos pelo Governo e por iniciativa da DGET. A contratação destes professores tinha carácter excepcional e só acontecia quando não havia professores com habilitação legal para a regência das disciplinas a que os candidatos se opunham. A duração destes contratos não podia ser superior a cinco anos.

O serviço semanal obrigatório dos professores efetivos, agregados e provisórios era de catorze horas. No entanto, quando as necessidades do ensino o exigiam, poderiam ser obrigados a ministrar mais quatro horas semanais de regência. Esta carga horária era reduzida, obrigatoriamente, para doze e dez horas para os professores efetivos que completassem dez e vinte anos de serviço (Art. 296º e 297º Decreto nº 20 420).

O recrutamento dos mestres era feito por contrato, mediante exame de provas práticas prestadas

no ponto 2.2. A Escola Normal de Lisboa funcionava na Escola Industrial Afonso Domingues. Em 1930, as escolas Normais são extintas (Decreto nº 18 973 de 16 de outubro de 1930) e, em Lisboa, é criada uma Secção de Ciências Pedagógicas na Faculdade de Letras.

na escola onde houvesse a vaga a preencher. Estas vagas eram comunicadas pela escola à DGET que mandava abrir o concurso. Aos candidatos era exigida a apresentação de um requerimento identificativo, documentos comprovativos do curso de qualquer escola de ensino técnico profissional que lhe conferia a habilitação para o ensino da oficina a que concorria, certidão de nascimento para comprovação de que o candidato tinha mais de 21 anos e menos de 45 no ano civil em que se realizava o concurso, atestado de robustez física e psíquica, atestado de cumprimento do serviço militar obrigatório, certificado de registo policial e criminal, certificado de bom comportamento moral e civil, passado pela câmara municipal ou pelo administrador do concelho ou bairro onde tivesse residido nos últimos três anos, e ainda outros documentos que o candidato julgasse serem importantes para o seu apuramento.

As provas práticas exigidas aos candidatos para preenchimento de vagas nas oficinas dos cursos industriais de carácter artístico constavam de um trabalho profissional, acompanhado ou não de um desenho.

Sempre que se verificava a falta de mestres ou o impedimento destes para exercerem as funções que o cargo lhes atribuía, ou ainda, quando estes não podiam encarregar-se de todo o serviço da oficina, eram admitidos mestres provisórios, por proposta do diretor da escola e sob autorização do DGET.

A regência das disciplinas de carácter técnico do curso de HEBA, na EIAA, à data da criação do referido curso, foi atribuída aos professores indicados pela DGET, tal como dispõe o Decreto instituinte. Com base em informação recolhida no Centro de Documentação do Ministério da Educação (MIP/DGET, Caixa 78/ 1931, Processo nº 1 219, Livro nº 22) foi possível elaborar o quadro nº1, onde estão indicados os professores nomeados para a regência das disciplinas de carácter técnico, na EIAA, pela DGET, à data da criação do curso de HEBA.

Quadro 1

Docentes nomeados para a regência das disciplinas de carácter técnico, na EIAA, pela DGET, à data da criação do curso de HEBA.

Disciplina	Professor
Desenho Ornamental	Emílio de Paula Campos
Desenho de figura	Alberto Virgílio da Rocha Portugal Correio de Lacerda
Modelação	António Augusto da Costa Mota Sobrinho
Geometria plana, projecções e perspectiva	Armando de Figueiredo Lacerda

Os professores Emílio de Paula Campos e António Augusto da Costa Mota Sobrinho transitaram da Escola Fonseca Benevides para a EIAA, criada em 1934, como referimos. Na EIAA, estes docentes

continuaram a lecionar as mesmas disciplinas técnicas do curso de HEBA, pelo menos, até ao final do curso, ou abandono do mesmo, dos alunos em foco no nosso estudo.

O ano letivo de 1935/36, que inaugurou a EIAA, foi aberto com os professores e mestres, tal como apresentado no anexo IV que apresenta também habilitações literárias, a categoria, o grupo disciplinar e o curso prático ou disciplina para que foram nomeados.

Os documentos consultados permitem-nos averiguar que as vagas para professores para o ano letivo 1935/36 apenas ficaram preenchidas em novembro de 1935, com a colocação dos professores provisórios. Verificámos que, nesse ano letivo, os critérios de seleção dos professores provisórios para a leção em Escolas do Ensino Técnico careceram de uniformização. Este facto está testemunhado na ata do Conselho Escolar datada de 8 de novembro de 1935. Nessa reunião, o diretor informou os presentes que “foi chamado ao Ministério para uma reunião conjunta” com os outros Diretores das Escolas Industriais de Lisboa, presidida por um representante da DGET, a fim de se “chegar a comum acordo sobre a exclusão e classificação dos concorrentes a professores provisórios, visto que do diferente critério dos Conselhos Escolares tinham resultado protestos” de candidatos. Entendeu o diretor, com a concordância do Conselho Escolar, aceitar, “sem o mínimo desdouro (...) as modificações resolvidas unanimemente” na reunião supramencionada (Livro de Atas. Ata do Conselho Escolar de 05/11/1935, Folha 12).

2.4.2 A atividade pedagógica dos professores e dos mestres

Pela leitura dos vários documentos a que tivemos acesso no decorrer da nossa pesquisa, constatámos que os professores e os mestres que lecionaram na EIAA, no período em estudo, foram muito competentes e dedicados ao processo de ensino e de aprendizagem dos seus alunos, e continuaram a empenhar-se na sua formação, como atesta o pedido para obter bolsas no estrangeiro dos professores “Emílio de Paula Campos, Lino António da Conceição, Manuel da Rocha Casquilho, Gustavo da Costa Gomes Pereira de Vasconcelos e D. Maria de Souza e Silva” (Livro de Actas. Acta do Conselho Escolar de 22/12/1937, Folha 39).

Apresentamos, de seguida, apenas alguns exemplos, por questões de economia de espaço, dos registos da avaliação de professores que lecionaram no período em análise, de acordo com a informação presente no Livro de Atas do Conselho Escolar: João de Almeida Lucas, “professor provisório (...) demonstrou não só muita competência mas natural intuição para o ensino apresentando alunos muito bem preparados” (Ata de 19/07/1937, Folha 31). Bernardo Henriques Jorge e Maria Anunciação dos Santos Cardoso Manés, “demonstraram, não só competência mas também qualidades pedagógicas impondo-se pela assiduidade, disciplina e moral, mantidas impondo-se ao respeito e apreço dos seus alunos” (Ata de 13/06/1940, Folha 59).

José Taborda “Manifestou no exercício do seu cargo, muita competência, muito zelo, pelo que o serviço foi classificado de Muito Bom” (Ata de 11/07/1936, Folha 19). Manuel da Rocha Casquilho e

Manuel Maria Ottolini Travassos Valdez e Gustavo da Costa Gomes Pereira de Vasconcelos, “manifestaram muita competência e muito bom serviço” (Ata de 01/07/1938, Folha 44). Em relação a Manuel da Rocha Casquilho fazemos ainda referência à seguinte avaliação: “atendendo não só à sua provada competência e assiduidade exemplar mas à sua provada boa vontade em aperfeiçoar o ensino muito especialmente o de habilitação às Escolas de Belas Artes” (Ata de 19/01/1940, Folha 57), pelo que o seu serviço foi classificado com Muito Bom. Sobre a professora Maria da Purificação Mendes Pereira pode ler-se: “notável trabalho da professora (...) de cuja elevada orientação resultou uma primorosa preparação dos seus alunos” e “continuando a demonstrar superior competência e criteriosa orientação no ensino, de que resultaram óptimas provas de exames” (Ata de 08/07/1939, Folha 54). Estrela Alves Faria foi considerada “Muito trabalhadora, interessando-se de uma forma invulgar pela Escola e pelos alunos. Qualidades excepcionais de artista, com um grande sentido decorativo”, de acordo com o que consta dos processos individuais dos professores, processo nº 74.

Observámos também a atribuição de um voto de louvor aos professores Emílio de Paula Campos e Lino António, “por se terem oferecido para regerem as turmas de Desenho distribuídas a um professor que se encontrava em Africa” (Ata de 01/06/1939, Folha 52).

Sobre os professores agregados e provisórios constatamos que “manifestaram, de uma maneira geral, não só perfeita competência, mas, uma boa vontade, sujeitando-se às deficiências das aulas e seu reduzido material” (Ata de 11/07/1936, Folha 19).

Alguns professores e mestres desenvolveram atividade artística, paralela ao ensino, nos seus *ateliers* ou como colaboradores em grandes projetos do Estado Novo como, por exemplo, a Exposição do Mundo Português, em 1940. Também o diretor, Falcão Trigoso, desenvolveu a sua atividade artística paralelamente à sua carreira de professor e também durante o período em que dirigiu a EIAA, como observaremos.

Também Júlio Zeferino dos Santos, para citar apenas um exemplo, desenvolveu “intenso e prolongados trabalhos” (Ata de 10/07/1940, Folha 61) na Exposição do Mundo Português, em 1940. Nesse ano, o Diretor propôs a seguinte redação para a ata da reunião onde o seu trabalho, como mestre na EIAA, era avaliado: “Proponho que seja classificado de bom o serviço prestado apesar do seu intenso trabalho prestado na Exposição do Mundo Português lhe não ter permitido maior assiduidade à Escola (...). Foi aprovado por unanimidade” (Ata de 07/10/1940, Folha 62).

Mencionamos, agora, atividades culturais da EIAA. Algumas foram dinamizadas pelo diretor da Escola ou pelos professores, outras pelos alunos. Uma ata de 1939 dá conta da existência de uma votação para o cargo de “direção” de duas secções culturais, uma artística e outra literária. Assim, o professor, Emílio de Paula Campos passou, nesta data, a coordenar a secção artística e o professor António José de Almeida e Silva a secção literária (Ata de 18/01/1939, Folha 51).

A existência de duas revistas editadas pela EIAA é mencionada, em vários momentos, por alguns dos artistas em estudo. Fernando de Azevedo, por exemplo, na exposição “56 Artistas da António

Arroio”, em 1986, na SNBA refere que “revistas estudantis, mas exclusivamente culturais, foram então produzidas: «Atena» ou «Ateneia» não me lembro bem, e «Arte», esta última vivamente modernista, pensada e executada graficamente, à mão, por Fernando José Francisco” (Azevedo, 1986), também aluno da EIAA e contemporâneo de Fernando de Azevedo e dos outros artistas em estudo.

Em 1938 inaugurou, na SNBA, uma exposição de trabalhos de alunos da EIAA. Além dos professores nomeados para a Comissão de organização, pelo Conselho Escolar, o Diretor solicitou, na reunião preparatória, “aos professores especialmente ao de letras, para colaborarem estudando pequenas palestras”, adequadas ao fim a que se destinavam e que estas se realizassem durante a exposição (Ata de 22/12/1937, Folha 39).

No ano seguinte, após a realização da referida mostra, o Diretor, no CE, exaltou “O grande sucesso obtido pela exposição”, mencionando “A extraordinária e constante afluência à exposição, de todas as classes sociais” (Ata de 09/06/1938, Folha 40) e também a presença do Chefe do Estado, do Ministro da Educação Nacional, do Diretor Geral do Ensino Técnico, do Diretor Geral de Belas Artes e de vários membros do Corpo Diplomático. Referencia ainda a presença do Diretor da Escola de Belas Artes de Lisboa, Luís Alexandre da Cunha, dos professores Cabral de Lacerda, António Piloto, Leopoldo de Almeida e Cristino da Silva.

O Diretor alude também às visitas de várias Escolas Industriais e Comerciais, oficiais e particulares e de Liceus, acompanhados de professores e professoras e relata que “as palavras de renovação, revelação e revolução, ouviram-se repetidas vezes no grande salão” da SNBA.

Ainda relata que a SNBA e a EBA de Lisboa, para a qual o curso de HEBA da EIAA habilitava, como examinamos ao longo deste trabalho, lançaram nas atas dos seus conselhos “unânicos votos de honrosos louvores que (...) transmitiram à Direcção”, acrescentando que “só a disciplina manifestada em cada detalhe do ensino, à abnegação e espírito de sacrifício de quem aqui ensina, podemos, com legítimo orgulho, atribuir o êxito alcançado.”

Por último, informou sobre a presença de “dois cultos estrangeiros”, que, “depois de minuciosa visita de 4 horas, dirigiram-se ao Diretor e ao professor Emílio de Paula Campos em inglês, italiano e seguidamente em francês, pedindo para que a aprendizagem, no que referia a publicidade e cartazes lhes fosse transmitida, por correspondência, para Paris, onde iriam fixar residência temporária.” O Diretor concluiu a sua intervenção afirmando: “só a disciplina manifestada em cada detalhe do ensino, à abnegação e espírito de sacrifício de quem aqui ensina, podemos, com legítimo orgulho, atribuir o êxito alcançado” (Ata de 09/06/1938, Folha 40).

Em 1941, realizou-se o “Dia de Arte”, manifestação dos Artistas de Artes Plásticas, de cujas Comissões de Honra e Executiva faziam parte, respetivamente, o professor António Augusto da Costa Mota Sobrinho, o Diretor da Escola, e Emílio de Paula Campos como Diretor da Caixa Escolar. Esta “festa de Arte” realizou-se a favor das vítimas do ciclone de Porto de Mós, a que o Diretor já tinha aludido em ata anterior. Naquela manifestação de arte colaborou o “já acreditado Grupo Coral que

honrará mais uma vez a sua Escola”, afirmou o Diretor. Afirmou também que seria natural que todos se interessassem por aquela “manifestação organizada para um fim tão altruísta.” Asseguramos, deste modo, a existência de um Grupo Coral na EIAA, do qual, apesar de sabermos a existência, não obtivemos confirmação. Mais tarde, este Grupo Coral participará numa homenagem a Falcão Trigoso na SNBA (Ata de 02/04/1941, Folha 66).

2.4.2.1 Professores da EIAA autores de Manuais

Entendemos que a alusão aos professores da Escola Industrial António Arroio (Arte Aplicada) autores de manuais escolares é importante para o nosso estudo, pois, como Lígia Penim refere, “(...) os professores de Português e de Desenho que tiveram a seu cargo (...) a organização de manuais escolares, estavam na posse de um capital cultural, no plano académico, perfeitamente ajustado às disciplinas a que se destinavam os livros” (Penim, 2011, p.90). Este capital cultural terá sido, pensamos, muito importante não só para a componente científica da área que lecionavam, mas identicamente no plano pedagógico. Ainda a circunstância de estes autores serem também professores foi muito importante para o desenvolvimento desses manuais, uma vez que estes mostravam a experiência pedagógica, não só deles, mas igualmente do grupo disciplinar a que pertenciam (Idem, p.92).

Nesse sentido, importa mencionar João de Almeida Lucas¹⁰, professor provisório do 10º grupo, na EIAA nos anos letivos de 1936/37 e 1937/38. Logo no final do seu primeiro ano de leção nesta escola, o Conselho Escolar considerou que este professor “demonstrou não só muita competência mas natural intuição para o ensino apresentando alunos muito bem preparados” (Livro de Actas, Acta de 19/07/1937, Folha 31). No ano seguinte, voltou a apresentar “muita competência e muito bom serviço” (Ata de 01/07/1938, Folha 44). Para o nosso estudo importa mencionar que João de Almeida Lucas foi professor de Fernando de Azevedo e de Mário Cesariny, nas disciplinas de Português e de História, durante os dois anos letivos em que esteve colocado na EIAA.

Também António Gonçalves Matoso, autor de manuais de geografia, foi professor de Geografia na EIAA. Na leitura das atas do Conselho Geral atestámos o agradecimento, do referido Conselho, ao autor pela oferta do seu livro, Geografia Geral. E, como verificámos no ponto 2.4.3, este livro foi o manual adotado pela escola, no ano letivo 1935/1936. Além de autor de manuais, este professor foi também autor de seletas literárias e de livros de leitura. Foi ainda responsável pela formação de professores do Ensino Técnico Profissional, ocupando o cargo de professor-metodólogo. Ocupou também os cargos de Diretor da Escola Comercial Pedro de Santarém e da Escola Eugénio dos Santos. Foi, ainda, professor do Ensino Liceal.

¹⁰ Além de autor de livros de leitura e de seletas literárias, foi colaborador de várias publicações académicas especializadas e culturais e colaborou na revista para professores *Liceus de Portugal*, entre 1940 e 1946. Mais tarde foi professor do Ensino Liceal e, ainda, vice-reitor do Liceu D. João de Castro.

Ainda uma referência ao professor de Desenho, Rogério Fernandes de Andrade, que viria a ser Diretor da escola sucedânea da EIAA, a Escola de Artes Decorativas António Arroio. O professor publicou *Desenho: Desenho Geométrico*, em 1933.

2.5 O estatuto dos alunos dentro da escola: atribuições e deveres.

Neste ponto abordaremos o estatuto dos alunos do curso de Habilitação às Escolas de Belas Artes. Este foi o curso frequentado na EIAA por todos os artistas em foco no nosso estudo. O carácter avulso de alguma informação específica que foi possível obter no arquivo histórico da EIAA não nos permitiu determinar com exatidão o número de alunos matriculados por turma, no curso mencionado, em todos os anos letivos em estudo. Para tal, também contribuiu a circunstância de não termos encontrado as listas que terão sido “afixadas no átrio da escola”, no final de cada período letivo e arquivadas na secretaria, apesar de a sua existência estar consagrada no decreto instituinte (Decreto nº 20 420), do curso referido.

2.5.1 Categoria de alunos

Os alunos da EIAA estavam agrupados em duas categorias: alunos ordinários que se matriculavam dentro do respetivo plano nos cursos profissionais diurnos do ensino industrial e alunos extraordinários que se podiam matricular nas disciplinas, oficinas ou cursos especializados que desejassem, salvas as precedências impostas e a sequência por anos da respetiva disciplina do curso especial (Decreto nº 20 420, Art. 231º).

Os alunos candidatos ao curso de Habilitação às Escolas de Belas Artes que tivessem concluído qualquer dos cursos do ensino industrial estavam dispensados das disciplinas comuns.

O curso de HEBA funcionava em regime extraordinário. A idade mínima para a matrícula neste curso era de doze anos feitos ou a completar dentro do ano civil em que se efetuasse a matrícula. No entanto, poderiam ser admitidos à matrícula os alunos a quem faltassem seis meses para completarem a idade de candidatura, mediante o pagamento de uma multa no valor de 4 escudos. A habilitação exigida aos alunos para ingresso nesse curso era o exame da 4ª classe do Ensino Primário Elementar ou seu equivalente. O valor das propinas de matrícula para estes alunos, “por cada disciplina ou curso prático”, era de 4 escudos.

O curso de HEBA funcionava apenas em regime noturno, pelo que eram admitidos à matrícula os candidatos que reuniam as condições requeridas para a matrícula nos cursos diurnos (Decreto nº 20 420, Artigos 373º, 227º, 230º e 225º).

No ato da matrícula, os alunos tomavam conhecimento dos deveres perante a escola e das respetivas penas disciplinares, no caso de incumprimento destes. Era dever dos alunos, comparecerem às aulas, oficinas e trabalhos práticos, às horas e dias estabelecidos no horário escolar; aceitarem todos os conselhos e advertências dos seus superiores e cumprirem as ordens que lhes fossem transmitidas

pelo pessoal da escola; terem muito cuidado com o material escolar que usassem e com aquele que lhe era distribuído; pagarem o valor dos materiais que estragassem, no caso de não lhes darem o uso devido; cumprirem o regulamento da escola e todas as normas que lhe fossem solicitadas.

O incumprimento destas regras implicava a aplicação das seguintes penas disciplinares: 1º Admoestação; 2º Repreensão; 3º Repreensão, seguida de ordem de saída da sala com marcação de falta disciplinar; 4º Repreensão registada e lida nas aulas; 5º Suspensão de frequência das aulas até quinze dias; 6º Suspensão de frequência das aulas por mais de quinze dias; 7º Expulsão da escola.

Os alunos a quem tivessem sido aplicadas nos anos anteriores penas de suspensão que excedessem vinte dias ou no ano anterior penas de suspensão superior a quinze dias, não se podiam matricular na mesma escola durante quatro anos letivos.

2.5.2 Avaliação e faltas dos alunos

As classificações atribuídas aos alunos processavam-se numa escala de 0 a 20 valores, do seguinte modo: de 0 a 4 valores, Mau; de 5 a 9 valores, Medíocre; de 10 a 14 valores, Suficiente; de 15 a 17 valores, Bom e de 18 a 20 valores, Muito bom. As classificações do aproveitamento dos alunos eram dadas em três períodos: 1º período, no fim do mês de janeiro; 2º período, no fim do mês de abril e 3º período, no fim do mês de maio. No 3º período, além da classificação deste período, era atribuída também a classificação final, que era a média dos três períodos. Para a passagem de ano na disciplina, conclusão da sua frequência ou admissão a exame, o aluno tinha que obter média igual ou superior a 10 valores. No entanto, a conclusão de cada disciplina apenas se verificava após a realização de um exame final, com aprovação, no último ano em que a disciplina era lecionada.

Os exames decorriam apenas numa época, no mês de julho. No início do mês de junho, o Conselho Escolar organizava os júris de exame. Cada júri era composto por três professores, incluindo o diretor, que presidia a todos os júris de exame.

A classificação dos exames processava-se igualmente na escala de 0 a 20 valores. A classificação do exame era encontrada da seguinte forma: cada elemento do júri atribuía uma classificação; a soma das três classificações era dividida por 3; o resultado obtido era a classificação final do exame. Os alunos que obtivessem em exame média igual ou superior a 15 valores eram aprovados com distinção.

Após o aluno concluir o curso, era-lhe atribuída a respetiva carta de curso com a indicação da média final. Para o cálculo da média final de curso era aplicado o coeficiente descrito no Decreto organizador.

Do currículo do curso de HEBA não constava a componente oficial, pelo que o respetivo coeficiente não era aplicado aos alunos que se matriculavam nesse curso. Aos alunos cuja média era igual ou superior a 15 valores, eram concedidos diplomas de prémio. Os alunos que durante três anos letivos consecutivos não tivessem obtido aproveitamento nas disciplinas, oficinas ou trabalhos práticos em que se haviam matriculado não podiam tornar a matricular-se na mesma escola durante quatro anos

letivos, salvo em casos, devidamente comprovados, de doença ou prestação de serviço militar.

O número de faltas, dadas pelos alunos, que impedia o direito à frequência da disciplina ou do curso, era calculado pelo número de lições semanais. No caso de o aluno perder o direito à frequência por excesso de faltas, durante dois anos letivos consecutivos, não se poderia matricular na mesma escola durante quatro anos letivos, salvo em caso de doença ou prestação de serviço militar. No entanto, o Conselho Escolar tinha competência para autorizar o aluno com excesso de faltas a frequentar as aulas até final do ano letivo. Para que a decisão do CE fosse favorável ao aluno era necessário que os professores e mestres se pronunciassem afirmativamente. Por vezes, para além dos motivos referidos na lei, eram atendidos motivos extraordinários referidos pelo aluno no requerimento dirigido ao diretor.

Por último, mencionamos a aplicação de sanções a alunos que manifestaram comportamentos desajustados dentro da Escola. Apesar de não estarem envolvidos quaisquer alunos do curso de HEBA, consideramos importante incluir.

Na nossa pesquisa tivemos conhecimento da realização de uma reunião disciplinar para “Expulsão de um aluno. Suspensão de outro por 30 dias e apreensão, lida nas aulas, a uma aluna” (Livro de Actas, Acta de 29/11/1938, Folha 48). Acedemos também a ordens de serviço que alertam para a existência de “cadeiras e estiradores com riscos e desenhos a lápis e (...) com palavras obscenas”. A continuação do comportamento citado, motivou a definição de medidas punitivas, caso o aluno fosse identificado, das quais destacamos as seguintes: “o aluno incriminado será punido com um mínimo de 5 dias de suspensão e pagará a multa de cinco escudos, como indemnização (...) caso não cumpra o que acima determino, será riscado da frequência até o fazer” (Ata de 06/12/1941, Folha 72).

2.6 O Diretor Falcão Trigoso

Ao longo deste estudo temos mencionado o Diretor da EIAA, professor Falcão Trigoso. Cumpre-nos agora abordar a sua ação como diretor e pedagogo da escola. Para tal, além de incluirmos breves referências biográficas, aludiremos a algumas das suas deliberações e apreciações enquanto diretor e também como elemento do Conselho Escolar, o que aconteceu após a sua demissão em 1941. Por último, observaremos, de forma breve, o seu percurso de pintor e artista consagrado.

2.6.1 Diretor da Escola António Arroio

Conforme o disposto no Art. 39º do Decreto organizador (Decreto 20 420) do curso de HEBA, a DGET Técnico nomeou Falcão Trigoso para os lugares de professor e Diretor, da EIAA. Esta escola, como já referido, veio tomar o lugar da Escola de Arte Aplicada de Lisboa, onde Falcão Trigoso foi professor efetivo e Secretário até 6 de dezembro de 1934, momento em que tomou posse nas novas funções na EIAA.

Falcão Trigoso iniciou a sua carreira profissional na Escola Industrial Vitorino Damásio, em

Lagos, após concluir o curso na Escola de Belas Artes de Lisboa, como professor provisório, por diploma de 2 de setembro de 1905, onde continuou até 1922, ano em que ingressou na Escola de Arte Aplicada de Lisboa.

João Maria de Jesus de Mello Falcão Trigo nasceu a 4 de março de 1879, em Lisboa, descendente de uma família cujos registos remontam ao século XVI (Purwin, 1997). O seu avô materno foi o poeta João de Lemos, que, de acordo com Purwin, apercebendo-se da sua tendência artística, lhe ofereceu uma paleta quando este tinha apenas sete anos (p.10). Sobre as suas origens, o pintor afirmava: “Os respeitáveis pergaminhos herdados (...) sempre os procurei pôr ao serviço da dignidade humana, da Arte, do ensino e justiça, dos humildes, dos trabalhadores honestos” (Trigo, 1948, s/p).

Ingressou no Curso de Pintura da Escola de Belas Artes de Lisboa contra a vontade do pai, como refere Purwin (1997): “O pai era homem de leis, não estava de acordo com a vocação do rapaz” (p.11).

Do ponto de vista político, afirma Purwin (1997), “fervilhava com as novas ideias que vinham de fora, afirmando-se (...) republicano no seio de uma família monárquica” (p.13). Segundo Purwin, Falcão Trigo “Com a implantação do Estado Novo opôs-se ao estabelecimento de uma ditadura, e não encobria a sua simpatia por uma verdadeira democracia” (p.16). Durante o período em que foi diretor da EIAA, apesar da constante pressão da Mocidade Portuguesa para ali criar um núcleo, Falcão Trigo, alegando sempre falta de espaço, nunca permitiu que tal acontecesse. Porém, manteve relações de grande diplomacia com a instituição, como verificámos em documentos existentes no arquivo da EIAA.

Em abril de 1941, no decorrer da reunião de Conselho Escolar, o Diretor comunicou aos presentes que a Escola estava a ser alvo de um inquérito provocado pela alegada situação irregular de um mestre. Falcão Trigo considerou esta situação delatária e injusta, afirmando:

Iludido (...) na minha boa fé aguardo, sofrendo mas de consciência tranquila, que justiça me seja feita e a todos os que aqui, talvez de tantas dificuldades, concorrem para a provada cotação moral, disciplinar e pedagógica da Escola que sempre procurei dignificar e que ainda me honro de dirigir embora afrontado e com o coração a sangrar. (Ata de 02/04/1941, Folha 63)

Após ter pedido a demissão em agosto de 1941, Falcão Trigo, na reunião de Conselho Escolar de 23 de setembro (Ata de 23/09/1941, Folha 67), pediu um atestado de “qualidade de serviço” a este órgão. Depois de vários elogios proferidos pelo professor Emílio de Paula Campos, corroborados pelos presentes, o atestado foi passado nos termos seguintes: “Como professor desta Escola prestou sempre muito bom serviço, demonstrando a máxima dedicação pelo ensino e uma assiduidade exemplar” (Ibidem). A ata foi aprovada por unanimidade. Ficou, desta forma, registada a avaliação do professor que se entregou com dedicação ao Ensino, à Escola António Arroio e aos seus alunos, ao longo da sua carreira de professor.

Após a sua demissão de Diretor, continuou a lecionar na EIAA até atingir o limite de idade para exercer funções no Estado. No dia 4 de março de 1948, dia em que completou 70 anos, inaugurou uma exposição na Sociedade Nacional de Belas Artes. No catálogo escreveu um texto com o título, *Do professor que foi, do artista ainda*, onde faz a síntese da sua vida como professor e como artista, do qual transcrevemos alguns excertos:

“Saio de pé, de cabeça levantada, bem levantada”, afirmou Falcão Trigoso (1948), ao referir-se ao seu longo percurso como professor (s/p.). Em relação ao seu afastamento do cargo de diretor da EIAA contou ter sentido a sua dignidade profissional abalada devido às afrontas de que tinha sido vítima.

Assinalamos que, enquanto Diretor da Escola António Arroio, Falcão Trigoso tinha rejeitado a condecoração com o Grau de Comendador da Ordem de Instrução Pública que lhe tinha sido concedida. Porém, em 1948, a SNBA atribuiu-lhe a Medalha de Honra, que recebeu, de acordo com (Purwin (1997), explicando:

Discordando de quaisquer honrarias desse género, como até publicamente tenho manifestado, cumpre-me aceitar esta por emanar da Casa dos Artistas, a que ainda me honro de pertencer, e de um júri composto por considerados colegas a que uma mal interpretada recusa poderia magoar”. (p.55)

Quanto à sua atuação como professor e pedagogo Falcão Trigoso (1948) expôs:

... sempre lhes procurei inculcar o sentimento da lealdade, da verdade, da alegria, da justiça, a dignidade, dos deveres e dos direitos, vontade própria, consciente, para poderem caminhar por si e não em série... (s/p)

Em relação ao trabalho desenvolvido na Escola Industrial de António Arroio (Arte Aplicada), Falcão Trigoso (1948) afirmou sentir

algum digno orgulho, em ter especialmente dedicado o meu melhor esforço à Escola de Arte Aplicada que dirigi 7 anos e onde tive a felicidade de ver associados no mesmo ideal um escol de excepcionais professores mestres e dedicado pessoal construtores daquele elevado ninho de Arte de onde tem voado para a vida, para a beleza, notáveis artistas e artífices, positivos valores da Pátria e dignificadores da sua Escola e dos que ali têm trabalhado com devoção e isenção...” (s/p)

Alguns dias após esta inauguração recebeu, na SNBA um grupo de alunas da EIAA, que lhe prestaram homenagem.

Em 1957, um ano após a sua morte, a SNBA prestou-lhe homenagem reunindo, de um modo global, as suas pinturas mais representativas de mais de cinquenta anos de trabalho. O catálogo

reproduzia excertos de depoimentos sobre o artista e a sua pintura, recolhidos em vários jornais e revistas ao longo da sua carreira de pintor e dos quais destacamos o excerto seguinte, de Diogo de Macedo (1957):

além de artista e de mestre (...) fora um propagandista sincero daquele amor às árvores, às flores, às águas do mar e à luz do céu, ao mesmo tempo que pregador da solidariedade dos artistas pela fé e pelo labor, razão maior dos seus trunfos. Poeta-pintor.

Um novo tributo surgiu em 1998, também na SNBA. O Presidente da Direção, Fernando de Azevedo, ele próprio aluno na Escola António Arroio no período em que Falcão Trigofo foi Diretor, prestou-lhe a sua homenagem com o discurso do qual apresentamos um excerto, a seguir. No entanto, dada a sua importância incluímos o discurso na íntegra no anexo V.

(...) Sabia dos seus alunos e garantia-lhe a devida independência... A independência contra o poder, contra a uniformização, contra a violência, a favor da criação livre do artista como manifestação pessoal, e da visão democrática da vida como forma de comportamento e relação social... (Discurso de Fernando de Azevedo, 1998 – Anexo V)

No decorrer da nossa pesquisa, tivemos igualmente acesso a outros testemunhos que comprovam a admiração dos alunos pelo seu Diretor. A entrevista concedida aos próprios por Querubim Lapa (Anexo VI), ex-aluno da EIAA, e as entrevistas também concedidas aos próprios por personalidades que viveram muito próximo dos artistas em estudo, Cristina Azevedo Tavares (Anexo VII) e Manuela Cruz (Anexo VIII), descreveram a grande admiração e respeito que estes artistas demonstravam ao referir-se a Falcão Trigofo. Regressaremos a este assunto no Capítulo III deste estudo.

A leitura das atas do Conselho Escolar da EIAA, redigidas durante o período em que Falcão Trigofo foi o seu Diretor e, mais tarde, apenas professor e membro do referido Conselho, revelam as suas características de pedagogo. Para melhor compreensão dessas qualidades passamos a transcrever algumas disposições de Falcão Trigofo, sobre variados assuntos, que ficaram registadas nos documentos citados.

Na reunião de novembro de 1936, o Diretor propôs um voto de Louvor a dois “empregados”, que foi aprovado por unanimidade, e que “tiveram um esgotante trabalho aquando do concurso para professores provisórios...” (Ata de 16/11/1936, Folha 21). Um mês depois, na reunião do mesmo órgão, o Diretor chamou a atenção dos professores para a transformação rápida e profunda porque estava a passar toda a humanidade, observando: “é um dever de consciência e de inteligência, de todos aqueles que têm a seu cargo a educação e orientação da mocidade procurar avaliá-la criteriosamente.” E observou:

Seja qual for (...) essa transformação há evidentemente princípios imutáveis sem os quais não resistirá em ordem qualquer sociedade humana, tais como o prêmio à verdade, à lealdade, à gratidão, à honestidade, etc. e são esses princípios que nos compete inculcar em todas as oportunidades no espírito dos alunos a fim de procurarmos concorrer para que sejam futuros homens de bem. (Ata de 08/12/1936, Folha 25)

Concluiu afirmando: “A matéria prima das nossas Escolas técnicas é de tão bom quilate (...) o espírito de sacrifício e o desejo de aprender é tão evidentemente provado (...) que crê justificar-se este elevado esforço que pede a todos...” (Ibidem).

Em 1938, sobre o sucesso da exposição de trabalhos dos alunos realizada na SNBA, o Diretor, destacou: “...só a disciplina manifestada em cada detalhe do ensino, à abnegação e espírito de sacrifício de quem aqui ensina, podemos, com legítimo orgulho, atribuir o êxito alcançado...” (Ata de 09/06/1938, Folha 40).

Enquanto a II Guerra Mundial incoava, Falcão Trigoso, lembrava aos conselheiros que competia “a todos os educadores inculcar no ânimo dos alunos, carácter honestidade e coragem para um melhor futuro” (Ata de 06/10/1939, Folha 55).

Em 1941, Falcão Trigoso tinha abandonado o lugar de diretor havia escassos meses quando em dezembro reuniu o Conselho Escolar sob a presidência do novo Diretor, Rogério Ferreira de Andrade. Nesta reunião, após aprovação pelos presentes de ordens de serviço que visavam a aplicação de sanções pecuniárias a alunos transgressores, Falcão Trigoso, declarou “discordar, em princípio, das sanções pecuniárias aplicadas pelo Senhor Diretor mas dá-lhe o seu voto uma vez que ele as julga necessárias e da execução delas toma a responsabilidade”, menciona a respetiva ata (Ata de 06/12/1941, Folha 71).

Falcão Trigoso faleceu no dia 22 de dezembro de 1956. Nesse dia, o jornal O Século publicou o seguinte obituário: “(...) A figura que parecia o documento vivo do velho princípio ‘antes quebrar que torcer’ acabou por ser derrotada pela morte, a única derrota que ele seria capaz de aceitar” (Obituário, O Século, 22 de dezembro de 1956).

2.6.2 Artista consagrado

Ocupamo-nos, de seguida, do percurso artístico de Falcão Trigoso. Para melhor compreensão deste percurso começamos por analisar a sua formação académica, particularmente na Escola de Belas Artes de Lisboa.

Após o ensino primário, Falcão Trigoso, frequentou os liceus instalados no Largo do Intendente, no Carmo e na Rua Eugénio dos Santos (Purwin, 1997). Em 1897 ingressou no Curso de Pintura de Paisagem, na Escola de Belas Artes de Lisboa. A habilitação mínima para ingresso no Curso ainda não estava definida, podendo, os alunos, ingressarem com o ensino primário incompleto. Apenas na primeira reforma após a implementação da república passou a ser exigida a certidão de conclusão da

Instrução Primária Superior (Lisboa, 2005).

A reforma institucional de 1881, do Ensino de Belas Artes, tinha provocado algumas mudanças no ensino da Academia. Contudo, a orgânica curricular dos cursos tradicionais não sofreu grandes inovações relativamente à reforma de 1836. Esta reforma, por sua vez, tinha sofrido gradualmente algumas reformulações ao longo do tempo. Sobre este assunto, Helena Lisboa (2005) salienta a ratificação das conquistas feitas pelos professores Tomás de Anunciação, Cristino da Silva e Silva Porto, atendendo a que, afirma, “no novo elenco curricular a 5ª cadeira – Desenho, Aguarela e Pintura de Paisagem – se apresenta liberta de toda a carga decorativista e ornamental” (p.53).

Deste modo, a noção de paisagem abandonou, a partir de 1881, a sua antiga natureza decorativa e ornamental. O Curso de Pintura de Paisagem passou a focar-se no estudo do natural, através da observação direta de animais, plantas e paisagens, abandonando a representação de modelos, tais como estátuas e gessos. O recurso à técnica da aguarela a par da do desenho, que permitiam o registo no local daquilo que era observado, revestia-se agora de grande importância. Este método tinha sido introduzido, especialmente, por Silva Porto, quando dirigiu este curso entre 1879 e 1893.

Contudo, a componente teórica, sendo a mesma do Curso de Pintura Histórica, “revela ainda uma visão academicista da composição, condicionando uma pontuação das paisagens por figuras humanas tratadas de forma bastante convencional”, afirma ainda Helena Lisboa (2005, p.62).

Na Escola de Belas Artes de Lisboa, Falcão Trigoso, foi aluno dos mestres Simões de Almeida (1844-1926), Veloso Salgado (1864-1945) e Carlos Reis (1863-1940). A sua pintura insere-se na estética tardo-naturalista, que se manifesta a partir de 1890 e tem desenvolvimento na prática exuberante de Carlos Reis e de José Malhoa (Silva, 1994, p.283). Estes dois artistas, por sua vez, eram os continuadores da estética naturalista que o pintor Silva Porto introduziu em Portugal, após o período de pensionato em França. Durante esse percurso, refere H. da Silva (1995), o artista

adquiriu o gosto do esboço rápido, atento à multiplicidade cromática do real, libertou a pincelada das convenções do acabado, exercitou-se na recriação plástica de repetidos motivos que iam apagando a importância do referente mimético e autonomizando o trabalho preciso da pintura. (p.334)

Após o seu regresso a Portugal, a obra de Silva Porto, de acordo com H. da Silva (1997),

...evoluirá num sentido mais academizante, passando os seus trabalhos a englobar trechos de cenários rurais, onde a figura humana adquire um crescente protagonismo, que permite a introdução de uma componente narrativa e etnográfica. (pp. 329-367)

É nesses preceitos formais e temáticos do naturalismo de oitocentos que a estética tardo-naturalista assenta. Raquel Henriques da Silva (1994) esclarece:

A pintura tardo-naturalista (...) foi em Portugal um largo ciclo estilístico (...) assegurando a permanência da ‘novidade naturalista’ de 1870, ou seja o paisagismo realizado sobre o motivo, atento à variabilidade lumínica e aos matizes cromáticos, ‘nacionalizado’ pela intencionalidade, bastante ideológica, se inventariar os sítios portugueses e sobretudo os usos e costumes de um campesinato ancestral detentor de valores vivenciais e culturais específicos. (p.283)

Esta herança estética prolongou-se pela primeira metade do século XX. Falcão Trigoso foi um dos seus principais prossecutores. Primeiro, com iniciativas levadas a cabo pela *Sociedade Silva Porto*, a qual fundou em 1900, junto com Carlos Reis (1863-1940), António Saúde (1875-1958) e Alves Cardoso (1882-1930). Esta Sociedade expunha como objetivo desenvolver o ensino da pintura de paisagem, facultando aos alunos da Escola de Belas Artes de Lisboa excursões de estudo ao campo, dirigidas por um professor, correndo as despesas por conta da Sociedade.

Posteriormente continuou com a criação do *Grupo Ar Livre* (1910-1923) e, em 1927, com a criação do *Grupo Silva Porto* (1927-1940). Estes dois últimos grupos integravam Frederico Ayres (1887-1963) e João Reis (1899-1982), filho de Carlos Reis. Em 1945, surgiu o *Grupo de Artistas Portugueses* (GAP), de acordo com Tavares (2001), “sensivelmente dentro do mesmo espírito e gosto” (p.69).

No prosseguimento daqueles princípios estéticos, Falcão Trigoso percorreu o país de Norte a Sul, pintando não só as suas paisagens, mas igualmente as suas “vivências campesinas” (Silva, 1997, p.353). São exemplo as suas pinturas realizadas na vila de Avô, na zona centro do país, nos anos de 1920. O artista permaneceu durante longos períodos nessa vila. Foi lá que realizou dois dos escassos retratos que pintou durante o seu percurso artístico: o retrato de *D. Constança Pombeiro* e o retrato de *D. Margarida Mascarenhas de Melo*. Sílvia Purwin referencia este período do pintor como “a sua ‘fase azul’” (1997, p.16).

As paisagens algarvias, desde a costa às amendoeiras em flor, e a Ericeira, sítio onde por vezes passava férias, foram os lugares mais representados pelo artista nas suas telas. Na paleta de Falcão Trigoso predominavam as tonalidades vivas.

H. da Silva (1997), sobre as representações tardo-naturalistas das paisagens algarvias, realizadas por vários artistas, apresenta como exemplo as pinturas de Falcão Trigoso, afirmando “...atingem algumas vezes uma qualidade lumínica e cromática assinalável” (p.353).

Como verificamos, Falcão Trigoso manteve-se durante toda a sua vida fiel à estética naturalista, segundo H. da Silva, et. al. (1994), “uma estética que ele, como os seus colegas de grupo, consideravam também uma ética fundamentadora de uma mítica ideia pintura portuguesa” (p.292).

Porém, após a morte de Carlos Reis, em 1940, sobretudo do ponto de vista técnico, afastou-se progressivamente da estética do Naturalismo, apesar de se manter fiel à pintura praticada *sur le motif*. Adotou uma forma de trabalhar próxima dos impressionistas, com uma pincelada mais solta. Acerca desta evolução, H. da Silva (2015) menciona a pintura de 1949, *Azulina cor-de-rosa*, afirmando:

Esta pintura deixa perceber linhas de desenvolvimento do Naturalismo. Mantendo-se fiel à paisagem, captada ao ar livre sob uma específica luz, Falcão Trigoso, regista um momento de rara verberação: as águas, as gentes e a atmosfera são envolvidas em aura suave, azul e cor-de-rosa... Para captar essa vibração, a pincelada solta-se, próxima da maneira de trabalhar dos impressionistas. (p.105)

A autora, sobre a mesma obra, refere ainda,

Não fosse o autor uma das figuras liderantes do Grupo Silva Porto, esta pintura poder-se-ia considerar como integrada nos movimentos modernistas que, influenciados pela divulgação do impressionismo, se afastam do registo do motivo. (Silva, 2015, p.105)

A pintura de Falcão Trigoso coexistiu com as novas propostas estéticas apresentadas, pelos pintores modernistas, nas primeiras décadas do século XX.

A ação dos vários grupos tardo-naturalistas – *Sociedade Silva Porto*, *Grupo Ar livre* e *Grupo Silva Porto* – de que o artista foi um dos principais mentores, decorreu no “mesmo tempo e espaço” em que surgiram essas novas propostas estéticas e “se vai assistindo à afirmação do modernismo” no nosso país (Simões, 2016, p.191). Em 1927, no catálogo da primeira exposição do *Grupo Silva Porto*, são reveladas um conjunto de instruções “deliberadamente anti-modernas,” (Idem, p.192) que promovem a continuação da estética pictórica de oitocentos. Alguns anos mais tarde, Falcão Trigoso, perante estas diferentes abordagens da pintura, apelidava o próprio trabalho de *bota de elástico* (Catálogo Os Anos 40 na Arte Portuguesa, 1982).

Em 1950, na V EGAP, apresentou a tela “O Mundo nas Palminhas”. Segundo Júlio Pomar, (1950, p.382) este “foi um dos quadros que mais borborinho levantou”. Tratava-se de uma pintura “bem discutível...”, afirmava o pintor e crítico, e continuava, “...há ali qualquer coisa que se reveste de profundo significado, qualquer coisa que nos parece digna de maior respeito... “, o artista “quebra de repente com a «sua» tradição e reage conforme pode ao espectáculo do mundo conturbado; reage...; não se cala por detrás de atitudes dúbias, não foge nem trai o coração impressionado” (Idem, *Ibidem*), conclui.

No ocaso da vida, o artista “substituiu a sua pintura de paisagens neo-impressionistas pela pintura de telas de crítica social,” (Tavares, 2001, p.138) que também apresentava nas EGAP, mas sem que tenha aderido, de modo nenhum, aos princípios do neo-realismo. É exemplo disso a sua última obra *Noiva Bota de Elástico*.

Atualmente, Falcão Trigoso é considerado “a figura axial do academismo naturalista” (Catálogo Os Anos 40 na Arte Portuguesa, 1982, p.66). No decurso da sua carreira realizou várias exposições individuais e participou em exposições coletivas da SNBA. Participou também na Exposição Panamá-

Pacífico em São Francisco (1915), onde recebeu a Medalha de Ouro. Expôs em todas as edições das *Exposições Gerais de Artes Plásticas*, que se prolongaram por dez anos, apenas com uma interrupção, como referimos no ponto 1.3. Em 1954 foi distinguido com o Prémio Silva Porto, pelo Secretariado Nacional de Informação (SPN/SNI).

Em 1903 participou no concurso para pensionista do Estado, em Paris, que foi vencido por Alves Cardoso. Também participaram nesse concurso António Saúde e Trindade Chagas. Este último foi professor na EIAA, no período em análise do nosso trabalho, como referimos no ponto 2.4.1.

Capítulo III

3. Os artistas emergentes na década de 40 do Século XX

António Domingues, Cruzeiro Seixas, Fernando de Azevedo, Marcelino Vespeira, Mário Cesariny e Moniz Pereira conheceram-se na EIAA, embora não tenham coincidido na mesma turma ou no mesmo ano de frequência. Também deixaram a Escola em tempo e situação diferentes. No entanto, seguiram companheiros para a vida toda.

A passagem desta geração de artistas emergentes nos anos de 1940 pela Escola Industrial António Arroio (Arte Aplicada) ocorreu nos primeiros anos da criação desta que, como vimos, foi inaugurada a 6 de dezembro de 1934. Alguns destes alunos iniciaram os estudos na “outra escola”, a Fonseca Benevides. No entanto, todos frequentaram o curso de HEBA entre 1935 e 1943 na EIAA. Apenas alguns terminaram o curso da EIAA e se matricularam em cursos na EBAL, embora se tenham afastado pouco tempo depois.

Durante a sua frequência da EIAA, estes jovens artistas iniciaram um percurso que estavam longe de imaginar se converteria na revolução que mudou definitivamente a arte portuguesa do século XX em Portugal, sendo eles os seus protagonistas.

É a viagem de cada um destes artistas na EIAA que iremos abordar. Iniciamos a secção de cada artista com a descrição do seu percurso na EIAA. Posteriormente, mostramos o contributo de cada artista na formação do Grupo Surrealista de Lisboa e a sua atividade artística após a extinção do *Grupo*. Apresentamos ainda o percurso de Fernando de Azevedo e de Marcelino Vespeira, no curso de Especial de Pintura e no curso de Arquitetura, respetivamente, durante a sua frequência na Escola de Belas Artes de Lisboa. Por último, apresentamos depoimentos sobre o trabalho e o percurso artístico de alguns dos artistas em estudo.

Por questões de espaço, não incluiremos a biografia de cada artista no corpo do trabalho. Todavia, mostraremos um breve resumo destas em anexo (Anexos XVIII a XXIII).

3.1 António Pimentel Domingues (1921 -2004)

3.1.1 Caracterização do percurso na Escola António Arroio

António Domingues matriculou-se no dia 10 de setembro de 1934 (Processo nº 419), com o número 251, no curso de Habilitação às Escolas de Belas Artes, na Escola Industrial de Fonseca Benevides (Arte Aplicada). Tinha 12 anos. Como abordámos no Capítulo II deste trabalho, esta escola passou a chamar-se Escola Industrial de António Arroio (Arte Aplicada) a 6 de dezembro desse ano. Efetuou a matrícula em todas as disciplinas curriculares do 1.º ano - Português, Matemática, Geo. P. P. e Perspetiva e Desenho Ornamental – porém, no final do ano letivo, não obteve média positiva a nenhuma das disciplinas em que estava inscrito.

No ano letivo de 1935/1936, matriculou-se no mesmo ano do mesmo curso, como aluno

extraordinário, na EIAA, com o número 419. No ato da matrícula pagou 4 escudos de propinas por cada disciplina e 2 escudos de Seguro Escolar. Devido aos rendimentos do seu agregado familiar, conforme estabelecido no Decreto organizador (Decreto nº20 420), o aluno estava isento do pagamento da quota da Caixa Escolar. O percurso do aluno na EIAA, elaborado a partir dos livros de exame e livros de matrícula de 1936 a 1941, poderá ser consultado no Anexo IX (Percurso escolar do aluno António Domingues no Curso de HEBA na EIAA).

Apesar de não se terem encontrado registos, no Livro de Matrículas, da transição do aluno para o segundo ano do curso, existe, no entanto, assentamento na Ficha de Cadastro incluída no processo do aluno, não datada, mas com o timbre da Escola, que atesta que o aluno concluiu com êxito todas as disciplinas curriculares do 1º ano, no ano letivo 1935/36.

No ano letivo 1936/37, António Domingues efetuou a matrícula em todas as disciplinas do currículo do 2º ano do curso. No Boletim da referida matrícula menciona a profissão de empregado de escritório. Constam do processo do aluno declarações da empresa António José Fernandes, Lda. que atestam a sua colaboração, inicialmente como praticante, datado de 8 de agosto de 1936, e nos anos seguintes, até 1939, como “empregado na área comercial”, daquela firma.

Observa-se que o aluno reúne condições para efetuar a matrícula no ano seguinte nas disciplinas de Desenho Ornamental (3º Ano) e de Desenho de figura (2º Ano). Observa-se também que o mesmo não realizou o exame final na disciplina de Geografia, necessário para conclusão da disciplina.

Obteve média de 18 valores no Exame Final de Desenho Ornamental. Ficou retido por falta de média nas disciplinas de Matemática (2º ano) e Geografia. Verificamos também um elevado número de faltas na disciplina de Matemática.

Nos documentos consultados relativos ao ano letivo 1938/39 não há referência ao número de faltas dadas pelo aluno. No entanto, na Ata do Conselho Escolar do dia 09/06/1938 (folha 40), surge a referência seguinte: “Foram relevadas as faltas de António Pimentel Rodrigues”.

No ano letivo de 1939/40, realizou o exame final das disciplinas de Português (3º ano), de Geografia e de Desenho de Figura (4º ano).

Verifica-se um elevado número de faltas às disciplinas de Português, Desenho de Figura e Modelação. Porém, à semelhança do ano letivo anterior, as faltas foram relevadas pelo Conselho Escolar (Ata de 13/06/1940, Folha 59).

No ano letivo 1940/41, o aluno não obteve aproveitamento em qualquer das disciplinas em que se tinha matriculado. Não encontramos registo de matrícula do aluno, na EIAA, nos anos letivos seguintes.

A inexistência de livros de registo de sumários dos anos em estudo, não nos permitiu apurar os nomes dos professores titulares das várias disciplinas ao longo dos vários anos letivos em que o aluno esteve matriculado na EIAA. Porém, os registos de termos de Exames Finais encontram-se assinados também pelo professor que lecionou o ano da disciplina em avaliação, como referimos na introdução, o

que nos permitiu, embora de forma muito incompleta, apresentar o seguinte resumo:

Português, José Taborda; Desenho Ornamental, Emílio de Paula Campos; Geografia, José Taborda; Desenho de Figura, Emílio de Paula Campos.

Sobre a sua frequência da Escola António Arroio, António Domingues, afirma:

Na escola António Arroio (...) bela lição de humanismo e formação artística onde é, pelo menos para mim, fundamental lembrar a influência do professor Paula Campos, principalmente no caminho da tolerância e dignidade. (Domingues, 1986)

Ainda afirma que toda a sua “experiência humana e artística parece culminar com o aparecimento de um jornal chamado *Arte*, manuscrito e quase totalmente desenhado por Fernando José Francisco” igualmente aluno na EIAA (Idem, Ibidem).

Paralelamente à frequência das aulas noturnas por ser aluno extraordinário, exerceu a profissão de ferrageiro, numa loja da Rua dos Remolares, ao Cais do Sodré, entre 1936 e 1939. Começaram nesse período as relações de António Domingues “com aquele que viria a ser um dos mais brilhantes revolucionários do MFA, o camarada Vasco Gonçalves, com quem eu e o meu irmão Mário brincávamos, juntamente com outros amigos...”, afirma (Idem, Ibidem).

3.1.2 A sua participação como elemento de “O Grupo Surrealista de Lisboa”

Após uma breve passagem pelo Neo-realismo, António Domingues, já com Alexandre O’Neil e Mário Cesariny, adere ao Surrealismo, em 1948, escrevendo poemas.

Porém, tinha integrado anteriormente o grupo de companheiros da EIAA que frequentava o café *Hermínius*. A sua atividade nas tertúlias com os companheiros de Escola neste café é, por um lado, o desenho, a poesia, a novela e, por outro, acompanhando Leonel Rodrigues e Mário Cesariny, “a criação de um característico jogo imagético que mais tarde havíamos de classificar de actividade Dadaísta,” declara (Domingues, 1986).

Juntamente com António Pedro, Marcelino Vespereira, Fernando de Azevedo, José-Augusto França, Alexandre O’ Neil, Mário Cesariny e Moniz Pereira, participou na organização do *Grupo Surrealista de Lisboa*.

O seu contributo para a intervenção surrealista em Portugal fez-se através de manifestações artísticas plásticas e literárias e compreendeu duas vertentes: a vertente artístico-literária, com a realização de alguns poemas recolhidos em antologias como *Surreal/ abjeccion(ismo)* ou a *Antologia do humor português*. Os poemas desta última “lembra-nos a melhor poesia satírica e urbana de Alexandre O’ Neill”, afirmam Ávila e Perfecto (2001) e a vertente plástica, com a participação na exposição do *Grupo Surrealista de Lisboa*, materializada na pintura do *cadavre-exquis* de grandes dimensões, realizado em 1948,

juntamente com Marcelino Vespeira, António Pedro, Fernando de Azevedo e Moniz Pereira.

Em 1948, integrou o grupo de artistas que retiraram as suas obras da III EGAP, na SNBA, como forma de protesto contra a censura prévia do Estado Novo a que a exposição foi submetida.

A 19 de Janeiro de 1949, quando se realizou a exposição do *Grupo Surrealista de Lisboa*, António Domingues tinha já abandonado a pintura para se dedicar à luta partidária. É o único elemento do *Grupo Surrealista de Lisboa*, segundo Ginga (2001), “de que foi possível encontrar registo público de assumida ligação pessoal” (p.75) com o partido comunista. Sobre este assunto, o artista em entrevista concedida em 1986 também afirma, “Em 1946, conheço António Pinho, a quem devo os primeiros passos firmes na luta clandestina” (Domingues, 1986). O artista regressou à pintura anos mais tarde.

3.1.3 Atividade artística e profissional

Iniciou a sua atividade profissional quando ainda era estudante na EIAA, como forrageiro na «Casa Conveniente», António José Fernandes, Lda, entre 1936 e 1939. Posteriormente, entre 1939 e 1940, foi maquetista na «Litografia Costa & Valério», na rua do Sol. Este emprego, segundo entrevista do artista, teria surgido por atuação do seu professor da EIAA, Paula Campos. Segundo o próprio, data dessa época a sua adesão ao Neo-realismo.

Foi artista gráfico na «Editorial Globo», empresa onde o pai era “sócio e romancista entrincheirado atrás de meio dúzia de pseudónimos.” Datam deste período as ilustrações das primeiras capas de livros. Ainda como artista gráfico trabalhou na «Agência Editorial Brasileira». Foi ainda pintor de tabuletas na sucursal de Lisboa da firma «Duran estúdios», do Porto. Porém, afirma, “toda esta experiência humana e artística parece culminar com o aparecimento de um jornal chamado «Arte», manuscrito e quase totalmente desenhado por Fernando José Francisco,” também aluno da EIAA, como referenciámos.

Esteve empregado na Câmara Municipal de Lisboa como profissional de artes gráficas, refere ainda. Em 1976, foi convidado a ingressar, como professor de serigrafia, na Escola António Arroio (Domingues, 1986).

3.2 Artur Manuel Rodrigues do Cruzeiro Seixas (1920-2020)

3.2.1 Caracterização do percurso na Escola António Arroio

Cruzeiro Seixas nasceu na Amadora, a 3 de dezembro de 1920. No ano letivo 1934/35, matriculou-se no curso de HEBA na Escola Industrial Fonseca Benevides, que como analisámos deu origem logo no ano seguinte (1935/36) à Escola Industrial de António Arroio (Arte Aplicada). Naquele ano lectivo, o aluno perdeu o ano por falta de média a todas as disciplinas. Em 10 de setembro de 1935, matriculou-se no curso de HEBA, na EIAA como aluno extraordinário, tinha 14 anos de idade. No preenchimento dos verbetes apresentados no ato das diferentes matrículas que realizou na EIAA fez constar a profissão do pai como Empregado na CP ou como ferroviário. Nos dois primeiros anos de

frequência da EIAA, no ato da matrícula pagou a quantia de dezasseis escudos de Propina e dois escudos de Fundo de Seguros Escolares. De acordo com o Decreto organizador, o aluno estava isento do pagamento de Caixa Escolar devido à falta de recursos (Decreto nº20 420). No primeiro ano de frequência do curso na EIAA o aluno também perdeu o ano por falta de média.

No ano letivo de 1936/37, realizou a matrícula nas condições do ano letivo anterior, com o número 292.

No ato da matrícula para no ano letivo de 1937/38, o aluno apresentou um documento passado pela entidade responsável da empresa «Solas e Cabedais – Pelarias Nacionais e Estrangeiras», com sede em Lisboa. Este documento certifica que Artur Manuel do Cruzeiro Seixas se encontrava «empregado» naquela empresa (Anexo X). A partir deste ano letivo, inclusive, e até 1940, data da última matrícula do aluno no mesmo curso e na mesma escola, são entregues anualmente declarações semelhantes, da mesma entidade empregadora. Durante esse período, a profissão indicada pelo aluno no Boletim de Matrícula foi de “empregado no comércio”. Os emolumentos das matrículas realizadas a partir de setembro de 1937 incluíam o pagamento de dois escudos para a Caixa Escolar além do valor da Propina e de dois escudos para o Fundo de Seguro Escolar.

O percurso escolar do aluno no curso de HEBA na EIAA, elaborado a partir dos livros de exame e livros de matrícula de 1935 a 1941, poderá ser consultado no Anexo XI (Percurso escolar do aluno Cruzeiro Seixas no Curso de HEBA na EIAA).

A observação dos dados apresentados no Anexo referido e a consulta dos diversos Certificados de Habilitações, que o aluno solicitou à EIAA em momentos diferentes da sua vida profissional e dos quais existe cópia no arquivo da EIAA, permite-nos afirmar com segurança que o aluno não concluiu o curso de HEBA.

O aproveitamento escolar do aluno no final do seu percurso na EIAA foi o seguinte:

- Desenho Ornamental – Realizou o exame final: 15 Valores. Aprovado.
- Desenho de Figura – Realizou o exame final: 16 Valores. Aprovado.
- Português – obteve média de 10 valores no 2º ano, o que lhe permitiu passar ao 3º ano da disciplina. Porém, disciplina tinha a duração de 3 anos.
- Modelação – obteve média de 11 valores no 1º ano, o que lhe permite passar ao ano seguinte da disciplina. A disciplina tinha a duração de 2 anos.

O primeiro certificado de habilitações foi passado em 23 de novembro de 1950. Em 1961, foi solicitado novo certificado de habilitações, para fins de emprego público. Residia em Luanda. Em 5 de Março de 1981, surge novo pedido de certidão de habilitações para fins públicos (Anexo XXIV) carta de curso. Nesse ano vivia em Portugal.

Apresentamos a seguir o nome dos professores que lecionaram as respetivas disciplinas no ano de exame para conclusão das mesmas. Do aluno em causa foi possível apurar somente o nome de dois docentes, visto que realizou somente dois exames ao longo da sua frequência da EIAA: Desenho

Ornamental, Gustavo de Vasconcelos; Desenho de Figura, Emílio de Paula Campos.

3.2.2 Elemento de “O Grupo Surrealista de Lisboa” e fundador do grupo “Os Surrealistas”

Cruzeiro Seixas foi companheiro de Mário Cesariny, Marcelino Vespeira, Fernando de Azevedo, Fernando José Francisco e Júlio Pomar desde a EIAA. Com alguns destes companheiros fez parte do GSL, embora não tenha assistido às reuniões preparatória. Contudo, integrou desde o seu início o grupo *Os Surrealistas*, nascido da cisão do GSL, provocada por Mário Cesariny.

Depois de atravessar uma fase neo-realista, Cruzeiro Seixas, inicia o período surrealista cerca de 1946. Na obra *Naufrágio para a eternidade*, por exemplo, ainda subsistem algumas características formais neo-realistas “nas volumetrias, nos tratamentos lumínicos e nas atmosferas pesadas” (Ávila & Cuadrado, 2001, p.110).

Em 1949, após a cisão do GSL provocada por Mário Cesariny, expõe na primeira exposição de *Os Surrealistas*, na galeria Pathé-Baby, onde apresenta um conjunto original de construções de arame e meias de seda (Silvana, 2019).

À pergunta se é surrealista, o artista responde da forma seguinte:

“Por mim, o que sei é que o sol é feito de delinquentes de delitos comuns, de gente que não vem biografada em parte alguma” (Oliveira & Cuadrado, 2021, p.14).

Tinha começado em cerca de 1947 a trabalhar objetos com materiais pobres e de uso quotidiano. Os materiais banais do quotidiano são mesmo a base do trabalho do artista. E foi no campo da produção de objetos que a obra do artista viria a destacar-se.

“Meias, barbas de baleia, catão, casca de ovos e lâmpadas” são alguns dos materiais com que o artista fabrica formas indefinidas e altamente perturbadoras, “algumas das quais se incluem no âmbito do informe” (Ávila & Cuadrado, 2001, p.80).

Na fase seguinte, os objetos realizados pelo artista abandonam o seu carácter artesanal. A sua base de atuação passa a ser os objetos banais, de acordo com Ávila e Cuadrado (2001), “situando-se na linha dos de Miró, Man Ray ou Schwitters.” A apropriação desses objetos completos ou fragmentados sem nenhuma intervenção do artista, mas reorganizados numa imagem nova, conduzem à assemblage de objetos do real. São objetos cujo valor de uso foi anulado. “São objectos-poéticos que tendem a combinar os recursos da poesia e da plástica especulando sobre o seu recíproco poder de exaltação” (Ávila & Cuadrado, 2001).

Gonçalves (1989) expõe a obra de Cruzeiro Seixas do modo seguinte:

A sua obra imensa abarca uma longa e profunda experiência de visão e sonho. Os corpos nus, esculturais, penetrados de prazer e dor. Corpos modelados sobre areais, muralhas e amplos terraços. Corpos humanos metamorfoseados e entrelaçados, projectados em espaços de abismo e infinito. Esplendorosas cabeleiras

solares: cavalos voadoras, fálcos e apoteóticos. A escada, a bicicleta, a nau, a carta e a pluma. (p.43)

O desenho teve sempre um lugar de destaque na obra de Cruzeiro Seixas, mas de acordo com Almeida, (2001). “o desenho dele foi também: caligrafia e estrutura de criação subjacente a um pensamento...”. Sobre este assunto Ávila e Cuadrado (2001) referem, “À escuta do ditame revelador do inconsciente, o artista abandona-se ao automatismo da linha, que flui” (p.110).

Apesar da sua vasta e diversificada obra, Cruzeiro Seixas afirmou: “Eu não sou pintor. A minha pintura se existe, foi sempre uma poesia desenhada. Se me chamam poeta, fico contente, se me chamam pintor, acho que há erro de alvo” (Oliveira & Cuadrado, 2021, p.14).

3.3 Fernando José Neves de Azevedo (1923-2002)

3.3.1 Caracterização do Percurso na Escola António Arroio e na Escola de Belas Artes de Lisboa

3.3.1.1 Percurso na Escola António Arroio

Fernando de Azevedo matriculou-se na EIAA no dia 12 de setembro de 1935, no curso de Habilitação às Escolas de Belas Artes, como aluno extraordinário (Arq. EIAA, Processo nº295). Tinha 12 anos de idade e o 2º Grau do Ensino Elementar, concluído “com distinção.” Vivia com os pais na Rua do Recolhimento, ao Castelo, local onde mais tarde foi o seu *atelier* (entrevista a Cristina Azevedo Tavares, 2016, julho, Anexo VII). Sobre este assunto, o artista, em entrevista, em 1989, afirmou, “Recordo-me de, muito pequeno, ter começado a sentir o meu crescimento a partir da janela do meu quarto, no Castelo de S. Jorge” (p.35). Oriundo de uma família modesta e numerosa, o pai tinha sido sargento, militar de cavalaria, com a especialidade de correio e tinha feito a Primeira Guerra nas campanhas de África e nas campanhas de La Liz, em França. Os vários anos de missões difíceis tinham-lhe provocado grande desgaste físico e doenças que levaram à sua aposentação por invalidez. Sobre este assunto Tavares (2016) afirma:

vinha muitíssimo doente, e a doença dele tem, evidentemente, a ver com os padecimentos, sobretudo da campanha de África e também da campanha francesa, mas particularmente de África que foi muito dura. Pouco tempo depois reforma-se, um homem jovem mas muito doente. Muito doente e acarretando problemas graves porque ele é reformado com uma reforma mínima. (entrevista a Cristina Azevedo Tavares, 2016, julho, Anexo VII)

Para sustento da família dedicava-se à manufatura de artigos em pele, que vendia (Tavares, 2016). “Era um artesão”; a mãe cuidava da casa e dos cinco filhos, quatro rapazes e uma rapariga. Tavares refere ainda: “foi uma época difícil... lembro-me de o meu pai referir isso.” Devido à sua condição de desfavorecido económico, no ato da matrícula na EIAA, não pagou a quantia referente à quota da

Caixa Escolar, o que correspondia ao valor de 50% da propina de uma disciplina, como estipula o Decreto nº 20 420. Esta situação do aluno manteve-se até à matrícula no 3º ano do curso, em 1937. No Boletim de Matrícula, efetuada no dia 4 de setembro desse ano, é indicada, pela primeira vez, a profissão do pai, “Sargento reformado”. A partir dessa matrícula e até ao fim do curso, o aluno passou a pagar a quantia de 2 escudos para a Caixa Escolar. O restante valor dos emolumentos, 4 escudos de propina por cada disciplina em que se inscrevia e 2 escudos de Seguro Escolar, pagos no ato das matrículas, foi anualmente executado, conforme disposto no Decreto 20 420, instituinte do referido curso, como observámos.

Durante o seu percurso na EIAA, o aluno foi apoiado monetariamente, pelo seu irmão mais velho, que, de acordo com Tavares (2016, julho, Anexo VII), “tinha uma pequena empresa de exportação de cortiça.” Tavares refere ainda, “o meu tio, na realidade, foi muito protetor do meu pai, ou seja, creio que o meu tio deve ter ajudado o meu pai, quando ele estava na Antónia Arroio, a pagar os estudos e a ajudá-lo para poder prosseguir.” Fernando de Azevedo terá, inclusive, começado a trabalhar desde muito cedo, ainda enquanto aluno da EIAA, porque o irmão que “fazia os calendários e as publicidades para os clientes (...) começou a pedir ao meu pai que o fizesse,” afirma Cristina Azevedo Tavares (entrevista à autora, 2016, julho, Anexo VII).

O percurso escolar do aluno na EIAA, elaborado a partir dos livros de exame e livros de matrícula de 1935 a 1941, poderá ser consultado no Anexo XII (Percurso escolar do aluno Fernando de Azevedo no Curso de HEBA na EIAA).

Fernando de Azevedo concluiu o curso sem grandes sobressaltos. Verificou-se somente a não transição na disciplina de Física e Química, do 1º ano para o 2º ano, quando frequentava o 4º Ano do curso. Deste modo, no ano letivo de 1940/41 frequentou apenas a disciplina em falta e requereu admissão ao exame final.

Obteve média final de curso superior a 14 valores e requereu a carta de curso em agosto de 1941.

Pelos motivos apresentados anteriormente, não nos foi possível apurar o nome de todos os professores que lecionaram as várias disciplinas ao aluno, ao longo da sua frequência da EIAA. Todavia, com base nos livros de registo de termos de Exames Finais apresentamos o nome do professor que lecionou cada uma das disciplinas no ano de conclusão da mesma:

Português, João de Almeida Lucas; Matemática, Manoel Maria Ottolini Travassos Valdez; Geometria Plana Projeções e Perspetiva, Manuel da Rocha Casquilho; Desenho Ornamental, Emílio de Paula Campos; Geografia, Maria da Purificação Mendes Pereira; História, João de Almeida Lucas; Francês, Maria Anunciação dos Santos Cardoso Manés; Desenho de Figura, Emílio de Paula Campos; Física e Química, Manuel da Rocha Casquilho; Modelação, António Augusto da Costa Mota, Sobrinho.

Ainda que acabemos de apresentar o resumo do percurso académico do aluno, não é nosso objetivo pronunciarmo-nos sobre o sucesso escolar do mesmo, pois, tal como ficou evidenciado na questão que norteia esta dissertação, o essencial é compreendermos até que ponto a frequência da

EIAA foi importante para o futuro percurso artístico de Fernando de Azevedo. Por conseguinte, passamos a expor alguns testemunhos do artista sobre a sua admiração pela EIAA, expressas em entrevistas e conferências. Também a entrevista, concedida aos próprios, pela sua familiar mais próxima, foi fundamental para apreendermos o afeto que o artista conservou ao longo da vida sobre o período de frequência da EIAA.

Cristina Azevedo Tavares (entrevista à autora, 2016, julho, Anexo VII) expõe que, com muita saudade da António Arroio, o seu pai sempre lhe passou a imagem de que havia uma integração dos alunos na escola e um ambiente muito positivo. Acrescenta ainda, “Havia um grande rigor na preparação, por outro lado um clima de muito companheirismo apesar disso.” Por sua vez, Fernando de Azevedo (1989) garante, a EIAA “era uma escola mais activa que do que a própria Escola de Belas Artes, mais interessante, mais viva, com um interessante escol de professores” (p.36). Diversas vezes, em entrevistas, o artista, menciona o Diretor, Falcão Trigoso, que considerava “de uma qualidade humana muito grande (...) era moralmente uma pessoa interessante e extremamente corajosa; bateu-se contra os sistemas de fixação de normas ditatoriais na escola” (Azevedo, p. 36), afirma numa referência à resistência de Falcão Trigoso em permitir a formação de um grupo da Mocidade Portuguesa na Escola. Azevedo afirma também que nesta escola “houve um sentido extremamente criativo, democrático, e um certo tipo de humor que toda a minha geração tem” (p.37). Azevedo (1985) declara também, na escola António Arroio “formou-se o grupo de companheiros da minha vida, na maior parte dos casos e muitos companheiros da minha aventura”, confirma. Aventura esta, que como temos observado ao longo do nosso estudo, atravessou os muros da Escola, cruzou ruas, cafés, casas de amigos e salas de exposições, sempre na procura incessante de novas formas de libertação criativa.

A admiração do artista por Falcão Trigoso ficou também evidente no seu discurso que proferiu, em 1998, na SNBA, por ocasião de uma homenagem ao professor e Diretor da EIAA, onde afirma, “A revista «Seara Nova», o jornal «O Diabo» e Falcão Trigoso, são três das forças culturais e éticas que nos sustentaram contra a ditadura” (Discurso de Fernando de Azevedo, em homenagem a Falcão Trigoso, 1998, SNBA).

3.3.1.2 Caracterização do percurso na Escola de Belas Artes de Lisboa

O ano letivo de 1941/42 foi o primeiro ano de uma curta passagem de Fernando de Azevedo pela Escola de Belas Artes de Lisboa. Matriculou-se no 1º Ano do Curso Especial de Pintura (ao abrigo do Decreto 21 662 de 12.09.1932 que previa um regime especial para os alunos com o Curso de Habilitação às Escolas de Belas Artes da Escola Industrial de António Arroio (Arte Aplicada) e da Escola Soares dos Reis) no dia 1 de setembro de 1941, tendo obtido o nº1 de matrícula. Poderemos perceber nesta atitude do candidato a sua urgência e curiosidade em adquirir conhecimentos. Confirmámos esta postura do artista nas suas diversas biografias consultadas ao longo do nosso estudo, elaboradas em variadas ocasiões ao longo da sua vida pessoal e artística, mas que por razões de espaço

não poderemos abordar de forma exaustiva.

Apresentamos a seguir o nome das Cadeiras em que o aluno se matriculou no ano letivo 1941/42 e os resultados obtidos nas mesmas (elaborado a partir dos livros de exames e do Livros de Registo de Matrículas 1941/42, Folha 70 - Arquivo FBAUL):

- 1ª Cadeira – 1ª Parte: Elementos de geometria descritiva, perspectiva e teoria das sombras. Não frequentou as aulas. Perdeu o ano por faltas.

- 2ª Cadeira – 1ª Parte: Estilos ornamentais, ornamentação do natural, estudo comparado (desenho e modelação). Fez exame em 04/09/1942. Obteve 13 Valores. Qualificação de suficiente (Livro de Termos de Exame, Folha 142 – Arquivo FBAUL).

- 3ª Cadeira – 1ª Parte: Desenho de figura do antigo (cabeça e torso). Fez exame em 04/09/1942. Obteve 14 Valores. Qualificação de Bom (Livro de Termos de Exame, Folha 145 – Arquivo FBAUL).

- 11ª Cadeira – 1ª Parte: História e geografia histórica etnografia. Fez exame em 29/09/1942. Reprovou.

- 8ª Cadeira – 1ª Parte: Ordens e trechos arquitetónicos, ordens e trechos.

No ano letivo de 1941/42, o aluno matriculou-se nas disciplinas a que não tinha obtido aproveitamento no ano letivo anterior:

- 1ª Cadeira – 1ª Parte: Elementos de geometria descritiva, perspectiva e teoria das sombras. Perdeu o ano por faltas.

- 11ª Cadeira – 1ª Parte: História e geografia histórica etnografia. Fez exame. 15 Valores. Qualificação de Bom (Livro de Termos de Exame, Folha 42 – Arquivo FBAUL).

- 8ª Cadeira – 1ª Parte: Ordens e trechos arquitetónicos, ordens e trechos. Perdeu o ano por falta de média. Perdeu o ano por faltas.

Verificamos que o aluno concluiu três das cinco cadeiras do primeiro ano do curso na EBAL. Não existem inscrições nos anos letivos seguintes, nos registos da FBAUL. O percurso académico de Fernando de Azevedo na EBAL terminou no final do ano letivo 1942/43.

Em diferentes entrevistas concedidas ao longo da sua vida a que tivemos acesso, Fernando de Azevedo exteriorizou a sua opinião sobre o ensino ministrado na EBAL. Diversas vezes expôs a qualidade do seu tempo aí vivido e comparou-o com aquele outro tempo também vivido na EIAA.

Sobre este assunto, Cristina Azevedo Tavares, em entrevista à autora, afirmou, “Ele diz que a escola de Belas Artes era o oposto daquilo que tinha sido o grande ensino e a grande dádiva da António Arroio” (Tavares, 2016). O artista assegura, “Ali... a prática era a desconfiança, o desgaste, a desilusão do aluno” (Azevedo, 1986, s/p). O país encontrava-se em plena ditadura do Estado Novo e o academismo que regia o ensino ali ministrado “era acompanhado de um espírito cerceador de liberdades” (Azevedo, citado por Ginga, 2001, p.157). Fernando de Azevedo indica também a falta de qualidade pedagógica e humana de alguns professores da academia, com exceção do professor “Leopoldo de Almeida, por quem «havia um certo respeito. (...) Era muito simpático e de facto sabia e

ensinava. Os restantes professores eram apontados como gente «sem generosidade» e indivíduos «ridículos e incompetentes» (Azevedo, 1985).

3.3.2 O contexto Neo-realista

O fim da Guerra em 1945, com a vitória das democracias contra o fascismo materializada na deposição dos ditadores Italiano e Alemão, estimulou os artistas plásticos portugueses de vanguarda a acreditarem numa mudança de político em Portugal.

Paralelamente, o tempo passado nos encontros do café *Hermínius*, as visitas em grupo às livrarias da baixa despertaram a consciência deste grupo de jovens para a necessidade de intervirem socialmente. Essa intervenção viria a verificar-se de modos variados.

Várias décadas se tinham passado desde as primeiras manifestações de um movimento de denúncia e revolta sobre as condições de trabalho dos trabalhadores não qualificados. É na literatura e na poesia que essas denúncias surgiam, todavia, a conjuntura política nacional e internacional agora vivida provocou os artistas plásticos para o momento de reagir. A pintura de Marcelino Vespeira “Apertado pela Fome” e de Júlio Pomar “Almoço do Trolha” são o corolário da pintura da fase neo-realista e foram apresentadas nas EGAP, embora muitos outros artistas plásticos tenham apresentado obras dentro desta temática.

Aquele foi um tempo de grande politização da prática artística e a sua defesa fez-se também pela escrita. Júlio Pomar foi durante vários meses o responsável pelo suplemento *Arte* do Jornal *A Tarde*, em 1945. Neste jornal, os artistas como Vespeira, Fernando José Francisco faziam a defesa do seu ideário Neo-realista, como observámos.

O artista plástico Fernando de Azevedo, apesar de não lhe serem conhecidas obras desenvolvidas no ideário neo-realista, assume um contacto próximo com o movimento. Azevedo (1982) declarou: “Nunca fiz uma obra neo-realista.” E clarifica afirmando:

Tive uma passagem rápida pelo neo-realismo, fui o primeiro a afastar-me. (...) Eu percebi que havia uma mudança. Havia certos compromissos que terminaram abruptamente. (...) O que me desviou do *neo-realismo* e dessa arte de compromisso, foi justamente a exposição do António Dacosta e do António Pedro, onde eu pude entender uma nova realidade. (Azevedo, 1982)

3.3.3 Fundador d’ O Grupo Surrealista de Lisboa

Duas «Colagens», dois «Desenhos», dois «Cadavre exquis» em colaboração com Marcelino Vespeira, «Projecto para monumento», um quadro a óleo – «A Diagonal» – e a colaboração no quadro coletivo de grandes dimensões, *cadavre exquis*, juntamente com António Pedro, Moniz Pereira, António Domingues e também Marcelino Vespeira foram as obras que Fernando de Azevedo apresentou na exposição do *Grupo Surrealista de Lisboa*, na Travessa da Trindade, ao Chiado, no dia 19 janeiro de 1949,

como temos referenciado ao longo deste estudo. Foram também estas obras que o artista tinha retirado dos expositores da SNBA, na véspera da inauguração da III EGAP, em 1948, juntamente com Marcelino Vespeira, Moniz Pereira e outros pintores, num ato de recusa em aceitar a censura prévia a um evento cuja inspiração tinha sido criar um espaço aberto a todas as tendências artísticas, sem júris nem prémios, onde coincidiam os tardo-naturalistas e os modernistas, independentemente de estes últimos desenvolverem ou não o seu trabalho artístico dentro das regras estabelecidas pela política cultural do Estado Novo.

À pergunta colocada no catálogo da exposição do *Grupo Surrealista de Lisboa* sobre o ‘porquê’ ser surrealista, o artista Fernando de Azevedo (1949) respondeu:

Porque sou Surrealista? Porque, tendo eu a realidade por autêntica, válidas me são as minhas transformações por via dela, e válidas as suas por via de mim. Nota: nada se perde, nada se cria: tudo se transforma. (De um compêndio de Física Elementar). (p.11)

As duas composições abstratas apresentadas pelo artista na exposição acima referida, em 1949, contribuíram, juntamente com as pinturas apresentadas por Moniz Pereira e António Dacosta, para a consolidação do Surrealismo abstrato naquela exposição. Nestas duas composições não-figurativas de Fernando de Azevedo, França (1966) garante já se definir a “linguagem poética futura” (p.10), do artista, “uma semântica de formas que se geram espontaneamente, profundamente comprometidas num plano órfico”. (p.10)

Fernando de Azevedo participou ativamente na formação do *Grupo Surrealista de Lisboa*. Foi um dos elementos do grupo que esteve presente na reunião formal de constituição do Grupo, no café *A Mexicana*, em 17 de outubro de 1947. Também é observada a sua presença em outras reuniões anteriores de formação do grupo, nomeadamente em casa de António Pedro, na Avenida Defensores de Chaves.

O artista desenvolveu o seu trabalho artístico mediante o processo de procura do automatismo designado por ocultações. Em Portugal, o primeiro caso de ocultações no Surrealismo surge pela mão de António Pedro, em 1940. Em 1947, Alexandre O’Neil realizou duas ocultações com o objectivo de, segundo Ávila e Cuadrado (2001), “descobrir novas realidades inconscientes” (p.154) a partir de uma imagem pré-existente. ‘Ocultações’ foi também um processo de criação literário a partir de um texto já existente, utilizado por Mário Cesariny.

No domínio das artes plásticas foi Fernando de Azevedo quem desenvolveu pesquisa nesta especialidade, com influência de Robert Matta, em 1948, ano em que realizou o quadro abstrato, *Diagonal*. Mas é num conjunto de óleos e guaches não figurativos, realizados entre 1950 e 1951, que o artista explorará todas as possibilidades que esta técnica lhe oferece (Ávila & Cuadrado, 2001). As obras

assim geradas seriam expostas, logo em 1952, na exposição da Casa Jalco, com Marcelino Vespeira e Fernando Lemos, como referimos no Capítulo I deste estudo.

Fernando de Azevedo foi um “pintor de elaboração lenta” (p.87), afirmou França (1960). O procedimento técnico das ocultações é lento, desenvolve-se como se de uma metamorfose se tratasse. Tavares (2012) descreve: “Ouvia música, sentava-se ao estirador e perdia o sentido do tempo”(p.206). O “processo era imersivo e cadenciado”, descreve também. O procedimento técnico das ocultações plásticas, consiste, numa primeira fase, na procura de imagens figurativas em revistas ilustradas ou fotografias. O artista “(...) munia-se de pilhas de revistas (...) que ia folheando até encontrar a imagem/matriz que podia ser a base da colagem”. As imagens assim selecionadas pertencem, de um modo geral, “ao universo feminino, responsável pela natureza orgânica das novas imagens” e constituem o referencial imagético do artista para a fase seguinte (Ávila & Cuadrado, 2001).

Na fase posterior ao “desenraizamento” da imagem, esta é colocada num contexto novo e o artista intervém graficamente sobre ela, aplicando camadas finas de tinta-da-china sobre partes da imagem, deixando a descoberto alguns elementos da mesma. Esta interferência “é conduzida pela capacidade evocativa e emocional que o próprio artista vai descobrindo nas imagens desvendadas”. Linhas finas de guacho branco são, por vezes, aplicadas pelo artista posteriormente, para ligar as formas entre si. “Perfis curvos, feitos de concavidades, sinuosamente ondulantes e interpenetrados, formas moles que parecem flutuar sobre uma superfície líquida”, são alguns exemplos do efeito obtido pela acção agregadora da tinta-da-china. *Frottage*, incisões, rasgados e escorridos, são técnicas do acaso a que o artista recorre na procura do efeito surpresa. A ‘destruição’ do objeto artístico assim conseguida não tem retrocesso, mas “é também germinação”, o que interessa é o acontecer, a emergência do acontecer”. As imagens conquistadas neste caos, por vezes, perdem a sua localização espacial e fundem-se total ou parcialmente no próprio fundo. Estas imagens inserem-se no domínio do informe (Ávila & Cuadrado, 2001).

O artista desenvolve a sua obra num processo contínuo e lento de transformação e ocultação, em que umas imagens vão sugerindo outras. É uma “pintura subtil, virada sobre a própria consciência” do artista (França, 1969, p.87), que medita sobre ela e a envolve num processo de descoberta, de recusa e de seleção, até chegar à concretização final.

Acerca dos meios atuantes utilizados pelo artista, Tavares (2012) refere, “gostava mais de trabalhar com têmpera de ovo do que com óleo” (204), o que lhe permitia misturar as cores com água,

como fazia com o guache e as ‘ecolines’... Trabalhando a espacialidade e a valorização da mancha como domínio figural, o pintor conseguia obter uma diluição cromática que se ligava à flutuação das formas...”.
(p.204)

A ilustração e o trabalho gráfico foram outros territórios semelhantes à pintura em que o artista

cresceu. O primeiro sítio onde trabalhou foi na *Exposição do Mundo Português*, como aprendiz. Posteriormente trabalhou no Atelier do ETP (Estudos Técnicos de Publicidade), com José Rocha. Todavia, o seu contacto com as artes gráficas ter-se-á iniciado logo que saiu da Escola António Arroio, com a realização de pequenos trabalhos, a pedido do irmão José Neves de Azevedo, para uma empresa de exportação de cortiça de que era proprietário (entrevista a Cristina Azevedo Tavares, 2016, julho, Anexo VII). Executava os calendários e a publicidade para os clientes.

Sobre o seu percurso nas artes gráficas, o artista afirma pertencer “a uma geração que, sendo a terceira da arte portuguesa moderna, é simultaneamente a segunda da arte gráfica” (Azevedo, 1989, p.35). Sobre a possível influência do seu percurso nas artes gráficas na sua pintura, Azevedo ainda afirma: “Eu não sei se teve ou não, mas fiz um esforço para que não tivesse” (p.38).

Embora o trabalho plástico do artista se tenha desenvolvido essencialmente no plano bidimensional, Fernando de Azevedo fez uma incursão na criação de objetos artísticos.

Foi na exposição na Casa Jalco, em 1952 que apresentou um manequim intervencionado. No lugar da cabeça colocou um rolo de fita de aço. Pelo ‘corpo’

cravou vidros e arpões, abre feridas que sangram (...) Mas a delicadeza perturbadora que lhe é própria aflora na doce e inquietante cabeça de boneca que espreita do buraco aberto no peito do manequim. (Ávila & Cuadrado, 2001)

Fernando de Azevedo encara todo o seu trabalho plástico como um processo de descoberta inconsciente (Ávila & Cuadrado, 2001). O espaço da sua obra é, por isso, o recetáculo do seu inconsciente.

3.4 Marcelino Macedo Vespeira (1925-2002)

3.4.1 Caracterização do percurso na Escola António Arroio e na Escola de Belas Artes de Lisboa

3.4.1.1 Percurso na Escola António Arroio

Marcelino Vespeira nasceu no dia 9 de setembro de 1925, no Samouco, uma vila ribeirinha na margem sul do Tejo. Filho único de um casal modesto, o pai dedicava-se à lavoura e à pesca e não sabia ler nem escrever. A mãe, doméstica, fazia rendas e tinha a 4ª classe. Foi a mãe que o ensinou a ler ainda antes de iniciar a escola primária. Nesse tempo o avô materno oferecia-lhe lápis de cor, o que lhe terá despertado o interesse pelo desenho (Processo, nº886). “Aos seis anos o avô começou a dar-lhe lápis-de-cor e papel”, afirma Manuela Cruz (entrevista a Manuela Cruz, 2016, junho, Anexo VIII). Todavia, a professora do ensino primário também terá tido um papel importante na decisão de Vespeira iniciar um percurso artístico, como o próprio garantia, “Uma das coisas mais importantes porque comecei a pintar foi a minha professora de instrução primária e o meu avô. A professora que me incitava a fazer

desenhos e os punha na parede“. Ainda criança de tenra idade deslocava-se com frequência a Torres Novas onde a mãe permanecia devido a doença. Foi nesta localidade que em convívio com familiares maternos começou a ter contacto com as romarias e tradições das aldeias do interior. Estas e os cortejos fúnebres no Samouco terão tido grande influência na sua obra artística. Igualmente influente terá sido o convívio com os pais no Samouco e quando ajudava o pai na pesca. Sobre o convívio com os pais na infância recorda:

O meu pai era anfíbio, vivia na terra e no mar. Ele pescava à mão, punha a mão dentro de água e sem ver apanhava o peixe (...), enquanto a minha mãe constrói os objectos à luz do dia inventando rendas. São duas formas tácteis diferentes... Na minha pintura há um elemento sempre ligado à água, água/mãe. As memórias da minha pintura são os sentidos, o tacto. (Cruz, 1999, p.117)

As vivências da infância humilde mas feliz terão marcado o imaginário do artista, ”que anos mais tarde recorrerá a uma iconografia estreitamente ligada às memórias que guardou desta fase da sua vida” (Eiró, 2002, p.272).

Realizou a matrícula na Escola Industrial de António Arroio (Arte Aplicada) no dia 14 de setembro de 1937. Tinha 12 anos de idade e o 2º Grau do Ensino Elementar, concluído “com distinção.” Matriculou-se no curso de Habilitação às Escolas de Belas Artes, como aluno extraordinário, conforme o disposto na legislação em vigor (Decreto nº20 429), com o número 437. No acto da matrícula pagou os emolumentos previstos no Decreto instituinte, tendo indicado a profissão do pai como comerciante, não usufruindo, por isso, de isenção de pagamento de Caixa Escolar. Passou a viver em Lisboa, em casa dos avós maternos, primeiro na rua Poeta Milton, número 4 e mais tarde na Rua Cardif, nº 25, no Bairro das Colónias.

Ao mesmo tempo que frequenta a EIAA com bons resultados, como observaremos, o artista é introduzido pelos seus companheiros de Escola, Mário Cesariny, Fernando de Azevedo, Júlio Pomar José Leonel Rodrigues, Moniz Pereira, Fernando José Francisco, Pedro Oom e António Domingues no meio intelectual lisboeta, “sustentando não só a consciência sobre as dificuldades da vida artística portuguesa como o desejo de (...) intervenção geracional.” (Santos, 2000, p.17). É neste contexto que se forma o grupo de intelectuais e artistas, que em 1943 iniciarão encontros no Café Hemínius. Marcelino Vespeira será um dos protagonistas das ações do grupo.

O percurso escolar do aluno na EIAA, elaborado a partir dos livros de exame e livros de matrícula de 1937 a 1942, poderá ser consultado no Anexo XIII (Percurso escolar do aluno Marcelino Vespeira no Curso de HEBA na EIAA). O aluno terminou o curso em 1942 e fez o pedido da Carta de Curso no dia 20 de julho do mesmo ano (Anexo XXVI).

Passamos a apresentar o nome de alguns professores que lecionaram as disciplinas curriculares no ano de conclusão das mesmas. Pelos motivos já explicados anteriormente não nos foi possível apurar o

nome de todos os professores que lecionaram as várias disciplinas ao longo dos cinco anos de frequência do aluno da EIAA. Porém, com base nos livros de registo de termos de Exames Finais, elaborámos o resumo seguinte:

Português, Maria Anunciação dos Santos Cardoso Manés; Matemática, Bernardo Henriques Jorge; Desenho Ornamental, Emílio de Paula Campos; Geografia, Maria da Purificação Mendes Pereira; História, Maria da Purificação Mendes Pereira.

A ausência de registos nos Livros de Exames A e B, não nos permitiu conhecer o nome dos professores das disciplinas de Francês, Desenho de Figura, Física e Química e Modelação, cujos exames finais realizaram-se entre junho e julho de 1942.

Para compreendermos a importância da frequência da EIAA no percurso artístico de Marcelino Vespeira, passamos a apresentar algumas considerações proferidas pelo artista sobre o assunto.

Sobre as suas vivências na EIAA, sabemos que fazia sempre grandes elogios ao Diretor Falcão Trigoso, particularmente ao seu lado pedagogo, “dizia que ele conversava muito com os miúdos, fazia muitas palestras sobre o amor, sobre o respeito às meninas...” (entrevista a Manuela Cruz, 2016, junho, Anexo VIII).

Em 1958, o artista foi convidado pelo então diretor, Lino António, para lecionar na Escola de Artes Decorativas António Arroio, sucedânea da EIAA. A Portaria, datada de 15 de maio de 1958 e publicada no Diário do Governo, refere o seguinte: “foi Marcelino Macedo Vespeira nomeado por conveniência e urgente serviço, professor provisório do 5º grupo, 2º grau, para prestar serviço no ano escolar 57/58”. Todavia, no decurso do mesmo ano lectivo, o diretor é informado pelo Ministério da Educação Nacional, que a proposta da escola para nomeação de Marcelino Vespeira para professor provisório do 5º grupo, não tinha sido aceite por deliberação do conselho de ministros, por ter sido considerado “incurso” ao abrigo do artigo 1º do decreto lei 25 317, de 13 de maio de 1935. Sobre este assunto, Manuela Cruz afirma: “Ele também não tinha uma disciplina académica, era uma pessoa livre, nunca pertenceu a clubes, nunca pertenceu a partidos, embora haja muita gente que pensa que ele era do partido comunista.” (entrevista a Manuela Cruz, 2016, junho, Anexo VIII).

3.4.1.2 Percurso na Escola de Belas Artes de Lisboa

Em 24 de Outubro de 1942, Marcelino Vespeira matriculou-se no 1º ano do Curso Especial de Arquitetura na EBAL (Ao abrigo do Decreto 21 662 de 12.09.1932 que previa um regime especial para os alunos com o Curso de Habilitação às Escolas de Belas Artes da Escola Industrial de António Arroio (Arte Aplicada) e da Escola Soares dos Reis, devido a ‘pressões familiares’, que expõe do modo seguinte: ”Esta é a única cedência que eu faço, eu não queria ir para arquitectura (...) mas o meu padrinho que era um bom fabricante de destinos (...) achava que eu devia ir para arquitectura” (Cruz, 1999, p.127).

Marcelino Vespeira abandonou o curso ao fim de escassos meses de frequência da EBAL

Afirmaria mais tarde: “Artisticamente nada aprendi. (...) Ainda hoje recorro o desgosto e a revolta com o clima sórdido e policial de tal superior escola” (Cruz, 1997). Após abandonar a EBAL, Vespeira começou a trabalhar no Estúdio Técnico de Publicidade (ETP), onde, segundo Eiró, 2002), colaborou na composição de cartazes, em diversos trabalhos gráficos e ainda na decoração de montras” (p.273).

Passamos a apresentar o resumo do percurso escolar do aluno no Curso de Especial de Arquitetura da EBAL (Arquivo da FAUL, Processo nº73).

- 1ª Cadeira – 1ª Parte: Elementos de geometria descritiva, perspectiva; teoria das sombras;
- 2ª Cadeira – 1ª Parte: Estilos ornamentais, ornamentação do natural estudo comparado (desenho e modelação);
- 3ª Cadeira – 1ª Parte: Desenho de figura do antigo (cabeça e torso);
- 9ª Cadeira – 1ª Parte: Ordens e trechos arquitetónicos (desenhos a traço e aguarelado)
- 11ª Cadeira – 1ª Parte: História e geografia histórica etnografia;
- 13ª Cadeira – 1ª Parte: Álgebra; geometria analítica; trigonometria plana.

Em novembro de 1947, requer o certificado de frequência à EBAL para fins de o entregar na Escola Industrial Afonso Domingues, onde exerce o cargo de professor provisório de Desenho geral, que foi passado nos seguintes termos:

Obteve treze valores de média nos exames de frequência da 2ª Cadeira – 1ª Parte: Estilos ornamentais, ornamentação do natural estudo comparado (desenho e modelação; treze valores de média na 3ª Cadeira – 1ª Parte: Desenho de figura do antigo (cabeça e torso); onze valores de média nos exames de frequência na 11ª Cadeira – 1ª Parte: História e geografia histórica etnografia, mas não compareceu aos exames finais. (Arquivo FAUL, Processo nº73)

Não encontramos registo de outras matrículas de Marcelino Vespeira na EBAL.

3.4.2 Fundador do Neo-realismo e d’ “O Grupo Surrealista de Lisboa”

A prática do desenho, a leitura de poemas e o improviso teatral do género *non sense* davam aos encontros no café *Hermínius*, em 1943, um carácter dadaísta.

Na sequência daqueles encontros, Marcelino Vespeira, Fernando de Azevedo, Gomes Pereira, Júlio Pomar e Pedro Oom alugam um quarto na rua das Flores para exporem os seus trabalhos. Inicialmente forram o espaço com folhas do jornal afeto ao regime político vigente, como observámos no Capítulo II. O contraste dos quadros pendurados nas paredes forradas com folhas de *O Diário da Manhã* terá sido uma “atitude irreverente de afronta ao regime”, afirma David Santos (2000, p.17). A exposição terá sido vista por alguns artistas e intelectuais que frequentavam o café *A Brasileira*, nomeadamente Almada Negreiros, Eduardo Viana, Mário Novais, Bernardo Marques e Diogo de Macedo.

A partir de 1943, o artista realiza *Desenho* e uma série de aguarelas, trabalhos que David Santos considera serem “ainda obras de reduzida afirmação estética” (Idem, *Ibidem*). Contudo, na série de desenhos a carvão *Sem título (Cavador)*, o artista regista pequenas deformações anatómicas, em especial o tamanho das mãos dos lavradores, o que confirma já uma estreita ligação a formas de denunciar através da criatividade, as características de certas condições sociais. Esses desenhos terão sido o prelúdio das pinturas que Vespeira realizará desde o fim da Segunda Guerra Mundial até 1947.

Em 1945, Vespeira participou em Lisboa nas manifestações que assinalaram o fim da Segunda Guerra Mundial e a queda de algumas ditaduras europeias. Foi também o momento em que aderiu ao MUD, recém-formado. Esta sucessão de acontecimentos tê-lo-ão influenciado, como o próprio afirmou: “Foi no momento em que participei nos festejos do fim da guerra que me senti nascer cidadão” (Eiró, 2002, p.273).

Em termos formais, as obras datadas do final de 1944 (*Regresso*, desenho) e início de 1945 caracterizavam-se “por uma figuração de cariz expressionista” (Idem, *Ibidem*) conseguida quer através de deformações anatómicas quer pelo recurso ao claro-escuro. Em 1945, pinta o primeiro quadro a óleo *Apertado pela Fome*. O título é inspirado num poema de Paul Éluard da resistência francesa e formalmente denota-se inspiração em Siqueiros e Portinari, especialmente nas deformações anatómicas. Na tela está representada uma criança esquelética e esfomeada, sentada no meio de destroços a levar o alimento à boca. A dor expressa pela figura da criança em sofrimento “marcava uma aproximação indirecta à miséria existente no nosso país”, afirma David Santos. Também por isso, “o desmoronamento de toda uma sociedade era aí metaforicamente apresentado.” Este quadro representa “um dos momentos mais influentes da estética neo-realista” em Portugal (Santos, 2000, p.19). Este óleo seria exposto, logo em 1946, na primeira EGAP, na SNBA, cujo significado político e influência do MUD abordámos no Capítulo I. deste estudo e que, como também expusemos, exibiu o que mais representativo havia no campo da produção artística neo-realista.

Ainda em 1945, o artista publica na página *Arte* do jornal portuense *A Tarde*, orientado por Júlio Pomar, como já referido. É um texto com características de manifesto, intitulado *Carta Aberta aos Pintores Portugueses*. Nessa publicação, Vespeira apelava aos artistas para a necessidade de produzirem “arte útil”: “(...) Nossa pintura tem de ser útil, servir todos os homens, tratar os seus problemas que há tanto gritam por resolução. Façamos pintura para todos” (Vespeira, 1945).

No período entre 1945 e 1947, Vespeira abandonou muitas obras, tendo chegado a destruir o óleo *Manifestação Proletária*, de 1945, por razões de “perseguição política” que temos exposto ao longo deste estudo.

A partir do verão de 1947, o artista afasta-se da estética neo-realista, “O espartilho que significava a superlativa valorização do conteúdo no neo-realismo limitava o desenvolvimento intelectual e plástico do artista”. David Santos afirma, “O grito determinado que caracterizara as primeiras obras (...) transformar-se-á progressivamente na defesa de um imaginário criativo mais rico e plural” (Santos,

2000, p.21).

David Santos também afirma, “Os valores de liberdade formal e o automatismo psíquico de uma expressão pictórica não controlada pela razão aproximam (...) o trabalho de Vespeira da estética surrealista” (Idem, Ibidem, p.22).

Ainda sobre o abandono do Neo-realismo, Vespeira dirá mais tarde: “(...) deve-se não só à tomada de consciência da problemática surrealista mas à necessidade de satisfazer inquietações vivenciais no sentido da descoberta da totalidade do homem” (Palla, 1967).

Apresentamos a seguir um excerto da resposta do artista à pergunta «Porquê?», inserida no catálogo da primeira e única exposição d’ *O Grupo Surrealista de Lisboa* em cuja formação participou de forma ativa.

Porque vivo a liberdade poética – actividade interessada e dialética – fora propósitos estético-literários ou moralísticos-burocráticos. Porque considero o surrealismo a mais actuante posição do conhecimento humano em totalidade e não parcelado em consciente ou inconsciente. Porque, assim, o surrealismo é a posição objectivamente combativa para a necessária e humana transformação do mundo. Porque não temo o absurdo da experiência e creio na validade de todas as experiências... (Vespeira, 1949, p.14)

Sobre a dissolução do GSL, Vespeira (1952) afirmou: “foi coisa que se desfez por incompatibilidade de horários. (...) É claro que um grupo não limita um movimento e o surrealismo está na liberdade de cada um de nós, na consciência poética que nos revelou” (p.8).

3.4.3 Percurso artístico no Neo-realismo e n’ “O Grupo Surrealista de Lisboa”

Embora sem o ênfase dramático que marcaram as composições dos anos anteriores, Vespeira apresenta pela última vez um óleo, *S/T* de 1947, de inspiração neo-realista e um conjunto de desenhos da série *Rapazes e Raparigas da Cidade*, “onde continua uma expressiva reflexão sobre a marginalização social (D. Santos, 2000, p.19). Sobre esses desenhos, Fernando de Azevedo, em artigo crítico, em 2002, diria: “em todos eles há um sentido de realidade franca, de impetuosidade plástica, que definem o temperamento do artista” (2000, citado por D. Santos, 2020).

A exposição do *Grupo Surrealista de Lisboa* foi inaugurada em 19 de janeiro de 1949, como temos mencionado. As obras aí expostas eram na sua maioria as mesmas obras que os artistas tinham retirado da III EGAP, na SNBA, como forma de protesto contra a censura prévia a que o referido certame tinha sido submetido antes da sua inauguração.

Na exposição do GSL, Marcelino Vespeira colaborou no *Cadavre Exquis* de grandes dimensões exposto juntamente com Moniz Pereira, António Pedro, Fernando de Azevedo António Domingues. Apresentou outros *cadavres exquis* em colaboração com Fernando de Azevedo. Apresentou também Colagens, desenhos, entre eles *Corpo Visível* e *Carne Vegetal*, ambas de 1948. Apresentou ainda pinturas a

óleo, das quais se destaca *Movimentação Abortada*. É uma pintura de dezembro de 1947 sobre latex, onde o artista faz uma primeira abordagem da poética surrealista. É por isso considerada a sua primeira pintura surrealista.

Quase todas os óleos expostos pelo artista na referida exposição têm títulos que, segundo Davis Santos, “introduzem igualmente o valor poético da palavra surrealista, o seu não sentido e pluralidade” (2000, p.24).

Segundo M. Cecília Eiró, as obras apresentadas pelo artista na exposição do GSL, denunciavam já “a temática erótica e a prática do «automatismo» que constituirão as fontes da sua produção durante vários anos e as obras *Corpo Visível* e *Carne Vegetal* são exemplo da temática erótica, porém “não apresentam ainda características que permitam identificá-las como produtos de puro automatismo” (Eiró, 2002, p.280).

Colagem, *grattage*, escorridos e incisões são técnicas automáticas a que o artista recorreu na fase surrealista da sua obra. A colagem sobre a tela de materiais como papel de prata de chocolates amarrotado, e posteriormente intervencionados com materiais de pintura sobre os acidentes provocados pelas colagens, era uma das técnicas de que o artista se socorria na procura do efeito desejado. Também a prática de ações enérgicas sobre a tela provocando incisões, riscos e escorridos de tinta, eram aplicadas pelo artista. “O acto de despedaçar é ainda acompanhado de sadismo, (...) acções estas de violência e perversão, condutoras de outras violências que se escondem nas profundezas do inconsciente” (Ávila & Cuadrado, 2001, p.105).

Após uma estada do artista nas Ilhas Berlengas, a sua obra sofre alteração do seu discurso formal. A partir deste momento, o imaginário do artista é povoado por seres de inspiração marítima, o que também revela o retorno às memórias de infância. As imagens da fauna e da flora marítima e terrestre faziam “cair a importância explícita do corpo da mulher na sua obra” (Santos, 2000, p.29). Ávila e Cuadrado (2001) apresentam a questão da seguinte forma:

As formas agora submetem-se a uma economia sígnica de grande simplicidade linear e introduzem as transparências e brilhos que, a partir daqui acompanharam os seus quadros. O reencontro com a cultura dos pescadores da sua infância proporcionará os elementos para estas metamorfoses e trará para o seu trabalho as redes como elemento divisor. (p.108)

Pinturas a óleo, guaches, desenhos, linóleos, colagens, ocultações e dois manequins intervencionados foram a participação individual do artista na exposição da casa Jalco em janeiro de 1952, com Fernando de Azevedo e Fernando Lemos. Segundo David Santos (2000), este conjunto de obras foi o corolário da evolução alcançada pelo artista numa obra desenvolvida entre 1949 e 1951.

Sobre os objetos surrealistas apresentados por Vespeira na exposição da casa Jalco, María J. Ávila refere que o artista, “sublinha com agressividade as possibilidades eróticas” de um dos manequins,

“pintando-lhe arabescos e acrescentando-lhe búzios – que despertam as memórias ligadas à infância.” Ao manequim de criança intitulado *O Menino Imperativo*, Vespereira junta “um búzio e velas acesas nos ombros” e a cabeça é substituída por um “enorme búzio” (Ávila & Cuadrado, 2001, pp.88-89).

3.5 Mário Cesariny de Vasconcelos (1923-2002)

3.5.1 Caracterização do percurso na Escola António Arroio

Após concluir o 2º grau do Ensino Primário Elementar em julho de 1934, Mário Cesariny matriculou-se no Curso de Cinzelador, na EIAA, no dia 10 de Setembro de 1935 (Processo nº236). Tinha 12 anos de idade. No ato da inscrição pagou quatro escudos de Propina e dois escudos de Seguro Escolar, conforme o estipulado no decreto instituinte (Decreto nº20 420). Frequentou as aulas diurnas durante o período de frequência do curso mencionado.

Depois de três anos de estudo no curso de Cinzelador, Mário Cesariny matriculou-se no Curso de Habilitação às Escolas de Belas Artes, igualmente na EIAA.

O percurso escolar do aluno Mário Cesariny na EIAA, nos cursos de Cinzelador e de HEBA, elaborado a partir dos livros de exame e livros de matrícula de 1935 a 1938 poderá ser consultado no Anexo XIV.

- Curso de Habilitação às Escolas de Belas Artes

Ano letivo 1938/39

Mário Cesariny matriculou-se no dia 9 de setembro de 1938 no Curso de Habilitação às Escolas de Belas Artes, pela primeira vez, com o número 273. Tinha 15 anos. Realizou a inscrição como aluno extraordinário. No ato da matrícula pagou, além de dezasseis escudos de Propina, dois escudos de Seguro Escolar e dois escudos de Caixa Escolar, à semelhança do ano letivo anterior.

Como verificámos, nos três anos letivos anteriores o aluno frequentou o Curso de Cinzelador tendo obtido aproveitamento a algumas disciplinas do currículo, pelo que a sua inscrição no curso de HEBA efetuou-se, de acordo com a legislação em vigor, com a obtenção de equivalência às disciplinas, comuns aos dois cursos, concluídas naquele curso Industrial. Deste modo, Mário Cesariny ficou isento de frequência das disciplinas de Português, Geografia e História. Tinha, igualmente, concluído a disciplina de Matemática, porém no currículo do curso de HEBA a carga horária é de três anos, o que exigiu a inscrição no terceiro ano da disciplina. Nas disciplinas de Desenho Ornamental e de Modelação obteve equivalência ao primeiro ano de frequência.

No ano letivo de 1941/42, realizou pela primeira vez a matrícula na disciplina de Moral, a qual passou a integrar o currículo.

O percurso completo do aluno Mário Cesariny no curso de HEBA poderá ser consultado no Anexo XV.

No ano letivo 1939/40, o aluno inscreveu-se no dia 7 de setembro de 1939, com o número 183,

no curso de HEBA, em harmonia com a alínea d) do Artigo 233º (Decreto nº20 420). No Boletim de Matrícula indicou, pela primeira vez, a profissão do pai como industrial. Pagou vinte e oito escudos de Propina, dois escudos de Caixa Escolar, dois escudos de Multa, por falta ao exame da disciplina de Modelação, e dois escudos para o Fundo de Seguro Escolar.

Cumprindo as condições exigidas nos dois anos letivos anteriores, o aluno efetuou a terceira matrícula no curso de HEBA, no dia 5 de setembro de 1940, com o número 187.

Em 30 de Junho de 1941, redige um requerimento ao diretor da EIAA a solicitar que lhe fosse concedida admissão ao exame da disciplina de Francês, o que lhe foi permitido, tendo obtido a classificação de doze valores no respetivo exame.

Em 5 de Agosto de 1941, Mário Cesariny, com o número 81, renovou a matrícula no curso de HEBA. A situação escolar do aluno cumpria as condições necessárias para que este ano letivo fosse o ano de conclusão do curso e o último de frequência da EIAA. Inscreveu-se nas disciplinas seguintes: Física e Química (2º ano); Geometria P. P. e Perspetiva (4º ano) e Desenho de Figura (3º ano). Matriculou-se também na disciplina de Moral (1º ano). Reparamos que o aluno, à semelhança do ano letivo anterior, inscreveu-se na disciplina de Matemática (4º ano). No entanto, esta disciplina, no currículo do curso de HEBA, era trianual. Verificámos também que o aluno tinha realizado o respetivo exame final, necessário para a conclusão, no dia 12 de julho de 1940. No Boletim de Matrícula, observámos que ao valor dos emolumentos previstos (Propinas, Caixa Escolar e Fundo de Seguro Escolar) foi adicionada a quantia de dez escudos de Multa, relativa à falta ao Exame da disciplina de Geo. P. P. e Perspetiva. A inscrição no ano letivo seguinte (1942/43), a quantia igual foi cobrada e, como está assinalado no respetivo Boletim de Matrícula, refere-se a multas previstas no Decreto instituinte e o valor cobrado revertia para a “conservação do material”. O aluno perdeu o ano por excesso de faltas.

A matrícula no ano letivo 1942/43 foi efetuada no dia 5 de agosto de 1942, com o número 151, foi a última inscrição de Mário Cesariny na EIAA. À semelhança do ano lectivo, anterior inscreveu-se nas disciplinas seguintes: Física e Química (2º ano); Geo. P. P. e Perspetiva (4º ano); Desenho de Figura 2º ano e Moral (1º ano). É exceção a disciplina de Matemática (4º ano), pelos motivos referidos anteriormente.

Verificámos que, para além dos emolumentos previstos, o aluno pagou no ato da matrícula a quantia de dez escudos de multa para “conservação do material” (Processo nº236). Perdeu o ano devido ao excesso de faltas. O certificado de habilitações de Mário Cesariny encontra-se no Anexo

Apresentamos a seguir o nome dos professores que lecionaram as respetivas disciplinas no ano de exame para conclusão das mesmas: Matemática, Bernardo Henriques Jorge; Desenho Ornamental, Emílio de Paula Campos; Francês, Maria Anunciação dos Santos Cardoso Manés; Modelação, António Augusto da Costa Mota, Sobrinho.

3.5.2 Fundador do “Grupo Surrealista de Lisboa” e do grupo “Os Surrealistas”

Entre poesia e pintura, Mário Cesariny realizou uma obra marcante no domínio da estética surrealista em Portugal. Na representação plástica, o artista “desencadeou uma rutura em relação à ortodoxia figurativa” (Pinharanda, 2004, p.11) instituída por André Breton.

Não muito distante ficava o tempo das tertúlias no Café *Hermínius* com alguns dos seus ex-companheiros da Escola António Arroio, Fernando de Azevedo, Marcelino Vespeira, Moniz Pereira, António Domingues; a breve passagem pelo neo-realismo, de que se destaca a sua colaboração na página *Arte*, do jornal portuense *A Tarde*, com “artigos totalmente politizados” (Cesariny, 2015, p.295) e a também breve passagem pelo Partido Comunista, por influência do músico Fernando Lopes Graça.

Em 1946, o artista executa a colagem abstrata *General De Gaulle*, experiência plástica realizada, pela primeira vez, por António Pedro, em 1935, como referimos. Esta obra de Mário Cesariny constitui um marco no início da adoção das técnicas automáticas do surrealismo “designadas por fragmentação” (Ávila & Cuadrado, 2001)

O processo técnico da *colagem* consistia na seleção de figuras e objetos semelhantes, retirá-los do seu meio e, posteriormente, inseri-los num novo contexto. Esta reunião arbitrária dos objetos provocava o surgimento de imagens novas, “relações inconscientes que de outro modo não se manifestariam”, afirma María Jesús Ávila (Ibidem).

A partir de 1946, a obra plástica do artista desenvolveu-se dentro da corrente abstrata do surrealismo, em oposição ao surrealismo figurativo, que segundo João Pinharanda pode ser contextualizada do modo seguinte: por um lado “o reavivar de (...) experiências das tertúlias de juventude, no café *Hermínius*” e, por outro lado, uma “modalidade mais provocadora de contestar” as regras que norteavam o neo-realismo plástico (Pinharanda, 2004, p.12).

Apesar das técnicas automáticas terem sido realizadas por todos os surrealistas portugueses desde o início das suas atividades, como recurso instigador de imagens novas, foi Mário Cesariny quem levou essas experiências mais longe, na procura da “total libertação de condicionantes racionais, espaciais e temporais ou de quaisquer preocupações estéticas e morais” (Ávila & Cuadrado, 2001, 213).

Numa atitude de busca constante por “apreender as imagens inconscientes” no seu estado mais puro e “com isso favorecer o contacto com a sua verdadeira identidade” (Idem, Ibidem), o artista desenvolveu processos técnicos com base no acaso: Soprofiguras – tinta lançada sobre o suporte, soprada ainda fresca de modo a prolongar a mancha até alcançar pequenos filamentos e posteriormente trabalhada com guache e tinta-da-china; sismogravuras – com o riscador sobre o papel, sem apoio da mão regista, de olhos fechados, os movimentos do meio de transporte em que se deslocava; escorridos – camadas de tinta lançadas sobre o suporte e posterior rotação deste, em diferentes direções; aquamoto – camadas de tinta sobrepostas e esfregadas energicamente com a mão ou com papel e pinturas laceradas conseguidas por incisões no suporte depois de pintado.

O recurso do artista a materiais não convencionais e de baixo custo é frequente, por exemplo,

cartão prensado e papel como suportes, tinta-da-china, guache, vernizes industriais e café, como meios atuantes.

O automatismo das técnicas, a natureza dos materiais, pobres, e a atitude do artista durante o processo, enérgica por vezes, passiva outras vezes, contribuem para a descoberta de imagens que “aparecem como signos” (Ávila & Cuadrado, 2001). As imagens assim conseguidas não representam o real, “só constituem o rasto (...) do pensamento inconsciente” (Ávila & Cuadrado). Embora, por vezes, o ‘ponto de partida’ da obra seja a representação de uma figura, esta uma vez modificada por ação dos processos descritos, que promovem o acaso, a sua estética é anulada e a obra ingressa no domínio do *informe* (Pinharanda, 2004).

Sobre o seu processo artístico, Mário Cesariny (2004), descreve:

Eu fazia arte, pintura, com água da chuva, com baldes de água em cima de desenhos a tinta-da-china. Pás! A procura do acaso, do acaso objectivado. O quadro faz-me tanto a mim como eu faço o quadro. (...) era mesmo radical, era um processo de pintura automático. Acaso provocado.

Mário Cesariny participou de forma ativa na formação do *Grupo Surrealista de Lisboa*. Porém, à data da realização da primeira e única exposição do *Grupo*, em 19 de janeiro de 1949, tinha já provocado a cisão deste. A dissidência tinha ocorrido a 8 de agosto de 1948, em carta enviada a António Pedro, onde afirmava as razões do seu afastamento: “... por não acreditar que seja Grupo e ainda menos que seja Surrealista” (Cesariny, 2015, p.347). Logo criou o “anti-grupo” *Os Surrealistas*. Sobre a sua composição afirma: “Eram as pessoas que apareciam no Café Gelo e (...) aderiram ao surrealismo, e deixavam para trás O Grupo Surrealista” (Fonseca & Mateus, 2020).

O agrupamento *Os Surrealistas* juntava artistas plásticos, poetas e escritores. Todavia, estava mais vocacionado para a poesia e para a escrita. O seu foco foi, entre 1948 e 1949, o combate ao GSL. Sobre este assunto, Mário Cesariny afirma: “foram dois anos de incomodação de muita gente, de propostas de interrogação do que se estava a passar e de agitação do meio artístico e intelectual” (Belard, 1978, p.117).

Em maio de 1949, Mário Cesariny, apresentou, no Jardim Universitário de Belas Artes (JUBA) o manifesto coletivo *A Afixação Proibida*, com António Maria Lisboa, Pedro Oom e outros artistas.

O artista, além de pintura e desenhos, também produziu objetos. Na primeira exposição de *Os Surrealistas*, realizada na sala de projeções Pathé-Baby, apresentou *Objecto de funcionamento real*, que, segundo M. Jesús Ávila, “adquire possibilidades reais de movimento mercê das máquinas de picar carne que fazem mover a prancha basculante que suporta o conjunto” (Ávila & Cuadrado, 2001, p.87). *Projecto de cabine* foi outro objeto concebido pelo artista para a mesma exposição, mas que não chegou a ser executado. Segundo M. Jesús Ávila, estes objetos criados pelo artista encontram um claro antecedente nos objetos surrealistas de funcionamento simbólico, definidos por Dalí (2001).

Sobre o seu abandono da poesia no final dos anos quarenta, o artista afirmou ser “um poeta esgotado.” Declarou ainda: “a poesia foi um fogo tão poderoso em mim, que ardeu tudo, só ficaram as cinzas” (Em: Belard, 2020, p.304).

3.6 João Moniz Pereira (1920-1989)

3.6.1 Caracterização do percurso na Escola Industrial António Arroio (Arte Aplicada)

Moniz Pereira matriculou-se pela primeira vez na EIAA no curso de Habilitação às Escolas de Belas Artes, no dia 24 de janeiro de 1939 (Processo nº1191). Decorria o ano letivo 1938/39. A inscrição decorreu do processo de transferência do aluno da Escola Industrial de Machado de Castro, em Lisboa, no dia 20 de janeiro de 1939 (Anexo XVI).

Chegou à EIAA acompanhado de certificado comprovativo dos documentos apresentados no ato da matrícula na Escola Industrial de Machado de Castro, dos quais, devido à sua relevância para o nosso estudo, destacamos os seguintes: certificado da sua inscrição como aluno externo na primeira classe do Liceu Camões e certificado de aproveitamento nas disciplinas em que obteve aprovação na Escola Industrial de Machado de Castro, bem como os respetivos anos letivos em que obteve esses resultados.

A informação recolhida no certificado de aproveitamento da Escola Industrial de Machado de Castro (Anexo XVI) permite-nos depreender que foram atribuídas equivalências ao aluno, na EIAA, nas disciplinas às quais já tinha obtido aprovação, naquela Escola Industrial, conforme o disposto no decreto organizador do curso de HEBA (Decreto nº20 420).

Concluimos que o aluno obteve equivalência a várias disciplinas, o que lhe permitiu matricular-se pela primeira vez na EIAA em Português (3º ano), Matemática (3º ano); Desenho Ornamental (2º ano) e História e Geografia (2º ano). De assinalar que a disciplina de História e Geografia era lecionada, na EIAA, em dois anos, sendo no primeiro ano lecionada Geografia e no segundo ano História, o que justifica que o aluno apareça matriculado em História (2º ano), sem que tenha frequentado a disciplina na Escola Industrial de Machado de Castro.

No final do primeiro ano de frequência da EIAA, o aluno interrompeu o curso. Regressou à Escola e ao mesmo curso no ano letivo de 1940/41. Após este ano lectivo, abandonou definitivamente a EIAA. O percurso escolar do aluno Moniz Pereira poderá ser consultado no Anexo XVII.

Verificámos a ausência do aluno ao Exame de Desenho Ornamental, facto que não permitiu apurar o nome do professor que lecionou a disciplina. O certificado de habilitações foi passado em setembro de 1967 e encontra-se no Anexo XXVIII.

3.6.2 Adesão ao Neo-realismo e fundador d’ “O Grupo Surrealista de Lisboa”

Ainda que não tenha feito parte assídua do grupo das tertúlias do café *Hermínius*, Moniz Pereira foi colega de escola de alguns dos protagonistas desses encontros. Como podemos verificar no ponto

anterior deste estudo, a sua frequência da EIAA coincidiu, embora por pouco tempo, com a frequência da mesma escola pelos promotores dessas reuniões. Essa teria começado por ser a primeira ligação ao grupo de Fernando de Azevedo, Marcelino Vespeira, Mário Cesariny, António Domingues, Júlio Pomar, Pedro Oom, José Leonel Martins Rodrigues e Cruzeiro Seixas. A segunda ligação, como percebemos ao longo do nosso estudo, teria sido a partilha de preocupações comuns em relação à arte portuguesa e também o desagrado com o clima social e político que o país então vivenciava. Jovens e inconformistas, os elementos do grupo não se satisfaziam com o “marasmo de uma vida artística portuguesa que continuava dominada pelos Académicos da SNBA numa Lisboa morna em acontecimentos culturais” (Dias, 1986).

Em 1946, o artista participou na *Exposição da Primavera*, no Ateneu Comercial, no Porto. Tratava-se de uma exposição organizada nos moldes das independentes, como observámos no ponto 1.4.1. Nas telas aí exibidas por Júlio Pomar, Manuel Filipe, Rui Pimentel (Arco), Jorge Oliveira, Abel Salazar, Guilherme Camarinha, Augusto Gomes e o próprio Moniz Pereira, denotava-se a adesão ao ideário do movimento neo-realista e aos apelos feitos no jornal *A Tarde*, por Júlio Pomar e Marcelino Vespeira, para que os artistas escolhessem “assuntos de interesse social comum (...) relegando para um plano secundário os aspectos meramente formais e estilísticos” (Ávila & Cuadrado, 2001, p.55). Moniz Pereira expôs três desenhos de acentuado movimento. Seria, então, a primeira vez que o artista revelava no seu trabalho as suas preocupações de carácter social. Estávamos perante o início do neo-realismo nas artes plásticas.

A sua afirmação como pintor neo-realista surgiria logo de seguida com a participação na I EGAP, que se realizou em junho do mesmo ano. Expôs nas secções de Desenho/Aquarela/Guache/Pastel/Gravura e Pinturas (Catálogo Um Tempo e Um Lugar, 2005). «O Banco» (1945), «Cansaço» (1946), «Descarga do Carvão» e «Desempregados», são títulos de algumas das suas obras aí apresentadas. Estes títulos são, percebemos, em si mesmos, esclarecedores do seu conteúdo e, de acordo com Ribeiro (2005), “representam e denunciam a vida dramática das classes sociais mais desfavorecidas, onde a fome e o desespero dos pobres são os motivos mais frequentes” (p.18). Analisando a obra «Cansaço», H. da Silva (1995), destaca a figura frontal “de uma mulher de rosto detido numa máscara de espanto e resistência” (p.398), numa alusão à guerra e à sobrevivência.

Na II EGAP, em maio de 1947, o artista apresentou trabalhos nas secções de Pintura e de Desenho/Aquarela/Guache. Sobre estes trabalhos do artista, Ernesto de Sousa afirmou que a obra “acusava já uma certa *secura formal...*” (Sousa, 2004). Também no catálogo «Um tempo e um Lugar – Dos Anos Quarenta aos Anos Sessenta/Dez Exposições Gerais de Artes Plásticas», Ribeiro (2005) refere que as obras de Moniz Pereira, na II EGAP,

assinalam uma inflexão de percurso, preconizando um progressivo afastamento da estética neo-realista, sem que contudo exista uma ruptura efectiva relativamente ao privilegiar das temáticas sociais.” (p.78)

Porquanto terem-se verificado atos de censura, perpetrados pela polícia política contra algumas obras já expostas na SNBA e os seus autores, como abordámos no Capítulo I, o artista não participou na III EGAP, em 1948. Moniz Pereira, os seus ex-colegas da EIAA, Fernando de Azevedo e Marcelino Vespeira e outros artistas que também não estavam alinhados com os “cânones” da ditadura fascista, retiraram as suas obras das paredes da SNBA deixando o espaço em branco no dia da inauguração da exposição. O artista não voltaria a expor nas EGAP, que se prolongaram até 1956, como analisámos.

Sobre a recusa dos artistas à censura que o governo impôs na III EGAP, França (1982) expõe, sobre Moniz Pereira, o seguinte:

Esta consciência de atitude, traduzida por uma frontal oposição a todas as formas repressivas, é um aspecto fundamental para entender a adesão de Moniz Pereira ao Surrealismo que, ao assumi-lo antes de mais como um modo de estar na vida, o pintor procura alcançar a sua própria liberdade e o mais profundo conhecimento de si mesmo – de teor figurativo, dum sensualismo feroz raiando o sadismo, (a sua arte) acusava uma forte melancolia eivada de desespero.”

Em 1947, Moniz Pereira abandona o neo-realismo e adere ao surrealismo. É nesta forma de expressão que vê a possibilidade de “adoptar uma linguagem plástica mais apropriada à expressão da sua liberdade criadora, através do processo da pintura automática” (Catálogo «Um tempo e um Lugar – Dos Anos Quarenta aos Anos Sessenta):

No mesmo ano parte para Paris e matricula-se na Academia Grande-Chaumière. Conhece André Breton, embora superficialmente, numa reunião do Grupo Surrealista de Paris, num café da Place Blanche. Estava com Mário Cesariny, refere Moniz Pereira, afirmando ter ficado “incomodado com o peso intelectual” do patrono do movimento surrealista, ainda para mais este “estava acompanhado (...) por homens como o Benjamim Péret, o Victor Brauner e o Jacques Herold...” Porém, afirma que o seu “conhecimento de Breton veio principalmente da sua obra” e dele guardou “a dimensão da sua grande integridade” (Paulino, 1982). Quando regressou a Portugal, trouxe vasta bibliografia sobre o movimento Surrealista que tinha reunido. Entre esta estava o livro *Histoire du Surrealisme*, de Maurice Naudeau, “obra fundamental que vai ter muito impacto junto de muitos artistas portugueses” (Catálogo «Um tempo e um Lugar – Dos Anos Quarenta aos Anos Sessenta). Durante a sua estada em França manteve contacto com o grupo de companheiros da EIAA, que juntamente com António Pedro, Alexandre O’ Neil e José-Augusto França, organizavam a primeira e única exposição do *Grupo Surrealista de Lisboa*, na formação do qual teve participação ativa.

Sobre a sua adesão ao surrealismo, em resposta à pergunta «Porquê?» colocada no catálogo da exposição do *Grupo Surrealista de Lisboa*, em 1949, Moniz Pereira afirma que entrou “no Surrealismo levado pela movimentação dialéctica das coisas” (Pereira, 1948, p.12). Posteriormente, em 1981, numa

conversa com Francisco Faria Paulino, por ocasião de uma exposição na Galeria Quetzal, o artista afirmava que não se sentia integrado em nenhuma escola, porém, não nega o seu passado surrealista, “Não! Nunca!”, garante. Prossegue afirmando, “os pensadores contemporâneos (...) deram maior consistência ao surrealismo.” Conclui declarando, “Sou hoje mais surrealista do que era antes. O importante é viver-se para a libertação integral do próprio homem” (Paulino, 1982, p. 6).

Ao longo de 1948, o artista realiza um conjunto de obras “onde permanece um forte dramatismo, num registo simultaneamente social e psicológico” (Catálogo «Um tempo e um Lugar – Dos Anos Quarenta aos Anos Sessenta). Nestas obras “a figuração convencional é utilizada para questionar a própria realidade”, sendo também obras de temática erótica, “de um depurado academismo”, muito perto de Dalí, Tanguy e Delvaux (Ávila & Cuadrado, 2001).

Sobre a representação da figura humana metamorfoseada nelas apresentada, Ávila e Cuadrado (2001) referem o seguinte:

A alteração que se realiza sobre a figura humana evidencia, ao sublinhar os traços sádicos dos acontecimentos, os rastros de outras violências inconscientes que se escondem atrás destes enxertos e mutilações. As figuras humanas são acéfalas, decapitadas ou com a cabeça substituída por a de um animal, ou de máscaras de híbridos imaginários, adicionados como numa colagem. (...) A perturbação reina nos encontros insólitos que salvaguardam qualquer possibilidade lógica, para abrir-se à multiplicidade de sentidos de um real convulsivo. (p.103)

As telas referidas, que perfazem um conjunto de sete, faziam parte de um grupo de nove obras apresentadas pelo artista, na exposição do *Grupo Surrealista de Lisboa*. As outras duas telas, não-figurativas, e os dois quadros a óleo que Fernando de Azevedo também apresentou na mesma exposição, encontravam-se, segundo Gonçalves (1991) “entre as primeiras manifestações do abstraccionismo lírico, em Portugal. (p.58)

3.6.3 Caracterização da atividade artística

Moniz Pereira foi neo-realista, surrealista e cenógrafo, com trabalhos para teatro e televisão. Após décadas de abandono da pintura, o artista assinalou o seu regresso à atividade com a participação na pintura do mural comemorativo do 10 de Junho de 1974, em Belém.

Ao longo do nosso estudo, confirmámos depoimentos de vários artistas e/ou críticos de arte sobre a pintura de Moniz Pereira e a suspensão de duas décadas a que submeteu a sua atividade artística. Por notarmos que esses testemunhos nos auxiliam na compreensão do artista e da sua obra, passamos a apresentar excertos que no nosso entender, melhor nos elucidam.

Sobre o regresso do artista à pintura, Fernando de Azevedo (1980) assinala “(...) Um longuíssimo intervalo de anos entre o ter-se feito e o voltar a fazer-se.” Azevedo caracterizando a sua pintura dos

finais dos anos quarenta como, “(...) Um figurar de paixões e de silêncios” (Azevedo, 1982) numa alusão ao período em que ambos viveram a experiência surrealista. Sobre a sua pintura e os seus desenhos, Azevedo, ainda garante que “não são equivalências ou transposições de uma linguagem cénica, noutra, embora construam, quase sempre, por um lado um espaço pictural cénico e, por outro, situações que mimam o dramatismo ou por humor o atingem”, garantindo, “a importante diferença” é que “Estamos (...) menos diante de uma narrativa que pelo absurdo se reconta do que de um acontecer que pelo seu absurdo se auto-significa.” (Azevedo, 1982) Afirma ainda, “(...) A superfície, só por estranhas alquimias metamórficas se torna o desejo uma vontade vital e visível.” Nas pinturas de Moniz Pereira “a terra é uma extensão de corpo macio, na ilusão antropomórfica das paisagens” (Azevedo, 1982), declara também.

Jorge Listopad (1981) também assevera,

(...) os quadros de Moniz (...), não querem ser apenas quadros mas também são metáforas. Do plasma quente, dinâmico, crescem as cores, das cores sobem as primeiras formas, poemas primigénios, deles as placentas, das placentas as figuras, ou melhor, os *mystérios* que são, afinal, as metonímias do desejo. (s/p)

As práticas do automatismo por Moniz Pereira agiram no sentido da penetração do inconsciente, mas não foram meros exercícios de reformulação estética, a associação desses princípios coincidiu com um atingir de consciência moral e afirmação da liberdade criativa, destaca ainda Fernando de Azevedo (Azevedo, 1982).

CONCLUSÃO

Nesta dissertação examinámos detalhadamente o impacto do ensino artístico implementado na Escola de Industrial António Arroio (Arte Aplicada) durante os seus primeiros seis anos de atividade, de 1935 a 1941. Este estudo pretende compreender de que modo o modelo pedagógico adotado por esta instituição, que se destacava pela combinação entre a educação técnica e a prática artística, contribuiu para a formação não apenas académica, mas integral dos seus estudantes. A ênfase é colocada na capacidade do ensino desta escola em moldar jovens artistas que, além do conhecimento técnico, desenvolveram também uma visão crítica e um sentido estético inovador, características essenciais para a sua atuação como protagonistas das transformações artísticas em Portugal na década de 1940.

Mais do que apenas uma formação profissionalizante, a Escola António Arroio oferecia aos seus alunos uma experiência educativa que envolvia múltiplas dimensões do saber, incluindo práticas de experimentação artística, pensamento crítico e a liberdade criativa, num contexto histórico marcado por limitações políticas e culturais impostas pelo Estado Novo. Esta dissertação procurou investigar como essa abordagem educacional se tornou fundamental para o desenvolvimento de uma geração de jovens que mais tarde viriam a ser atores chave nas vanguardas artísticas do país, contribuindo para a emergência de movimentos como o Surrealismo e o Neo-realismo.

Assim, a principal questão de pesquisa que orientou este estudo é de que forma o ensino artístico da Escola Industrial de António Arroio (Arte Aplicada) influenciou a formação integral dos seus alunos, preparando-os para a rutura artística que viria a marcar a transição para a arte contemporânea em Portugal. A investigação procurou não só traçar os percursos dos alunos que passaram pela instituição, mas também analisar os elementos do currículo e da prática pedagógica que mais contribuíram para a sua transformação em artistas comprometidos com novas formas de expressão. Desta maneira, este estudo espera contribuir para a compreensão do papel das instituições de ensino na formação de artistas e na promoção de mudanças culturais significativas, especialmente num período em que a liberdade de expressão estava fortemente condicionada pelo regime político vigente.

Apresentámos uma contextualização histórica que consideramos essencial para compreender o desenvolvimento do ensino artístico na Escola Industrial de António Arroio. Explorámos a origem da instituição, o contexto sociocultural das décadas de 1930 e 1940, e o papel do Estado Novo nas políticas educativas, particularmente no que dizia respeito à formação artística e técnica dos jovens. A criação da Escola António Arroio refletiu um esforço de modernização do ensino industrial em Portugal, promovendo um equilíbrio entre o conhecimento técnico e o desenvolvimento artístico, num ambiente educacional que preparava os estudantes para as novas exigências artísticas e profissionais do período.

Destacámos ainda a importância da figura de António José Arroio e o impacto do seu pensamento sobre a organização e estrutura dos cursos. A instituição combinava disciplinas gerais com educação plástica e oficinas práticas, proporcionando uma formação abrangente que se diferenciava pela sua abordagem inovadora e integradora. Esta base formativa tornou-se fundamental para muitos dos alunos que posteriormente se envolveriam em movimentos artísticos como o Neo-realismo e o Surrealismo, desempenhando um papel central na evolução das vanguardas artísticas em Portugal.

Ao contextualizar a criação da escola e os desafios do período, ficou claro que a Escola Industrial de António Arroio foi mais do que uma simples instituição de ensino técnico: foi um espaço de resistência cultural e de inovação artística, onde se plantaram as sementes para as transformações que marcariam a cena artística portuguesa nas décadas seguintes. Assim, o capítulo I apresentou uma compreensão profunda sobre as origens e os primeiros passos desta escola, mostrando como a sua filosofia pedagógica contribuiu para a formação de artistas comprometidos com a renovação cultural e estética do país.

Dada a sua centralidade para os objetivos deste trabalho, analisámos o surgimento de dois movimentos artísticos fundamentais em Portugal nos anos 1940: o neo-realismo e o surrealismo. Estas correntes foram encabeçadas por jovens artistas formados, em parte, na Escola António de Arroio, que se destacaram pela sua oposição ao academicismo e pela procura de uma linguagem estética inovadora. Entre estes artistas, destacam-se figuras como António Domingues, Cruzeiro Seixas, Fernando de Azevedo, Marcelino Vespeira, Mário Cesariny e Moniz Pereira, que, além de contribuírem para o movimento surrealista, também participaram no desenvolvimento do neo-realismo em Portugal.

A fundação do Grupo Surrealista de Lisboa e as suas dissidências foram também analisadas e que culminaram na formação do grupo "Os Surrealistas". Este grupo destacou-se pela sua postura radical em relação ao automatismo e à exploração do inconsciente, num contexto em que a arte era vista como uma forma de resistência cultural. O capítulo II mostrou como o surrealismo em Portugal não foi apenas uma importação de ideias internacionais, mas um movimento adaptado às circunstâncias locais, refletindo tanto a resistência à opressão do regime como a procura de novas formas de expressão artística, que viriam a moldar a cena artística nacional nas décadas seguintes.

Focámos o capítulo III numa análise detalhada do percurso artístico e das contribuições de seis artistas que emergiram nos anos de 1940 e que foram formados na Escola Industrial de António Arroio. Cada um destes artistas desempenhou um papel crucial na construção do panorama artístico português e na definição dos movimentos de vanguarda em Portugal, como o Surrealismo e o Neo-realismo.

Por conseguinte, o capítulo III evidenciou como a formação na Escola António Arroio foi crucial para o desenvolvimento artístico destes seis artistas, cada um contribuindo, à sua maneira, para as transformações culturais e estéticas que marcaram a arte portuguesa no século XX. Cada um deles utilizou a sua formação e a sua prática artística para desafiar as normas estabelecidas e criar um espaço

para novas formas de expressão, ajudando a moldar a identidade cultural de Portugal num período de grandes restrições políticas e sociais.

Ao longo do seu percurso académico, os alunos da Escola António Arroio desenvolveram uma postura crítica face ao regime político vigente, adotando uma atitude de resistência que era, em muitos casos, declaradamente antifascista. Inspirados pelos ideais progressistas e pelas novas correntes estéticas internacionais, estes jovens artistas identificaram-se com movimentos artísticos de vanguarda, como o Neo-realismo e o Surrealismo, que lhes permitiam explorar temáticas e estilos em oposição aos valores conservadores impostos pelo Estado Novo. A prática artística era, para muitos deles, não só uma forma de expressão estética, mas também um veículo de contestação e de mudança, através do qual procuravam dar voz às inquietações de uma geração comprometida com a transformação social e cultural do país.

Na Escola António Arroio, o ensino artístico distinguia-se pelo seu carácter mais humanista e próximo dos alunos, promovendo uma relação pedagógica baseada no diálogo e na valorização das aptidões individuais. Ao contrário do ambiente mais rígido e autoritário da Escola de Belas Artes, onde prevalecia uma metodologia tradicional e inflexível que não estimulava a liberdade criativa, a António Arroio incentivava os estudantes a explorarem as suas próprias linguagens e a desenvolverem uma consciência crítica e social.

Nesta dissertação, procurámos responder à questão fundamental de como o ensino artístico da Escola Industrial de António Arroio (Arte Aplicada) contribuiu para a formação integral dos seus alunos, preparando-os para a rutura artística que marcou a transição para a arte contemporânea em Portugal. Esta investigação, inovadora no seu âmbito, aborda questões centrais ainda não exploradas por estudos anteriores, sendo, por isso, um contributo relevante e significativo para a área de estudo. A análise dos fatores históricos, culturais e institucionais envolvidos permitiu compreender o papel crucial que esta instituição desempenhou na formação de uma geração de jovens artistas que, mais tarde, seriam protagonistas de movimentos de vanguarda, como o Neo-realismo e o Surrealismo, desafiando as normas estéticas e sociais estabelecidas.

Vários fatores influenciaram a formação dos alunos da Escola Industrial de António Arroio, que emergiram como agentes transformadores da arte portuguesa. Em primeiro lugar, a característica de ser uma escola mista proporcionou um ambiente de igualdade de género incomum para a época, incentivando interações que contribuíram para uma visão mais ampla e inclusiva do mundo. Este ambiente colaborativo e não-segregado ajudou a moldar a sensibilidade social dos estudantes, preparando-os para um posicionamento crítico e inovador na sua prática artística.

A proximidade física e as frequentes disputas entre os alunos da Escola António Arroio e do Liceu Camões também tiveram impacto na formação dos estudantes. Essas disputas, muitas vezes ligadas a diferenças de contexto social e ao tipo de ensino oferecido por cada escola, criaram um ambiente de confrontação saudável que desafiou os estudantes a definirem as suas identidades, tanto

como futuros artistas quanto como cidadãos. Esse contexto fomentou uma postura de resistência e de busca pela afirmação, que se refletiu na atitude provocadora e inovadora que muitos destes jovens artistas adotariam nas suas trajetórias.

Outro fator relevante foi o espaço exíguo do recreio da escola e a sobrelotação das salas de aula. A limitação física do espaço escolar levou a um ambiente de proximidade e constante interação entre os alunos, favorecendo a troca de ideias e a colaboração criativa. A necessidade de se adaptar a estas condições precárias contribuiu para o desenvolvimento da resiliência e da capacidade de improvisação, habilidades que seriam fundamentais na construção de novas abordagens artísticas que desafiavam os limites impostos pela sociedade e pelo regime político vigente.

O papel do diretor da escola, Falcão Trigo, uma figura humanista e pedagógica, também foi essencial na formação dos alunos. Sendo monárquico e contrário ao regime fascista do Estado Novo, opôs-se à formação de um núcleo da Mocidade Portuguesa na instituição e defendeu a liberdade, embora não fosse um democrata no sentido pleno. Esta postura criou um espaço educativo que, apesar das restrições políticas da época, permitia um certo grau de autonomia e liberdade de pensamento. Esta atmosfera possibilitou que os estudantes desenvolvessem um espírito crítico e uma visão artística desvinculada da propaganda oficial do regime, o que foi crucial para a sua formação enquanto futuros agentes de mudança.

A inexistência de livros de registo de sumários dificultou a identificação dos professores titulares das várias disciplinas ao longo dos anos letivos em que os alunos estudaram na Escola António Arroio. Além disso, a ausência de livros de ponto e de outros documentos de arquivo limitou o acesso a informações gerais importantes para a investigação.

Contudo, os registos de termos de exames assinados pelos professores do final do ano permitiram a elaboração de uma visão geral sobre a qualidade do corpo docente. Esses registos foram complementados pelas entrevistas cedidas por figuras importantes, como a Dra. Maria Manuela Cruz, a Prof. Doutora Cristina Azevedo Tavares, o Mestre Querubim Lapa, e também pelo depoimento do Mestre Cruzeiro Seixas. Essas fontes orais foram de relevante importância para compreender o valor da formação oferecida pela escola e a sua influência na trajetória dos artistas em estudo.

Outro ponto relevante foi a heterogeneidade do grupo de artistas em estudo, cujas vivências pessoais e posturas perante a sociedade eram distintas. Esta diversidade enriqueceu o grupo, permitindo que cada um contribuísse de forma única para a transformação da cena artística portuguesa. Além disso, a postura de constante confronto com o regime, manifestada na arte não alinhada com a estética oficial, na participação em reuniões e manifestações políticas, e nas atitudes que desafiavam os valores da sociedade conservadora, foi crucial para o desenvolvimento de uma nova linguagem artística. A participação em celebrações como o fim da Segunda Guerra Mundial simbolizava a esperança de um futuro mais livre e foi um momento importante de união e afirmação dos artistas.

Por fim, a circunstância de estarem no final da adolescência quando Portugal começou a receber

mais informação artística e política do que se passava a nível internacional também desempenhou um papel fundamental. O acesso a novas ideias e referências internacionais incentivou os jovens artistas a questionarem o status quo e a explorarem novas formas de expressão, alinhando-se com as vanguardas europeias e contribuindo para a transição da arte portuguesa para a contemporaneidade.

Em conclusão, o ensino artístico na Escola Industrial António Arroio foi decisivo para a formação de uma geração de artistas que se destacou pela inovação e pela rutura com o conservadorismo artístico e político do Estado Novo. A combinação de um ambiente educativo inclusivo, a presença de professores qualificados e ativos na cena artística, a liderança de um diretor comprometido com a liberdade de pensamento, e as experiências pessoais e coletivas dos alunos, foram fatores determinantes para que a Escola António Arroio se tornasse um verdadeiro berço de resistência cultural e de renovação estética. Estes artistas, formados num contexto de adversidade e criatividade, tornaram-se protagonistas de uma transformação significativa na arte portuguesa, ajudando a moldar a identidade cultural do país e a promover uma visão mais aberta e inovadora da expressão artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acchiaiuli, Margarida. (1991). *Os anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes. Restauração e Celebração*. [tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa]

Almeida, Bernardo Pinto de. (2016). *A arte portuguesa no século XX: Uma história crítica*. Cardume Editores.

Almeida, Bernardo Pinto de. (2020). Entre nós e as palavras. Em *Uma última Pergunta*. Entrevistas com Mário Cesariny. Documenta.

Almeida, Bernardo Pinto de. (2020). Um almirante de um navio de espelhos. Em *Uma Última Pergunta*. Entrevistas com Mário Mário Cesariny. Documenta.

Arroio, António José. (1911). *Relatório sobre o Ensino Elementar Industrial e Commercial*. Imprensa Nacional.

A.S.O. (1952, Janeiro 12). A Arte não Resolve Problemas: dizem-nos três pintores Surrealistas. *Diário de Lisboa*. (p. 8)

Ávila, María Jesús & Cuadrado, Perfecto E. (2001). *Surrealismo em Portugal 1934 – 1952*. Museu do Chiado.

Azevedo, Fernando de. (1947, Junho, nº 11 e 12). *Horizonte, Jornal das Artes*.

Azevedo, Fernando de. (1981 Março). O Neo-realismo na 2ª Exposição Geral de Artes Plásticas. *Colóquio Artes*, 48 (2ª série, 23º ano).

Azevedo, Fernando de. (1982, Abril 24). Do Café Hermínius ao Grupo Surrealista de Lisboa. *Expresso/Actual*. (p.26-R).

Azevedo, Fernando de. (1985, setembro). Fernando de Azevedo: da ocultação à pintura da pintura à ocultação. *Colóquio Artes*, 66 (2ª série, 27º Ano). Cabral, Isabel Coutinho.

Azevedo, Fernando de. (1986). *56 Artistas da António Arroio*. Sociedade Nacional de Belas Artes.

Azevedo, Fernando de, Mello, Thomas de, & Palla, Victor. (1989). *Falando do ofício*. Editora Soctip.

Azevedo, Fernando de. (1998). *Falcão Trigo: 1879 - 1956*. Sociedade Nacional de Belas-Artes.

- Barreira, João Paulo Pimenta. (2013). *António Arroio e o Ensino das Artes Decorativas*. [Dissertação de mestrado Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.
- Béar, Henri & Carassou, Michel. (2015). *Dadá: Uma História de Subversão*. (1ª ed.). Editora Antígona.
- Bernard, Edina. (1999). *A Arte Moderna: 1905-1945*. Edições 70.
- Belard, Francisco. (2020). Fulgor a morte do Surrealismo e uma tarde com Mário Cesariny. Em *Uma última Pergunta: Entrevistas com Mário Cesariny*. Documenta.
- Breton, André. (2016). *Manifestos do Surrealismo*. (4ª ed.). Livraria Letra Livre.
- Castro, C., Rodrigues, M. J., & Mesquita, M. J. (Coord.). (2019). *A fusão dos opostos: Cruzeiro Seixas (1920) – Eurico Gonçalves (1932)*, (F. Machado, Org.). Câmara Municipal de Matosinhos.
- Cesariny, M. de Vasconcelos, & Seixas, A. M. do Cruzeiro (Eds.). (1971). Reimpressos cinco textos colectivos de surrealistas portugueses. Tipografia Peres.
- Cesariny, Mário. (1997). *A Intervenção Surrealista*. Assírio & Alvim.
- Cesariny, Mário. (2015). *As Mãos na água a Cabeça no Mar*. (3ª ed.). Assírio & Alvim.
- Conversa com Cruzeiro Seixas (2001). O surrealismo sempre existiu. *Arte Ibérica*, 5 (47), 8 –12.
- Cruz, Maria Manuela Alves. (1999). *Corpo. Desejo. Corpo: na obra do pintor surrealista Vespereira*. [dissertação de mestrado Instituto Superior de Psicologia Aplicada].
- Dacosta, António. (1946, Julho 4). *Diário Popular*
- Dias, Teresa Costa, (1981, dezembro). *Pintura de Moniz Pereira*. Quetzal, Galeria de Arte.
- Dionísio, Mário. (1975, Março 5). Para a história da resistência portuguesa. *Diário de Notícias*. http://www.centromariodionisio.org/Imagens_historial/expgap.pdf
- Domingues, António. (1986, 16 de novembro). Nota autobiográfica ou António Domingues ele mesmo. *O Diário, Cultural*.

Eiró, Maria Cecília. (2002). Uma Aproximação à obra de Vespeira. *Artis*, nº1. Revista do Instituto de História Natural.

E. Nascimento, Dir. (2003). Câmara Municipal da Amadora, Galeria Municipal Artur Bual (Org.). *Cruzeiro Seixas – Desenho pintura objectos*. Mabilgráfica.

(1949, janeiro). *Catálogo da Exposição Surrealista*. Cadernos Surrealistas.

Exposição Geral de Artes Plásticas (1946). Sociedade Nacional de Belas Artes.

Exposição Geral de Artes Plásticas (2ª). (1947). Sociedade Nacional de Belas Artes.

Exposição Geral de Artes Plásticas (3ª). (1948). Sociedade Nacional de Belas Artes.

Exposição Geral de Artes Plásticas (5ª). (1950). Sociedade Nacional de Belas Artes.

Exposição Surrealista. (1949). Edição Cadernos Surrealistas.

(1944, Dezembro 28). Exposição Independente: Catálogo de trabalhos da Exposição Independente. *O Primeiro de Janeiro*. <https://baimages.gulbenkian.pt/images/winlibimg.aspx?skey=&doc=133595&img=63089>

(1952, Janeiro). *3 Exposições: Fernando de Azevedo, Fernando Lemos, Vespeira*. Casa Jalco. Lisboa.

(1957, Junho). *Exposição de Homenagem a Falcão Trigoso*. Lisboa.

(1947, Maio 9). *Diário da Manhã*. Lisboa.

(março, 1952-53). *Segunda exposição de vinte artistas contemporâneos em Portugal: Por altura da passagem do primeiro aniversário da galeria (1953)*. Lisboa. Galeria de Março.

(1947, Julho 7). *Diário de Notícias - Rodapé* 199.

(1956, Dezembro 22) *O Século - Obituário*.

(1946, Dezembro 29). *Republica*.

http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_49351 Acesso em 06-07-2021

(1949, Maio 3). *Diário de Lisboa*.

http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_23243

Fonseca, L. M. (2020). *Uma última pergunta: Entrevistas com Mário Cesariny (1952-2006)* (1ª ed.). Fundação Cupertino de Miranda/Documenta.

Freitas, Lima de. (1951, Junho). Exposições: Pintura, Desenho e Escultura na VI Exposição Geral de Artes Plásticas. *Vértice*, nº 94 (vol.11).

Fundação Calouste Gulbenkian. (1980). Cinco exposições individuais de: Cargaleiro, Cruzeiro Seixas, Nikias, Pomar, Vespeira. *Acta Médica Portuguesa, Revista de Ciências Médicas*.

França, José-Augusto. (1949). *Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal*. Cadernos Surrealistas.

França, José-Augusto (1951). *Da poesia Plástica: notas sobre a Pintura de António Pedro, António Dacosta, Fernando Azevedo, Vespeira, Fernando Lemos e Vieira da Silva*. Col. Cadernos de Poesia. Lisboa.

França, José-Augusto. (1952). Introdução a uma Pintura Erótica: a propósito de Vespeira. Em *3 Exposições: Fernando de Azevedo, Fernando Lemos, Vespeira*. Casa Jalco. Lisboa.

França, José-Augusto. (1966). *A arte em Portugal no século XIX* (Vol. II). Livraria Bertrand, SARL.

França, José-Augusto. (1966, Junho). *A Pintura Surrealista em Portugal*. [Ed. Especial Nº 78]. Artis.

França, José-Augusto. (1969, Junho 2). O Surrealismo em Portugal 1949. *Pintura e não: Peinture e non, Painting e Not*. Association internationale des Critiques d' Art. Secção Portuguesa.

França, José-Augusto. (s/d). *A Arte em Portugal no Século XX*. (Vol. 14). Livros Horizonte.

França, José-Augusto. (1980). *A Arte e a Sociedade Portuguesa no século XX: 1910 a 1980*. (2ª ed. actualizada). Livros Horizonte.

França, José-Augusto. (Introdução). (1982). Catálogo: Moniz Pereira, João Hogan, José de Guimarães, Rogério Amaral (Textos de F. de Azevedo). Quetzal – Galeria de Arte.

França, José-Augusto. (1982). Exposições Gerais de Artes Plásticas. Em *Os anos 40 na arte portuguesa* (pp.

83-85). (Vol.1). Fundação Calouste Gulbenkian.

França, José-Augusto. (1983). *O Modernismo na Arte Portuguesa*. (3ª ed.). Instituto de Cultura e de Língua Portuguesa. Ministério da Educação.

França, José-Augusto. (2001). *Memórias Para o Ano 2000*. (2ª ed.). Livros Horizonte.

França, José-Augusto. (2009a). *A Arte em Portugal no Século XX: 1911-1961*. (4ª ed.). Livros Horizonte.

França, José-Augusto. (2009b, Maio). Surrealismo Porquê? Nos 60 anos da Exposição do Grupo Surrealista de Lisboa. Em *Casa dos cubos, Tomar*. Museu Municipal João de Castilho: Núcleo de Arte Contemporânea.

Gonçalves, Rui Mário. (1991). *Pintura e escultura em Portugal: 1940-1980*. (3ª ed.). Instituto de Cultura e de Língua Portuguesa.

Gonçalves, Rui Mário. (1998). *A Arte Portuguesa do Século XX*. Temas e Debates.

Gonçalves, Rui Mário. (2009). Nova criatividade, novo espírito crítico [Poster]. Poster apresentado numa conferência pronunciada na Fundação Calouste Gulbenkian, 1982. Em *Surrealismo Porquê? Nos 60 anos da exposição do Grupo Surrealista de Lisboa*. Tomar, Portugal, 2009.

Gonçalves, Rui Mário. (2013). Notas prévias. Em *Fernando de Azevedo: Ensaio e Crítica*. (pp. 21-22). Athena. Sociedade Nacional de Belas Artes.

Guedes, Fernando. (1985). *Estudos sobre artes plásticas: os anos 40 em Portugal e outros estudos*. Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Guerra, Álvaro. (2020). Diálogo em 1972, Em *Uma última Pergunta*. Entrevistas com Mário Cesariny. Documenta.

Henriques da Silva, R. (Curadoria). A partir do surrealismo - na Coleção Millennium BCP. Fundação Millennium BCP.

H. da Silva, Raquel. (1994). Tardo-naturalismo pintura. Em *Museu do Chiado: Arte Portuguesa 1850-1950*. Raquel Henriques da Silva, Pedro Lapa & Maria de Aires Silvestre. (pp. 283-298). Instituto Português de Museus. Museu do Chiado.

H. da Silva, Raquel. (1995). Sinais de ruptura: livres e humoristas. Em Paulo Pereira (Ed.4127), *História da Arte Portuguesa* (pp. 369-405). Temas e Debates.

H. da Silva, Raquel. (1997). Romantismo e Pré Naturalismo. Em Paulo Pereira. História da Arte Portuguesa. III volume. (pp. 329-367). Círculo de Leitores. Edição nº 4127.

H. da Silva, Raquel. (1997). Romantismo e Pré Naturalismo. Em História da Arte Portuguesa – Direcção de Paulo Pereira, III volume. *Do Barroco à contemporaneidade*. Círculo de Leitores. Edição nº 4127. (2ª ed.).

H. da Silva, Raquel. (2009). Exposição Surrealista de 1949: pontos de partida. Em *Surrealismo Porquê? Nos 60 anos da exposição do Grupo Surrealista de Lisboa*. (pp. 22-27). Museu Municipal João de Castilho – Núcleo de Arte Contemporânea. Câmara Municipal de Tomar.

H. da Silva, Raquel. (2013). *Pintura naturalista na coleção Millennium BCP*. Millennium BCP.

H. da Silva, Raquel. (2015). *Pintura Naturalista na Coleção Millenium BCP*. Museu Nacional Soares dos Reis.

H. da Silva, Raquel. (2016). Livres e humoristas. Em *A partir do surrealismo – na coleção Millenium BCP*. (pp. 595-598). Fundação Millennium BCP.

Lehmkuhl, Luciene, & Santos, Luísa Duarte. (2018). O impacto do Café de Cândido Portinari na Exposição do Mundo Português. Em *Cândido Portinari em Portugal* (pp. 65- 69). Museu do Neo-realismo. Câmara Municipal de Vila Franca de Xira.

Lessa, M. S. P. (2022). *Mário Cesariny: A obra ou a vida*. (1ª ed.). Fundação Cupertino de Miranda/Sistema Solar (Documenta).

Lisboa, Maria Helena. (2000). *António Arroio e o Ensino Artístico*. Edição policopiada.

Lisboa, Maria Helena. (2005). *As Academias e as Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico: 1836-1910*. [Tese de doutoramento Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa].

Listopad, Jorge. (1981, junho). *Óleos de Moniz Pereira*. Edição da Galeria de S. Mamede.

Listopad, Jorge. (1981, maio). *Como dormir com as mulheres de Moniz*. Edição da Galeria de S. Mamede.

Machado, F. (Org.). (2019). *A fusão dos opostos: Eurico Gonçalves (1932) – Cruzeiro Seixas (1920)*. Câmara Municipal de Matosinhos.

Marinho, Maria de Fátima. (1987). *O Surrealismo em Portugal*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Matos, M. (2014). *Artistas portugueses em discurso directo: Textos e entrevistas sobre arte contemporânea*. Guerra e Paz.

Monteiro, Adolfo Casais. (1946, Julho 20) Considerações gerais sobre o espírito de uma exposição. *Mundo Literário*.

Nadal, Emília. (Coord.). (2013). *Fernando de Azevedo: Ensaio e crítica*. Sociedade Nacional de Belas Artes e Athena.

Nártice – Galeria de Arte (n.d.). [Catálogo da exposição de Cesariny, Cruzeiro Seixas, Fernando de Azevedo e Vespeira]. Galeria de Arte Rua Augusto Rosa, 20.

Nogueira, Isabel. (2014). *Teoria da Arte no século XX* (2ª ed.). Imprensa da Universidade de Coimbra.

Oliveira, M., & Cuadrado, Perfecto E. (Coord.). (2021). *Cruzeiro Seixas: O sentido do encontro*, [Catálogo da exposição comemorativa do 100º aniversário do nascimento – Exposição na SNBA]. Norpint – A casa do Livro.

Paiva, José Castanheira de. (2001). *Escola António Arroio, 1919-1969: Uma escola artística entre escolas técnicas*. [dissertação de mestrado, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação].

Palla, Maria Antónia. (1967, novembro 23). Vespeira: pintar é o verbo amar. *Diário de Notícias*.

Pamplona, Fernando de. (1949, 11 de fevereiro). Exposição de pintura surrealista, Belas-Artes / Malas-Artes. *Diário da Manhã*.

Pamplona, Fernando de. (1988). *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*. Vol. V. (2ª ed. atualizada). Livraria Civilização Editora.

Paulino, F. F. (1982). *Moniz Pereira, João Hogan, José de Guimarães, Rogério Amaral: Conversando com Francisco Faria Paulino*. Quetzal – Galeria de Arte.

- Penim, Lígia. (2011). *A Alma e o Engenho do Currículo: História das disciplinas de Português e de Desenho do ensino secundário do último quartel do século XIX a meados do século XX*. Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- Pereira, Moniz. (1982). *Conversando com Francisco Faria Paulino*. Quetzal.
- Pinharanda, João Lima. (1995). O declínio das Vanguardas: dos anos 50 ao fim do século. Em Paulo Pereira (Ed.4127), *História da Arte Portuguesa* (pp. 593-601). Temas e Debates.
- Pomar, A. (2002, Novembro 9). 60 Anos antes: 1942 Rua das Flores. *Expresso/Cartaz*. (pp. 40-41).
- Pomar, A. (2023, Agosto 18). *Ípsilon*.
- Pomar, J. (1945, Junho 16). Nota sobre arte útil. *A Tarde*.
- Pomar, J. (1945, Junho 16). *A Tarde: Arte*. N^o2.
- Pomar, J. (1947, Janeiro 11). O Pintor e o presente. *Seara Nova*, n^o 1015.
- Pomar, J. (1950, Maio). Vértice, n^o 81 (Vol.9).
- Pomar, J. (1950, Maio). Vértice, n^o 82 (Vol.9).
- Pomar, J. (1980). *Helena Vaz da Silva com Júlio Pomar*. Edições António Ramos
- Pomar, J. (2014). *Notas sobre uma arte útil: Parte escrita I, 1942-1960* (1^a ed.). Atelier-Museu Júlio Pomar/Sistema Solar, CRL.
- Portela, Artur. (1982). *Salazarismo e Artes Plásticas*. (1^a ed.). Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e Cultura.
- Purwin, S. (1997). *Falcão Trigoso: A Vida e a Obra do Pintor*. Edições Inapa.
- Ramos Do Ó, Jorge. (1999). *Os anos de Ferro: o dispositivo cultural durante a "Política do Espírito" 1933-1949*. (1^a ed.). Editorial Estampa.

Ribeiro, Rogério. (2005). Ao lado dos outros vou crescendo. Em *Um tempo e um lugar: Dos Anos Quarenta aos Anos Sessenta/Dez Exposições Gerais de Artes Plásticas*. (pp. 18-27). Museu do Neo-Realismo.

Rodrigues, D. (2007). *A obra de Eurico Gonçalves na perspectiva do surrealismo português e internacional: poesia, pintura, ensaio, crítica de Arte* [Tese de doutoramento, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa]. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/665>

Rosas, Fernando. (2001). *O Salazarismo e o Homem Novo: Ensaio Sobre o Estado Novo e a Questão do Totalitarismo*. Vol. XXXV (157), [Em rede] <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218725377D6jFO4wy1Oi67NG6.pdf>

Santos, David & Santos, Rui Afonso. (2000). *Véspeira*. Instituto Português dos Museus.

Santos, Maria Luísa Duarte da Silva. (2017). *A Realidade na Arte: O Compromisso Humanista na representação Pictórica (1936-1961)*. [Tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas: Universidade Nova de Lisboa].

Santos, Luísa Duarte & Henriques da Silva, Raquel. (2018). Razões de ser de uma Exposição. Em Catálogo da Exposição *Cândido Portinari em Portugal*. (pp. 13-15). Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, Museu do Neo-realismo.

Santos, Luísa Duarte (2018). Razões de ser de uma exposição. Em *Cândido Portinari em Portugal*. Museu do Neo-realismo, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira.

Seixas, A. M. do Cruzeiro. (2001). *Viagem sem regresso – Cruzeiro Seixas*. Edições de Arte.

Seixas, A. M. do Cruzeiro, & Freitas, L. de. (1989). *Cruzeiro Seixas*. SOCTIP.

Sena, Jorge de. (1988). *Obras de Jorge de Sena: Estudos de Literatura Portuguesa III*. Edições 70.

Silvana, A. (2019). *Cruzeiro Seixas. Nos labirintos que inventei*. Museu do Côa. Conselho Directivo da Fundação Côa Parque.

Simões, Daniela. (2016). *Alves Cardoso: Alma Mater, 1882-1930*. (1ª ed.). Millenium BCP.

Sousa, L. A. de. (2015). *Um sol resplandecente nas coisas: Carta de Mário Cesariny para Alberto de Lacerda* (1ª ed.). Fundação Cupertino de Miranda/Sistema Solar, CRL.

Sousa, A., & Pinharanda, João. (Coord.). (2004). *Mário Cesariny*. Assírio e Alvim.

Tavares, Cristina Azevedo. (2010). Centro de Estudos do Surrealismo - *Conto do Sábado de Aleluia*. Texto colectivo de António Pedro. [et. Al.]. (1948, Março 28). Fundação Cupertino de Miranda. Vila Nova de Famalicão.

Tavares, Cristina Azevedo. (2012). Fernando de Azevedo: o ato poético. Em *Razões Imprevistas: retrospectiva de Fernando de Azevedo* (2013). (pp.202-209). Fundação Calouste Gulbenkian.

Tchen, Ginga. (2001). *A aventura surrealista: o movimento em Portugal do casulo à transfiguração*. Colibri.

Trigoso, Falcão. (1948). *Do professor que foi, do artista ainda*, 1948. A Rápida.

Vespeira, Marcelino. (1945, Agosto 4). Carta Aberta aos Pintores Portugueses. *A Tarde*.

LEGISLAÇÃO

Decretos

- Decreto nº 21 839 de 05 de novembro de 1932. Diário do Governo nº 260, 1ª série.
- Decreto nº 21 662 de 19 de setembro de 1932.
- Decreto nº 21 082 de 12 de abril de 1932, Diário do Governo nº 86, 1ª série.
- Decreto nº 20 933 de 25 de fevereiro de 1932, Diário do Governo nº 47,1º série.
- Decreto nº 20 420 de 21 outubro de 1931.
- Decreto nº 18 420 de 4 de junho de 1930. Diário do Governo, 1ª série, nº 128.
- Decreto nº 13 247 de 8 de março de 1927.
- Decreto nº 5 029 de 05 de dezembro de 1918. Diário do Governo, 1ª série, nº 263.
- Decreto nº 2 609-E de 4 de setembro de 1916.
- Decreto nº 1 028 de 5 de novembro de 1914.
- Decreto nº 1 027 de 5 de novembro de 1914.
- Decreto nº 637 de 09 de julho de 1914.

- Portaria nº 4 250 de 23 de out 1924, Diário do Governo, nº 238, 1ª Série.

LISTA DE DOCUMENTOS CONSULTADOS NO ARQUIVO DA ESCOLA ARTÍSTICA ANTÓNIO ARROIO

Livro de Actas do Conselho Escolar nº 1

- Livro de Actas (1935, 17 de janeiro). Nº1º, folha ilegível.
- Livro de Actas (1935, 8 de novembro). Nº 9, folha 12 e 13.
- Livro de Actas (1935, 25 de novembro). Nº 10, folha 13.
- Livro de Actas (1936, 13 de fevereiro). Nº 14, folha 17.
- Livro de Actas (1936, 11 de julho). Nº 15, folha 19.
- Livro de Actas (1936, 16 de novembro). Nº 17, folha 21.
- Livro de Actas (1936, 8 de dezembro). Nº 18, folha 25.
- Livro de Actas (1937, 25 de maio). Nº 19, folha 26 e 27.
- Livro de Actas (1937, 19 de julho). Nº 21, folha 31.
- Livro de Actas (1937, 28 de novembro). Nº23, folha 35.
- Livro de Actas (1937, 16 de novembro). Nº 24, folha 36.
- Livro de Actas (1937, 22 de dezembro). Nº 25, folha 39.
- Livro de Actas (1938, 9 de junho). Nº 26, folha 40.
- Livro de Actas (1938, 1 de julho). Nº 27, folha 44.
- Livro de Actas (1938, 29 de novembro). Nº 30, folha 48.
- Livro de Actas (1939, 18 de janeiro). Nº 32, folha 51.
- Livro de Actas (1939, 1 de junho). Nº 33, folhas 52 e 55.
- Livro de Actas (1939, 8 de julho). Nº 34, folha 54.
- Livro de Actas (1940, 19 de janeiro). Nº 38, folha 57.
- Livro de Actas (1940, 13 de junho). Nº 40, folha 59.
- Livro de Actas (1940, 10 de julho). Nº 41, folha 61.
- Livro de Actas (1940, 7 de outubro). Nº 42, folha 62.
- Livro de Actas (1941, 2 de abril). Nº 44, folhas 63 e 66.
- Livro de Actas (1941, 6 de dezembro). Nº 50, folhas 71 e 72.
- Livro de Actas (1935, 8 de novembro). Nº 9, folha 12 e 13.

Livros de Matrículas

- Livro de Matrículas nº 1 (nº de inventário 251)
- Livro de Matrículas nº 2 (nº de inventário 162)
- Livro de Matrículas nº 3 (nº de inventário 166 – II. 5)
- Livro de Matrículas nº 4 (nº de inventário 167).
- Livro de Matrículas nº 5 (nº de inventário 1 68 – II. 7)

Livro de Matrículas nº 6 (nº de inventário 169 – II. 8)
Livro de Matrículas nº 7 (nº de inventário 170 – II. 9).
Livro de Matrículas nº 9 (nº de inventário 163 – II. 11).
Livro de Matrículas nº inv_252 II 12

Livros de Registo de Exames

Desenho de Figura_nº2__nº Inv 96_III 13
Desenho Geral_nº1__nº Inv 98_III 4
Desenho Ornamental_nº1_nº Inv 89_III 3
Desenho Ornamental_nº2_nº Inv 91_III 11
Física e Química_Geometria e Matemática_nº 1_nº Inv 85_III 5
Francês_nº 2_nº Inv 81_III 16
Geografia e História_nº 1_nº Inv 94_III 2
Geografia_nº 2_nº Inv 97_III_14
História_nº 2_nº Inv 87_III_10
Matemática_nº 2_nº Inv 86_III 9
Modelação_Cinzelagem_nº 1_nº Inv 83_III 7
Português e Francês_nº 1_nº Inv 93_III 1
Português_nº 2_nº Inv 92_III_12

Processos Individuais dos Alunos

Processo 236, Pasta nº^{os} 201 a 275. Arquivo da Escola Artística António Arroio.
Processo 247, Pasta nº^{os} 201 a 275. Arquivo da Escola Artística António Arroio.
Processo 295, Pasta nº^{os} 276 a 350. Arquivo da Escola Artística António Arroio.
Processo 419, Pasta nº^{os} 351 a 425. Arquivo da Escola Artística António Arroio.
Processo 886, Pasta nº^{os} 886 a 940. Arquivo da Escola Artística António Arroio.
Processo 1191, Pasta nº^{os} 1101 a 1200. Arquivo da Escola Artística António Arroio.

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo I – Termo de Posse de Falcão Trigoso.	2
Anexo II – Organização do curso de Habilitação às Escolas de Belas Arte.	3
Anexo III – Manuais adotados em 1935 pelo Conselho Escolar	4
Anexo IV – Circular da DGET – Nomeação dos professores.	5
Anexo V – Discurso de Fernando de Azevedo em homenagem a Falcão Trigoso, em 1998.	6
Anexo VI – Entrevista ao Mestre Querubim.	8
Anexo VII – Entrevista à Professora Doutora Cristina Azevedo Tavares.	15
Anexo VIII – Entrevista à Doutora Manuela Cruz.	38
Anexo IX – António Domingues, percurso escolar completo na EIAA.	55
Anexo X – Declaração da entidade empregadora de Cruzeiro Seixas.	60
Anexo XI – Cruzeiro Seixas, percurso escolar completo na EIAA.	61
Anexo XII – Fernando de Azevedo, percurso escolar completo na EIAA.	65
Anexo XIII – Marcelino Vespeira, percurso escolar completo na EIAA.	68
Anexo XIV – Percurso escolar do aluno Mário Cesariny no Curso de Cinzelador na EIAA.	72
Anexo XV – Mário Cesariny, percurso escolar completo na EIAA.	73
Anexo XVI – Transferência de Moniz Pereira para a EIAA.	77
Anexo XVII – Moniz Pereira, percurso escolar completo na EIAA.	79
Anexo XVIII – Biografia de António Pimentel Domingues.	81
Anexo XIX – Biografia de Cruzeiro Seixas.	83
Anexo XX – Biografia de Fernando de Azevedo.	85
Anexo XXI – Biografia de Marcelino Vespeira.	87
Anexo XXII – Biografia de Mário Cesariny.	88
Anexo XXIII – Biografia de Moniz Pereira.	90
Anexo XXIV – Certificado de Habilitações de Cruzeiro Seixas.	91
Anexo XXV – Registo de carta de curso, Fernando de Azevedo.	93

Anexo XXVI – Marcelino Vespiera, pedido da Carta de curso.	94
Anexo XXVII – Certificado de Habilitações de Mário Cesariny.	95
Anexo XXVIII – Certificado de Habilitações de Moniz Pereira.	97
Anexo XXIX – Depoimento do Mestre Cruzeiro Seixas.	98
Anexo XXX – Breve biografia de António Ferro	101

CONSULTAS EM INSTITUIÇÕES

Arquivo da Escola Artística António Arroio.

Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

Biblioteca Nacional (Sala de Reservados).

Centro de Documentação do Ministério da Educação.

Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa.

Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Fundação Cupertino de Miranda – Centro de Estudos do Surrealismo.

