

# Duas Narrativas para o Meu País nos Painéis de Almada Negreiros

por **Cristina Azevedo Tavares**

*Professora Associada de Ciências da Arte e do Património na FBAUL e no PD-FCTAS da FCUL, Investigadora integrada do CFCUL, Head de Arte e Ciência, investigadora colaboradora do CIEBA.*

*La présence de l'œuvre d'Almada Negreiros au cours du XXe siècle est encore un sujet de réflexion aujourd'hui: son travail se joue en multiples facettes et dans les mouvements modernes et a été la pour longtemps et sans doute il a exercé de nombreuses influences sur d'autres artistes.*

*La modernité d'Almada a vécu de la figuration et de l'abstraction, mais pour les stations maritimes il y a surtout travaillé les racines de la culture populaire. Almada nous raconte une histoire, réel et fantastique avec des rapports plastiques aux vitraux de l'Église de Fátima, comme on voit à Alcântara, mais il va près du cubisme avec Conde de Óbidos. Ici c'est le drame du peuple qui a parti pour d'autres pays, et cette dénonce a mis an danger les fresques. Mais malgré tout Almada continue a rêver de sa Lisbonne près du Tejo qu'il avait travaillé avant.*

---

Almada Negreiros (1893, S. Tomé e Príncipe-1970, Lisboa) artista multifacetado, «polipto» no entender de Pessoa, «um farol numa época» para Cotinelli Telmo, um «português sem mestre», no dizer do Professor José-Augusto França, quando inicia os murais para a primeira gare de Lisboa, é um artista plástico com uma carreira confirmada.

Para trás ficavam os anos de desenhador e publicitário da «Alfaiataria Cunha» (1913), a participação em inúmeros jornais e revistas, algumas como diretor, desde a «Luta», «Papagaio Real», «ABC a rir» e o empenho vanguardista interessado no futurismo na participação no Orfeu como poeta. De 1915 datam a «Cena do Ódio» dedicada a Álvaro de Campos, o «Manifesto Anti-Dantas», a novela «Engomadeira» publicada dois anos depois, «Litoral» dedicado a Amadeo em 1916, e a «Conferência Futurista» de 1917 no Teatro República, atualmente S. Luís, em que a performance e a palavra se juntaram. No mesmo ano publicou ainda «K4 Quadrado Azul» numa tipografia do Norte por intermédio de

Amadeo, que foi motivo de um quadro de Eduardo Viana, e motivo para a prisão de Viana e do casal Delaunay, devido às suspeitas de espionagem. Entretanto e desde Maio de 1912, Almada participou em Lisboa no I Salão dos Humoristas Portugueses, depois mais duas vezes em 1913 e 1920, afirmando a sua posição de transgressão relativamente aos valores tradicionais e académicos, comuns a uma série de artistas incluindo Canto da Maia, António Soares, Jorge Barradas, Stuart Carvalhais ou Botelho.

Os anos 20 depois da «aventura futurista» foram marcados pela presença de Almada na «Exposição dos 5 Independentes» (1923), continuando a publicar: «Pierrot e Alecrim» de 1924 e «Nome de Guerra» no ano seguinte, e a trabalhar como desenhador no «Sempre Fixe», «Diário de Notícias» e «Diário de Lisboa» e realizando também cartazes. Colabora na «Ilustração Portuguesa» dirigida por António Ferro e no «ABC a rir» e na revista «Contemporânea». Ainda em 1925 duas pinturas suas, haviam de ser penduradas na Brasileira do Chiado remodelada então, sendo primeiro mostradas na S.N.B.A. Tratam-se de «Auto-retrato» e «Banhistas». A primeira dando conta de um auto retrato em grupo em torno de uma mesa de café, no qual figuravam (da esquerda para a direita) a bailarina e atriz espanhola Júlia de Aguilar, a atriz Aurora Gil e o Prof. Dória Nazaré e Almada, dando ecos do expressionismo e do cubismo.» «Banhistas» apresenta numa composição de volumes planificados, duas figuras femininas em fato de banho e touca sentadas numa rocha, tendo o mar e um barco à vela como pano de fundo, evocando simplificada um

dos temas prediletos de Cézanne. Almada figuraria com Eduardo Viana, António Soares, Jorge Barradas, Stuart Carvalhais, Bernardo Marques e José Pacheco, que havia proposto esta seleção de nomes juntamente com Norberto Araújo, para a decoração do café que se tornaria símbolo da modernidade de Lisboa e lugar de convívio artístico e intelectual durante décadas. Um outra pintura de dimensões razoáveis seria o «Nu» destinado ao vestuário das senhoras, encomendado em 1926 para o Bristol Clube, e que nesse ano por vontade do proprietário Mário Ribeiro sofre uma remodelação com a colocação de obras de escultores e pintores modernistas. Para além de Almada e Eduardo Viana, havia ainda esculturas de Canto da Maia e Leopoldo de Almeida. Nu pálido, e vertiginosamente alongado, qual Vénus de inspiração modernista, olhando-se languidamente no espelho, sobressai o corte do cabelo «a la garçon» que as estrelas de cinema nos anos 20 exibiam na afirmação da modernização de costumes. Um nota de cor vibra em toda a composição: umas chinelas de salto alto soltas nos pés, completando a notação erótica.

Nos finais de 20, Almada parte para Madrid colaborando nas revistas *Gaceta Literaria*, no diário *El Sol* e *La Farsa*, entre outros, escreve duas peças para teatro e realiza em 1929 as decorações murais para vários cinemas como o Cine-Teatro San Carlos que comemorava a entrada do cinema sonoro. Regressa a Portugal em 1931, depois de ter acabado a peça «Público em cena» que só será publicada postumamente em 1971.

Na década de 30, Almada firma alguma estabilidade casando-se com Sara Afonso, e nascem os filhos respetivamente em 1934 e 1938. Participa em diversas exposições na S.N.B.A., nomeadamente o II Salão de Arte Moderna (1938), pois esta instituição torna-se permeável aos modernistas depois da «Questão do Novos» em 1921, em que António Ferro assume protagonismo na defesa dos «novos» contra «os bota de elástico», coadjuvado por Almada. E em 1933 realiza na Galeria UP de António Pedro uma exposição individual, e no Clube Alemão uma exposição com o escultor alemão Hein Semke, chegado a Portugal um ano antes, e o designer suíço Fred Kradolfer, que desde 1928 estava instalado no nosso país. Ainda em 1933 Almada desenha dois cartazes para o filme de Cotinelli Telmo «A Canção de Lisboa» e um para o Secretariado de Propaganda Nacional («Votai a Nova Constituição»), marcando a sua colaboração com o Estado Novo.

Em 1935 projeta um painel decorativo para a Casa da Moeda convidado pelo arquiteto Jorge Segurado, mas que não vem a ser executado, e no ano seguinte, estuda o painel decorativo para o Café Arcadas no Estoril em colaboração com o arquiteto Carlos Ramos. Com este mesmo arquiteto e o escultor Leopoldo de Almeida realiza o projeto que concorre ao II Concurso para o Monumento ao Infante de Sagres.

Em 1938 Almada conclui os vitrais de índole mais naturalista e inspirados nos textos bíblicos para a Igreja de Nossa Senhora de Fátima na Av. de Berna em Lisboa, edifício de linhas modernas, projetado pelo arquiteto

Pardal Monteiro, a inscrever-se num bairro novo e numa nova paróquia (freguesia das Avenidas Novas) por vontade do Cardeal Cerejeira. Dois anos depois Almada seria um dos artistas decoradores da Exposição do Mundo Português realizando vitrais para o Pavilhão da Colonização e vários cartazes comemorativos. Executa os dois painéis para a estação dos Correio de Aveiro e outro para os Restauradores destruídos em 1951, que Cotinelli Telmo considerava detentores de uma «Doce humanidade (...) - nessas figuras de mulheres: a que se afina na escrita da carta e a que se deleita na leitura da carta recebida» (...).<sup>1</sup> Entre 1939 e 1940 realizou os frescos com temas variados desde o planifério e quatro alegorias a Portugal e à Imprensa para o edifício do Diário de Notícias na Av. da Liberdade da traça de Pardal Monteiro.

Em 1941 tem lugar a exposição individual “Almada-Trinta Anos de Desenho”, realizada pelo S.P.N. e também participa na 6ª Exposição de Arte Moderna do S.P.N. entre outras. No ano seguinte a consagração é reconhecida amplamente através da atribuição do Prémio Columbano na 7ª Exposição de Arte Moderna do S.P.N. com a pintura “Mulher” (Lisboa).

O ano de 1943 traz a encomenda dos frescos para a Gare Marítimas, através do Eng. Duarte Pacheco apreciador da obra de Almada(segundo o testemunho de Sara Afonso). Iniciam-se os primeiros estudos dos frescos que seriam terminados em 1945 e o tema escolhido pelo pintor para um dos trípticos foi a lenda da Nau Catrineta, romance popular, que segundo

Rui-Mário Gonçalves, o pintor considerava que unia a “tradição popular” ao tema do “mar”<sup>2</sup>. Almeida Garrett tinha-o incluído no seu *Romanceiro* (1843-1851) e a proveniência tem a ver com o relato da *História Trágico- Marítima* em que se narra o naufrágio de um barco vindo do Brasil que fica à deriva por ser atacado por corsários. “A Nau Catrineta” evoca a vida dos marinheiros portugueses embarcados e à deriva, comendo sola que estava de molho desde a véspera. É uma narrativa com um fundo real misturada com a fantasia, que encarna a luta do bem contra o mal e a saudade. O gajeiro transforma-se na figura do diabo que não aceita casar com umas das filhas do capitão - a mais formosa - pois pretende roubar-lhe a alma, mas o capitão responde-lhe: «Renego de ti demónio/Que me estavas a tentar!/A minha alma é só de Deus;/O corpo só do mar»<sup>3</sup>. É a vez do anjo bom intervir evitando que o capitão se afoque, e assim a Nau Catrineta acaba por varar em terra, terminando num final feliz.

Com esta narrativa, que evoca a epopeia de um povo, e a presença dos seus valores morais, Almada apropria-se de um discurso de cariz popular- sabendo que essa apropriação do popular genuíno era parte constitutiva do porta estandarte do modernismo por toda a Europa fora - mais do que expor um dos aspetos defendidos pela «política do espírito» de António Ferro, a quem faltavam poucos anos para ser destronado.

A lenda da Nau Catrineta é apresentada em três frescos estabelecendo uma continuidade narrativa que não existe na outra parede oposta, aliás suportada também

pelas mesmas dimensões 6,20 metros de altura por 4 de largura. No primeiro fresco o capitão e o gajeiro do alto dos mastros procuram ver com um óculo as terras de Portugal, enquanto os marinheiros desesperados olham para as solas cozidas. A mesa tem um tambor pousado e cartas de jogar espalhadas, e nas velas está o diabo e um esqueleto simbolizando a morte. No segundo fresco vemos apenas uma parte dos mastros principal e as velas com o anjo da guarda a proteger a nau. Ao longe numa falésia está um cavalo branco, e mais distantes as três filhas do capitão, uma a cozer, outra a fiar e a última a chorar. Por fim o terceiro fresco mostra-nos o final, a nau varada, o capitão salvo abraçando as três filhas, rodeado pelos marinheiros e populares, incluindo um marujo e uma mulher de vermelho que Almada teria visto anteriormente e retratou aqui, e no topo esquerdo o anjo da guarda em pé triunfando sobre o demónio vencido, espezinhado no chão.

Do outro lado, o tríptico é constituído por imagens de Lisboa representando três vistas da cidade. Todas elas partem da zona do rio para a urbe e descrevem tarefas características da vida à beira Tejo: no primeiro fresco, no primeiro plano, mulheres robustas, as varinas, «seus troncos varonis recordam-me pilastras»<sup>4</sup> cantadas assim por Cesário Verde no poema *O sentimento dum ocidental* I *Avé- Marias* e também Almada, varinas carregando à cabeça canastas de carvão empilhado em pirâmide, e percorrendo descalças um passadiço, tendo por pano de fundo os barcos; no segundo fresco, em primeiro plano uma vista das traineiras de chaminés listadas a vermelho e bran-

co e por detrás os barcos típicos do rio Tejo como o varino e uma fragata; e no terceiro fresco as peixeiras separando o peixe para a venda enquanto uma delas coloca a canasta à cabeça, tendo este momento como cenário o rio com os varinos e fragatas, e por detrás a Sé de Lisboa e o Castelo e S. Jorge ao fundo. Por cima uma frase *Quem não viu Lisboa não viu coisa boa*.

Dois outros frescos avulso representam a Lenda do Milagre da Nazaré segundo a qual o intrépido D. Fuas Roupinho, cavaleiro templário e primeiro Almirante da Armada Portuguesa que lutou contra os mouros sob o comando de D. Afonso Henriques, se salvou ao não ter caído num precipício da Nazaré quando caçava um veado, em dia de nevoeiro. Em aflição e desespero ao evocar o nome de Nossa Senhora, milagrosamente cavalo e cavaleiro são salvos, mas o testemunho desse momento ficou na rocha onde se podem ver as marcas das patas traseiras do cavalo. (Bico do Milagre). Reconhecido, D. Fuas Roupinho mandou erguer uma ermida no local onde ocorreu este episódio. A pintura oferece-nos o momento em que o cavalo de D. Fuas afinca as patas traseiras no solo e o veado cai no precipício. Ao longe surge a imagem de Nossa Senhora. Por debaixo da falésia a praia mostra-nos os pescadores nas suas fainas vestindo camisas e calças de quadrados, capa e barrete de lã na cabeça trazendo as redes do mar para a areia quente da praia, enquanto as mulheres de capa e de chapéu com borla estão a cozer as redes, e um pescador dormita à sombra do barco varado em terra. Ao lado uma âncora e uma corda desenham sombras e arabescos na areia.

Por último, o fresco intitulado «Ó terra onde nasci» uma cena rústica, em tempo de romaria, mostra-nos o namoro do marujo e da rapariga de vestido e xaile vermelhos junto a uma ermida decorada fitas e balões. Mais ao longe uma mulher debaixo de um chapéu de sol vende queijadas e atrás à sombra de uma árvore um grupo jovens faz um piquenique. Mais distante podemos ver o topo de uma pequena aldeia caiada, com as casa sobrepostas umas nas outras sobre a colina.

Este lirismo quase nostálgico de uma Lisboa virada ao Tejo e de um Portugal rústico, segundo Rui-Mário Gonçalves estabelece ligações naturais à «Histoire du Portugal par Coeur» que Almada havia escrito, em Paris em 1919. Observamos uma linguagem simplificada mas de raiz naturalista, não sendo alheia também à fotografia da época ou os filmes de Leitão de Barros como «Nazaré, Praia dos Pescadores» (1929) e «Maria do Mar» (1930). Contudo a receção positiva por parte do público a estes frescos decorativos não foi repetida na intervenção de Almada Negreiros na Gare Marítima da Rocha do Conde Óbidos.

Para estes segundos frescos, os estudos iniciais são datados de 1945, e ficariam terminados em 1948, pois Almada trabalhou nesta obra durante dois anos e meio, e só depois os começou a executar sozinho, sem ajudante. Inicialmente pensou como tema tratar do episódio mítico do «Rapto da Europa» tendo depois desistido. São dois grupos de quatro frescos: um tem por base a vida ribeirinha, estabelecendo uma continuidade narrativa com as pinturas da

gare anterior; o outro grupo foca um tema novo na obra mural de Almada: a partida das gentes, emigrando para outras paragens, através do mar em navios de grande calado, para a América do Sul, Brasil sobretudo e também África, assim como a chegada de outros.

A ligação ao rio Tejo e ao mar, não é novidade relativamente à narrativa anterior em Alcântara, mas o tema da emigração e a linguagem mais próxima do cubismo praticado nos anos do pós-guerra com André Lhote, Pignon e Fougeron, afastam definitivamente Almada do naturalismo lírico ainda presente na gare anterior.

O tríptico evocando Lisboa foca o domingo lisboeta à beira Tejo: Um passeio numa bateira, representando uma mulher tenta agarrar um chapéu de palha de criança que se precipita na água, um rapaz sentado no cais segurando uma rede de pesca, um casal abraçado, e no fundo uma janela aberta de uma casa burguesa com um terraço por cima, com um jovem casal apoiando-se no parapeito, e mais afastada uma traineira. O seguinte fresco tem como cenário um estaleiro, e retoma o tema das varinas uma com a canasta à cabeça e a outra sentada apoiando o queixo na mão. Por detrás, um barco em reparação. Ainda no primeiro plano estão dois rapazes numa bateira, um segura um remo e o outro uma grande rede de pesca. No último fresco, temos um grupo de saltimbancos no plano médio: o homem que cospe fogo e os acrobatas, uma dos quais está agarrada ao trapézio por uma perna e uma mão, enquanto um faz acrobacias no solo, e a outra figura em

pé olha atentamente para a trapezista. À frente um barco com o rapaz do tambor, um outro saltimbanco e uma mulher com um ar cansado. No último plano estão os populares de olhos bem abertos, narizes empinados no ar e pés fincados no chão.

Do outro lado, apenas o cais com as pessoas a despedirem-se uns dos outros, os que partem e os que ficam, tal como José-Augusto França afirmou «Os emigrantes com a sua bagagem de esperança e já de saudade»<sup>5</sup>, e por último, um homem trabalhando nas obras do porto subindo os andaimes, e por detrás a proa do navio com um marinheiro. O contraste entre uma nova vida e o quotidiano de quem fica.

A geometria das composições que era sentida na primeira gare, é agora muito mais saliente pelo jogo de alinhamento das figuras, pelas retas e diagonais das escadas e dos guindastes, pelas traves de madeira do andaime sobreposto à murada da proa do navio. As figuras, ainda na série dos saltimbancos são planificadas, geometrizadas, ou cruzando os xailes e os corpos em abraços sofredores, ou ainda como meras sombras encostadas ao cais. E embora a harmonia cromática se rompa aqui e ali em vermelhos saturados, laranjas e azuis, o desenho e a linearidade dominam as composições como uma espécie de malha subjacente.

Tal como foi referido anteriormente estes frescos das última gare não foram tão bem aceites como os primeiros. Sara Afonso<sup>6</sup> nos seus testemunhos contava que as pessoas não gostavam das gentes dos circo, os saltimbancos que Almada representou,

e que ainda quando o mestre estava acabar os frescos, sentiu reações negativas de quem por ali passava. Contudo ao focar o tema da emigração, Almada participava na denúncia da situação difícil em que o povo se encontrava, sob o domínio de um regime ditatorial, que não abria mão, mesmo numa Europa vivendo o pós-guerra. Por isso, houve vontade de que estes frescos, acusados «por excesso de modernismo»<sup>7</sup> fossem destruídos, como haviam sido os frescos no Cinema Batalha por vontade do Presidente da Câmara do Porto, à altura. Evocativos das festas de S. João e pintados por Júlio Pomar em 1946 e 47, tendo o cinema sido inaugurado com os frescos inacabados, pois o pintor havia sido preso, as pinturas são apagadas em 1948, e outras obras de escultura que decoravam o edifício foram mutiladas. Contudo em Lisboa, a intervenção do Dr. João Couto, historiador de reconhecido mérito, Director do Museu Nacional de Arte Antiga, e que desempenhava funções de vogal na Junta Nacional da Educação, saindo em defesa da obra de Almada Negreiros, impediu que tal viesse a acontecer.

Nos anos 50, Almada deu continuidade à sua obra como decorador: realizou painéis em mosaico (Bloco das Águas Livres), vitrais (Fábrica de Fogões Portugal), tapeçarias (Hotel Ritz, Tribunal de Contas) e toda a intervenção artística em pedra incisa da cidade universitária de Lisboa, indo culminar no Painel *Começar* (1969) na Fundação Calouste Gulbenkian. Contudo, Almada não voltaria a repetir nenhuma das narrativas anteriores integradas nas gares, embora tenha retomado mitos e lendas e lembrado as figuras marcantes da cultura portuguesa, in-

cluindo o poeta e seu amigo Fernando Pessoa. Nos anos cinquenta o abstracionismo começa a ter maior visibilidade na obra de Almada de tal modo que tomará conta deliberadamente da última obra que realizou, precisamente “Começar”.

Igualmente na mesma década no ano de 1955, um pintor de uma outra geração, Luís Dourdil pintava um fresco de dimensões grandes no Café Império, que sofreu restauro recentemente, em 2014, ano que marcou o centenário sobre o nascimento do pintor. Dourdil realiza um mural intimista pintado a têmpera, afastando-se das epopeias de Almada. Coloca todas as figuras majestosas e monumentais conversando entre si, jogando-se em planos geometrizados e grandes manchas de cor, leves, como o sussurro das palavras, ditas no café, por debaixo do tilintar das chávenas e das colheres. Nada tem a ver com Almada e muito menos com os frescos das gares. É um outro tempo, e disso Almada nos soube dar conta como ninguém.

*Este texto foi apresentado no Colóquio “Do quadro na narração à pintura narrativa/ Du tableau dans le récit à la peinture narrative” que teve lugar na Casa das Histórias, Cascais de 18 a 20 de Fevereiro de 2014.*



## - Bibliografia

**Almada Negreiros** (dir. Joaquim Vieira). Lisboa: Ed. Bertrand Editora, 2006 (dir. Joaquim Vieira).

### **Centro Cultural De Belém -**

Almada a Cena do Corpo; comissário José Monterroso Teixeira. Lisboa: Ed. Fundação das Descobertas Centro Cultural de Belém, 1994.

**França, José-Augusto** - Almada o Português sem mestre. Lisboa: Estúdios Cor, 1974.

### **Fundação Calouste Gulbenkian**

- Os anos 40 na arte portuguesa; comissário Fernando de Azevedo, programação José-Augusto França. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 1982. Vol.1 (6 volumes).

### **Fundação Calouste Gulbenkian -**

Almada. Lisboa: Acarte, 1985.

### **Gares Marítimas Passenger**

#### **Terminals Alcântara Rocha Do**

**Conde De Óbidos.** Lisboa: Ed. APL- Administração do Porto de Lisboa, S.A., 1999.

### **Negreiros, Maria José Almada,**

Conversas com Sarah Afonso. Lisboa: Ed. Arcádia, 1982.

### **Revista de História da Arte,** vol.2

, Almada Negreiros. Lisboa: Ed. Instituto de História da Arte, FCSH UNL, 2012 [Consultado 31 de Agosto de 2015]. Disponível em URL: <http://ficheiros/Revista%20Almada%20Negreiros.pdf>.

### **Tavares, Cristina De Azevedo,**

“José Pacheco e os Novos”,

in “PacheKo, Almada e a Contemporânea” [coord. de Daniel Pires]. Lisboa: Ed. Centro Nacional de Cultura, Bertrand, 1993.

## - Notas

<sup>1</sup> In CENTRO CULTURAL DE BELÉM - Almada a Cena do Corpo; comissário José Monterroso Teixeira. Lisboa: Ed. Fundação das Descobertas Centro Cultural de Belém, 1994. (pág.101)

<sup>2</sup> In FUNDAÇÃO Calouste Gulbenkian - *Almada*. Lisboa: Acarte, 1985.

<sup>3</sup> In GARES Marítimas Passenger Terminals Alcântara Rocha do Conde de Óbidos. Lisboa: Ed. APL- Administração do Porto de Lisboa, S.A., 1999.

<sup>4</sup> In GARES Marítimas Passenger Terminals Alcântara Rocha do Conde de Óbidos. Lisboa: Ed. APL- Administração do Porto de Lisboa, S.A., 1999.

<sup>5</sup> In FRANÇA, José-Augusto - *Almada o Português sem mestre.* Lisboa: *Estúdios Cor*, 1974.

<sup>6</sup> Ver de Maria José Almada Negreiros , *Conversas com Sara Afonso.* Lisboa: Ed. Arcádia, 1982

<sup>7</sup> IN FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN - *Os anos 40 na arte portuguesa;* Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 1982. Vol.1