

GÉNESE E RUMOS DA CONTEMPORANEIDADE PORTUGUESA

José Fernandes Pereira

As persistências do classicismo

Na charneira entre dois sistemas há sempre rastros que vêm do passado e permanecem como marca indelével. Para o caso que agora nos ocupa vejamos as marcas que o classicismo deixou ao longo do século XIX, centrando-nos numa personalidade que foi relevante a vários níveis, tanto no ensino artístico como na sua faceta de teórico.

Francisco de Assis Rodrigues, professor na Academia de Lisboa, publicou em 1876 um *Dicionário técnico e histórico* no qual não se limita a tratar da arte como um enumeração de nomes técnicos mas como totalidade. Nesse sentido é a mais séria realização teórica desde Machado de Castro, por sinal também escultor. Escrito no século XIX o *Dicionário* mostra uma orientação que foge às contingências da cronologia e não se insere com facilidade nas novas categorias estilísticas. A arte era para Assis Rodrigues *uma collecção de preceitos e regras*, conceito normativo muito pouco romântico. São pouco entusiásticas as suas relações com o *romancismo* ou *romantismo*, considerado género literário e com uma aplicação artística restrita à pintura, sobretudo nos quadros de género onde se representavam cenas familiares, cavaleirescas, amorosas ou satíricas. O romantismo, com um fundo medieval, não se exercia sem uma *licença* e mostrava sempre um desrespeito pelo *bello-ideal* que cedia o lugar à expressão dos caprichos individuais e dos sentimentos particulares, guiando-se exclusivamente pela natureza. Aliás a fundamentação teórica de Assis Rodrigues era bem clássica: Machado de Castro, Cirilo, Francisco de Holanda, são alguns dos portugueses mais citados, enquanto nos estrangeiros destaca Platão, Plotino, Kant, Hegel e Baumgarten.

Assis Rodrigues entendeu bem que em Portugal o romantismo foi em larga medida uma ruptura iconográfica apresentada segundo fórmulas clássicas, em graus diversos. A afirmação é mais verdadeira na escultura que na arquitectura e nesta que na pintura.

O romantismo

O romantismo tem em Portugal um dominante conteúdo literário, poesia e romance, que lhe fornece o anseio por uma certa liberdade criadora a par com posições iconoclastas, seguido de muito perto pela História donde recebe o gosto por um certo passado, sempre idealizado e heroicizado. É da literatura que provêm as grandes orientações para a imaginação criadora, adaptada posteriormente às linguagens específicas de cada género artístico. Os artistas silenciam-se, passadas as grandes sínteses dos cultores do classicismo, como Machado de Castro ou Cirilo; adoptam, ao invés, um grande silenciamento teórico, optando por deixar falar as próprias obras. Será pois a um escritor, Almeida Garret, que se deve a passagem do classicismo para o romantismo, já que a polifonia dos seus escritos não o confinam ao romance ou à poesia. Em 1816, com dezassete anos, Garret publicava a 1ª versão do *Retrato de Vénus* (versão definitiva em 1822). O texto acabou na barra do tribunal mas do ponto de vista da teoria da arte não haveria razão para tanto. O autor, estimulado

pela leitura do *De Natura rerum* de Lucrécio, escreveu de facto uma obra clássica na qual irmana pintura e poesia, tece um enredo mitológico e elogia a natureza, *doce mãe do universo*. Para Garret o cume da pintura era então o divino Rafael a quem chamava o mestre da pintura moderna; depois, ao tratar de Portugal, louva a época de D. Manuel e amplia a fama de Grão Vasco que começa a ganhar contornos míticos.

Assim sendo será um historiador, Alexandre Herculano a produzir um texto pioneiro, de raiz kantiana, que serve de modelo orientador à criatividade, como veremos adiante.

Garret tinha, e teve sempre, uma má relação com as palavras romântico e romantismo, preferindo uma obstinada afirmação de individualismo. Era afinal a sua maneira de ser romântico. Afirmando ser um *português velho*, Garret, em 1828, pedia modelos nacionais escolhidos em boas épocas e, do estrangeiro, apenas o recomendável, *sem tolice, ignorância ou estupidez*. Ora será precisamente no estrangeiro, em Inglaterra, durante a emigração de 1828-1832, que Garret se converte ao gosto pela Idade Média e se deixa fascinar pelos ideais e pela forma da arquitectura gótica. Em 28 dava-se conta do cansaço produzido por *Panteões e Acrópoles* e na sequência da visita ao castelo de Dudley, então em ruínas, deixa-se fascinar pelas suas arcadas, pelas altas ameias, pelos torreões, reafirmando, em síntese a superioridade da arquitectura cristã sobre a clássica. Abria-se assim um campo fecundo, fundado no gosto, e que produzirá dois efeitos estruturantes do século XIX: o restauro de monumentos medievais e uma prática arquitectónica fundada nos revivalismos. O primeiro caso teve sucesso literário, por via das descrições mais ou menos pitorescas e motivou ainda campanhas pela defesa patrimonial, como as encetadas em 1838-39 nas páginas do *Panorama* por Alexandre Herculano. A defesa do património medieval (o restante devia ficar entregue à sua própria sorte) constitui a partir de então um fio intervencionista exclusivo que durou muito além do próprio romantismo. Os românticos propuseram igualmente novos paradigmas para a criação artística. Garret no *Da Educação* traça um caminho novo. Considerando a iniciação às belas-artes, afasta o modelo da imitação de estampas (chama -lhe cópia) e prefere a combinação entre arte e natureza, de uma natureza que suscitasse admiração e desejo e levasse o aprendiz a querer eternizar o espectáculo natural através do registo gráfico. Isto, o mestre devia ensinar ao aluno a desenhar do natural tudo aquilo que verdadeiramente amava. O caminho estava aberto mas faltava ainda um elemento de natureza interior para definir o artista romântico. Será dado por Herculano em 1835 num texto de matriz estética. Herculano tentava assim vertebrar o pensamento português, propondo um ecletismo espantoso entre Aristóteles, Kant e Hegel. Desse esforço ficou a afirmação decisiva para a contemporaneidade segundo a qual a fonte inspiradora dos artistas reside no génio que se expressa depois no bronze, no mármore ou na tela.

Naturalismo e realismo

A contestação ao romantismo processa-se igualmente segundo critério literários, encetada pela chamada geração de 70. Conhece-se depois um impulso decisivo com o crescente interesse e popularidade das conquistas científicas e tecnológicas cujo fundo filosófico é fornecido pelo positivismo e sua visão optimista da história.

Júlio Lourenço Pinto pertence a essa geração de combate em prol duma nova arte: *realismo ou naturalismo - rejeitamos a subtilidade da distincção*. O fermento que serve de base à sua especulação é o positivismo, várias vezes enunciado como um *seguro critério filosófico* que serve de estímulo revolucionário contra o conformismo e as rotinas do passado, de dinâmica social e de activo agente do progresso. No seu texto funda-

mental de 1884 enuncia alguns dos pontos centrais da sua estética, como a conciliação entre a arte e a ciência, sem perda de autonomia de qualquer das actividades. Mas há uma espécie de atracção fatal pelo método científico e, apesar das cautelas, Lourenço Pinto propõe no fundo, para as artes, o mesmo percurso: da análise à síntese, do objectivo ao subjectivo, da realidade para a imaginação criadora. A objectividade era o modo de atingir uma verdade artística, nomeadamente na literatura e na pintura que são as suas artes de eleição, como já tinham sido para os românticos. A falta dessa objectividade traduzia-se numa inspiração falsa, em exageros líricos, em abstracções idealistas, em convencionalismos de sentimentos e paixões. Ao artista recomendava um programa vasto: uma larga interpretação e identificação com a natureza, em todos os seus múltiplos aspectos, à qual juntava, com a mesma ambição, a humanidade inteira. Era o modo de a arte enterrar de vez aquilo que designa por *imitação servil* e de a substituir por uma espécie de dissecação a que chama *interpretação*.

Este difícil equilíbrio da ciência com a arte (com os métodos respectivos) do subjectivo com o objectivo, sintetiza-o no exemplo da observação duma árvore, na qual o observador fiel nunca poderá ver outra coisa senão uma árvore; porém a sua representação, os seus tons de cor e luz, variarão segundo a peculiaridade de cada temperamento. Lourenço Pinto adverte no entanto para o perigo do exagero do detalhe, para uma observação sem indagação. Ao contrário, o artista devia observar o essencial e deixar um registo sintético onde prevalecesse a ligação harmónica e a lógica do todo.

No plano social, o artista deve observar e fixar não só o que é inebriante e glorioso mas também, de modo reprovador, o mau, o vicioso e o baixo. Ora esta função investe o artista no papel de paladino da denúncia social, ideia com largo futuro, e compromete a arte com a necessidade de renovação da sociedade enquanto o artista se reserva para si o papel de militante da arte e da política. Por isso mesmo, porque é vil a condição humana, o artista era forçosamente um pessimista: *o optimismo é o reducto da banalidade e da rotina*; o artista seria um puritano eivado de ideais, um revoltado que observa, reflecte e critica. No horizonte estava naturalmente a crença no futuro para tão altruísta, penoso e amargo viver. No horizonte continuava Augusto Comte, a sua filha dilecta, a sociologia e outra ideia de largo voo: a arte como missão pedagógica pois, como dirá, *a obra d'arte deve ser um compendio de moral*.

A crítica ao romantismo é uma das tarefas iniciais dos realistas. Lourenço Pinto louva na revolução romântica a intenção iconoclasta, a sua capacidade de derrubar o sólido edifício do classicismo. Mas em seu entender, é o realismo que dá um remate final e decisivo, pois corresponde em arte ao positivismo na ciência. O realismo/naturalismo libertou a arte das regras convencionais e da imitação de modelos eternos e imutáveis.

Neste processo de combate, sirva também de exemplo um artigo de Ramalho Ortigão a propósito da morte súbita do pintor Miguel Lupi (1826-1883). Lupi era o pintor de História, homem de um talento académico. Lupi e a sua geração, segundo as palavras de Ramalho, tinham transformado a pintura numa *tese filosófica*, num *ponto histórico*, numa *abstracção poética* ou numa *curiosidade* de ornamentação. Lupi vivera rodeado de literatos sem sensibilidade ou apetência visual e artística. A essas circunstâncias juntava-se o docência na Academia de Lisboa que o transformaram numa espécie de *chefe de secretaria da arte* ou *director geral da repartição de pintura*. Sem lhe negar qualidade, Ramalho escolhe Lupi como exemplo negativo duma pintura a não seguir. Faltava-lhe a interpretação da natureza viva, sobrava-lhe a inspiração arqueo-

lógica e o gosto nefasto pelos quadros históricos do passado. Sob o impulso da predilecção pela pintura holandesa do século XVII, a História preferida de Ramalho era a do momento presente, quando muito a do próprio século XIX. Preferia a representação de Darwin à de Henrique IV, Claude Bernard a Filipe II, Edison a Joana d'Arc: *uma grande oficina, uma estação do caminho de ferro, um concurso de gados, uma lavoura, parecem-me serem espectáculos mais curiosos que o de uma batalha dada há trezentos anos*. A atitude face ao modelo, a expressão e as temáticas fazem parte da crítica cerrada que os realistas dirigiram aos românticos.

A defesa do realismo em arte contou com a colaboração duma realidade nova chamada crítica de arte que teve em Fialho de Almeida um representante típico. Mas será mais significativo e sereno o espólio deixado por Ramalho e por isso o elegemos aqui como exemplo.

Ramalho Ortigão deixou vasto espólio literário, dividido entre a reflexão histórica, a defesa do património e o empenho pela sua contemporaneidade. É este último núcleo que interessa a esta disciplina. Ramalho empenhou-se de modo crítico num sentido de ultrapassagem dos elementos românticos e académicos e sua substituição pelos valores do realismo: a crença no valor da cópia e da sua fidelidade ao modelo, a valorização da paisagem directamente observada e pintada, admiração comovida pelo encanto da terra portuguesa, pelo *torrão* pátrio.

Ramalho congratulava-se em 1895 pela mudança operada na apreensão e tratamento da paisagem. Não mais uma pintura de convenção, não mais o imitar com um sentido *tutelar e melhorativo*, não mais o pintar de memória. Em suma, nas suas palavras, o *convencional*, o *fraudulento*, o *delambido*. É contra estes parâmetros que se entusiasmava em 1879 com a pintura de Silva Porto, recém-chegado de França e que o cronista visita no seu atelier da Academia em 1879. Ramalho extasia-se perante os valores paisagísticos de Silva Porto, reconhece-lhe a influência dos *Mes haines* de Zola, chama-lhe *o primeiro pintor português do tempo presente*, um *paisagista verdadeiro* pleno de profissionalismo; ao mesmo tempo descobre em Silva Porto a sua predilecção pela pintura que retrata os aspectos mais simpáticos da natureza e do trabalho, circunstância de largo futuro em Portugal. Finalmente destina-lhe um programa vasto, a fixação pictórica da paisagem portuguesa, do Minho ao Guadiana, processo ao longo do qual Silva Porto lançaria as *bases da renascença na pintura nacional*. O pintor faleceria em 1893 e Ramalho manteve-se fiel à sua arte. Em 1895 recorda o *Corot português*, o *Garret da pintura portuguesa* em cujos quadros a atmosfera respirava e o ar circulava no espaço. Ramalho via na pintura de Silva Porto a identidade, a cópia fiel da natureza. Em 1880, a propósito de um quadro de D. Fernando, fala precisamente da *mais esmerada fidelidade à natureza inquirida e ao modelo proposto*. Tão real como o real seria para o cronista essa longuíssima geografia pictórica, paisagística e sentimental, sem preocupações de acabamento académico. Ramalho deu a Silva Porto a primazia dessa pintura realista, colocando-lhe ao lado Artur Loureiro. Irmanava-os a mesma origem portuense, a sentimentalidade e a nostalgia que transmitiam às suas telas. Por isso o seu realismo não era isento de subjectividade, duma subjectividade sonhadora, delicada. Loureiro e Silva Porto eram *achacados do peito*, pertencendo à categoria de *doentes de infinito*. A este lado contemplativo contrapunha Ramalho a pintura de Malhoa com as suas *positivas, esplendentes e radiantes exterioridades do mundo*.

O pensamento de Ramalho ganhou uma mais sólida informação histórica quando da sua célebre viagem pela Holanda, da qual resultou um conjunto de textos publicados em 1883. Encantado pelo país, pelas cidades, pelo viver, Ramalho elabora uma teoria com largo futuro, segundo a qual há uma coincidência no tempo entre o

de um povo e a sua maturação estética e originalidade. Era o caso da Holanda do século XVII, como fora o do Portugal de quinhentos. Por isso a sua análise da pintura holandesa é precedida de uma larga contextualização daquilo a que chama o *momento histórico*. O que seduz Ramalho na pintura holandesa é a sua harmónica inserção na vida do tempo, o seu testemunho duma sociedade mercantil onde a liberdade estava assegurada; dada a predominância burguesa dessa sociedade a pintura não era tematicamente nem eclesiástica nem cortesã, antes uma narrativa das relações do homem com a terra, um retrato da natureza e das *realidades da vida*. Nem símbolo nem alegoria mas um realismo no qual *todos os mínimos pormenores são tratados com igual escrupulo*. Estava encontrada a ligação com a contemporaneidade de Ramalho e a observação da pintura holandesa reforça as suas convicções quanto ao método em arte: observação directa e simples da natureza, a tenacidade do processo prático, a intuição derivada do talento, a cultura do espírito que engrandece o carácter. Tudo ao serviço duma temática que, nem mecânica nem metafísica, para puro gozo de críticos, filósofos ou poetas, devia ser *a pura e palpitante imagem de um simples facto real e vivo*, regido pela semelhança e pelo estudo directo. A simplicidade do pintar aliava-se à simplicidade temática e nesse confronto Ramalho chega a uma conclusão fundamental, alicerçada também em leituras de Edmond Thoré: a arte não deve continuar a reger-se pelo ideal de Beleza, derradeira relíquia metafísica, contingente e relativa e em absoluto desadequada ao espírito moderno regido pela tecnologia. Logo a arte não é uma interpretação da beleza mas uma espontânea *manifestação da sensibilidade*.

Mas era ainda cedo para Ramalho entender em toda a extensão as consequências desta revolucionária afirmação: tal só acontecerá mais tarde, por via de Álvaro de Campos. Em 1906 Ramalho permanecia encantado com a pintura de paisagem, com a revelação visível da terra portuguesa a que Malhoa juntava agora elementos populares. Por junto o agrado de Ramalho centrava-se na capacidade da pintura em narrar do natural, sabendo-se claramente, no caso de Malhoa, o assunto tratado, o lugar do país, a estação do ano, o dia e a hora, como numa reportagem fotográfica. Esta empatia com o “real”, com a sua solidez expressiva acompanham Ramalho toda a vida. Está presente, por antinomia no lamento feito em 1880 e dirigido a Columbano a quem censurava o pouco acabamento do fundo e das roupagens da figura na tela *A volta do passeio*. No fundo Ramalho lamentava no grande Columbano a falta duma total convicção da realidade, ou sem o pretender, a intromissão duma subjectividade irónica na relação pretensamente linear entre o pintor e o modelo.

Esta crença, de base positivista, provocará a fatura das coisas, já bem expressa na pintura de Columbano e reconduzirá a teoria da arte para bases espiritualistas.

O simbolismo ou a fatura das coisas

Em 1889 já o desassossego de espírito de Fialho de Almeida lembrava saudosamente a pintura de Silva Porto na qual os ternos recantos portugueses serviam de biografia à *alma diáfana do pobre sonhador*. Fialho criticava então a Exposição do Grémio Artístico e a sucessão dos talentos menores do realismo nos quais eram mais visíveis os efeitos duma pintura transformada em receituário dogmático.

A escassez de temperamento, a pouca habilidade faziam com que essas pinturas parecessem *de um só autor*. Se a realidade lá estava presente, ainda que segundo aqueles repetitivos parâmetros, faltava a emoção e, sobretudo, a expressão do talento ou do génio individual.

No fundo, sem o dizer, Fialho revelava já a fatura das coisas, do seu registo objectivo donde a subjectividade parecia ausente. O monopólio desta pintura positiva que

queria aparentar-se com a ciência suscitava reacções que pretendiam apontar caminhos diversos, fora do unanimismo geral. Através do império do realismo espíritos isolados, artistas ou não, afirmavam outros modos de olhar e sentir. É o caso de Antero de Quental que em 1886 afirmava não ser naturalista e proclamava-se metafísico. E, quatro anos depois, *teorizava a grande arte* como o resultado de uma ascese, duma sede de Absoluto e a actividade artística como uma espécie de santidade. Era o resultado natural de um caminho iniciado em 1865 quando proclamava que *a arte é a coisa santa da humanidade*. A Arte constituía um paradigma equivalente à Ciência e a Deus. O seu objectivo era atingir a Beleza através da harmonização sintética do sonho e da realidade. Retirando a Arte das condicionantes conjunturais e epocais, Antero afirmava a sua eternidade, o seu permanente desinteresse criador, a sua sobrevivência à morte e sujeita-a à actividade do Espírito livre.

Ora este retorno ao espírito que, de modos diferenciados, já norteava pintores como Columbano ou António Carneiro, tem a sua sede espiritual nos intelectuais portuenses. É o caso do matemático Pedro de Amorim Viana que já em 1852 proclamava a necessidade de uma ligação umbilical entre a arte e a religião, concebia o artista como um verdadeiro sacerdote e, reclamando-se do idealismo de Platão e Kant, enaltecia o sentimento do belo como forma humana de desapego da matéria. Aliás a beleza seria uma construção do espírito que transformava o agradável espectáculo das paisagens da natureza tal como nos era dado pela percepção. Amorim Viana mantinha o Belo no reino de inefável como categoria da metafísica, opondo-se deliberadamente aos seguidores de Comte, ao seu espírito rasteiro, carregado com asas de chumbo.

Por razões várias são pouco conhecidos em Portugal os chamados diários de artistas, como os de Delacroix ou Klee. Trata-se de um género fundamental da contemporaneidade no qual os artistas registam de forma biográfica acontecimentos ou sentimentos que ajudam à compreensão do fenómeno artístico.

António Carneiro aproximou-se do género numas *Notas de viagem em Itália*, país que visitou em Junho e Julho de 1899. É interessante verificar a relação visual de Carneiro com a paisagem italiana: uma relação de encantamento feita sobretudo das analogias que encontra com a paisagem portuguesa. Nesse sentido o documento é excepcional pois oferece-nos a possibilidade de verificar o modo como um simbolista olha o motivo maior dos naturalistas. Predomina um sentimento de saudade pátria, de recordações da *Moleirinha* de Junqueiro, da *minha querida Amarante*, das montanhas do Marão vistas do berço aos sete anos, e dos *farrapos de cores* do céu minhoto.

Mas nem sempre o olhar se compraz, sucedendo-lhe muitas vezes uma espécie de aborrecimento. É então que o pintor se socorre daquilo a que chama o *contra-veneno* decisivo: o pensamento. Então é o momento do olhar interior, da recordação das visões antigas, das belezas sonhadas, da evasão rumo à vastidão. Este olhar interior pode ser activado por qualquer forma exterior, como lhe acontece na catedral de Milão, na qual os frágeis castelos de renda parecem ir desfazer-se por acção do vento e a fantasia pode subir até ao alto, *sem sofrer vertigens*. Na verdade, a visão, ou as visões, de António Carneiro, vão sempre além da materialidade do objecto físico imediato, atitude que está na génese das obras realizadas, como dirá: *Porque é a Vida enfim, que se deve ter em vista ao executar uma obra de arte, e é a Vida que eu procuro ver sempre*.

A realidade tem para António Carneiro uma insuportável imperfeição e a vida não é apenas o realmente vivido mas uma espécie de sentimental e nostálgica adequação entre o sonho e a realidade, entre o presente e o passado. Por vezes o presente é insu-

portável, distrativo, como em Pádua onde a par com a beleza da cidade, tem de suportar os passeantes e os seus *banalíssimos costumes modernos*. Para António Carneiro *a realidade é sempre inferior à fantasia* e é esta que constrói as obras de arte. Por isso elogia a originalidade, afastando como indesejável a rotineira e decadente cópia das obras do passado, prática comum nos museus de Itália.

Mais importante que essa prática era a frequência das ruínas antigas, não para as desenhar mas para deixar correr um sentimento vago entre aqueles escombros: um sentimento de recordações duma grandeza extinta. No Panteon surpreende-o a *multidão arrepiada de gatos* ao entardecer e nesses animais enigmáticos, no olhar e no gesto, viu o *símbolo vivo da alma enigmática e profunda das ruínas*. O pintor, como todos os homens, vive assim entre duas camadas: o enigma (em baixo) e o infinito (ao alto).

Na procura e no cansaço de sensações sempre novas António Carneiro anseia pelo campo. Não o campo dos naturalistas com a sua insuportável e material presença mas um campo longe da *cidade cruel* onde pudesse ter *por claustro: a Arte: por burel: o meu sentir*.

O modernismo

O modernismo tem traços e influências, mais de atitudes que de teoria, das vanguardas europeias de começos do século. Vanguarda é uma metáfora militar e pretende designar os artistas e as obras que querem um rompimento total com as tradições e com o gosto dominante que atacam através do riso, visando a sua destruição pelo ridículo; usualmente é fruto de uma atitude de grupo que propõe novas linguagens ou formas artísticas, de carácter experimental, às quais andam muitas vezes associadas novas propostas de carácter social e político. Naturalmente que os modernistas portugueses procuraram balizar-se por alguns destes pressupostos vanguardistas se bem que com as necessárias adaptações ao meio português e à própria qualidade dos intervenientes. Mas pode dizer-se que das vanguardas europeias os modernistas portugueses utilizaram sobretudo uma prática provocatória e o uso do riso como modo de publicamente se apresentarem. Em larga medida esta verificação mostra que o fundo dominante provém do futurismo italiano, nas acções e nas convicções. Mas o que é verdadeiramente o modernismo português, para além duma designação cómoda e eclética? Os modernistas vivem em vertigem e nela tudo querem experimentar. Várias razões concorrem para essa “viagem”: a extrema juventude dos seus cultores, a radical antítese entre o meio artístico lisboeta/portuense com Paris, a coincidência no tempo entre a estadia dos nossos modernistas e práticas de vanguarda. Os modernistas transportam para Portugal esse conglomerado de noções e transformam-nas em prática, em humor, em atitudes inusitadas. Mas do ponto de vista teórico em que se fundou o modernismo? Numa atitude mais literária que artística. Almada reconheceu-o muitos anos depois, quando em 1959, confessa que *com Amadeo de Souza Cardoso evitou-se ser “Orpheu” apenas mais um grupo de gente de verso*. O retrato é certo, embora haja alguma injustiça no esquecimento de Santa Rita Pintor. Na verdade nos dois números publicados na revista *Orpheu* verifica-se o seguinte: o primeiro é literário, na sua totalidade; o segundo mantém idêntico perfil, com a excepção importante de incluir quatro reproduções de desenhos de Santa Rita, inusitados para o meio português, nas formas e nos títulos. *Orpheu* data de 1915, o *Portugal Futurista*, de 1917; e é nesta revista, da qual saiu um único número que em termos de teoria de arte se joga o essencial do modernismo português, sob o magno império do futurismo. A revista acaba por colmatar uma lacuna destes vanguardistas: a falta de um manifesto fundador que não fosse uma mera atitude provocatória mas

fosse mais além na explanação conceptual, como aconteceu com a generalidade dos congéneres europeus. Em 1916, a propósito da exposição de Amadeo em Lisboa, Almada usa a palavra que nomeia um texto curto. A atitude é de combate e, como no conhecido anti-Dantas, o destinatário é agora José de Figueiredo no qual corporiza as ideias correntes sobre arte. O resto é voluntarismo afirmado sob a égide do futurismo: a prevalência da Vida contra a História, do Contemporâneo contra o Passado, tudo terminando num imperioso convite à visita da exposição daquele que, já em processo de endeusamento, era considerado *a primeira descoberta de Portugal na Europa no século XX*.

Decisivas são então, mais que os textos, as atitudes comportamentais, nomeadamente de Almada no qual prevalece a vertiginosa vontade de viver e um talento multifacetado. Sinal claro é a vida curta do *Portugal Futurista* (apenas um número) que se salda pela glorificação de Santa Rita (em artigos de Bettencourt-Rebello e de Raúl Leal que utiliza já a palavra abstraccionismo), numa série de traduções dos futuristas italianos (nomeadamente o manifesto dos pintores, datado de 1910), na reprodução da 1ª conferência futurista de Almada (onde se diviniza e apela à guerra) e no *Ultimatum* de Álvaro de Campos. Neste último a arte irrompe em conceitos vários dos quais podemos destacar o seguinte: a simultaneidade das sensações, a necessidade das heteronomias.

Parece pois desenhar-se o retrato do modernismo como um primeiro momento juvenil de acção mais ou menos provocatória e um segundo, passada a euforia e a idade, no qual a reflexão ganha conteúdo maior. Fundamental desta atitude é um texto de 1924-25, publicado na revista *Athena* e assinado por Álvaro de Campos: *Apontamentos para uma esthetica não-aristotelica*. Nesse artigo o autor arredava as estéticas que propunham a beleza como fim último da arte, visando especialmente a arte clássica; propunha, em contrapartida, uma beleza baseada na força (herança ainda do futurismo), presenta na arte como na vida. A arte basear-se-ia então na sensibilidade individual ou, como diz, *é o geral que deve ser particularizado, o humano que se deve pessoalizar, o "exterior" que se deve tornar "interior"*. Sendo a arte um esforço para dominar, subjugar os outros, ela é um produto social no qual o particular (o artista) se impõe ao geral (a sociedade). Apesar de reconhecer que não é a teoria que faz o artista mas o ter nascido enquanto tal, fica deste texto de Álvaro de Campos a afirmação fundamental para a contemporaneidade: só a sensibilidade particular é verdadeiramente criadora. Depois Pessoa deixou uma *Introdução à estética*, esboço para uma obra maior, onde continua a ser permanente a descolagem das estéticas clássicas e uma sábia e compendial conjugação do pensamento de Kant e Hegel. É assim que glosa o génio e a originalidade e abre caminho a uma atitude nova quando define a arte como a *expressão duma emoção*, na qual o essencial é exprimir pois o que é expresso não interessa

Almada tem, no plano teórico, uma carreira mais espaçada e ocasional em contraste com a grande produção que vai acumulando no desenho ou na pintura. Com o tempo a virulência vai dando lugar a uma atitude mais reflexiva. Interessam-nos os textos específicos sobre arte se bem que os alunos sejam informados de outras obras mais especificamente literárias, aqui secundarizadas por razões metodológicas e de economia de tempo.

Em 1926, já em balanço, afirma que a *arte avançada* estava em Portugal reduzida a um escritor, Pessoa, a um músico, Ruy Coelho, a um pintor, Eduardo Viana e a ele próprio, Almada. O artista enceta então um percurso auto-biográfico, lamentando a morte de Amadeo, Santa Rita e Sá-Carneiro que lhe revelaram o sentimento da

solidão. Duma solidão vivida em Lisboa mas compreendida em definitivo na curta estadia parisiense que lhe ensinou que não há arte sem pátria. A sua, Portugal, é um tema central da escrita de Almada que aborrece as *portuguesadas*, as nostalgias paralisantes e proclama a necessidade de criar a pátria do século XX, através da reunião e de uma *vontade unânime*. Tal era escrito em Outubro de 1926 e o unanimismo estava em marcha desde Maio passado.

Grande parte dos textos de Almada resultam de conferências circunstância que lhes molda a linguagem directa e um aparente e elementar bom senso que é apenas a necessidade de clarificação da linguagem e da comunicação. Essa circunstância explica também que nalguns casos os textos façam digressões sobre assuntos variados feitas, embora, em nome da arte. Escrevendo em 1933 sobre arte e artistas Almada percorre uma panóplia vasta de temas: a diferenciação arte/natureza, a condição inata do artista, a necessidade da indagação contra o comodismo, a reafirmação da arte como vanguarda (o *ir adiante*), a articulação/desarticulação entre a arte e o público. Enfim, nesta lista extensa há uma afirmação importante para a afirmação da arte contemporânea e que a distingue dos naturalismos precedentes: *A Arte não só não copia a Natureza, como também apenas começa imediatamente depois de ter tomado conhecimento dos limites próprios do que é natural*.

O pensamento artístico de Almada manterá a ligação às práticas e atitudes modernas e um permanente empenhamento na construção da contemporaneidade portuguesa. Mas, em simultâneo, desenvolve uma reflexão universalista, de carácter ético e artístico, procurando fixar a verdade e a inteireza dos artistas. Surpreendemos essa atitude num texto de 1934 onde faz a decisiva destrição entre o Artista, os falsos artistas, os profissionais de atelier, os tecnólogos. Visava uma certa realidade portuguesa feita de falsos prestígios, de profissionais para quem a pintura era uma superfície colorida, de praticantes de grande sabedoria técnica. A todos esses, *envenenados pelas cores*, recordava que o pintor antes de o ser, é um homem e como tal tem de apurar-se a si mesmo; o pintor e a pintura não resulta do manejo dos pincéis mas, para que isso aconteça em verdade, é necessário que o homem cresça primeiro. Almada recordava a propósito aquela triste realidade portuguesa, ainda hoje presente: a precocidade, isto é a “genialidade” uma vez e apenas uma vez, revelada em tenra idade e que produz um cansaço que fica para o resto da vida. Esse traço de personalidade escuda-se muitas vezes em desculpabilizações várias, esquecendo-se da quota parte que lhe cabe nessa grande preguiça nacional que produz génios rápidos mas sem Obra. Ora o artista, o pintor moderno é um ser criado para a libertação: do passado, do abstracto, do concreto, do céu e do inferno, dos mitos e das realidades; essa é a condição para que viva *esplendidamente harmónico* e se realize como humano, *estricto e profundamente humano*. Essa inteireza, essa exigência, dar-lhe a consciência clara que *é mais fácil andar com as modas do que ser moderno*.

Neo-realismo e surrealismo

As mutações políticas pós-1926 aceleraram a simbiose entre a arte a política de tal modo que a ninguém era permitida a abstenção entre opções estético/políticas. Neste mundo bipolar os partidários do Estado Novo, como António Ferro, oriundo do modernismo, produziu sobretudo textos orientadores e regulamentadores da arte, nos quais sobressaia uma vontade nacionalista e um equilíbrio de soluções que ficou conhecido como política do espírito.

Do lado da oposição, política e artística, passada uma certa abulia na década de 30, será a partir de década seguinte que se intensificam práticas e teorias. Inicialmente

tudo decorre sob a égide do neo-realismo que foi em Portugal a expressão artística do Partido Comunista a que se segue o surrealismo que, mantendo uma atitude de oposição política ao Estado Novo, tinha outras opções quanto aos fundamentos da arte.

O neo-realismo era, como o nome indica, um outro realismo. Mantinha, como o precedente oitocentista, a mesma vocação de captação da realidade que se traduzia numa prática figurativa; mantinha igualmente um grande pendor ruralista; mas introduzia um elemento que, não sendo novo, tinha então total predominância: a denúncia de situações sociais injustas quer do campesinato, quer do frágil proletariado urbano e sub-urbano. O neo-realismo não abandonou também algumas constantes nacionais, apesar do seu proclamado internacionalismo como o privilégio quase absoluto dado à pintura, eterna e privilegiada companheira de poetas e prosadores. Teve igualmente as suas revistas e jornais, como *O Diabo* e a *Vértice*, sem esquecer a *Seara Nova*, onde abundam textos significativos, como um depoimento de Álvaro Cunhal datado de 1939, no qual reproduz as concepções marxistas e leninistas quanto à arte, entendida como super-estrutura de realidades políticas, sociais e económicas e lhe destina, na sua faceta de combate, um caminho moderno e progressista. Cunhal fazia e pensava a arte, tal como outros companheiros de aventura. Nas páginas de *A Tarde* (1945), dirigida por Júlio Pomar surge então uma *Carta Aberta aos Pintores Portugueses*, assinada por Vespeira que pode ser entendida como um dos raros manifestos do século XX português e no qual além do ataque à pintura burguesa se propunha uma democratização geral da arte. Do neo-realismo provêm ainda dois nomes importantes para a cultura artística portuguesa: Mário Dionísio e Abel Salazar. Dionísio escreveu uma obra monumental, *A Paleta e o Mundo*, na qual, partindo da valorização da arte contemporânea, acaba por percorrer toda a História de Arte, com um notável fôlego de ensaísta.

Fixemos porém em Abel Salazar, homem de formação científica e que foi também médico, pintor e ensaísta. Escreve sob múltiplas influências embora dois autores dominem o seu texto: por um lado H. Poincaré que lhe permite aproximar e distinguir a arte da matemática; por outro E. Kretschmer que o conduz à formulação de biótipos na caracterização dos tipos de artistas.

Um conceito fundamental em Abel Salazar é o de *tectónica*; a tectónica da arte será o estudo da sua *arquitectura própria*, composta pelos elementos intuitivos e pela super-estrutura lógica ou pela emoção e pela forma. O resultado é a *composição* (sinónimo de *criação*) que cria e dá unidade à obra de arte, através de um jogo de equilíbrios ou proporções entre o todo e os seus elementos constitutivos. Na composição entram valores plásticos como a definição de um *espaço* prévio de intervenção, o equilíbrio de *massas*, a distribuição da *luz*, a colocação das *cores*. São os denominados *conceitos gerais e impessoais*, comuns a todas as obras; mas, se arte é Vida, o conceito decisivo é o de personalidade, elemento pessoal que se traduz no *ritmo* e que contém já uma fracção importante da individualidade estética.

O artista criador não tem outra finalidade senão a própria criação, sendo esta um *à priori*: *o artista pensa na realidade por imagens e ritmos mas o conceito estético tem por essência uma forma à priori da mentalidade artística independente de qualquer factor plástico*. Assim o artista não procura nem o Belo nem o Sublime, nem o Real nem o Ideal; quer apenas construir algo que parece não lhe pertencer inteiramente. Na verdade, para Abel Salazar, o artista cria sob o domínio da intuição, possuído por uma *fúria* ou *automatismo cego*, como em Platão (citação recorrente no seu texto) ou nos românticos. Verdadeiramente ele não pensa a sua obra nem a entende, pois durante os actos cria-

dores *tem a impressão nítida de que alguém, que não ele, move a sua mão e com ela o seu pincel*. Naturalmente que Abel Salazar se apercebe do que há de ilusório nesta narração da criatividade. Reserva-a por isso para os grandes criadores, exclusivamente, como Rafael ou Rubens, Velasquez ou Miguel Angelo. Para os restantes, afinal a maioria, acha-os capazes de um *arranjo* mas não de uma vera *composição*: são aquilo a que chama artistas de tipo *cinzelador*.

Abel Salazar, na boa tradição portuguesa, tem uma desconfiança ilimitada nos artistas. Flor sensível, *o artista, quando concebe, e quando executa, não raciocina*, porque arte e razão são inconciliáveis. Mais, Abel Salazar nega, na obra de arte, a existência de algo que não lhe ocorre: um pensamento plástico que se expressa precisamente pelos elementos que indicou como valores compositivos. O problema não reside aí mas na específica linguagem não-verbal da arte e na insanável dificuldade de a verter numa linguagem verbal, por imperativos das vias dominantes da cultura ocidental. Por isso para Abel Salazar o artista é um ser eleito mas subalterno e as suas obras, para serem explicadas, necessitam do concurso de outros profissionais, como os historiadores ou os filósofos. Mas de que tratam estes intelectuais quando falam de arte? Para o autor, da inserção das obras em grandes sistemas: não sistemas artísticos mas históricos! Porque para Abel Salazar, a história, como a arte, obedece ao ritmo das formas naturais, com a conhecida sequência crescimento-plenitude-morte. Herança dos fisiologistas e dos positivistas do século XIX, esta sequência não se dá conta de uma contradição essencial: admitindo que o Progresso existe nas ciências e na vida social, ele é inexistente em arte. Se assim não fosse Duchamp seria superior a Fídias.

O surrealismo contou em larga medida com os contactos internacionais de António Pedro. Em 1935, em Paris, fora um dos subscritores do manifesto do *dimensionismo*, redigido por Sirato, ao lado de Calder, Miró, Arp, Duchamp, Robert e Sonia Delaunay, Kandinsky e Picabis, entre outros. O dimensionismo procurava a síntese das artes (com um significativo alargamento à poesia) e propunha-se igualmente esbater entre elas as fronteiras tradicionais. Nos anos 40 em Portugal o eco desta adesão saldou-se, na prática, pela relação próxima entre poesia e pintura que, entre nós, era mais uma continuidade que uma ruptura.

António Pedro é aliás o cimento cultural de um surrealismo que foi também e em larga medida um movimento poético-pictórico. Sem enquadramento partidário, contando com a oposição feroz do Estado Novo e dos neo-realistas, os surrealistas foram sobretudo um grupo de acção e amigos, em breve desavindos. António Pedro (que era um medíocre pintor) manter-se-à como mentor cultural, produzindo textos de natureza variada que mantêm um ponto comum: a liberdade criadora como atitude fundamental, capaz de subverter e criar uma outra realidade, para além dos constrangimentos do dia a dia.

Como balanço final: do neo-realismo perdurou como atitude essencial a atenção constante aos problemas e dramas sociais; do surrealismo a reivindicação do primado do imaginário.

O abstraccionismo

A polémica dos anos 50 dividiu figurativos e abstractos. Tardamente chegado à vida artística portuguesa o abstraccionismo pretende ser essencialmente uma reivindicação da independência da arte face a outras poéticas, através da elaboração de uma linguagem que não tem relação óbvias e imediata com formas exteriores. Será por isso o mais consequente movimento novecentista que quer erradicar o primado da mimesis clássica. No plano da teoria de arte fica do abstraccionismo português o

pintor Nadir Afonso (n.1920). O artista tem uma formação de arquitecto e urbanista, sendo colaborador de Corbusier (1946-48) e de Oscar Niemeyer (1952-54); desde 1965 que se dedica em exclusivo à pintura e à reflexão teórica sobre esta arte. É seguramente, entre os pintores, dos mais prolixos teóricos portugueses do século XX.

No texto de 1970 Nadir afirma a prioridade dos artistas sobre os estetas. Nos primeiros a arte é algo latente que conduz a uma prática que é em larga medida um exercício de sensibilidade e de saber manejar e compor as formas. Ao contrário, os estetas estão fora do processo criativo e resta-lhes tirar conclusões a partir de sentimentos pessoais, de estados de alma, em suma, de abusivas “violências” exercidas sobre a obra de arte. A arte não é pois uma mediação intelectual. Se o fosse o esteta seria melhor que o artista. O artista é um intuitivo e a obra nasce de processos pré-conscientes individualizados que nem sempre se adequam no tempo e no espaço com os movimentos sociais nem com os movimentos culturais.

Inserido no mundo o artista apreende as qualidades próprias da natureza: a perfeição, a semelhança, a originalidade, a harmonia. Estas são qualidades físicas das quais está ausente o rigor matemático, não são ainda qualidades artísticas, embora possam provocar em nós emoções. A ligação da natureza com a arte nasce precisamente da sua capacidade de provocar a emoção que se segue à contemplação. Ao mesmo tempo a natureza desenvolve no artista uma espécie de sentimento geométrico, decorrente da necessidade e da prática ancestral de a representar. Nessa prática o artista atingiu o manejo de formas geométricas muito simples como o círculo, o triângulo ou o cubo. São formas perenes que ficam como uma espécie de arquétipos que desempenharão papel vital na arte abstracta.

A arte não é para Nadir um pensamento, no sentido filosófico da palavra, mas nasce da percepção das formas. As formas dirigem-se ao olhar, mais que ao pensamento: para as suas certezas, suas dúvidas. Trata-se de um jogo de ilusões pois o olhar engana-se mas também tem a capacidade de construir. A percepção visual é fundamental na concepção de pintura não no sentido em que o pintor copia a realidade mas no sentido em que a representa. É por isso que o acto criador não é consciente; do mesmo modo que o espaço do quadro não mimetiza o espaço percebido mas organiza-se em função dos seus próprios valores, sejam quantitativos sejam qualitativos. Assim a arte tem um discurso próprio que vem dos seus primórdios pois o que foi mudando são os aspectos exteriores, como as motivações religiosas. O tema será o lado mais mutante da arte porque em qualquer circunstância o que o artista procura realizar é um equilíbrio puramente plástico. Para além da império do real e da aparente obrigação de o mimetizar, o que é permanente em arte é a supremacia da sensibilidade que organiza o já referido equilíbrio plástico.

Ao longo do texto Nadir faz citações que vão remetendo para as influências que recebeu. No domínio puramente plástico será Kandinski o autor que mais o influenciou e com o qual partilha o “horror” da representação do objecto físico, substituindo-o pela exibição da pura sensibilidade e que conduz Nadir àquilo a que chama o “geometrismo sensível”. Esse paradigma domina o seu texto, bem como a parte significativa da sua obra pintada. Há pois um acordo entre as duas expressões, verbal e não-verbal e que, no domínio da escrita, fazem de Nadir o mais importante teórico do abstraccionismo português.

A sua teorização, como os seus quadros, privilegiam as formas elementares que, combinadas no espaço bi-dimensional, conduzem ao que denomina de formas complementares. A cor em si mesma não é elemento compositivo mas apenas o seu valor e saturação.

A arte foi o resultado duma tensão entre o dado social e o dado geométrico. A arte abstracta nasce como síntese dessa dialéctica: *l'art abstrait n'a pas d'autres significations que celles qui relèvent de lois spatiales intrinsèques aux formes en soi.*

Em 1983 retoma e amplia um ensaio de 1958 no qual a geometria é de novo o tema dominante. Um geometria que resulta da percepção das formas naturais e cujas figuras rigorosas aí iniciam o seu processo de construção. É o resultado duna necessidade de harmonia, de emoção espiritual, de capacidade de estabelecer relações que se podem transformar em harmonias plásticas. O percurso da geometria é em larga medida o percurso do homem sobre a terra. Antes de ser um teórico o homem foi um prático e o que Nadir nos propõe é um regresso a uma certa ingenuidade, um retorno *aux actes fondateurs des premiers sens* ou àquilo a que chama a uma proto-geometria. A sequência seria então esta: sol; representação do sol; percepção do centro da figura na representação do sol; definição do círculo como figura geométrica. Da compreensão dessas figuras “simples” da geometria nasce a pintura; não enquanto fixação isolada da sua representação, como em Malevitch, mas das relações proporcionais entre as figuras, princípio básico da composição. A composição permite estruturar o espaço bidimensional da pintura, transformá-lo num espaço geométrico que antecede o espaço artístico. Esta aparente simplicidade tem porém a grandeza do seu executor, razão pela qual a mesma regra origina obras de arte variadas.

Tendências recentes

É impossível tratar neste programa a enorme panóplia de pequenos e grandes textos produzidos em Portugal a partir da década de 60. Por isso impõe-se uma selecção, num domínio particularmente sensível mas que na verdade nunca foi estudado.

Iniciamos com o pintor Lima de Freitas que publica textos de reflexão desde os anos 60 e que pretende valorizar os aspectos secretos da linguagem da arte. Em 75 Lima de Freitas publica um extenso ensaio sobre o labirinto. Vindo do fundo dos tempos, com uma superior divulgação pela mitologia grega, o labirinto *é uma dificuldade* mas contém *as modalidades da sua resolução*. Lima de Freitas parte duma verificação: o labirinto representa na cultura ocidental o triunfo do urbano sobre a vida agrária. Esta afirmação é amplamente documentada através do recurso à história do labirinto em várias situações culturais que não apenas a europeia. A parte mais artisticamente actuante do ensaio processa-se quando o autor aproxima o labirinto da estrutura e dos modos de vida urbana na contemporaneidade; também na similitude entre essa antiquíssima forma e a anti-pintura e anti-arte. Para o artista de hoje (como em Vieira da Silva) o labirinto seria a descida ao Nada no qual a transcendência é negada e onde cada novo meandro constitui sempre uma nova *amnésia*. A pintura seria então uma *não significação* e uma *perfeita nadificação*.

Num conjunto de ensaios reunidos e publicados em 1977 Lima de Freitas questiona as imaginações da imagem. A unidade das várias prosas é dada por temas recorrentes, como a definição da arte e do criador e pelo carácter interno do discurso que não se refugia em contextualizações de qualquer natureza. O campo histórico, contemporâneo, de reflexão é balizado pelo realismo oitocentista e passa pelas vanguardas do século XX, com particular atenção aos movimentos com repercussões em Portugal. Mas há um traço que se mantém: o gosto pelo oculto e o fascínio por culturas extra-europeias, nomeadamente orientais que já então exerciam igual poder sobre outros artistas, como o escultor Alberto Carneiro.

No conjunto os textos de Lima de Freitas, marcados pela conjuntura pós 25 de Abril, representam uma espécie de balanço face às acelerações do momento político e social e às urgências artísticas, mais marcadas pela acção voluntarista que pela reflexão. Mas além do momento ficam análises que interessam à arte de qualquer tempo como a promoção do visível contra o racionalismo ocidental e o excesso de protagonismo da linguagem verbal; a consciência de que a obra de arte se explica essencialmente pela vida oculta, pelo inconsciente e pelo indizível; a consciência de que a obra de arte é tendencialmente um Absoluto e só nessa condição se pode cumprir; em corolário, a verificação de que a obra de arte como o artista participam também das zonas inferiores da condição humana; a definição da arte como um *improvável* que se dá mal com as planificações de qualquer Estado, independentemente da sua ideologia. Na verdade *toda a pintura pressupõe a pintura* e nesse sentido o diálogo culturalista de um pintor não pode caber na cronologia; e se Lima de Freitas procura as obras de Nadir, Areal, Eduardo Nery, Charrua ou Eduardo Luís, a frase acima enunciada levam-no em busca de Bosch, Durer, Klee ou dos Delaunay.

António Areal, igualmente pintor, deixou importantes contributos teóricos escritos sob a exigência de um grande rigor para com os outros mas também para si mesmo, onde predomina a influência de Gramsci. A obra teórica de António Areal apresenta um notável conjunto de textos, dispersos no tempo, no espaço e nas circunstâncias mas unidos numa comum atitude de vanguarda artística que não se refugia na militância entusiástica e acrítica, antes não dispensando uma permanente reflexão sobre os temas tratados. Sobre essa matriz comum, o conjunto da sua obra cobre uma vasta panóplia de temas artísticos, como os da fundamentação e função da arte que, para o objectivo actual, mais nos interessam, nomeadamente a discussão sobre as vanguardas e suas praxis e a problematização dos objectos artísticos que vêm substituindo formas e conceitos multiseculares.

Areal escreveu igualmente uma série de retratos num dos quais avalia a obra e a personalidade de um dos grandes mitos pictóricos do século XX, Almada Negreiros. É um texto (1966) duma particular perspicácia plástica no qual avalia a obra, o pintor, o homem, como fenómenos indissociáveis. Tendo como pano de fundo a sonolência do país, Almada irrompe como “moderno”, contraditor, radical, com uma importância que está menos na obra *que no seu comportamento pessoal*. Ao Almada, entusiasta do primeiro momento, sucede um Almada preguiçoso, *um trabalhador indolente, à maneira portuguesa*, sem capacidade de persistência, refugiado na espectacularidade e no humor. O seu talento é essencialmente literário. Não sendo um criador, Almada refugiou-se num ecletismo muito português, fazendo apelo a um culturalismo artístico que em si mesmo é a negação do próprio conceito de vanguarda. Daí os seus recuos, a Nuno Gonçalves, à geometria pictagórica, à busca do número de ouro, que lhe alimentaram obras que são mais *sintomas* e que têm o seu lado maior na elegância expressiva.

Em 1982 é Joaquim Rodrigo que dedica um livro ao complementarismo, obra nascida de uma conversa com amigos. O texto teórico nasce duma exposição biográfica ao longo da qual assistimos à pungente ascensão de uma amador até ao momento em que pode afirmar que *tinha feito um quadro*. Rodrigo tem a Natureza como Mestra e foi-se instruindo em viagens por Itália e França, nas quais descobre os mestres do passado; depois foi o fascínio dos contemporâneos, como Mondrian que mimetiza nas suas pinturas e Kandinski do qual provém uma apreensão sensível do mundo material e sua poetização na tela. A pintura, a arte, tem dois suportes essenciais: a teoria e prática, correspondendo à filosofia e à ciência.

O texto de Rodrigo tem sobretudo um valor testemunhal. No mais é a definição de complementarismo como uma unidade entre a teoria e a prática e a enunciação dos paradigmas da pintura, ordenados segundo a sua valoração material e espiritual. Nos valores materiais inclui o suporte; nos espirituais aquilo a que chama a vida (a memória, a emotividade); pertença dos dois são o desenho e a cor.

O suporte necessita duma estruturação geométrica (proporções e unidade rítmica) que esteja “certa” com a estruturação sensível. Depois é a cor, em lembranças de Mondrian, com a eleição do amarelo e vermelho, as mais vibrantes. Tudo em nome duma pintura abstracta que, em seu entender, requer simplificação da paleta e redução do número de cores.

Em 1987 Nikias Skapinakis escreve um longo texto, em resposta a perguntas formuladas por quatro amigos e críticos de arte. O texto, em tom confessional, escrito na primeira pessoa, constitui uma retrospectiva explicativa da sua obra de pintura. Nikias explica o seu processo criativo declarando estar alheado dos acontecimentos, que deixaram de o impressionar; na génese das suas obras está uma amálgama de recordações, a lembrança de paisagens e ambientes e da própria história da pintura. Depois algumas afirmações importantes balizam a sua produção: os anos 50, um tempo de iniciação pictórica, com o desenvolvimento de uma poética e técnica específicas e uma opção clara por um realismo *que podia dispôr de novos e variados caminhos*. Os anos 60 são marcados, como, para a generalidade dos artistas, pela influência da *por-art* que influencia uma pintura onde predominam os valores icónicos, em grandes simplificações compositivas de cor e desenho. Os anos 70 são ainda a continuidade duma pintura figurativa, composta por grandes planos, por um desenho exacto e sinuoso. O pintor desenvolve então um estudo sobre a melancolia em Portugal, retratando determinadas personalidades, todas identificáveis. O autor está interessado no testemunho romanesco, na política imediata, desenvolvendo uma sociologia intuitiva e sentimental. O retrato baliza então o essencial da sua produção e esse género artístico constitui para Nikias um *talento específico e relativamente raro*. Nos anos 80 os quadros deixaram de ter princípio e fim, não são mais uma janela aberta para o mundo; ao invés, o espaço torna-se ilimitado e indefinível.

Júlio Pomar, após a sua fase neo-realista, volta à escrita em tempos mais recentes, onde os problemas da pintura são já outros. A unidade do texto de Pomar reside no tom confessional que percorre toda a obra. A curiosidade e a disponibilidade do pintor levam-no a percorrer assuntos ao acaso dos dias, como se de um diário se tratasse. Mas para além dos lugares e dos assuntos o que fica é uma efectiva digressão pela pintura e pelo pintar. Desde a afirmação de que um *quadro nasce sempre de outro quadro*, à afirmação dos valores compositivos como estruturantes da obra pictórica; da afirmação do valor insubstituível do desenho ao poder do quadro que vai ele próprio fazendo o pintor. Se *um quadro nunca está acabado*, então o que permanece é esse gozo, na aparência apenas oficial, que Pomar condensa nesta afirmação: *pinto, recorto, junto, repinto ou raspo, arranho, pulo, aliso. Para depois não fazer mais, talvez, do que re-recortar, re-juntar, repintar outra vez, e tudo o resto*.

No século XX não se altera uma lei imutável do pensamento artístico português que consiste na extrema rarefacção da teoria sobre escultura, na qual os poucos exemplos (como o de Machado de Castro) apenas confirmam a regra. Um dos autores mais interessantes é Alberto Carneiro que habitualmente acompanha as suas exposições com textos de reflexão que nos permitem seguir a génese e projectos das obras, bem como os fundamentos poético-filosóficos que lhes estão subjacentes. Por

isso os seus “textos” têm o inestimável valor documental de permitirem acompanhar todo o processo criativo. É interessante verificar que Alberto Carneiro procura na cultura oriental um fonte inspiradora que conjuga com o apelo telúrico da paisagem a norte do Douro.

Em 1982 Clara Menéres publicou uma reflexões sobre os fundamentos geométricos da escultura. Trata-se de um texto não programático, de uma fixação culturalista sobre aquilo que em escultura é imutável: a sua fundamentação e estruturação geométrica. Mas como a geometria não é uma ciência imutável também a escultura se deve conjugar no plural pois entre ambas dá-se uma permanente *interacção*. A geometria é então um modelo conceptual e um elemento da composição.

Nessa inter-relação a fractura ocorre nos começos do século com Naum Gabo e Pevsner. Até então a geometria constituía-se segundo o modelo euclidiano do qual resultou em arte a concepção dum espaço ortogonal e tridimensional. As novas geometrias, desenvolvidas desde o século XIX vêm a consagrar uma nova noção: a do *espaço curvo*, no qual os elementos qualitativos se sobrepõem aos quantitativos. Com Euclides e seus seguidores a geometria e a matemática são ciências afins e em íntima conexão. A forma e o número são essenciais para o entendimento da arte ocidental: *o número de ouro, com a sua possibilidade de representação euclidiana, é certamente o número mais importante de toda a estética ocidental.*

A partir de 1850 a geometria desenvolve-se então em torno dos elementos qualitativos, culminando já na década de 60 do século XX na “Teoria das Catástrofes”, elaborada por René Thom. Pretende-se então a matematização e a representação espacial do contínuum e do conflito, sem perca da rigorosa representação. Assim, mais do que a figura isolada, o que se estuda é a deformação contínua, sem perca de possibilidades de retorno à figura original. A esta transformação chama-se homeomorfia que pressupõe que todos os conjuntos geométricos são abertos. Deste novo sistema resulta uma escultura que se liberta duma linguagem exclusivamente antropomórfica e que passa a poder incorporar as emoções humanas. Assim se o artista considerar o quadrado como base de trabalho, a obra daí resultante é o registo do seu percurso, da sua transformação, do seu princípio, meio e fim.

Daí que a autora assinale em Gabo o corte epistemológico da escultura; num Naum Gabo com formação de engenheiro e afectivamente marcado pela memória da arte bizantina russa que fazia escultura como quem reproduz as geometrias interiores que o espírito lhe foi ditando e que materializa o descontínuo em *continuidade una*. Com Gabo a escultura é o início de um movimento que não se sabe onde terminará, um jogo de intersecções de planos e linhas, usando apenas a quantidade indispensável da matéria.

Em 1995 Clara Meneres publica um pequeno artigo no qual procura fixar as especificidades da escultura. Começa por enunciar algumas constantes: a falta de hábito de os escultores teorizarem sobre escultura, o interesse maior suscitado pela pintura perante o público, os historiadores e estetas. A autora retoma então uma questão antiga, a comparação entre as várias artes sustentando a proximidade entre a escultura e a arquitectura face à pintura. A escultura, não sendo um “fingimento” como a pintura, é então uma arte destinada ao olhar mas também ao tacto: *imaginemos, por exemplo, que numa sala eram colocadas uma pintura e uma escultura e que depois esta era posta às escuras. Da pintura só nos poderíamos aperceber do seu suporte material, moldura e tela, mas sem luz, o essencial desaparecia totalmente, pois a pintura dirige-se apenas ao sentido da visão. No entanto, a escultura poderia ser apreendida, quem sabe se de uma maneira mais intensa, pelo tacto que pelo olhar.*

Apesar de no panorama actual as compartimentações antigas não fazerem sentido, pois o acto criador é soberano, também é verdade que *há expressões artísticas que só determinadas tecnologias são capazes de evidenciar*. Assim a escultura é sobretudo *matéria, peso e espaço* ocupado. Enquanto acto criador resulta da actividade ou energia libidinal e de uma luta contra a morte e liga-se a funções tão diversas como a celebração da maternidade, o culto, a marcação do território, a perpetuação da memória política, a pura propaganda que é transversal a todas as ideologias políticas.

A esta ideia da magna presença da matéria em escultura “responde” Rui Chafes, em 1994, a propósito de uma exposição sobre o Sublime. Para o escultor *a matéria é errada e suja* e só a ideia tem forma. Utilizando a tradição da arte enquanto poética, dum certo desprezo pelo mundo material que radica em Platão mas também no sublime kantiano e nos preceitos da arte conceptual, Chafes procura a forma pura, considerada um universal, a Verdade e a Beleza: *não acredito na matéria, só na ideia. Não acredito nos objectos, só na esperança do objecto*.

É com os mesmos pressupostos que escreve em 1995, a propósito da exposição dedicada a Jorge Vieira, que a escultura é algo de pouco visível, uma espécie de *estilhaço de perfeição* ou *fragmento de música lunar*. Mas, tendo presente o exemplo do homenageado, Chafes conclui de modo óbvio: *a escultura possível terá o nosso tempo manual, único e insubstituível*.

Desde do neo-realismo Ernesto de Sousa manteve-se como um permanente interventor na vida artística portuguesa, acompanhando o seu fluir, mantendo como traço de união e coerência o desejo, que era também uma necessidade, de ser moderno em Portugal. Essa atitude manteve-se depois de 1970, data a partir da qual Ernesto de Sousa experimenta uma aproximação entusiástica à contemporaneidade internacional. A escrita de Ernesto de Sousa é em larguíssima medida autobiográfica, assumindo o prazer do risco e da aventura, sem perca da noção de um observador pairando sobre nós ou sobre a nossa consciência.

Do passado, entre outras heranças, permanece o fascínio por Almada Negreiros, pela sua obra mas sobretudo pelo Homem e suas atitudes. Pode aliás dizer-se que de Almada, Ernesto de Sousa herdou o entusiasmo militante, o culto da inocência ou a *ingenuidade voluntária* (mais afectuosa que em Almada), da acção e das atitudes, como numa verdadeira história de proveito e exemplo. Aliás essa fixação traduz-se nas analogias que estabeleceu entre o “Começar” de Almada e a “Alternativa Zero” que organizou em 1977.

Mas do passado vem também a radiografia sumária dum isolamento imputado ao salazarismo, definido como um *Mesmo, sem contágio nem mudança* que suscitou uma geral politização de resistência a que o próprio autor não escapa. Talvez por isso afirme em 1978 que *a modernidade é uma noção recente*, tal como a exigência de *originalidade*. Para trás ficava a história das vanguardas em Portugal, uma história de ausência, onde *o ascetismo e a heroicidade-sem-sentido se misturam a um epigonismo inevitável, e de resto-nos melhores casos de nenhuma importância*. As vanguardas (muitas vezes, mais um pré-frentismo) não eram moda, capricho, imitação acrítica *do-que-se-faz-lá-fora. É o-que-se-deve-fazer-cá-dentro*.

As suas grandes referências a partir de 70 são internacionais. Não tanto as vanguardas, conceito do qual se vai afastando, mas criadores como Marcel Duchamp, que considera um artista paradigmático da modernidade; também Joseph Beuys, Robert Filliou (o especialista do mal feito), Wolf Vostell, o grupo Fluxus

O seu contacto permanente com a arte e acontecimentos internacionais permitem-lhe uma leitura equilibrada da realidade artística nacional, sem cair no

snobismo nem em discursos catastrofistas; ao contrário, a sua escrita revela uma permanente exigência de rigor, marcada sempre pela afectividade e uma desmontagem do que de oco e mimético também existe em muita arte contemporânea nacional. Em 1978 diz a propósito *que para ser moderno (não) basta fazer umas coisas bizarras e chamar-lhes rituais*. Aos tontos e aos brincalhões da modernidade ensina que *pôr um monte de terra numa galeria, ou encostar uma tábuia à parede de um museu, não são achados; por detrás de coisas tão aparentemente simples, pode e deve estar tanto trabalho como o de conceber e pintar o tecto da Capela Sistina*.

Mas, aparadas as excrescências, fica uma atitude estrutural: o elogio e a necessidade duma permanente experimentação que não se deve confundir com a vertigem da moda. Essa postura permitia-lhe afirmar em 1973 que estaríamos no início de uma nova e grande época criadora. Os sinais eram múltiplos: o fim dos exclusivismo, uma nova utilização do humor, a valorização do efémero, a *body art*, o lúdico, a utopia - em suma, uma arte total ou, como gostava de escrever, uma *arte/vida*.

Em suma, a expressão teórica de Ernesto de Sousa fica bem sintetizada no texto do catálogo da “Alternativa Zero” onde considera que a obra de arte moderna é um factor de desintegração, contendo em si a sua própria destruição. No espaço da exposição, mais do que obras, o que se instala é uma ruptura, no sentido muito dadaísta em que todos podemos ser actores e viver a vida como situação estética. Mais importante que a obra de arte seria a vida e a morte das classificações clássicas fica então expressa de modo premonitório para a arte portuguesa das décadas seguintes: *o quadro não consente moldura, e a escultura não consente plinto que os separem do envolvimento real de que fazem parte*.

BIBLIOGRAFIA

AAVV, Nikias Skapinakis, Lisboa, 1987.

Afonso, Nadir, Les mecanismes de la creation artistique, Neuchâtel, 1970.

Le sens de l'art, Maia, 1983.

Albuquerque, Luís S. Mouzinho de, Memória inédita acerca do edifício monumental da Batalha, Leiria, 1854.

Almeida, Fialho de, A Exposição do Grémio Artístico, in À esquina, Lisboa, (1889) 1992.

Lisboa Monumental, in Barbear, pentear, Lisboa, (1906) 1992

Areal, António, Textos de crítica e de combate na vanguarda das artes visuais, Lisboa, 1970.

Campos, Álvaro de, Apontamentos para uma esthetica não-aristotelica, in Athena, nº 3 de Dezembro de 1924 e nº 4 de Janeiro de 1925.

Carneiro, Alberto, O caderno preto, Lisboa, 1972.

António Carneiro, Notas de viagem em Itália (1899), apresentação de Flório de Vasconcelos, in Revista de Estudos Italianos em Portugal, nº 45, 46,47, Lisboa, 1982-1984.

Chafes, Rui, A paisagem vazia (a propósito do romantismo alemão e do trabalho de Markus Ambach), in Catálogo Do Sublime, Lisboa, 1994.

As mãos, in Catálogo Jorge Vieira, Lisboa, 1995.

Freitas, Lima de, O labirinto, Lisboa, 1975.

As imaginações da imagem, Lisboa, 1977.

Almada e o número, Lisboa, 1978.

Pintar o sete, Lisboa, 1990.

Garret, Almeida, O retrato de Vénus, in Obras Completas, Porto, s.d.

- História da Pintura, in *Obras Completas*, Porto, s.d.
- Herculano, Alexandre, Poesia. Belo. Imitação, Lisboa, 1835.
- Menáres, Clara, Reflexões filosóficas sobre os fundamentos geométricos da escultura, in *Revista Portuguesa de Filosofia*, Tomo XXXVIII-I (2-3), Braga, 1982.
- Que é específico da escultura?, in *Brotéria*, nº 4, vol. 140, Lisboa, 1995.
- Negreiros, J. de Almada, Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso, Lisboa, 1916.
- Modernismo, in *Folha do Sado*, Dezembro de 1926-Janeiro de 1927.
- Arte e artistas, Lisboa, 1933.
- Cuidado com a pintura, Lisboa, 1934.
- Amadeo de Souza-Cardoso, Catálogo do SNI, Lisboa, 1959.
- Orpheu*, nº 1 e 2, Lisboa, 1915.
- Ortigão, Ramalho, Silva Porto, in *Diário da Manhã*, Lisboa, 15 de Outubro de 1879.
- Carolus Duran, Silva Porto e Columbano, in *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 de Maio de 1880.
- A Exposição de Belas Artes, in *Diário da Manhã*, 23 de Junho de 1880.
- Na morte de Miguel Lupi, in *O Figaro*, 8-11 de Maio de 1883.
- A pintura moderna em Lisboa, in *Revista de Estudos Livres*, Lisboa, 1883-1884.
- A arte nacional e a Exposição do Grémio Artístico, in *Revista Ilustrada*, 31 de Março de 1891.
- Silva Porto, in *Arte Portuguesa*, nº 2, Fevereiro de 1895.
- A pintura de Malhoa, in *Serões*, nº 10, Abril de 1906.
- Pessoa, Fernando, Ideias estéticas, in *Páginas sobre literatura e estética*, Lisboa, 1986.
- Pinto, Júlio Lourenço, Estética naturalista, Porto, 1884.
- Pomar, Júlio, Da cegueira dos pintores, Lisboa, 1984.
- Portugal Futurista*, Lisboa, 1917.
- Quental, Antero de, Arte e verdade-I. Carácter positivo da arte, in *Revista do Século*, nº 2, Lisboa, 1865.
- A filosofia da natureza dos naturalistas, in *A Província*, nº 48-52, Porto, 1886.
- Tendências gerais da filosofia na segunda metade do século XIX, in *Revista de Portugal*, nº 1-3, Lisboa, 1890.
- Rodrigo, Joaquim, O complementarismo em pintura, Lisboa, 1982.
- Rodrigues, Francisco de Assis, Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura, Lisboa, 1876.
- Salazar, Abel, Que é arte?, Coimbra, 1940.
- Sousa, Ernesto de, Ser moderno...em Portugal, Lisboa, 1998.
- Viana, Pedro de Amorim, Aos dous extremos: O Cronista e O Cristianismo, in *A Península*, nº 9, Lisboa, 1852.
- Programa de um curso de Moral, in *O Instituto*, nº 18, Coimbra, 1860-61.