

Itinerários da Arte Moderna no Algarve

Contributos para uma História

FERNANDO ROSA DIAS

Professor Auxiliar, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Desígnios modernistas para uma curadoria contemporânea (recuperando uma ideia de Roberto Nobre)

Em 1923, o pintor Roberto Nobre propunha a criação no Algarve de uma «Exposição Permanente de Pintura»¹. Nobre considerava que «o Algarve, o país da cor, tinha naturalmente as condições para ser um alfofre de pintores», apontando que tal se reconhecia porque «ultimamente» Lisboa recebeu 5 exposições de algarvios ou habitantes do Algarve e reconhecia que a província tem «pelo menos 7 pintores»: Falcão Trigoso, Lyster Franco, Carlos Porfírio, Samora Barros, Raul Carneiro, Eduardo Viana e Maria Alexandrina Chaves, assim considerados enquanto «pintores algarvios ou residentes no Algarve, ou pintando sobre o Algarve». Com tal introdução e lista, em que não se incluía a si próprio, mas onde devia estar, propunha ao município uma sala para se criar uma «Exposição permanente de Pintura», criando-se uma Comissão sem artistas, com um representante da Câmara, do jornalismo, e com uma «pessoa que seja ativa e inteligente e que tenha seguido de perto o movimento artístico algarvio», comissão essa que deveria também organizar conferências de Arte. Deste modo, enquanto se incutia um «despertar e cultivar o interesse dos algarvios pelos seus artistas», «Faro ficaria assim com uma espécie de museu de pintura contemporânea».

Poucos anos depois, e após Roberto Nobre ter antes, no ano anterior, reagido à carência de pintores algarvios no I Salão de Outono em Lisboa², o *Correio do Sul* era motivado pelo II Salão de Outono, a decorrer, para recuperar a vontade de Roberto Nobre, lançando nas suas páginas a ideia de uma «Exposição de Outono dos Pintores do Algarve em Faro»³, ideia essa em que o jornal teimaria nas seguintes semanas⁴ com alguma reação noutros periódicos⁵. Insistiam-se em alguns valores de elogio do Algarve como encanto para pintores: «E se o Algarve é o país encantado dos poetas, também pela luz, pela beleza, pela cor, deverá ser por excelência o país dos pintores. (...). De facto, raro será o ano em que a paisagem algarvia não figure nas exposições de pintura de Lisboa levada não só pelos pintores algarvios mas também por pintores estranhos que aqui vêm pintar enfeitiçados pelo fulgor da sua paisagem, da luz do seu céu, o encanto que se desprende da sua cor, dos seus viçosos verdes, das cores variegadas e garridas das suas flores e do branco oftálmico, das suas casarias». E, de novo, justificava-se a necessidade de uma exposição: «Tem o Algarve uma plêiade esplêndida de pintores mas até agora não se fez uma exposição de conjunto em que, relacionando-as, se pudessem comparar e admirar as maneiras diversas como a nossa província tem

sido interpretada. (...). Além disso os algarvios desconhecem os seus pintores que têm com raras exceções, exposto sempre fora da sua província. (...)»⁶. E desta vez o *Correio do Sul* anunciava que tomava a iniciativa da exposição: «Tem portanto um grande interesse a organização duma exposição de pintores do Algarve»⁷. E o próprio *Correio do Sul* assumia «tomar a iniciativa» anunciando uma exposição para o «próximo outono» em Faro, acrescentando que «oportuna-mente será indicada a Comissão organizadora (...) desta 1ª Exposição dos Pintores do Algarve»⁸. A ideia de um Exposição permanente de Pintura lançada por Roberto Nobre como que se procurava compensar com um Salão de Outono algarvio, seguindo a congénere lisboeta, na memória do sucesso da primeira edição de 1925, organizado por Eduardo Viana, e enquanto decorria a segunda, nesse ano de 1926. A única exposição que acabaria por se organizar na sequência desta iniciativa do *Correio do Sul* seria o Salão de Arte da Misericórdia de Faro em 1927.

Em nova sucessão de crónicas no mesmo jornal, anos depois, Roberto Nobre relembra a sua ideia de «constituição dum verdadeiro museu de pintura regional»⁹ ou a «ideia da criação dum Museu de Pintura em Faro»¹⁰, como ainda «a ideia dum salão anual da nossa pintura em Lisboa», de algarvios e não algarvios, mas sobre o Algarve, com ajuda da Junta Geral e da possível Casa dos Algarvios (ainda em ideia e a constituir-se). Roberto Nobre acreditava «que a nossa província tinha uma elite intelectual, tinha um núcleo de valores que lhe dava para fazer um salão independente, embora com o auxílio dos “quasi-algarvios” e tal podia ser a «propaganda da nossa paisagem e dos nossos costumes». E acrescentava: «O Algarve, terra de Sol e cor é, naturalmente, um deslumbramento para os pintores. Sorolla e muitos outros aqui têm vindo pintar»¹¹. E referia existirem colecionadores com obras de artistas algarvios que podiam agilizar uma primeira exposição, destacando Alexandrina Chaves, António Soares, Bernardo Marques, Carlos Porfírio, Adolfo Rodriguez Castañé, Eduardo Viana, Falcão Trigo, João Vaz, Jorge Barradas, José Malhoa, Lyster Franco, Mário Eloy, Raul Carneiro e Samora Barros.

O desejado museu ainda seria discutido em reunião camarária de 1927. Tomando como exemplo o Museu Grão Vasco de Viseu, surgiu a ideia de reunir num mesmo edifício os Museus Arqueológico e Marítimo e a Biblioteca Municipal,

com direção comum, além da ideia de um Museu Regional (ou Museu do Algarve) onde «se criaria uma secção de Arte Contemporânea para os pintores e escultores algarvios»¹². A questão era retomada no âmbito de um «Plano de valorização das riquezas artísticas e naturais do Algarve»¹³. Alguns meses depois, em conferência em Lagos sobre o turismo no Algarve, José Dias Sancho retomava a ideia das fusões e da criação de um Museu Regional¹⁴.

A ideia de Roberto Nobre não se concretizou, mas ela fazia parte da tomada de consciência da importância artística do Algarve, sobretudo na pintura. Várias crónicas de época apontaram a dinâmica de artistas algarvios ou de pintores no Algarve. Foram os casos dos artigos de Mateus Moreno, intitulado «Arte Regional – Algarve terra de sol e cor»¹⁵, de Sebastião da Costa sobre «Os Pintores do Gharb»¹⁶, de Aragão de Barros sobre a «Vida artística e mental no Algarve»¹⁷, de Julião Quintinha sobre «O Algarve e os Artistas Plásticos»¹⁸ ou alguns artigos de Luiz de Lemos no *Correio Olhanense*¹⁹. Roberto Nobre, além dos textos referidos ainda sublinhava um específico sobre «Olhão e os artistas que a souberam ver»²⁰. Já em jogo de memórias, o pintor Carlos Lyster Franco, em resposta a texto de Marcos Algarve (pseudónimo de Francisco Marques da Luz), onde este afirmara que «o Algarve perdeu os seus pintores adotivos, mesmo os mais dedicados»²¹, apresentou algumas referências da vida intelectual no Algarve nos inícios do século XX²².

As crónicas de Roberto Nobre, tal como as restantes, tomavam consciência, com plena atualidade, de alguns aspetos a sublinhar: que existia uma arte algarvia ou uma espécie de escola de pintura com vínculos à região, que se afirmara nas últimas décadas através dos nomes indicados, portanto, desde finais de oitocentos aos anos 20 de noventa; que tal respondia a uma ligação entre a geração naturalista e as primeiras modernistas; e que isso justificava a criação de um núcleo permanente dessa *escola algarvia*. Como dissemos, as propostas de Roberto Nobre nunca se concretizariam, mas alguns ensaios expositivos importantes aconteceriam ainda nesses anos 20, tal como outros mais alargados e dispersos nas décadas seguintes. Na década de 1920 destacam-se a *Grande Exposição de Arte em Olhão* de 1924, certamente a mais relevante pelos artistas representados²³, e o Salão de Arte da Misericórdia de Faro em 1927²⁴, primeiro

apresentado como Salão dos Pintores Algarvios²⁵ e ainda Salão de Pintura do Algarve²⁶, sucedido, em grande parte, como avaliámos, na sequência da proposta de uma Exposição de Outono dos Artistas do Algarve.

Mais tarde, e já apoiado na dinâmica de estruturas como a Casa do Algarve em Lisboa, reivindicada ao longo de toda a década de 1920 para se inaugurar no ano de 1930²⁷, outras exposições coletivas foram surgindo, embora já deslocadas da proposta concreta e estável de Roberto Nobre, dispersa no excesso de abrangência da sua perspetiva panorâmica e perdendo a referência dos artistas modernos que tinham passado pelo Algarve. Destas aponte-se a Exposição de Artes Plásticas no Círculo Cultural do Algarve, que iniciava as suas atividades (1943)²⁸, a Grande Exposição de Arte Algarvia no Museu Regional de Lagos (Museu Regional de Lagos, 1946)²⁹, a exposição dos Pintores do Sul no âmbito do II Congresso Algarvio (Lisboa: Palácio Foz, 1950)³⁰ ou a Exposição de Artes Plásticas da Praia da Rocha de 1951³¹ e de 1963³².

A ideia da exposição Itinerários da Arte Moderna no Algarve é uma recuperação da ideia de Roberto Nobre, numa escolha feita a partir de um núcleo dominante de peças escolhidas a partir da coleção Millennium bcp e complementadas com peças do Museu Municipal de Faro, que se rematou pontualmente com algumas peças advindas de outros museus e coleções particulares. A ideia foi construir, a partir destes acervos, uma proposta da possibilidade atual desse espaço de arte moderna que no seu próprio tempo se sonhou, a que se aditaram novas gerações. A preocupação não foi levar o centro das dinâmicas da arte à periferia como estratégia cultural, como quem faz justiça

à história, porque consideramos que a história cultural do caso algarvio foi bem mais que isso e tentámos que essa fosse a imagem desta curadoria. Afinal, essa foi a sua história, que foi feita e que por nós passou, através de um modernismo local que soube ir aos centros e trazer os centros a si, que conjugou modernidade e regionalismo em consciente reivindicação, e soube também estar com a vanguarda da cena artística portuguesa. Também teve o mais relevante caso de Futurismo fora de Lisboa, como ainda teve um peculiar epíteto cubista. Foi ainda dos primeiros lugares a falar-se de Futurismo, Cubismo, Expressionismo e outros *ismos* em Portugal, sabendo muitas vezes manifestá-lo nas obras.

Esta história que aqui se propõe é um mapeamento, sustentado com investigação, da vida intelectual e artística do Algarve, a partir das artes plásticas (embora com maior foco na pintura), que se organizou em três relevantes momentos. Os dois primeiros momentos, entre o Naturalismo e o Modernismo, têm continuidade – o que é uma particularidade no Algarve, em que não se observa a rutura que a historiografia geral da arte portuguesa se edificou. O terceiro surge de um hiato, das décadas de 1930 à de 1950, coincidentes com a dos primeiros tempos do estado Novo e a Segunda Guerra. Claro que nesses anos houve consideráveis acontecimentos culturais na região, e vários serão apontados, mas, consideramos, sem a mesma capacidade de protagonismo dos tempos anteriores e muitas vezes conjugados no pretérito da memória da riqueza das três primeiras décadas. Novas dinâmicas emergiram na década de 1960, acompanhando grande explosão turística do Algarve, que definem um terceiro momento cujas prossecuções resvalam na atualidade.

A paisagem naturalista (e simbolista) na primeira edificação de uma pintura moderna algarvia

«Oh meu ardente Algarve impressionista e mole,
Meu lindo preguiçoso adormecido ao sol,
Meu louco sonhador a respirar quimeras,
Ouvindo, no azul, o canto das esferas
- A marcha triunfal dos mundos pelo ar.
Para te adormecer, Deus pôs-te perto o mar,
(...)
Oh manhãs sobre o mar, vossa frescura trago-a
Dentro do coração e na curva do olhar!
Manhãs, que pareceis incêndios sobre a água,
Quem me dera um pincel pra vos poder pintar!
(...)
Tu que mostraste aqui mais do que em toda a parte
O intenso poder do teu génio fecundo,
Que fizeste este Céu para inspirar a Arte
E lhe deste por isso o melhor sol do mundo:
Ensina algum pintor a fixar nas telas
Este brilho, esta cor, inéditos, diversos,
E põe a mesma luz que chove das estrelas
Na pena que debuxa estes humildes versos.
(João Lúcio, *O Meu Algarve*, 1905)

A construção de uma dinâmica cultural de Belas-Artes no Algarve, que transportasse a consciência erudita das duas Academias nacionais, de Lisboa e Porto, e com dinâmica expositiva de arte, foi um processo que começou a ter os seus primeiros sinais apenas nos finais do século XIX. Foi apegando uma geração marcada pelo Naturalismo, dominante nesses finais de século e que tinha a pintura de paisagem como centro, interesse referencial que continuaria entre os modernistas, num apelo às virtudes da paisagem da região, que surgiram as primeiras exposições ditas de arte. Foi mais impercetível, mas importante, porque fundadora, um primeiro momento que avança dos últimos anos de oitocentos para culminar no *Primeiro Congresso Algarvio* de 1915, acompanhado de exposição de arte, para, logo dois anos depois, ser já o Futurismo e os interesses da geração modernista, que avançavam – com a curiosidade de, no caso

algarvio, haver mais continuidade que propriamente rutura na sucessão destes ciclos que na tradição historiográfica nacional se mitificou como de grande rutura. No algarve houve uma dinâmica própria, tanto local como em diálogo com outros centros, que passou por diligências editoriais e expositivas, animada de querelas, tudo isso permitindo importantes pontes, sobretudo com Lisboa, e com destacados auges no âmbito do Futurismo e do Modernismo.

Como primeira sinalização, espécie de proto-história ou prólogo da nossa narrativa, temos o caso de **Henrique Pousão** (1859-1884) que nos últimos anos da sua curta vida teria passagens pela região onde ficariam importantes heranças familiares. Nascido em Vila Viçosa, a sua vida foi de artista viajante, primeiro acompanhado as moradas que o trabalho do pai obrigava – que em 1875 se estabelecia em Olhão como Juiz de Direito –, depois enquanto pintor vinculado ao *ar livrismo*. Antes e depois das suas viagens como bolseiro em França e Itália, chegaria a ter algumas permanências em Olhão, onde os pais se tinham fixado, e aí se estabeleceriam uma significativa afinidade familiar póstuma. É o caso do importante poeta regional João Lúcio, seu sobrinho, filho da irmã Maria Helena – e que tinha ainda um esquecido irmão mais novo, homónimo do tio pintor, que faleceria adolescente³³. Postumamente, João Lúcio seria sogro de José Dias Sancho, que casara com a filha do poeta, entretanto falecido, também chamada Maria Helena. Por seu lado, o médico e marcante intelectual de Olhão, Francisco Fernandes Lopes, casaria com a filha de Maria do Carmo, outra irmã de Henrique Pousão. E o seu cunhado era Raul Pousão Ramos, sobrinho direto de Henrique Pousão, e também figura intelectual algarvia, muito ativo em jornais regionais com crónicas e poemas, chegando também a ter intervenções sobre Henrique Pousão³⁴.

Sem se ter lá estabelecido de modo prolongado, sabe-se que Henrique Pousão terá passado por Olhão algumas vezes, nos anos finais de aluno na Escola de Belas-Artes do Porto, em 1876, 1877, 1878, e cerca de um mês no final da vida, entre finais de outubro e meados de novembro de

1883. É confiável que terá executado algumas obras nessas estadias³⁵, existindo títulos de obras do pintor atribuídos a vistas algarvias: *Barcos* (c.1878) *Barcos em Olhão* (c.1883)³⁶. Francisco Fernandes Lopes foi o primeiro a relatar memórias familiares locais em torno de estadias e trabalhos produzidos por Henrique Pousão no Algarve:

«O pintor Henrique Pousão (...) desde os 16 ou 17 anos vinha a férias a Olhão enquanto seu pai aqui esteve. Entre as pessoas que ainda se lembram dele, conta-se um homem dos seus 50 e tantos anos, de nome Manoel Inácio, que serviu de modelo de *pescador algarvio para um quadro que pintou aqui (na mesma casa da rua Carlos da Maia onde ainda mora a sua irmã Carmo)* (...).

«Além deste, pintou aqui também o seu próprio retrato, dois retratos de pessoas do Porto (aqui pintou de cor, auxiliando-se de fotografias), duas naturezas mortas (uvas; uma compoteira, garrafas, etc.).

Além disto, ia ainda pintar para os lados de Marim e do Moinho do Sobrado, onde por sinal se divertia dando pinceladas na cara dos garotos que se punham de roda dele...»³⁷.

O casario branco parece marcar o percurso de Henrique Pousão. Na infância estaria ligado ao casario alentejano, na adolescência acrescentava-se Olhão, de modo ainda mais intrincado e ritmado, já como paradigma de um casario de espírito mediterrânico – tudo antecedentes do grande referente da mais decisiva fase de produção do pintor, executada em Itália: o casario da ilha de Capri. Tal fase revela-nos um trabalho de paisagem pictórica muito específica que só se pode entender devidamente com esse casario branco e ortogonal de sabor mediterrânico como um decisivo *modelo referencial*. Por isso, como sublinhou Diogo de Macedo, «o único pintor mediterrânico que tivemos»³⁸.

Dáí assumirmos menos o entendimento histórico do «Pousão impressionista» (Abel Salazar), que consideramos assentar em premissas equivocadas, e considerarmos mais acertado a proposta do «Pousão mediterrânico» (Diogo de Macedo), esta na proximidade com a pintura da escola paisagista italiana dos «macchiaioli» (António Rodrigues)³⁹. Para nós era outra a opção de Pousão, divergente das vias impressionistas e para além das explorações do *macchiaioli*.

Partindo de premissas do pintor naturalista e *ar livrista*, que foi uma das grandes questões da pintura oitocentista, Pousão assumiu vias próprias, preferindo não tanto a natureza como grande referente, mas o cotejo com tais estruturas de casario, com essas superfícies brancas de arestas bem definidas, que permitiam um jogo com a construção espacial e a luz de modo não atmosférico, mas vincado e sólido. Por vezes, estas geometrias dos casarios, sacadas tanto das suas arestas como das linhas que as sombras projetam, contrastavam com a irregularidade das formas naturais, surgindo por antinomia tão geométrica como fendendo sulcos de separação – e, por isso mesmo, abrindo um gosto por composições insólitas ao arpejo dessas arestas que vincavam a superfície, por oposição à leveza das superfícies transitivas e atmosféricas preferidas pelos impressionistas. Em várias das suas pequenas tábuas, onde tal experimentação se arrojou mais, desenvolveu um peculiar gosto por campos visuais de eixo vertical, contrária à tendência dos pintores do naturalismo, no interior dos quais a cenografia urbana é tensamente apertada e se dispõe mais como uma natureza-morta de corpos do que como uma paisagem de atmosferas. Em muitos casos o casario aperta-se em ruelas interrompidas por curvas, paredes, portas ou escadas, num espaço que se atrofia no seu afastamento, sem horizontes e estrangulando em nesgas, ou mesmo tapando, o azul do céu. Por tudo isto, Pousão não era um naturalista puro, ou divergia do Naturalismo enquanto o atravessava, numa exploração de outras vias que se arredavam dos princípios tradicionais ou para além deles.

No seio do naturalismo português destacava-se como um projeto de desvios próprios que se adiantava ao posterior fascínio dos modernistas pela paisagem algarvia e em especial pela «Olhão cubista». Pousão como que antecipa fundamentos do epíteto da «vila cubista», ligando a memória do olhar da infância do casario alentejano, às memórias de adolescência (e depois finais) do casario de Olhão, que ainda conheceu bem em várias estadias temporária na vila, e o casario de Capri, o grande referente para um projeto pictórico que foi mais arrojado em pequenas tábuas concebidas ainda em trabalho de bolseiro, mas que enunciavam um artista precocemente maduro (e, por fatalidade, prematuramente falecido). Estas afinidades tinham sido bem observações por Francisco Fernandes Lopes em estudo sobre Henrique Pousão escrito em Olhão:

«A primeira vez que vi no Porto o grande quadro As casas brancas de Capri, fiquei perplexo, perguntando a mim próprio se aquilo não seria um trecho de Olhão...: as mesmas casas alvíssimas e cubistas, as mesmas verdes piteiras que aqui tenho diante da porta, no valado do campo onde agora, por acaso, me encontro, o mesmo azulíssimo mar de certos dias intensos em que o céu é também assim como está lá!... Depois, diante de oito supremas tábuas esguias de Capri, a luminosidade que lá vi, – pois não é, porventura, flagrantemente, a luminosidade vibrátil que inunda aqui tudo a certas horas e em certos dias de verão? Ah! – mas a cada momento, nas minhas deambulações, relanceando os olhos, eu topo com aspetos retintos dos quadros de Pousão... Este *fin classicisme de l'Algarve* que um pintor moderno, post-cubista, aqui encontrou, julgo bem que, em linhas e cores, Pousão o levará aqui dos olhos, sobrepondo-se à maciez alentejana e antepondo-se aos radiosos panoramas da costa divina... (...) – mas é um quadro de Pousão, em Capri!»⁴⁰.

Portanto, uma «vila cubista» antes do tempo, mas que nos permite defender esse sentido de que o *ar livrismo* de Pousão não era o da sensação da luz-cor dos impressionistas, mas o da construção formal, menos dos reflexos na água, das trepidações do arvoredado ou das atmosferas aéreas, e mais das arestas do casario, coadjuvadas pelo vinco de sombras projetadas por uma luz cheia e seca, que dividem e compõem a justaposta aspereza textural das paredes que, por seu lado, se exploram como superfícies de rica *picturalidade*. É deste modo que Pousão (e com estas relações com a «vila cubista») nos serve de mote introdutório para uma via de paisagem que a arte algarvia iria descobrir, alguns anos depois, na construção de uma escola de pintura que foi tomando forma enquanto o Modernismo avançava em consciência nacional e local. A ligação familiar póstuma de Henrique Pousão, cujas heranças familiares se ligavam a nomes importantes já referidos, permitia a existência de algumas obras suas em posse da família⁴¹, permitindo assim que estivesse representado com dois títulos de coleção particular na *Grande Exposição de Arte* em Olhão de 1924 (*O Pombo e Arredores de Guimarães* de Eduardo Figueiredo) e que cedo o seu nome fosse discutido em periódicos

algarvios, com protagonismo de intelectuais ligados à família e a Olhão que cedo contribuíram com informações biográficas importantes em torno de Henrique Pousão⁴².

As primeiras notícias localizadas de um artista a expor obras em montras da cidade de Faro que encontramos foi o caso de **José Filipe Porfírio** (c.1854-1929), um autodidata que ficaria muito ligado ao Teatro Lethes da cidade de Faro, espaço para o qual realizou várias intervenções de cenografia, decoração⁴³ e onde chegou a montar atelier e a oferecer cursos⁴⁴. Foi pintor decorador, cenógrafo, fotógrafo e restaurador, atividades que servia em várias técnicas e géneros a própria cidade e até a região. Foi figura de relevância regional na época, dando respostas a várias necessidades artísticas locais, o que o tornou agente de múltipla atividade, mas que no início do século XX era ultrapassado pela chegada de nomes com outra formação erudita nas Escolas de Belas-Artes. Sabemos que em 1895 executou 4 *clichés* de São Bartolomeu de Messines que foram colocados à venda na Loja de Lisboa do sr. M. F. Costa, Rua Francisco Gomes em Faro [Figura 1]⁴⁵. Em 1900, «na loja de barbeiro do sr. João António Soares, às Portas de Mértola, está em exposição o retrato a óleo do diretor da companhia do Theatro Lisbonense, sr. Domingos Candido da Silva»⁴⁶. Em 1903 expôs «quadros ornamentais» no atelier (certamente no Largo da Mota, onde pouco anos antes se instalara⁴⁷), duas paisagens e um retrato do dr. Alberto de Moraca⁴⁸. Em 1923 ainda expõe em montra da Casa Pinto em Faro um retrato do filho, o pintor modernista Carlos Porfírio, em recepção do regresso deste depois de exposição em Lisboa, que merecia ainda jantar de homenagem ao filho pintor por parte de amigos da cidade⁴⁹.

José Filipe Porfírio nunca realizou nenhuma exposição individual de arte, e só sabemos de ter participado numa exposição convecional de arte já no final da vida, em exposição coletiva na Misericórdia de Faro já no ano de 1827, ao lado de representativos pintores algarvios, com um quadro intitulado *Feira*. No âmbito desta exposição, a crítica referia-se sempre com afecto a José Luís Porfírio: «Expõe um óleo *A Feira*. O sr. José Filipe Porfírio é o único exemplo no Algarve do artista que só tem vivido da sua arte, modesta, é bem verdade, mas digna de estímulo»⁵⁰. É exactamente entre as possibilidades que José Filipe Porfírio protagonizou nas últimas décadas do séculos XIX, e as que já se



Figura 1
José Filipe Porfírio, *Casa onde nasceu João de Deus em Messines*,
cliché, publicado in *O Progresso do Sul*, Faro, 10 Março 1895

tinham alterado em 1927, que há uma história a valorizar da arte no Algarve, itinerários que são uma construção e afirmação da arte moderna erudita na região, que se esboça a partir de marcações naturalistas, seguidas de simbolistas, passando pelo mais impressionante caso de Futurismo português com história fora de Lisboa, com prossecução numa vitalidade modernista que cintilaria a partir de finais da segunda década de noventa.

João Vaz (1859-1931), figura de destaque da geração e projeto do Naturalismo português, lançaria as primeiras marcações de uma história da pintura algarvia atenta às possibilidades da paisagem da região que a sua reputação de pintor *marinista* acentuava. No Verão de 1895 anunciava-se que João Vaz, «original e exímio pintor de marinhas» do Grupo de Leão, partia para o Algarve⁵¹. Dias depois anunciaram-se «necessárias reparações» no Museu Marítimo de Faro, recuperando obras estragadas no envio à Exposição de Madrid e com intuitos de «dar ao Museu um especto mais decorativo e interessante»⁵². Em março de 1896 era anunciado que o Museu Marítimo de Faro estava «bastante enriquecido», estando «quase completa a série de quadros, representando cada um deles um peixe ou um produto das águas portuguesas, devidos ao pincel do distinto pintor de marinhas sr. Vaz e a outro artista (...)»⁵³. Mais de 40 anos depois, em 1931, a pedido do Comandante Ramalho Ortigão, que reorganizou o Museu que ficaria com o seu nome,

o pintor Carlos Lyster Franco, entretanto estabelecido em Faro e já uma das figuras da história da pintura no Algarve, restaurava as pinturas do Museu, incluindo as de João Vaz, num total de 64. Lyster Franco concebia ainda três novas telas, duas de fauna marítima (Atum e roaz) e um «trecho da costa algarvia»⁵⁴.

Sabe-se de nova visita de João Vaz à região, por volta de 1914 e 1915, a preparar obras para a exposição de «arte algarvia» no âmbito do *Congresso Regional Algarvio* de 1915 (onde foi exposto o título *Praia da Mesa-Rocha*, reproduzido em periódicos da época [Figura 2]⁵⁵), como ainda que esteve a pintar na região de novo em 1926. Estas temporadas no Algarve seguiam um modo típico no trabalho do pintor, que lhe permitia a conceção de ciclos de obras segundo estadias em locais e regiões. Durante esses anos o pintor apresentava em exposições vistas algarvia, sobretudo de Faro, Olhão, Portimão e Praia da Rocha⁵⁶.

Será no âmbito do *Congresso Regional Algarvio* que encontraremos também a frequentar e expor no Algarve outro dos nomes do Grupo de Leão e um dos mais famosos da geração do Naturalismo português, o pintor **José Malhoa** (1855-1933). Em 1911, alguns anos depois de descobrir o seu grande lugar de trabalho que era Figueiró dos Vinhos, Malhoa começou a dedicar-se a um *ar livrismo* de marinhas centrado na costa portuguesa, primeiro através das praias da região de Sintra (Praia Grande, Praia Pequena, Praia das Maças, Azenhas do Mar), que durante alguns anos seria um dos seus referentes naturais de preferência. Este interesse resultava da doença da esposa, cuja convalescença acompanhou durante anos, ajudado pela amizade de artistas e intelectuais que tinham casas nesses lugares, caso do músico e pintor Alfredo Keil. A partir desta data seguiu-se uma produção de «marinhas» que, segundo o pintor, foi «coisa que nunca tinha feito»⁵⁷. Esta via marcaria a sua produção de quase toda a década, sendo dominante até 1919, data do falecimento da sua esposa, a que se seguia uma crise do pintor que, pela segunda vez, «esteve para abandonar a arte»⁵⁸. Após a presença em 1911 nas praias de Sintra, ainda voltava no ano seguinte, mas o mau tempo e a doença da esposa perturbariam os trabalhos. Consequentemente, entre 1913 e 1915, o pintor deslocava-se preferencialmente para o Algarve, sobretudo para a Praia da Rocha, só regressando aos retiros para as praias de Sintra em 1916⁵⁹.



Figura 2
 Páginas do *Correio do Sul* (31 de outubro de 1915, p.1) com reproduções de obras de Carlos Lyster Franco (*Paraizo - Caldas de Monchique, Margem do Arade - Silves*), Falcão Trigoso (*Um pobre rico de Paz - Arredores de Lagos*), exibidas na exposição de Arte no âmbito do Congresso Algarvio (Praia da Rocha, 1915).

Daí, e tal como João Vaz, Malhoa teve obras na exposição de «arte algarvia» do Congresso Regional Algarvio de 1915, certame que também juntava pintores de recente produção local e um pouco mais novos, como Carlos Lyster Franco, Ezequiel Pereira, Falcão Trigoso, e a jovem pintora Maria Alexandrina Chaves⁶⁰. Os jornais locais reproduziam uma das obras expostas de Malhoa intitulado *Canoa do sr. Marvilhas - Praia da Rocha*, datada de 1915 [Figura 2]⁶¹. Conhecem-se ainda algumas pinturas e estudos da Praia da Rocha que pertenceram ao grande colecionador de origens algarvias José Agostinho Fernandes, amigo tanto dos artistas de nomeada do Naturalismo como do Modernismo.



Figura 3
 Páginas do *Correio do Sul* (31 de outubro de 1915, p.2) com reproduções de obras de José Malhoa (*Canoa do Sr. Marvilhas*) e João Vaz (*Praia das Mezas - Portimão*), Carlos Lyster Franco (*Caminho do Rosal - Estoi*), exibidas na exposição de Arte no âmbito do Congresso Algarvio (Praia da Rocha, 1915).

Na primeira década do século há quatro nomes que serão decisivos na dinamização das artes visuais no Algarve, pelo estatuto de uma ação produtiva e expositiva que traziam à região. Surgiam na região como professores de escolas industriais e liceus, mas com uma atividade cultural que de modo decisivo intensificou o que se vinha fazendo. Podemos considerar este um momento fundador de exposições de arte no Algarve. Em Faro reunia-se Ezequiel Pereira, Carlos Lyster Franco, ambos recentemente formados na Escola de Belas-Artes de Lisboa, e o austríaco Adolf Hausmann [Figura 3]. Em Lagos fixava-se por alguns anos Falcão Trigoso, também recentemente formado nas Belas-Artes de Lisboa.

Em inícios de 1897, depois de cerca de dois anos em Paris subsidiado pelo Conde de Ameal, **Ezequiel Pereira** (1868-1943), normalmente apresentado como um dos últimos discípulos marcantes de Silva Porto, era nomeado professor de desenho na então denominada Escola Industrial Pedro Nunes de Faro⁶², instalando-se na cidade até 1912⁶³. Durante estes anos no Algarve, Ezequiel Pereira teria uma atividade criativa e expositiva, animada pela chegada de Carlos Lyster Franco, que se estabelecia pouco anos depois em Faro também para lecionar, no caso fixando-se na região para o resto da vida para chegar várias vezes a ser confundido com origens algarvias. A estes pode ainda, como adiantámos, juntar-se a presença do austríaco Adolf Hausmann. O trabalho que lançavam seria determinante na dinâmica criativa, expositiva e crítica nas artes e cultura da região.

Embora Ezequiel Pereira tenha sido várias vezes apresentado como «o mais direto discípulo de Silva Porto» (ou, como afirmou Carlos Lyster Franco, «o doce e contemplativo discípulo de Silva Porto»⁶⁴), foi também aproximado a Marques de Oliveira, sobretudo nos «seus muitos e muitos quadrinhos de menos de palmo o tamanho, primeiras e mais diretas impressões recebidas e transmitidas com a mais sentida e leal espontaneidade»⁶⁵. Poucos meses antes de partir tinha apresentado cinco quadros em exposição com Carlos Lyster Franco e a sua jovem discípula Maria Alexandrina Chaves, que assim adquiria tons de despedida. Estas pinturas expostas recebiam forte elogio da crítica local «como expressão verdadeira do céu algarvio»⁶⁶ ou «grandes interpretações da atmosfera pura do Algarve inundando de luz os motivos da terra como a paisagem verde dos campos, o casal pitoresco da horta, o moinho à beira-mar, etc.»⁶⁷.

Por seu lado, **Carlos Lyster Franco** (1879-1959) instalava-se em Faro em abril de 1901, primeiro como professor no Liceu de Faro, até 1909, passando depois para a Escola de Desenho Industrial de Pedro Nunes, tornando-se então colega de Ezequiel Pereira, tudo num exercício total de docência de 41 anos e da qual seria diretor durante 23 anos. Além de pintor e desenhador, e preenchido com uma longa carreira de pedagogo de desenho, e ainda português e francês⁶⁸, Carlos Lyster Franco foi marcante figura cultural na região atuando ainda nas áreas literárias, de escritor, poeta ou crítico (escreveu sobre artistas como



Figura 4
Autor desconhecido, Adolf Hausmann, Ezequiel Pereira e Carlos Lyster Franco na Escola de Desenho Industrial Pedro Nunes (Faro)

José Malhoa, Constantino Fernandes, Joaquim Porfírio ou Henrique Pousão), de editor (destacando-se a de diretor d'O *Heraldo de Faro* na sua edição a partir de Faro), de restaurador (com os trabalhos conhecidos de intervenção no Museu Arqueológico e, já referido, no Museu Marítimo de Faro), envolvendo-se ainda em questões de património e museologia⁶⁹. Com copiosas facetas marcou a cultura algarvia na primeira metade do século XX.

Mas o que nos interessa sublinhar é a relevância da atividade expositiva regular que fundou, animando a primeira dinâmica de *exposições de arte* em Faro, primeiro individualmente e com nomes como Ezequiel Pereira, depois com futuristas e modernistas. Começou por apresentar obras na sucursal da companhia Singer em Faro. Em 1904 expunha uma aguarela de uma paisagem figurando um pântano em luz de pôr-do-sol⁷⁰, a que se seguiu uma pintura de história sobre a Lenda de Ourique⁷¹, com a cena em que *Martim de Freitas, alcaide de Coimbra, faz abrir o túmulo de Sancho II para verificar a sua morte*⁷², em 1905 nova pintura de história, representando uma cena da *Batalha do Salado*⁷³ e, em 1907, expunha ainda uma paisagem a carvão⁷⁴.

Logo de seguida começou a organizar exposições mais alargadas no Palácio Pantoja, onde estava na época instalado o Museu Marítimo, então dependência da Escola Industrial Pedro Nunes e onde, em 1917, se instalaria o Club Farense. Primeiro expôs individualmente, em 1908,



Figura 5
Capa do catálogo da exposição: Carlos Lyster Franco – Paisagens ao Fusain, Faro 1908.

considerada «a primeira que no género nesta província de efetua»⁷⁵, pelo que seria muito visitada e destacada nos periódicos⁷⁶ [Figura 4], a que se seguiram outras exposições com Ezequiel Pereira em 1909⁷⁷ (com quem enviava obras em exposição do centenário de Alexandre Herculano em Coimbra⁷⁸) e ainda em 1912, na qual se juntaria a grande discípula deste colega, Maria Alexandrina Chaves, com destaque positivo da crítica local⁷⁹. Como adiantámos, estaria em 1915 com Ezequiel e Alexandrina na exposição de arte do Casino da Praia da Rocha no âmbito do Congresso Regional Algarvio, ao lado de obras de Malhoa, João Vaz e Falcão Trigoso. Nos anos seguintes participava em exposições em conjunto com artistas do modernismo: em 1917 expunha com Raul Carneiro, Carlos Porfírio e Jorge Barradas no Salão do Teatro Lethes em Faro, exposição esta em que se falava de Modernismo e Futurismo.

Em inícios de 1920 fez várias exposições individuais em Lisboa e uma no Porto. Em Lisboa apresentou-se no Salão Nobre do Teatro Nacional (1921 e 1922), no Salão da Ilustração Portuguesa (1923) e no Salão Bobone (1924), enquanto no Porto expôs no Salão O Primeiro de Janeiro (1924)⁸⁰, em geral bem acolhidas pela crítica da época, e com atento acompanhamento dos periódicos de Lisboa e do Algarve⁸¹.

Em 1924 participava na coletiva Exposição de Arte de Olhão, que incluía obras de vários modernistas (Eduardo Viana, Almada Negreiros, Mário Eloy, Carlos Porfírio, Roberto Nobre ou António Soares), e em 1927 apresentava

desenho humorístico em Exposição coletiva na Misericórdia de Faro, ao lado de nomes como Bernardo Marques, Roberto Nobre, Raul Carneiro ou Samora Barros. Expõe em 1945 e em 1950 no Círculo Cultural do Algarve de Faro e, em 1960, realizava-se no edifício da Aliança Francesa de Faro a primeira exposição póstuma de homenagem.

Formado como pintor de História pelas Belas-Artes de Lisboa, e ainda iniciando um curso de escultura, o seu trabalho plástico, embora passando pelo retrato e com interesse maior pela pintura de história, foi dominando pela paisagem, destacando-se a sua prolixa produção de carvões ditos *au fusain* que, se por um lado seguiam a escola naturalista de Allongé e Karl Robert, por outro assumiam um trabalho de luz (e de cor na pintura) que fornecia um clima peculiar às suas paisagens, tornando-o um caso de estudo específico da paisagem portuguesa de sabor simbolista.

«Se não fosse Pintor que desejaria ser? Desejaria ser caminheiro, para surpreender a Natureza em todos os seus aspetos de encanto e senti-los ainda mais intimamente. Diz-se que a paisagem é um estado de alma; que maravilhosos paisagistas não serão os caminheiros, contemplando a paisagem através da visão nublada pelos seus infortúnios? Quem, melhor do que eles, pode mais intensamente apreciar a psicose dos homens?»⁸².

Nascido na Boémia austríaca, **Adolf Hausmann** (1858-1929) realizou os seus estudos em Viena e em 1889, com 31 anos de idade, veio para Portugal contratado pelo Estado como Professor de Desenho Decorativo para as escolas de desenho industrial. Depois de passar cinco anos em Torres Novas e três em Tomar, ficaria cerca de dezanove em Faro, onde deixaria uma das suas mais conhecidas obras e da cidade, o Monumento a José Bento Ferreira de Almeida⁸³.

Com a entrada de Portugal na Grande Guerra seria expulso do país, sendo notória a defesa do seu colega Carlos Lyster Franco em crónicas no jornal *O Heraldo*, insurgindo-se contra o então Comissário de Polícia, João Barbosa⁸⁴.

«Expulso durante a Primeira Grande Guerra, por ser oriundo de um país hostil a Portugal, fixa residência em Madrid e, após o armistício, retorna a Portugal na

esperança de recuperar o seu antigo lugar como professor, em Faro. Face à impossibilidade de concretização desse desejo, decide regressar à sua terra natal em 1921, onde viria a falecer alguns anos mais tarde»⁸⁵.

Apesar de raramente vista, a sua obra artística, competente no retrato e paisagem, os periódicos locais de época deixaram várias notas positivas ao seu trabalho de ensino e como promotor das exposições de trabalhos escolares em colaboração com Ezequiel Pereira e Carlos Lyster Franco⁸⁶.

Outro nome importante presente no Algarve nestes primeiros anos do século XX, mas a partir de Lagos, é Falcão Trigoso. Em 1905, logo pós terminar o curso nas Belas-Artes de Lisboa, **Falcão Trigoso** (1879-1956), então um dos jovens nomes do Grupo Silva Porto dinamizado pelo Professor Carlos Reis, é nomeado diretor da Escola Técnica Victorino Damásio em Lagos. Ofereceu ainda aulas particulares, nas quais conhece a sua primeira esposa, Maria da Piedade Corte Real. Em 1912 realizava a sua primeira exposição na Escola de Lagos⁸⁷ e outra com a sua esposa na Galeria Bobone em Lisboa⁸⁸. Além da regular presença nas exposições do Grupos Silva Porto e da SNBA, realizou várias exposições individuais com pinturas centradas em paisagens algarvias, com destaque para as que apresentou no Salão Bobone de Lisboa, em 1919⁸⁹, 1923 (inaugurada a 28 de dezembro do ano anterior)⁹⁰, chamando mesmo a esta última *Exposição Algarve*⁹¹, ou 1925⁹². Nesses anos expôs também no Porto, no átrio da Santa Casa da Misericórdia em 1921 e no Salão Silva Porto em 1924.

Em 1915 apresentava uma das 25 teses no âmbito do *Congresso Regional Algarvio*, intitulada «Arte Algarvia», tendo também participado na exposição de arte do certame. Nesta tese apontava algumas tradições de arte popular como as «obras de palma entrançada», os «doces e arranjos artísticos dos frutos regionais, o «mobiliário de Monchique», as «rendas de bilro e bordados» e as «chaminés, óculos e platibandas das habitações». O texto termina com um título «artistas portugueses no Algarve», onde se queixava que ainda «poucos são os artistas que têm procurado reproduzir na tela pedaços desta terra bendita de beleza». Sem referir artistas, o texto aborda a variedade de possibilidade da região como referente natural para os pintores, enquanto fazia nascer a expressão de Costa de

Oiro: «A arte algarvia é pois o seu sol radiante, a cor única da sua paisagem, o lindo luar sem tormentas, a sua costa de oiro mirando-se fantasticamente em águas de mil cores»⁹³.

Em 1924 fixava-se em Lisboa para substituir o famoso aquarelista Roque Gameiro na Escola de Arte Aplicada. Regressaria várias vezes ao Algarve e era sempre noticiado como se pintor algarvio fosse. Diria dele o algarvio Júlio Dantas: «Falcão trigoso não é um algarvio de nascimento, mas é um algarvio de coração»⁹⁴. Já em 1925 o jornalista modernista Mário Domingues perguntava, embora em retórica crítica, se o pintor Falcão Trigoso «será o pintor do Algarve?». Afinal, não bastava «todos os anos nos apresentar uns quadros que lá foi pintar»⁹⁵. O certo é que foi o pintor de matriz naturalista que mais pintou e valorizou a região como grande referente para o *ar livrismo*. Daí que, durante as décadas seguintes, as visitas de Falcão Trigoso ao Algarve e as exposições que ia fazendo eram habitualmente abordadas nos periódicos algarvios, tal como algumas homenagens⁹⁶.

Registe-se ainda a ligação ao Algarve de artistas como **Joaquim Porfírio** (1875-1948), amigo de Carlos Lyster Franco, e que pintava por todo o país, vindo também pintar regularmente ao Algarve. Sobre ele escreveria o amigo Carlos Lyster Franco:

«Apaixonado pelos aspectos paisagísticos do nosso País, que conhecia de Norte e Sul, apreciava muito a paisagem algarvia e, sempre que vinha ao Algarve, demorava-se o mais possível em Monchique, Praia de Rocha e arredores de Olhão, documentando-se com valiosos apontamentos de que chegou a utilizar alguns na execução dos seus trabalhos sempre assinalados pela conscienciosa justeza de um bom desenho realçado por ótimos efeitos de claro-escuro»⁹⁷.

Uma figura próxima, e um dos primeiros casos sérios do feminino na pintura algarvia foi **Maria Alexandrina Chaves Berger** (1892-1979), natural de Faro, que cedo começou a ser reconhecida na cidade pelos seus dotes artísticos, com destaque nas artes do desenho e pintura, mas também como pianista ou recitadora de poesia⁹⁸. Assumiu-se sempre ao longo da vida como discípula de Ezequiel Pereira, que a apoiou desde pequena e conta-se

que Ezequiel teria comprado em Lisboa as primeiros tintas e pincéis da sua discípula⁹⁹. Também é apresentada como «a primeira pintora algarvia diplomada por uma escola de Belas Artes»¹⁰⁰, que frequentou entre 1918 e 1923.

Como já se adiantou, começou a expor em conjunto com o seu mestre e Carlos Lyster Franco, em 1912 (com apenas catorze anos) e novamente em 1915 no âmbito do Congresso Algarvio. A sua primeira exposição individual «de Pintura e Desenho» foi nas salas do Liceu João de Deus em Faro, que abria em finais de 1923, onde apresentou trabalhos finais do recentemente terminado curso de pintura nas Belas-Artes de Lisboa, trechos algarvios e alguns retratos. Diria a crítica local: «As mãos delicadas de D. Maria Alexandrina Chaves, fremitantes de arte e de sonho, teceram de claridade e encanto algumas telas sugestivas, que o seu carinhoso amor pela terra que lhe foi berço a levou a expor nesta cidade»¹⁰¹. Fez algum retrato e natureza morta, mas a sua grande atividade foi de paisagem na linha de Ezequiel Pereira, com os seus «pedacitos de Portugal» (na linha dos *quadrinhos* de Ezequiel Pereira), com recortes de vários lugares do país, incluindo sempre o Algarve, e que foi expondo ao longo dos anos. Realizou várias exposições individuais dos seus «Pedacitos de Portugal» no Porto (1945 e 1951¹⁰²), Lisboa (1947), Faro (1959¹⁰³), Estoril (1963¹⁰⁴) ou, novamente em Lisboa, na SNBA (1964)¹⁰⁵.

Em 1946 noticiava-se que **José Campas** (1888-1971), «nomeado professor da Escola Industrial de Lagos, cuja direção vai assumir, já se encontra instalado em plena costa de Oiro». Esta breve crónica desejava que o pintor não abandonasse os pincéis e pinte o Algarve¹⁰⁶. O desejo realizar-se-ia e José Campas desenvolveria uma série algarvia que apresentava em exposição no Museu Regional de Lagos, e logo de seguida em Lisboa, no ano de 1950¹⁰⁷.

Formado nas Belas-Artes de Lisboa e bolseiro em Paris em 1909, onde esteve entre a década de 1910¹⁰⁸ e 1920¹⁰⁹, José Campas era um pintor muito ativo e competente em vários géneros. Embora mantendo um registo académico, explorando muito a paisagem, mas também o retrato, a natureza-morta e a pintura de história, sabe-se que se relacionou com artistas modernistas como Francisco Franco ou Santa Rita Pintor¹¹⁰. Assim, quando chegou a Lagos, trazia uma

louvável reputação, acrescida de várias exposições individuais, sobretudo em Portugal e no Brasil. Em 1964 enviava um desenho executado em Paris (*Valse Chalupée*), em oferta para apoio de custeamento de monumento a Carlos Lyster Franco em Faro, acompanhado de missiva elogiosa em que afirmava «que, quando ia a Faro, a minha primeira visita era ao meu saudoso e querido colega e amigo Mestre Lyster Franco»¹¹¹.

Figura de outro tempo, mas agregado às estéticas naturalistas, foi relevante a relação com o Algarve por parte do copioso pintor amador **Jaime Murteira** (1910-1986). Formado no instituto superior de ciências económicas e financeiras, cursou cursos na SNBA em 1940, com Frederico Aires e António Saúde, pintores na herança do *ar livre* e destacados membros do Grupo Silva Porto. Jaime Murteira seguiu intensivamente essa via, tendo sido muito apresentado como discípulo direto de Frederico Aires.

Em 1946 e 1947 expunha no Museu Regional de Lagos ou Museu Regional de Santo António, como então também se apresentava. A primeira dava sequência ao esforço do fundador e diretor José Formosinho, no seu constante esforço de animar o espaço Museológico, que anunciava a exposição de Jaime Murteira com «quarenta quadros com assuntos do Norte e da nossa região que têm sido muito admiradas»¹¹². Apesar da carência de fortuna crítica, a exposição teria sucesso comercial, vendendo cerca de um terço da exposição. A do ano seguinte iniciava a série de exposições anuais e, embora apresentado como pintor «nas horas vagas», reconhecia-se o seu mérito na «justeza de desenho e de colorido»¹¹³. Jaime Murteira era noticiado com regularidade nos jornais locais mesmo nas suas exposições fora da região, sobretudo quando apresentava motivos algarvios¹¹⁴, que continuou a pintar, sabendo-se que em 1950 teve «uma curta permanência» em Lagos onde pintou três «grandes telas que um número reduzido de amigos teve o prazer de admirar», tal como noticia um jornal da cidade que o apresenta como «mui digno funcionário das Alfândegas» e «talentoso pintor»¹¹⁵. Voltaria a expor em Lagos em 1957¹¹⁶ e na Aliança Francesa de Faro no ano seguinte¹¹⁷, apresentando novamente várias pinturas de motivos algarvios.

Futurismo e Modernismo no Algarve

«Faro, – já notaram? é a terra da província onde ultimamente mais exposições de pintura e desenho tem havido.

Mas este facto, que é consolador, impõe deveres».

(«Exposição de pintura», in *Correio do Sul*, Faro, 6 janeiro 1924, p.2)

Podemos considerar que o Algarve se ligou ao modernismo logo na primeira geração e a partir de uma força vanguardista peculiar em torno do Futurismo, criando dinâmicas específicas, que nacionalmente só foi ultrapassada por Lisboa, com cujas relações se alimentava. Se na primeira década do século se dinamizaram as primeiras «exposições de arte», com a fixação na região, sobretudo em Faro e Lagos, de professores formados nas Belas-Artes, a década seguinte, sobretudo depois do *I Congresso Algarvio em 1915*, acentuavam-se vínculos com o Modernismo de Lisboa, pelo menos desde 1917, com a questão futurista em Faro, até pelo menos ao ano de 1925.

Carlos Porfírio (1895-1970) seria a figura central das dinâmicas futuristas e modernistas em Faro. Antes de Carlos Porfírio aparecer na cena artística, o Futurismo já tinha sido anunciado no Algarve. O *Heraldo*, na anterior série taviense, tinha sido o segundo periódico português a noticiar o primeiro Manifesto Futurista de Filippo Marinetti, publicado em 20 de fevereiro de 1909, através de crónica de Ribeiro de Carvalho a 1 de agosto de 1909¹¹⁸. Depois das crónicas de Xavier de Carvalho no *Jornal de Notícias* do Porto (a 26 de fevereiro e a 6 de abril de 1909¹¹⁹) seguiu-se a de Ribeiro de Carvalho, surgindo alguns dias depois a mais extensa de todas, por Luís Francisco Bicudo, no *Diário dos Açores* (a 5 de agosto de 1909)¹²⁰. Outra crónica, a referir, foi escrita a partir de Lisboa, datada de 17 de março de 1909 e publicada no *Diário da Manhã* do Rio de Janeiro a 6 de abril, da autoria de Manoel de Sousa Pinto, nascido nesta cidade brasileira, mas ativo como jornalista e crítico em Portugal¹²¹.

Carlos Porfírio começa a envolver-se com o Futurismo depois de partir para Lisboa em julho de 1913¹²² para se candidatar à Escola de Belas-Artes, que frequentaria

nesses anos e no seguinte, sempre reprovando por faltas, e onde teria como colegas nomes como Jorge Barradas, Mário Eloy, António Soares, Rogerio Paletti Berger (estudante de escultura que casaria com a pintora algarvia Maria Alexandrina Chaves), Severo Portela, Jorge Segurado ou Leopoldo d'Almeida. Mas mais importante foram as relações que estabeleceu com as grandes figuras do Futurismo português como Santa Rita Pintor, Almada Negreiros ou ainda Fernando Pessoa¹²³. Algumas memórias sinalizaram esses contactos. Rebelo Bettencourt, um dos colaboradores do *Portugal Futurista*, contaria como Carlos Porfírio o apresentou a Santa Rita Pintor no café Martinho¹²⁴. O compositor moderno Ruy Coelho escreveu: «Lá veio do Algarve, o pintor Porfírio, com quem Santa-Rita muito simpatizou»¹²⁵.

Entre 4 de Fevereiro e 26 de agosto de 1917, Carlos Porfírio animou no *Heraldo* de Faro, dirigido pelo pintor Carlos Lyster Franco, uma página sob o nome *O Futurismo* (dando específica continuidade a outra intitulada *Gente Nova*)¹²⁶, sendo de supor que nesta altura estava mais tempo em Faro. No número de 4 de fevereiro era anunciado o início, referindo-se o «incremento» «entre nós» dessa «estranha escola», esclarecendo que «as constantes solicitações que de vários adeptos de tal escola nos têm sido dirigidas para que publiquemos (...) algumas das suas composições futuristas, ao que aliás de muito bom grado já temos acedido, levam-nos a ampliar a nossa secção “Gente Nova” que fica definitivamente consagrada aos futuristas»¹²⁷. A «folha» *Futurismo* teria colaboração dos principais nomes do futurismo lisboetas (Santa Rita, Almada Negreiros, Fernando Pessoa ou, já postumamente, Mário de Sá-Carneiro) e apoio e elogio direto de Santa Rita Pintor e Almada Negreiros que, em carta de 15 de Julho de 1917, publicada no mesmo jornal, em que assinavam como «representantes do *Comité Futurista de Lisboa*» (como que referindo um núcleo futurista distinto de Faro), louvavam a iniciativa aproveitando para publicitar a futura edição do *Portugal Futurista*. Mas o núcleo central, que animava a secção, era dominado por intelectuais e artistas algarvios, que assinavam quase todos com pseudónimo: A. Queiroz (Raul Marques Carneiro),

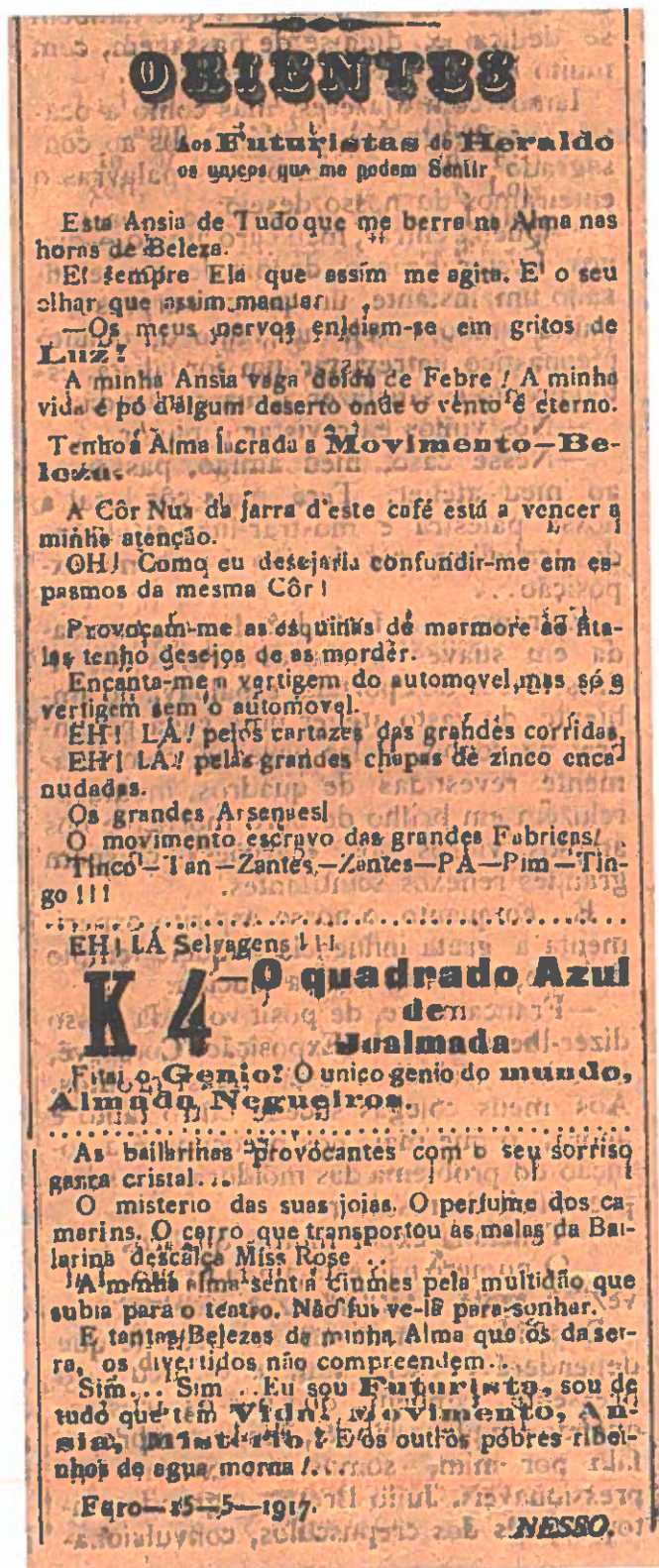


Figura 6
Carlos Porfírio, Nesso [Carlos Porfírio], «Orientes (Aos Futuristas
do Heraldo os únicos que me podem sentir, Faro-15-5-1917)»,
n.º 379, 29 Abril 1917, p.2.

Fontanes (Mário Lyster Franco), Horacio ou O'racio (João Rosado), Kérnoc ou Kernok (Carlos Lyster Franco), Nais-
sance (António do Nascimento) e Nesso (Carlos Porfírio),
ficando por determinar os nomes por detrás de pseudóni-
mos recorrentes como Vivino, Neblina, Ibn-Amar, Belmino,
Cristofle ou Estér. Apenas José Nunes de Sousa assinou dois
poemas, ao que parece com o seu próprio nome, e João
Rosado assinou também alguns textos. Sente-se a transi-
ção entre uma estética com laivos simbolistas e um desejo
futurista que se evidencia mais a partir da publicação dos
poemas **Orientes** de Nesso (Carlos Porfírio) (publicado
a 29 abril 1917) [Figura 5] e *Litoral* de Almada Negreiros
(publicado a 17 junho 1917), sobretudo na maior atenção
à liberdade compositiva e espacial do trabalho tipográ-
fico, no uso visual das letras, utilizando diferentes tipos
de tipografia com variações de tamanhos ou a negrito¹²⁸.
Esta secção serviu de ensaio a Carlos Porfírio para a condu-
ção da revista *Portugal Futurista*, aparecendo como «dire-
tor e fundador» do primeiro e único número desta edição
de relevância histórica no âmbito do futurismo português,
impresso poucos meses depois, ainda em 1917, mas logo
apreendida¹²⁹ e sem confronto público como pouco mais
de dois anos antes tivera a mítica *Orpheu*, para ficar quase
esquecida e pouco estudada durante décadas, até às edições
fac-similadas a partir de 1980¹³⁰.

Em maio de 1917, e em natural sequência desta «folha
futurista» n.º *O Heraldo*, realizava-se uma curiosa «exposição
de arte Moderna» em Faro, também ela imbuída de inten-
ções futuristas. A primeira notícia surgia em março nas
páginas deste jornal referindo cartaz em montra de Faro
que anunciava a exposição, então apenas com os nomes
de Carlos Lyster Franco, Carlos Porfírio e Raul Carneiro,
acrescentando: «Consta-se que os artistas expositores estão
realizando algumas démarches para obterem o concurso
de alguns dos seus colegas que mais se tem evidenciado
no Futurismo»¹³¹. A estes nomes apenas se acrescentou o
de Jorge Barradas, recém-chegado de Paris e que na altura
passava alguns meses em Faro¹³². Eram expostas 81 obras
de Carlos Lyster Franco, 33 de Raul Marques Carneiro, 22
de Carlos Porfírio e 20 de Jorge Barradas, mas o Futurismo
estava apenas sinalizado no n.º 33 de Raul Carneiro (Futu-
rismo), que seria retirada da exposição, e no n.º 21 de Carlos
Porfírio (*Cabeça Futurista*)¹³³.

A ligação de **Jorge Barradas** (1894-1971) ao Algarve ficava sinalizada nesta exposição. Barradas tinha sido colega de Carlos Porfírio na Escola de Belas-Artes, que ambos abandonariam prematuramente. Jorge Barradas era também um dos humoristas modernistas novos revelados na I Exposição dos Humoristas em 1912 no Grémio literário, ao lado de nomes como Cristiano Cruz e Almada Negreiros. Sobre as obras de Barradas expostas em 1917, a crítica local referia que constituíam «finíssimas “charges” a tipos de Paris»¹³⁴. Outra crónica adiantava que Jorge Barradas, «em finíssimos traços de caricaturista, dará ao público de Faro a impressão viva do tipo parisiense, surpreendido no mais flagrante da sua graça», apontando alguns títulos como *Camarad*, *Les vieux satyres* e *Le vent mauvais*. No âmbito da exposição era leiloadada uma caricatura de Jorge Barradas durante um espetáculo apresentado no Cine Teatro de Faro pelo trio Carmen Osório, que «reverteu a favor da sopa para os pobres»¹³⁵.

As obras expostas por Barradas enquadravam-se no predomínio dos motivos mundanos e da ilustração, que fizera dele um dos modernistas das Exposições de Humoristas das décadas de 1910 e das capas das revistas mundanas e elegantes da década de 1920, mas o artista começaria, nesta última década, a praticar a pintura, a cenografia e, na década de 1940, a cerâmica, de que seria um dos nomes de maior destaque na arte moderna portuguesa. Jorge Barradas deixaria alguns trabalhos em torno de motivos populares, que não esqueciam os algarvios, muitos deles produzidos logo após esta passagem e participação na exposição de 1917 em Faro.

Depois da dimensão particular do Futurismo em 1917, a cultura algarvia comprometia-se, tal como acontecera em Lisboa, com as questões modernistas. Na primeira metade da década de 1920 de Carlos Porfírio estaria envolvido em toda uma dinâmica de ligações entre intelectuais e artistas de Lisboa e do Algarve, que culminaria em duas exposições em Lisboa, em 1922 e 1923, as únicas exclusivamente individuais que faria em vida. Para além da peculiar dinâmica expositiva na primeira metade da década de 1920 em Faro, sublinhe-se nestes anos a exposição de artistas algarvios em Lisboa (Carlos Porfírio, Carlos Lyster Franco, Roberto Nobre), tal como a vinda de artistas modernos ao Algarve (António Soares, Eduardo Viana, Mário Eloy). Enquanto

se deixava de falar de Futurismo, em que o Algarve fizera história, como se apontou, começava-se a falar de Modernismo na qual se constituía uma marca algarvia, com fortes relações com o da capital. Como primeira grande marca, e onde exatamente se começava a falar dos «novos» enquanto modernistas, sublinhe-se o Comício Intelectual dos Novos no Chiado Terrasse e o banquete de homenagem a João Vaz¹³⁶ (pintor do Grupo de Leão que, como vimos, estabeleceria relações com a cultura algarvia desde finais do século XIX), em querela de várias figuras ligadas às vias modernas com a direção da Sociedade Nacional de Belas-Artes, que ficaria conhecida como a *Questão dos Novos*, polémica que já vinha de trás e que continuaria durante meses. Foi destacado o envolvimento de uma série de figuras de intelectuais e artistas algarvios. Dos nomes desses algarvios, presentes ou envolvidos, destacam-se Carlos Porfírio, José Dias Sancho, Cândido Guerreiro, António de Monsanto (pseudónimo de José Faísca), Julião Quintinha, Bernardo Marques ou Mário Lyster Franco [Figura 6]¹³⁷.

Esta dinâmica modernista foi assinalável no Algarve, sobretudo na primeira metade da década. Podemos dizer que ela começou depois a enfraquecer com certas partidas. Carlos Porfírio partia para Madrid e depois Paris, por volta de 1925, só regressando definitivamente em 1939. Bernardo Marques já se fixara em Lisboa e Roberto Nobre, depois de alguns anos em Olhão, onde mantinha casa, estabelecia-se em Lisboa. Há ainda o desaparecimento precoce de figuras ativas como José Dias Sancho, que falecia em janeiro de 1929. E nos finais deste mesmo ano Raul Marques Carneiro trocava Faro por Vila Nova de Gaia. Mas também podemos considerar, numa perspetiva mais socioeconómica, que toda uma época de ouro da economia algarvia caía algo repentinamente em desgraça com a quinta-feira negra da bolsa de Nova Iorque de 24 de outubro de 1929, em duas consequências: «A primeira, que é empresarial: falência-suicídio-emigração. A segunda, que é a do trabalho: desemprego-miséria, e também emigração. Com a primeira apaga-se o modernismo, com a segunda desaparecem as platibandas»¹³⁸.

Como grande exemplo dessa riqueza algarvia na década de 1920, e as suas ligações às artes, refira-se a figura de Agostinho Fernandes (1886-1972), empresário algarvio ligado às conservas que foi um dos primeiros e maiores



Figura 7 e 8

«No banquete oferecido pelos novos a João Vaz, no Restaurante Leão», in *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, n.º 827, 24 de dezembro de 1921, pp.514-515, páginas com caricaturas executadas por José Dias Sancho, Leal da Câmara e João Silva.

coleccionadores de arte moderna em Portugal, amigo de artistas desde os naturalistas aos modernistas. Agostinho Fernandes construiu cedo uma vistosa coleção de arte, que juntava a geração naturalista à modernista, tal como artistas de Lisboa e do Algarve. O *Correio do Sul* faria dos primeiros destaques ao empresário enquanto coleccionador, em crónica de visita à sua casa em Lisboa na Avenida da Liberdade¹³⁹. Seria mecenas da revista *Contemporânea* dirigida por José Pacheco¹⁴⁰, tal como o fundador da Editora Portuguesa e do início da aventura cinematográfica de Carlos Porfírio como realizador, apoiando-o com a produtora Cinelândia na realização do filme *Sonho de Amor* (1944).

Não por acaso, o epíteto de «vila cubista» de Olhão nascia nestes anos, processo com a colaboração de vários intelectuais e artistas. Olhão já era muito comparada a um exotismo mediterrânico e árabe¹⁴¹. A primeira alusão cubista ao lugar pertenceu a Francisco Fernandes Lopes ao referir «o livre aglomerado de casas cubista»¹⁴². Logo de seguida seria o poeta espanhol Rogelio Buendía, amigo de Fernandes Lopes, que referia a «fantasia cubista feita povoação», «uma quente fantasia cubista, onde tudo, até as chaminés, tem a forma quadrada»¹⁴³. Mas a fixação do epítome de «vila cubista» pertenceria a José Dias Sancho em dois artigos no *Correio do Sul* (reeditados depois no livro *Deus Pan*, em 1925). O primeiro tinha o título «Olhão – Uma vila cubista»¹⁴⁴; no segundo o cubismo associava-se à chaminé algarvia¹⁴⁵. A expressão estendia-se a crónicas mundanas e era apropriado por periódicos nacionais¹⁴⁶,

sendo reativado com a exposição de 1923 de Eduardo Viana dominado pela fase algarvia¹⁴⁷. Outro destaque tem que ir para Roberto Nobre, natural de Olhão, que expunha um título *Olhão Cubista* nas suas exposições do mesmo ano em Olhão e com Isaura Cavalheiro em Lisboa e Faro – obra essa que seria muito referida e comentada pela crítica, e este motivo seria muito recorrente no pintor¹⁴⁸.

Este protagonismo de Olhão culminava ainda na referida *Grande Exposição de Arte em Olhão*, inaugurada a 27 de julho de 1924 na sede do Sporting Club Olhanense, exposição esquecida dos anais da história da arte, mas a mais relevante coletiva de 1924 pelos nomes que juntava. Entre a *Exposição dos 5 Independentes* de 1923 e o *Salão de Outono* de 1925, esta exposição assumia-se como a grande exposição coletiva de 1924 do modernismo português. E nenhuma outra no Algarve nesses tempos conseguiu juntar esses nomes, pelo que ela pode apresentar-se como a grande exposição de síntese deste esforço artístico e modernista que marcou o Algarve na primeira metade da década de 1920 e a que melhor deu resposta, no seu próprio tempo, aos desejos de Roberto Nobre – que morava então em Olhão e como artista estava bem representado, com 13 desenhos, três deles oferecidas para venda a favor do Hospital, emprestando ainda obras de outros artistas (Mário Eloy e Isaura Cavalheiro).

A ideia da exposição nascia após apontamento de que havia obras de artistas relevantes em coleções particulares de Faro¹⁴⁹. De imediato se constituiu uma comissão organizadora com João Carlos de Mendonça (presidente), Francisco Dentinho, Bernardino da Silva, e logo se apresentou Francisco Lopes como conferencista de abertura¹⁵⁰, enquanto se apelava «a todos que tivessem obras de arte» para contatarem¹⁵¹. A exposição inaugurava com a conferência de Francisco Fernandes Lopes que, começando por referir que o espaço da exposição, então sede do Sporting Club Olhanense era a casa onde nascera o poeta João Lúcio, abordou com relativa atualidade movimentos artísticos, do Impressionismo ao Futurismo e Cubismo, referindo artistas estrangeiros como Picasso, Braque ou Léger¹⁵².

Voltemos à dinâmica expositiva no Algarve após a Grande Guerra. Em 1920 e 1921 destaca-se um conjunto de exposições com Carlos Porfírio, Raul Carneiro e José Dias Sancho, decorridas em Faro e em Sevilha, esta última sem Raul Carneiro. A exposição de 1920, organizada por Carlos Porfírio, e que

decorreria em junho no Clube Ginásio de Faro, contava inicialmente apenas com Raul Marques Carneiro, que já tinha estado em 1917, mas José Dias Sancho seria ainda incorporado que, entretanto, iniciara um trabalho modernista de «caricaturas de pessoas conhecidas de Faro e Olhão»¹⁵³. Os mesmos expositores voltavam a apresentar-se no Club Farense no ano seguinte, certame que incluiria relevante conferência do espanhol Rogelio Buendía a que voltaremos.

Entre estas duas exposições de Faro, Carlos Porfírio e José Dias Sancho fazem uma viagem para exporem em Sevilha. Seriam ainda acompanhados de Henrique Galvão e do músico Manuel Ribeiro. Em Huelva e Sevilha têm contactos com importantes artistas das vanguardas do Sul de Espanha, tais como: com Isaac del Vand-Vilar, «o fundador do futurismo em Hespana que com os olhos românticos e o nome “Grecia” da sua revista futurista, nos faz compreender o esforço intenso que despense para se incarnar no futurismo»¹⁵⁴; com [Manuel Forcada] Cabanellas, «escritor novo que adora a Relíquia do Eça», escritor argentino algo esquecido que viveu em Sevilha entre 1919 e os inícios dos anos 20; com José Maria Romero Martinez, também médico e poeta da Geração de 27, tal como Buendía, e que, comprometido com a Frente Popular, seria fuzilado em Sevilha em 1936; com José Lafita [Diaz], «escultor boémio que ri muito e esculpe maravilhosamente» e filho do pintor paisagista José Lafita y Blanco; e ainda com Cuenca Muñoz, diretor da revista *Centauro* (Huelva), que lhes oferecia exemplares da sua revista enquanto se lançava a «ideia do intercambio intelectual» «com *Centauro*» (a revista terminaria ainda nesse ano e desse projetado intercâmbio só se destaca a publicação de um poema de Cândido Guerreiro, em número que referia esta passagem dos artistas portugueses por Sevilha e Huelva¹⁵⁵).

Mas a principal figura da Andaluzia com quem estabeleceram contatos, que os recebe primeiro em Huelva, é Rogelio Buendía, «medico acidentalmente» e poeta ligado à *Geração de 27*, que na época estava envolvido com o *Ultraísmo* de Sevilha. Buendía colaborava na revista *La Rábida*, revista colombiana Ibero Americana, onde cultivou o iberismo. Nesse espírito colaborou em várias revistas portuguesas e seria grande responsável pela publicação, tradução e estudos de poetas e artistas portugueses, com destaque para os algarvios, em periódicos espanhóis no início da década de 1920. Buendía já tinha viajado por Portugal¹⁵⁶ e passado pelo Algarve,

mas voltaria à região em 1921, para importante conferência em Faro no âmbito de segunda exposição de Carlos Porfírio, Raul Marques Carneiro e José Dias Sancho. Nesta conferência Rogelio Buendía fazia apreciações sobre as obras expostas dos artistas portugueses¹⁵⁷ e abordava vários movimentos (e os seus principais artistas), alguns ainda sem fortuna crítica em Portugal: Impressionismo, Expressionismo, Futurismo, Dadá, Cubismo, Criacionismo, Ultraísmo, Vibracionismo. Mas sublinhava a dimensão de ensaio desses vários movimentos, afirmando que nenhuma das «ultimas tendencias han dado la clave de la plenitud»¹⁵⁸.

Logo de seguida, em inícios de 1922 e de 1923, Carlos Porfírio apresentava-se em duas exposições do Salão da Ilustração Portuguesa, a segunda com apoio da revista *Contemporânea*. Antes da partida para a primeira, Carlos Porfírio fez uma exposição individual no atelier do Teatro Lethes de Faro, onde vendeu alguns quadros¹⁵⁹, chegando a Lisboa ainda a tempo de se envolver no Comício dos Novos e no banquete de homenagem a João Vaz¹⁶⁰.

O interesse das obras apresentadas nas exposições de Lisboa é a situação expressionista que apresentava, fazendo da sua obra desta fase um dos casos mais marcantes de uma via expressionista na arte portuguesa na época, entre a dinâmica do gesto e a vibração da cor pura, e certamente o grande caso dessas possibilidades entre as máscaras de Amadeo de Souza-Cardoso e a investida expressionista de Mário Eloy por volta de 1928 (sobretudo a sua *fase verde*, a primeira marcante da sua estadia em Berlim). Por outro lado, era relevante pela exploração dos motivos regionais, fazendo dele um dos primeiros a conjugar vias plásticas modernas a motivos locais, ao lado de casos coevos como Domingos Rebelo nos Açores ou Dórdio Gomes no Alentejo, tanto no âmbito da paisagem como dos costumes – e uma década e meia antes desta se tornar ideologia cultural com António Ferro através do Secretariado de Propaganda Nacional.

A partida de Carlos Porfírio, por volta de 1925, para Espanha e depois Paris, entre outras viagens pela Europa e alguns regressos a Portugal¹⁶¹, com regresso definitivo ao Algarve em 1939, retiravam-no da cena cultural nacional e regional durante vários anos. Depois de regressar definitivamente, manteria a prática da pintura, mas destacava-se nas incursões no Cinema, realizando duas grandes metragens na década de 1940 (*Sonho de Amor*, filmado em 1944,

e *Um Grito na Noite*, filmado em 1947¹⁶²), e na montagem de exposições e Museus, destacando-se a criação do Museu de Etnografia Regional (hoje Museu Regional do Algarve) em Faro, que inaugurava em 1962.

Bernardo Marques (1898-1962), natural de Silves, partira para Lisboa em 1918 para cursar a Faculdade de Letras, para logo se aventurar na ilustração, começando a ser noticiado em jornais algarvios em finais de 1919, a partir dos trabalhos para a sua primeira apresentação na 3.ª Exposição dos Humoristas Portugueses, no Teatro de S. Carlos, em Lisboa, que decorria em inícios de 1920¹⁶³.

Sem assumir a pintura, que só muito pontualmente realizou, Bernardo Marques seria uma das figuras mais ativas na ilustração e grafismo modernista, ativo em vários periódicos relevantes da época – cuja atividade os periódicos algarvios iam noticiando¹⁶⁴. A sua obra e vida tornava-se, contudo, predominantemente lisboeta nesses anos de 1920. Embora colabore em vários periódicos com ligações à região, só o encontraremos a expor com seis desenhos na exposição coletiva da Misericórdia de Faro no ano de 1927, com alguma receção específica elogiosa por parte de Roberto Nobre nas páginas do *Correio do Sul* de Faro¹⁶⁵. Embora tenha executado um grande painel para a Brasileira do Chiado, o que era noticiado nos jornais locais, com particulares informações¹⁶⁶, foi muito parca a atividade de Bernardo Marques enquanto pintor, ficando notabilizado como uma das figuras mais marcantes na ilustração e no design gráfico português entre Guerras.

Também **Roberto Nobre** (1903-1969), natural de São Braz de Alportel, mas que no início da década de 1920 se estabeleceria em Olhão (onde recebia artistas e intelectuais para visitar a região, tal como foi o caso de Mário Eloy) e, pouco depois, em Lisboa, seria um elemento essencial na ponte modernista entre Algarve e Lisboa, pela convivência que apresentava com os artistas modernistas lisboetas e uma ligação que mantinha com a sua região natal. Depois de expor trabalhos na redação do *Correio Olhanense*, em inícios de 1923, onde já mostrava o título *Olhão cubista*¹⁶⁷, apresentava-se em Lisboa poucos dias depois com Isaura Cavalheiro¹⁶⁸ (Salão de fotografia Furtado & Reis, janeiro-fevereiro de 1923)¹⁶⁹, com quem voltava a expor poucos meses depois em Faro (Clube Farense, maio 1923). Nos inícios do ano seguinte voltava a expor em Lisboa na mesma casa fotográfica e novamente com Isaura Cavalheiro (fevereiro 1924)¹⁷⁰. No âmbito

desta exposição ficou registada uma festa para comemorar o êxito de Roberto Nobre em Lisboa, cuja descrição é uma admirável manifestação de cumplicidades entre artistas e intelectuais de Lisboa e do Algarve:

«Muitos artistas se reuniram em Lisboa para festejar o grande êxito que o pintor Roberto Nobre alcançou com a sua exposição d'Arte.

Esta festa carinhosa consistiu num esplendido chá oferecido pelo escritor algarvio Aragão Barros que para esse fim convidou os artistas mais representantes da moderna geração. Bernardo Marques decorou a sala onde teve lugar esta expressiva e íntima festa. Todos os convidados ficaram maravilhados pelas amabilidades de que foram cercados sendo unânimes em elogiar o bom gosto que presidiu a esta significativa homenagem.

Mademoiselle Antoinette Bonald amenizou o ambiente com escolhidos trechos da música moderna a que Ivo Cruz prestou o concurso admirável do seu virtuosismo incomparável. O escritor Correia da Costa cantou com extraordinário brilho o 3.º andamento da canção *Ay, Flores do verde pino!* de El-Rey D. Dinis.

José Dias Sancho soube evocar o fatalismo moirisco dos sonetos de Cândido Guerreiro *Às Portas de Fez*. Abriu a série dos brindes Aragão Barros que em floridas palavras disse o que sentia diante dos quadros de Roberto Nobre e fez o panegírico da Arte Moderna enaltecendo o significado da elevação mental do Algarve. Foi muito aplaudido. Seguiu-se-lhe Julião Quintinha, que, em palavras calorosas expôs o moderno significado da pintura como força diretriz da luta titânica entre o capital e o trabalho. O engenheiro Félix da Fonseca reivindicou para a pintura o dinamismo. Alfredo Pimenta começa por referir-se à cor lânguida e opalescente das orquídeas, afirmando que na *nuance* está o segredo da arte.

Carlos Porfírio abraçou Roberto Nobre, saudando-o como a melhor esperança do Algarve.

Almada Negreiros leu parte da sua conferência inédita "A Harmonia" com geral agrado e frisou que era interessante repetirem-se festas como estas que a iniciativa de Aragão Barros realizou.

A assistência compunha-se dos srs. drs. Alfredo pimenta, Victor Falcão, Correia da Costa, Mário Saa Carlos Cavaco, Lopes de Haro, Baldomero Ortiguez; o engenheiro Félix da Fonseca; Almada Negreiros, Assis Esperança, Ferreira de Castro, Eduardo Frias, António Monsanto, José Dias Sancho, Julião Quintinha, Humberto Pacheco, Agostinho Fernandes, Carlos Porfírio, Bernardo Marques, Jorge Barradas, Stuart Carvalhais, Ivo Cruz, Guilherme Filipe, Eduardo Viana, António Ferro, Augusto Esaguy, Abrahão Israel Anahory, Jacob Bensabat, Eduardo Malta, Jorge de S. Basílio, Simão da Veiga, Carlos Babo e Ruy Coelho.

Mais brindes se levantaram (...).

Roberto Nobre agradeceu afetuosamente, quanto a ele, tão imerecida distinção.

Todos os convidados se retiraram agradavelmente impressionados pela cativante festa.

Um dos brindes (esquecíamos dizê-lo) foi dirigido ao Correio do Sul, propulsor dos interesses do Algarve. Esse brinde foi do escritor Assis Esperança». ¹⁷¹

Executando proficuamente a ilustração e a pintura ao longo da década de 1920, de que foi nome marcante e de alargada produção nesses anos, desde vias com preocupações sociais às mais elegantes e mundanas, Roberto Nobre investiria, nos anos seguintes, cada vez mais na crítica de arte, sobretudo no cinema – de que seria figura de relevância nacional chegando a realizar pequenos filmes em Olhão¹⁷², ainda nessa década, desenvolvendo depois uma importante atividade de crítico e teórico de cinema.

Se os artistas anteriores tiveram esse papel de levar a paisagem algarvia a Lisboa, também cativaram os artistas modernos de Lisboa a irem até essa paisagem. O primeiro artista significativo do modernismo português a descobrir o Algarve como motivo pictórico foi Eduardo Viana, que aí encontraria, em 1922, respostas de continuidade para as suas pesquisas da luz e da cor vindos da década anterior. Se Barradas já tinha estado no Algarve para a exposição de 1917, teríamos ainda, nos anos seguintes após a Grande Guerra, a passagem de modernistas ligados a Lisboa como Fernando Pessoa (agosto 1919)¹⁷³, António Soares (1919 e 1922), Eduardo Viana (1922), Mário Eloy (1924)¹⁷⁴.

Eduardo Viana (1881-1967) foi decisivo na valorização do Algarve como referente paisagístico para a pintura moderna. Depois de uma importante série em torno de paisagens do Norte de Portugal, sobretudo da cidade do Porto, que expunha em 1920 no Porto e no ano seguinte em Lisboa, o pintor passava quase um ano no Algarve para desenvolver uma série algarvia, que tanto é contígua como revezada à anterior. Em meados de fevereiro de 1922, passava em Olhão para preparar uma estadia mais prolongada de trabalho e, a partir de 5 de abril desse mesmo ano, com alguns breves retornos em Lisboa, passava uma larga temporada na Vila onde ficaria até inícios do ano seguinte. Regressava a Lisboa a 3 de janeiro de 1923 «levando na sua bagagem algumas telas e cartões de assumptos olhanenses»¹⁷⁵, com que reparava uma exposição individual para março seguinte, que seria dominada por motivos algarvios¹⁷⁶, sobretudo de Olhão – fase de produção que ainda apresentaria na Exposição dos 5 Independentes do mesmo ano (*Pousadas de Ciganos*, 1923)¹⁷⁷ e dois anos depois no I Salão de Outono (títulos como *Olhão* e duas *Paisagem Algarvia*, sendo um destes últimos títulos, como indicado no catálogo, «destinado à Brasileira do Chiado»).

O pintor terá ficado em casa de Francisco Fernandes Lopes, de cuja casa tinha vista privilegiada para o casario branco e truncado de Olhão. Uma narrativa de Mateus Moreno, em conversa com um «amigo médico e intelectual» (embora não dizendo o nome, deduz-se facilmente ser Francisco Fernandes Lopes), tem curioso relato da estadia de Eduardo Viana:

«– Eduardo Viana, informa-nos o nosso amigo, encontra-se presentemente em minha casa, pintando daqui mesmo essa parte da vila. Bastante típica, não é verdade?

Era esplendida, com efeito!

E pela primeira vez o nosso olhar compreendeu nitidamente a teoria modernista do cubismo.

O pintor Viana deve trazer de lá quadros admiráveis»¹⁷⁸.

A crítica da época reconhecia um feliz encontro entre o interesse pela cor e a solidez na captação da paisagem da região, sobretudo o casario de Olhão, facilitando as afinidades com o recente epíteto de «vila cubista». Não por acaso, Eduardo Viana ficara instalado na casa de Francisco Fernando

Lopes, como vimos, o primeiro a ligar Olhão ao Cubismo. Mateus Moreno afirmou também que as «suas lufadas de sol abraçavam a paisagem com cintilações nitidamente algarvias; e os minaretes de Olhão, faiscantes de cal, eram bem os minaretes de Olhão, no seu impressionismo cubista feliz»¹⁷⁹. Ou ainda, noutra crónica dedicada ao pintor: «Em Olhão, a vila cubista dos mirantes a açoteias esplendendo à reverberação oftálmica do sol, encontrou o artista os “motivos” mais intensos para a sua retina ampla e vibrátil»¹⁸⁰.

Algumas das obras da *fase algarvia* de Eduardo Viana ficaram na altura em posse de amigos algarvios. Isso permitiu que, em 1924, na Grande Exposição de Arte em Olhão, estivessem presentes três pinturas de Eduardo Viana que pertenciam a particulares algarvios: *Banda do Levante* (de Manuel Ventura), *Arredores de Olhão* (de João Ventura) e *A casinha da gala* (de Francisco Fernandes Lopes).

Seguindo Eduardo Viana, também **Mário Eloy** (1900-1951)¹⁸¹, natural de Lisboa, passaria grande parte do verão de 1924 na casa de Roberto Nobre em Olhão, pintando a mesma localidade. Sabe-se que em maio já se encontrava em Olhão e que a 18 de junho partia para Tânger¹⁸².

Mário Eloy já tinha sido colega de Carlos Porfírio na Escola de Belas-Artes de Lisboa em 1913 e 1914 (que frequentou irregularmente entre 1913 e 1916), tendo ambos desistido. A viagem decorreu após a sua primeira exposição de consagração, com Alberto Cardoso em 1924, e de passagem para o Norte de África, para onde seguiu semanas depois, tal como contaria Roberto Nobre que o recebera na sua casa de Olhão: «Apareceu-me Eloy no Algarve, com uma carta de Assis Esperança, que prefaciava o catálogo e fizera uma conferência durante a exposição. Nessa missiva, era-me pedido que procurasse um meio prático e económico de o jovem artista ir para Tânger, pintar... (...). Convivemos, nas semanas que ali estive, entre passeios e ceatas alegres, (...)»¹⁸³.

Mário Eloy concebeu vários *croquis* (grande parte pertence atualmente à coleção de arte moderna da Fundação Calouste Gulbenkian), algumas pinturas do casario de Olhão, e ainda alguns retratos como o de Roberto Nobre. Na *Grande Exposição de Arte em Olhão*, em agosto de 1924, eram expostas obras dessa produção recente e que pertenciam então a Roberto Nobre: *Retrato do Pintor Roberto Nobre*; *Mirante Branco (Olhão)*; e *Mirante Vermelho*. Esta série algarvia correspondia a uma primeira fase modernista do pintor,

cujas preocupações com a construção da pintura o colocavam perto de Eduardo Viana. E, tal como Eduardo Viana, Mário Eloy partiria em 1925 para Paris, seguindo depois para Berlim, onde ficaria até 1932 (por seu lado, Eduardo Viana seguia para a Bélgica e regressaria alguns anos mais tarde), regressando para desenvolver um particular projeto de pintura expressionista, atuante tensa e dramaticamente sobre figuras sólidas, que seria um dos casos mais sérios da arte portuguesa na década de 1930. Entretanto avançava a sua doença neurológica, que carregava todo esse drama de comensurações visionárias¹⁸⁴.

António Soares (1894-1978), que também tinha sido colega de Carlos Porfírio nas efémeras passagens de ambos na Escola de Belas-Artes de Lisboa, veio ao Algarve em 1919, e tal como se anunciou, para «pintar alguns *panneaux* decorativos inspirados em motivos da nossa bela região, *panneaux* que destina a uma exposição em Lisboa»¹⁸⁵. A mesma notícia referia que o principal motivo era a «constituição d'uma importante empresa cinematográfica» em que o pintor aparecia como «técnico especialista». A empresa estava ainda a abrir subscrição, acabando por não abrir por rutura entre Francisco Fernandes Lopes e António Soares, por um lado, e José Dias Sancho e Carlos Porfírio, por outro. Abria apenas a dissidente *Film Sancho Limitada*, por José Dias Sancho, que envolveria Carlos Porfírio como colaborador e ator, tal como se referiu em comunicado em jornal pouco depois¹⁸⁶. A *Gharb-Film* ficaria suspensa, embora o nome fosse retomado em empresa experimental *Gharb* criada por Roberto Nobre em 1923, que conclui apenas um filme (*Charlotim e Charlotina*, 1923-1925)¹⁸⁷. Mas sabe-se que António Soares passaria temporada em Olhão a pintar. Roberto Nobre deixou esclarecidas memórias desde caso em conferência proferida em outubro de 1955 no Cineclube de Faro:

«Houve uma reunião decisiva e, então, esses algarvios falaram muito. O Dr. Fernandes Lopes defendeu com calor a manutenção do “técnico” importado, Dias Sancho o contrariou, e, então, a coisa foi resolvida: o Dr. Fernandes Lopes ficava com o técnico, que afinal só era pintor, e também com o título *Gharb-Film*. Os restantes iam procurar outro técnico. Ficou a dirigir a outra empresa (a de Faro, pois aquela veio para Olhão) o jovem de vinte e um anos Dias Sancho. Embora aquilo

fosse uma audaciosa façanha de D. Quixote, o intrépido batalhador aqui era Sancho. Assim, o Algarve, em vez duma produtora, passou logo a ter duas. Ah! Pequena província, que em tudo te tornas grande!

O tal rapazote magriço e descorado que, esse sim, tinha altura e magreza para D. Quixote, não quis desmanchar o par, e ficou com Sancho.

Perdeu o seu rico título de *Gharb-Film*. O pintor António Soares veio para Olhão, pintou belos quadros, mas às ordens do director Fernandes Lopes não fez mais fita nenhuma, além de andar com um livro de cinema debaixo do braço. Em prol do seu sonho de cinema, o Dr. Lopes pagou generosamente as contas ao velho Hotel do Gimenez e o caso ficou por aí»¹⁸⁸.

Em finais de agosto de 1922 anunciava-se nova passagem pelo Algarve por parte de António Soares com Bernardo Marques, que vai «realizar em Silves quadros» para próxima exposição em Lisboa¹⁸⁹. As passagens de António Soares foram rápidas ou, como se registou na época, «aqui passou como um meteoro»¹⁹⁰, mas fez e deixou aí obra, daí estar na lista de Roberto Nobre para a proposta de uma Exposição Permanente de Pintura algarvia, como António Soares estaria representado na *Grande Exposição de Arte* em Olhão de 1924, apresentando um *desenho* que pertencia a João Trigueiros, editor de importantes jornais ligados a Olhão como o *Correio Olhanense* e *Correio Algarvio*. Apesar de ser mais conhecido pela sua atividade de ilustrador, a pintura e a cenografia foram áreas criativas de relevância em António Soares, sendo um dos pintores modernistas escolhidos para os painéis da Brasileira do Chiado e para o Bristol Club, e um dos primeiros agentes históricos na construção de uma cenografia modernista¹⁹¹.

Refira-se ainda a importância de **Raul Marques Carneiro** (1890-1969), a partir de 1916 docente na Escola Industrial e Comercial Pedro Nunes de Faro, onde foi colega de Carlos Lyster Franco e no qual chegaria a ser diretor. Na linha do que Carlos Lyster Franco e Ezequiel Pereira lançaram no início do século XX, dinamizou exposições escolares com boa receção. A importância histórica de Raul Carneiro na região tem sido suportada pelo seu envolvimento na página literária futurista d'O *Heraldo* com o pseudónimo A. Queiroz e pela participação na Exposição de Arte Moderna,

com Carlos Porfírio, Carlos Lyster Franco e Jorge Barradas em 1917, onde chegou a anunciar uma secção de técnicas de desenho que chamava *Futurismo*, com os títulos de *Mirly*, *Zarna*, *Rodigue*, mas que não chegarias a ser expostas¹⁹². Menos lembradas são as suas participações em duas exposições com Carlos Porfírio e José Dias Sancho em 1920 e 1921 no Clube Farense.

Apesar deste envolvimento, os trabalhos conhecidos de Raul Marques Carneiro, num domínio de retrato e paisagem, revelavam uma estética de bom labor académico com dificuldades em incorporar os movimentos modernos, embora se sublinhe a mancha larga, algo pastosa, mas pouco gestualizada, que explorou sobretudo em paisagens de efeito crepusculares de céus por vezes avermelhados. Contudo, os anos de Faro são relevantes no seu percurso, com relevância na história artística local. Ainda apresentaria seis peças na exposição coletiva na Misericórdia de Faro em março de 1927, entre a figura humana e a paisagem, sobretudo algarvia, mas em 1929 era anunciado que partia com a esposa e os filhos parte para Vila Nova de Gaia onde tinha sido colocado, a seu pedido, na Escola Industrial¹⁹³.

Com prática artística, por vezes amadora, referenciem-se alguns nomes de relevância local, envolvidos em várias das exposições individuais e coletivas realizadas durante a primeira metade do século na região. Foi o caso de **Francisco Gimenez** (c.1877-1950), tesoureiro da fazenda pública e pintor-amador ligado a Olhão, que expunha em várias coletivas no Algarve e Lisboa¹⁹⁴. Em 1933 realizou uma primeira exposição individual nas salas da Associação Comercial e Industrial de Olhão do que chamou *Arte Algarvia*¹⁹⁵ e, em março de 1945, fez a sua grande exposição individual na SNBA, com 54 trabalhos «onde predominam a paisagem algarvia e as amendoeiras em flor»¹⁹⁶. Refira-se ainda os irmãos Joaquim de Passos, Rosalinda de Passos, mais dedicados à escultura, e Virgínia de Passos (por sua vez irmãos dos poetas Bernardo de Passos e Boaventura Passos), mais ligada à aguarela e pintura, presentes em algumas das coletivas realizadas no Algarve na década de 1920, que em junho de 1945 expunham em conjunto na Galeria Diário de Notícias em Lisboa. **Rosalina Dias Passos** (1880-1958) tem sido a mais destacada e estudada¹⁹⁷.

Refira-se ainda **Maria Keil do Amaral** (1914-2012). Nascida em Silves, frequentou a Escola Industrial desta cidade onde foi aluna de desenho de Samora Barros. Irá para Lisboa

em 1929 para frequentar as Belas Artes, onde completará apenas o curso geral de pintura, mas já não o Curso Especial de Pintura que então se seguia. Em dispersa atividade, o desenho e a pintura em Maria Keil desdobraram-se numa prática plural de ilustração, artes gráficas, tapeçaria, azulejo ou decoração. Embora com um percurso artístico muito exterior ao Algarve, registe-se um painel de azulejo para uma sala do Casino de Vila Moura em 1973, ou uma tardia série de paisagens algarvias, produzidas entre 1999 e 2001, em tons simultaneamente luzentes e cálidos. Os jornais locais não deixaram de anotar algumas atividades da artista, sublinhando as suas origens algarvias¹⁹⁸.

Como indicámos, a partir da década de 1930, a atividade cultural algarvia perde fôlego. Contudo, alguns nomes, que podemos considerar perto da nova geração modernista, deixaram algumas marcas. Vários deles estarão de passagem como professores em escolas industriais e comerciais da região, com a atividade criativa consumida pela docência, embora algumas vezes realizassem exposições individuais. Um dos primeiros casos foi **Samora Barros** (1187-1972), pintor e poeta nascido em Albufeira (onde se criou uma galeria de arte em seu nome). Iniciando os seus estudos em Direito, acabou por se formar em Pintura na Escola de Belas-Artes de Lisboa em 1919, fixando-se de imediato como professor na recente Escola Industrial e Comercial de Silves. Pintor de retratos, de modo mais severo, e de paisagens, de mancha mais larga e aberta (as suas *espatuladas*, como lhes chamava¹⁹⁹), a sua atividade ficou muito dispersa pela docência e a atividade de poeta e cronista em vários jornais, sobretudo algarvios²⁰⁰. Refira-se ainda o caso de **Ricardo Bensaúde** (1894-1974), artista modernista moderado que em 1930 realizou uma exposição individual no Club Farense, com pouca reação local e até esquecida nos estudos do pintor²⁰¹. Sabemos também que nesse ano e no seguinte abriu cursos de pintura em sala do Teatro Lethes²⁰².

Também **Lázaro Veloso** Corte-Real (1897-1993), nascido em Lagos, depois de estudar pintura na Escola de Belas-Artes de Lisboa ainda regressou ao Algarve como professor, em Lagos e Faro, além da docência em Beja, Lisboa e Funchal. Com trabalho algo disperso nas artes gráficas e publicidade, na pintura dedicou-se sobretudo à paisagem e ao retrato. Surgira com algum destaque em exposição no ano de 1929 no Salão Bobone em Lisboa, com José Tagarro e Júlio de Sousa, seus colegas nas Belas-Artes de Lisboa. Em 1923 e 1924 terá

mesmo recebido na sua casa familiar em Lagos o seu colega José Tagarro, de quem faria um retrato em pintura exposto em 1929 na SNBA. Tagarro, um relevante desenhador e pintor modernista foi assim, por esta via, mais um que chegou a desenhar e pintar motivos algarvios²⁰³.

Outros nomes se seguiram. **Américo Marinho** (1913-1997), desenhador e pintor formado nas Belas-Artes de Lisboa, pouco assimilando as vias modernistas, esteve sete anos a lecionar em Faro, antes de partir para Santarém no início da década de 1950, onde se estabeleceria. Foi amigo do xilografador algarvio Manuel Cabanas com quem colaborou várias vezes. Mais aberto à arte moderna, chegando mais tarde a explorar a abstração, estava o trabalho de **Celestino Alves** (1913-1974), também formado nas Belas-Artes de Lisboa e que também lecionou em Faro, passando ainda por outras cidades como Setúbal, Caldas da Rainha e Lisboa.

Mais relevante, porque natural do Algarve e com mais anos de atividade, sobretudo em Faro, foi **Jorge Valadas** (1908-1993). Natural de Salir, perto de Loulé, passou a morar em Lisboa a partir de 1930, cidade onde frequentaria a Escola de Belas-Artes. Logo após se formar, em 1935, fixa-se em Faro como professor Escola Tomaz Cabrera, onde ficou até cerca de 1940. Com um percurso de produção irregular, dominado pela profissão de docente, com presença em algumas coletivas, sobretudo na SNBA, a sua primeira exposição individual de destaque seria exatamente nesses primeiros anos como professor em Faro, em 1937 no Salão Nobre da Câmara Municipal da cidade²⁰⁴.

Jorge Valadas continuaria a pintar motivos algarvios, sobretudo após regressar a Faro, em 1948²⁰⁵, como professor e subdiretor da Escola Industrial e Comercial Serpa Pinto (apenas até 1952, passando depois a lecionar no Porto e em 1954 em Leiria), e ao adquirir uma casa de pescador na ilha da Abóbora, frente a Cabanas, onde passaria regularmente as suas férias de Verão e onde encontrou motivos para a sua pintura. Ao longo desses anos alimentou a amizade com poetas algarvios como Cândido Guerreiro e Emiliano da Costa. A sua produção sabia articular o saber da Escola de Belas-Artes com vias modernistas, assim equilibradamente moderadas.

Refira-se ainda a passagem por Portugal, com estadia no Algarve, da pintora francesa **Hélène de Beauvoir** (1910-2021), irmã da famosa escritora Simone de Beauvoir. Hélène

de Beauvoir chegara a Portugal pouco antes de rebentar a II Guerra Mundial para se juntar ao companheiro Lionel de Roulet que se estabelecera em casa da mãe em Faro, para convalescença de doença. A mãe de Lionel, Hélène Laure de Coninck, tinha recentemente casado com Carlos Porfírio. Hélène de Beauvoir vinha ter com Lionel de Roulet e ainda moraria cerca de um mês na casa de Carlos Porfírio em Faro. A estadia em Portugal iria prolongar-se durante alguns anos, até ao final da Segunda Guerra. Aqui produziria importante série de pintura em torno de motivos paisagísticos e etnográficos do Algarve e de outras regiões portuguesas, vibrante de cor cintilante, que exporia no Palácio Foz em 1943²⁰⁶. Também realizou algumas crónicas de arte nas páginas da revista *Afinidades*²⁰⁷, onde era publicada um texto de Lionel sobre a sua obra²⁰⁸. Foi no âmbito destes contatos que a própria Simone de Beauvoir, poucos meses depois da libertação de Paris do jugo da ocupação nazi, convidada por Lionel, esteve em Faro a conferenciar sobre literatura francesa²⁰⁹ no que seria o primeiro reencontro das irmãs desde o início da Guerra.

Alguns anos depois, durante a década de 1950, instalou-se em Caldas de Monchique o pintor dinamarquês *Max Jurgen Tams* (1905-1975), nascido em Haderslev. Tinha-se formado como engenheiro químico antes de começar a estudar artes, tendo então passado por Munique, Berlim, Düsseldorf e Paris. Ter-se-á instalado em Caldas de Monchique em 1955, vindo então de Córdoba, onde tinha vivido alguns anos²¹⁰. Apesar da sua pintura de paisagem, sobretudo da zona de Monchique, destacando-se os «recantos típicos das Caldas» que estavam expostos na Pensão Central da estância termal, a sua grande atividade e reconhecimento era como retratista. Em 1957 sabe-se que estava instalado em Faro, tendo exposto no turismo da cidade uma série de retratos²¹¹, além de ter oferecido lições particulares de pintura, centradas na paisagem e no retrato²¹².

Hélène de Beauvoir e Max Tams pertencem a outra história importante, aqui apenas enunciada e ainda por expor, a da passagem, mais ou menos prolongada, de artistas estrangeiros pelo Algarve.

«O Algarve tem condições ideais para ser um paraíso dos pintores. Assim o ouvimos a Helene de Beauvoir, uma artista francesa que, entre nós, viveu algum tempo». («O Algarve e os Artistas», in *O Algarve*, 3 agosto 1952)

Atualizações artísticas no Algarve em novos contextos culturais, socioeconómicos e turísticos

«Apesar disso, entre nós, o turismo é planta que ainda não gerou».

(Rocha de Sousa, «Presença do Algarve», *Jornal Comércio de Portimão*, 30 Junho 1960).

Como apontámos, o Algarve perdera grande parte da dinâmica cultural que se construía nas duas primeiras décadas do século XX, entre marcações naturalistas, simbolistas, futuristas, modernistas, entre outras como os laivos expressionistas de Carlos Porfírio, ou o próprio Cubismo a partir do motivo referencial de Olhão como vila cubista, o que lhe retirara essa capacidade de ser um centro cultural própria a partir da sua dimensão periférica. Isso faria uma travessia mais frágil e menos atualizada nas artes plásticas nas décadas de 1930 a 1950, ficando localmente mais distante das dinâmicas de vias artísticas importantes na arte portuguesa desses anos como o surrealismo ou a questão a arte abstrata – apesar da regularidade de atividades expositivas de espaços como o Museu de Lagos, o Círculo Cultural do Algarve, ou ainda do papel da ação cultural da Aliança Francesa, à qual estaria ligada a marcante revista *Afinidades* (1942-1946), dirigida por Francisco Fernandes Lopes e com colaborações luso-francesas de destaque.

Será apenas na década de 1960 que teremos outro retorno e atualização, mas era já outra a situação estética, tal como era outra a dinâmica turística que então emergia com força. Depois da modernidade, depois seja de uma tradição de representação tal como das discussões em torno da arte abstrata e já num agenciamento artístico de consciência *Neo-Dada*, esta era a geração da Nova-figuração. Já não se tratava de cruzar os interesses da pintura ainda de tradição representativa com os deslumbrantes referentes da paisagem algarvia, mas de encontrar no Algarve um local de trabalho, onde as experiências artísticas se podiam explorar. A aventura era de sublinhar se considerarmos que, com isso, os artistas arriscavam a outra distancia com os lugares de força institucional da arte e as galerias comerciais, como tradição, centrados em Lisboa em Porto – mas isso era um desafio à própria região para outra dinamização.

Podemos sinalizar a ligação de uma nova geração de artistas ao Algarve quando, em 1966, **Joaquim Bravo** (1935-1990) se instala em Lagos. Depois dos conhecimentos ou afinidades pessoais em Évora e depois das primeiras aparições expositivas em Lisboa, verificava-se a deslocação para Lagos a partir de 1966, processo animado por Bravo que, recentemente regressado de uma passagem pela Alemanha, fixara residência na cidade algarvia com a intenção de formar um projeto artístico de carácter coletivo inspirado em movimentos da *nova-abstração* alemã, tendo para tal cativado artistas amigos como Lapa e Palolo, mas o projeto não chegaria a realizar-se²¹³.

O seu primeiro emprego foi como *Caddie Master* no Hotel do Golfe da Penina, hotel de cinco estrelas recentemente inaugurado – que sinalizava num novo investimento turístico que iria transformar a região. Pouco depois tornava-se professor na Escola Secundária Gil Eanes de Lagos. A partir daqui vários artistas próximos de Bravo começaram a fixar-se no Algarve, sobretudo nesta cidade²¹⁴. No mesmo ano Álvaro Lapa juntava-se a Joaquim Bravo e depois ainda António Palolo e João Cutileiro, numa espécie de reencontro no Algarve de artistas que se conheciam desde a adolescência em Évora. Este grupo de artistas, amigos já em Évora e de proximidade geracional (a que se podiam juntar António Charrua ou Henrique Ruivo, na questionável possibilidade de um *Grupo de Évora*), tinham recentemente começado a sua incursão nas artes plásticas e a sua aparição em exposições. Seriam anunciados em 1964 no VI *Salão de Arte Moderna* da SNBA, onde Bravo e Lapa tinham sido apresentados como «moços eborenses»²¹⁵, mas seria determinante o papel da *Galeria 111*, assinalando as suas primeiras exposições da *Galeria* ainda sob a direção artística do escultor Fernando Conduto: Joaquim Bravo (que abria a galeria com a sua primeira individual em 1964), Charrua, Álvaro Lapa e Palolo (estes dois últimos também com as suas primeiras exposições individuais em 1964)²¹⁶.

Na década de 1970, Joaquim Bravo desenvolveu práticas artísticas explorando as praias locais, como a série *Marinas* que assinou com o pseudónimo BRANA e que, com

algum jogo entre a ironia e a sobrevivência, eram vendidas como lembranças aos turistas de passagem. Esta espécie de paródia não se separava do gosto pela ironia do seu projeto individual e que gostava de colocar no âmbito das puras formas. Os seus trabalhos, através de um grafismo intimista, exploravam uma paródica e paradoxal figuração abstrata: que oscilava entre a busca de rigor e a dinâmica gestual, entre o arquétipo geométrico e o orgânico, entre o abstrato e o figurativo, entre desenho e pintura, antinomias muitas vezes jogadas em deslizes e ambiguidades de mútua paródia – como uma geometria intranquila, perturbada e contaminada por um esforço de pureza que pouco acredita.

Foi já instalado em Lagos que **João Cutileiro** (1937-2021) apresentou a proposta para o famoso *anti-monumento* a *D. Sebastião* que se inauguraria em 1973. Este *anti-monumento de um anti-herói*, feito já não de um bloco sólido e uno, mas de peças fragmentadas, como um boneco articulado, do Rei da grande derrota de Alcácer Quibir, foi figura histórica que apenas interessara aos escultores decadentistas de finais do século XIX (Simões de Almeida Tio, *D. Sebastião lendo os Lusíadas*, 1877), mas naturalmente não cativou as escolhas da estatuária monumental do Estado Novo. Na própria Lagos, a proposta de João Cutileiro parecia surgir em oposição à tradição patente na estátua do *Infante D. Henrique* de Leopoldo de Almeida, inaugurada em 1960, ou na de *Gil Eanes* de Canto da Maia, instalada em 1969.

Também **António Palolo** (1946-2000) está muito presente nestes anos com idas regulares ao Algarve, onde realiza alguns filmes experimentais em torno de Joaquim Bravo (*O Pato de Joaquim Bravo*, 1972) e fotografou um happening experimental de Bravo com o filho na praia²¹⁷. Nestes anos a sua obra transitava de uma nova-figuração com aproximações à Pop Art para uma nova-abstração, a partir de uma exploração de bandas de cor na linha do *hard edge* que transitavam de uma via para outra.

Mas destaques **Álvaro Lapa** (1939-2006) entre as várias figuras que Joaquim Bravo acolheu. Com formação em Filosofia (depois de abandonar Direito) começara a pintar na amizade com Joaquim Bravo por volta de 1962, para expor individualmente logo de seguida, em 1964, na Galeria 111. Foi dos primeiros a acompanhar Joaquim Bravo na aventura de Lagos, onde se instalaria entre 1965 e 1970, partindo depois para uma aventura na Escandinávia, a que

se seguiria uma viagem pela Europa e Norte de África no ano seguinte. No regresso deambulará entre Évora e Lagos até se fixar no Porto em finais da mesma década como professor de Estética na Escola de Belas-Artes da cidade.

A produção de Álvaro Lapa nesses anos em Lagos foi determinante. Uma significativa marca pessoal de Álvaro Lapa que se determinou nesses anos foi a mancha negra (cor neutra que muito usava, na linha da sua admiração pela obra de Robert Motherwell) de uma figura sentada em *zazen*. A concentração negra desta figura afirmava-se em tensão com a extensão do despojamento envolvente, de superfícies em cor lisa, ao ponto de o parecer absorver com a sua pesada imobilidade, numa tensa quietude. O crítico Rui Mário Gonçalves delineou esta figura:

«A figura humana é a de um homem sentado, com traços que envolvem os braços e as pernas. É uma figura estática como um rochedo, escura como uma gruta. Não se define nela o volume nem a espessura. Pode ser rígida ou mole. Procuro nela a justificação para a espontânea visualização do quadro que me faz encontrar, sempre com igual impacto, o primeiro plano e o fundo. Todo o espaço é redutível a um e a outro, e nós alternamos espontaneamente, ora incluindo tudo no primeiro plano, ora no último. Isto não é devido apenas a uma igualdade de técnica de representação, à mesma escala das demarcações; mas já talvez ao sintetismo, ao espírito que exige o sintetismo particular de Álvaro Lapa»²¹⁸.

A forma é cheia e plana, numa tensão com o envolvente com o qual se opõem sem mediação. A forma fecha-se sobre si, numa introspeção solidificada. Sem mediações, tais as figuras especam-se perante um contraste com o *envolvente* (neste caso mais do que o *fundo*): «Há a falta de um plano intermédio entre o primeiro plano e o fundo. E mais: ou o fundo, ou o primeiro plano tende a chamar a si toda a espacialidade. Uma tensão se estabelece assim»²¹⁹. Através desta «tensão derivada entre duas tendências – tudo reduzir ao primeiro plano, ou tudo se reduzir ao último – o pintor aproveita-a para valorizar alguma figura isolada, que se afirma por si própria por dificuldade de integração em qualquer desses planos, não se lhe negando porém inteiramente»²²⁰.

Para Rui Mário Gonçalves, Lapa teria penetrado numa «rara zona poética da evidência do visível»²²¹, mas onde essa evidência do visível é a relutância a qualquer evidência da significação. Como afirmou Álvaro Lapa:

«O que é representado, numa obra figurativa, é possivelmente *menos interessante* que a totalidade da sua exclusão, sua recusa. Tal obra vale tanto pelo que representa tanto quanto (pelo menos) pelo que não aceita representar. Esta função de recusa é o verdadeiro conteúdo implícito da obra, a sua explícita mensagem de resistência. Sem os aprofundamentos sucessivos e inextirpáveis de tal função objetiva, todas as figurações são patuscadas»²²².

A sua obra assentava na dureza áspera e espessa das coisas, numa fixação indomável dos registos que eram marcados como uma espécie de cicatrizes irreversíveis, marcas que faziam da falha a justeza do seu lugar, da sua morada única, em que a inépcia descobria um lugar habitável, único e sem permutas. Há uma petrificação da inscrição, uma espessura dos signos e inscrições que se recusam a alterar no seio da sua própria inabilidade. Esta indomável falha permitiu-lhe explorar uma articulação entre a filosofia *zen* e a literatura *beat* como modo de conceção de uma ética de recusa, resistência e negação (que encontra inspirações na sua admiração pela pintura de Robert Motherwell e pela filosofia de Theodor Adorno, numa estética de sedutor retraimento do que se oferece).

Júlio Pomar (1926-2018), já com percurso anterior importante (sobretudo no neorrealismo de que se tornara a principal referência no âmbito das artes plásticas com obras determinantes produzidas sobretudo entre 1945 e 1952), começava também por esses anos a frequentar o Algarve com regularidade, sobretudo a partir do verão de 1967. Aí começou a fazer recolha de materiais encontrados na praia, com os quais desenvolveu as suas primeiras séries importantes de esculturas por *assemblage*.

Na pintura desses anos, o pintor encontrava-se num relevante processo de transição estética, a partir das séries *Rugby* (1967-1968), que nascia do encontro casual com essa mesma iconografia numa fotografia de um periódico abandonado (lembrando a recolha de materiais que começou na

data a fazer nas praias algarvias com as quais começou a conceber *assemblages*), e *Maió 68*. Estas séries faziam uma suspensão da afirmação da gestualidade iniciada cerca de 10 anos antes (mudança de paradigma então sinalizada com os títulos *Maria da Fonte* de 1957 e *Cegos de Madrid* de 1957-1959), que se tornara, cada vez mais e ao longo da década seguinte, uma *gestualidade-fragmento*, que considerava cada vez mais o vazio. O gesto, cada vez mais sinco-pado e isolado, passava de uma pintura do *gesto-ação* para uma pintura da *superfície*, levando à afirmação do vazio e ao avanço da cor pura e lisa (para a qual foi determinante o uso das tintas acrílicas a partir da série *Rugby*). A este novo ciclo, de grande teor erótico chamou o pintor *Teatro do Vazio* (1968-1976). Logo nas primeiras obras desta fase começou um diálogo de referências a obras de antigos mestres, destacando-se Chardin, Ingres, Van Eyck ou Courbet, mas teria um grande desenvolvimento de retratos, sobretudo de mulheres, desenvolvendo uma peculiar *voyeurista* dimensão erótica. Tal erotismo explorou-se de modo particular enquanto pintura, nesse jogo em que o fundo enquanto vazio de cor pura e lisa, invadia a figura, deixando-a em fragmentos de denotação iconográfica: «É no resto, no que fica sobrevivente ao poder apagador do fundo que os fragmentos se reservam a um poder de sedução erótica. Não é o destapar do que cobre que apela ao erótico, mas o pouco que fica, que restou e se expõe a descoberto, que fica como conservação desse poder»²²³. Este sabor erótico ainda continuaria no ciclo seguinte, chamado *Teatro de Eros* ou *dos Corpos*, mas um pouco menos interessado no vazio e na construção da figura que se olha e mais no fragmento enquanto pele e na tensa articulação entre corpos-figuras em ato sexual.

A série de tigres, despoletada em 1978, disponibilizava uma dimensão gestual e metafórica, preparando um novo interesse do pintor pelo retrato, com os *retratos imaginários* (Poe, Baudelaire, Almada, Pessoa) e *reais* (Mário Soares, Claude Lévi-Strauss, Michel Cluny), mas sempre fictícios. Assim, à entrada da década seguinte, a gestualidade reanimava-se enquanto prazer de aparição imaginária de iconografias, com que a própria realidade se brincava. O pintor encontrava um prazer processual que marcaria as últimas décadas da sua produção, numa conjugação dialética de *fazer, des-fazer, re-fazer*:

«No atelier faço e refaço – por vezes sem sequer me dar ao trabalho de desfazer. Não só para fazer melhor. Mas também por necessidade de destruir, de remastigar uma dada experiência que não me matou a fome. Para investir, agredir, questionar, estar dentro (...). Não para viver em memória, como se vive fechado em casa, mas para, *fazendo*, aguentar o presente. (...). O meu trabalho não consiste em acrescentar, dia após dia. Não segue um esquema pré-estabelecido (...). O meu trabalho alimenta-se daquilo que despedaça. (...). Procedo por destruições sucessivas»²²⁴.

Outra dinâmica desenvolveu-se no Algarve nos inícios da década de 1980, a partir da fixação de René Bertholo no sotavento algarvio. Eram regressos de aventuras de sucesso internacional, sobretudo pela França e Alemanha, como era o caso de René Bertholo, a que se juntariam nomes como Manuel Baptista (que era um regresso à sua terra Natal), Costa Pinheiro (que tinha sido um dos membros do Grupo KWY com René Bertholo) ou Jorge Martins. As aparições destes nomes no Algarve, como uma espécie de «encontro de amigos»²²⁵ com reconhecido percurso artístico nacional e internacional, por onde já se tinham várias vezes cruzado, justificaram a presença numa exposição de referência no Algarve intitulada *Pintores do Levante*, em 1994, na Casa das Artes de Tavira²²⁶.

René Bertholo (1935-2005), instalou-se em 1981 em *Ribeiro do Álamo*, em casa típica, onde construía anexo com atelier, trazendo consigo uma louvável reputação internacional. Em 1958 partira para Paris com a esposa, a artista Lourdes Castro, onde teriam apoio das bolsas da Fundação Gulbenkian (iniciadas em 1957, marcando toda esta geração e seguintes). René Bertholo ficou ligado a momentos históricos como a fundação da revista e Grupo KWY ou a participação na exposição *Mythologies Quotidiennes* (Paris, julho-outubro de 1964), que o colocaria como referência maior na escola francesa da nova figuração, ou figuração narrativa. Nesta época desenvolvia os seus *Quadros de Acumulação* (1962-1965/1974), que preenchia com os mais díspares objetos do quotidiano, desenhados e pintados num grafismo da banda-desenhada, a resvalavam pela superfície. Aos poucos essa precipitada queda em cascata de objetos foi ficando cada vez mais lenta e como que a planar na

superfície. Este movimento mais suave seria depois transportado e desenvolvido em esculturas cinéticas com motor, também de grande sucesso, a que chamou *Modelo Reduzidos* (1966-1975). Em 1972-1973, Lourdes Castro e René partiam para passarem uma temporada em Berlim, com bolsa a convite do *Deutscher Akademischer Austauschdienst*.

O pintor regressava a novo ciclo importante de pintura com a série *Quartos de Dormir* (1975-1984) que antecederiam o referido regresso a Portugal para se instalar no Algarve. Aí depressa desenvolveu a série *Quadros de Repetição* (1984-1994), organizando no mesmo campo visual do quadro, assim subdividido, cenas de interior que permitiam trabalhar um jogo de *repetição* (uma das questões mais importantes em toda a obra de René Bertholo) de espaços e diferenças da sua encenação objetual²²⁷. A *diferença* aberta nas *repetições* fundava uma *temporalidade primária de variações lúdicas*. Posterior, e a marcar toda a produção final de René Bertholo, seria a série *Quadricomias* nascida com a pintura em tríptico *Notas biográficas* (1994). Outro grande desenvolvimento da sua criação artística no Algarve foi de âmbito musical, as *Mozika*, como chamava, com a construção da *mAQ*. Eram experiências sonoras que surgiram em 1973, na sequência de processos eletrónicos que desenvolveu a partir dos modelos reduzidos. O pintor falecia em 2005 no Algarve, na altura em que decorria a sua última exposição individual em vida, no palácio da galeria de Tavira²²⁸.

Costa Pinheiro (1932-2015) começou a frequentar cada vez mais o Algarve, em Quelfes, região de Olhão, num monte que pertencera a familiares para, nos finais do século XX, estabelecer aí novo e espaçoso atelier de trabalho. Tendo feito parte do Grupo KWY, trazia um reconhecido percurso artístico internacional, sobretudo na Alemanha (Munique). Em 1957, Costa Pinheiro obteve com Gonçalo Duarte uma bolsa de estudo do Ministério da Cultura da Baviera, para estudar gravura na Academia de Belas Artes de Munique, onde estaria até ao ano seguinte, ainda com Lourdes Castro e René Bertholo. Em 1960-1961 instalou-se em Paris com bolsa da Gulbenkian para reencontrar os seus amigos Rene e Lourdes Castro, que em 1958 tinham lançado a revista KWY, da qual se tornaria colaborador (desde o n.º 4, de maio de 1959), estando na fundação do Grupo homónimo. Regressando a Portugal é preso político durante cerca de dois anos (1961-1963), após o qual

regressa a Munique. Em 1966, Costa Pinheiro conquista, com *D. Sebastião* da série *Os Reis*, o Prémio Burda de Pintura na *Haus der Kunst* de Munique e, no ano seguinte, o Prémio de Pintura (*Forderungspreis*) da cidade de Munique, afirmando-se como uma das figuras artísticas contemporâneas da cidade²²⁹. Na Alemanha chegou a ser convidado por Beuys para professor na Kunstacademie de Dusseldorf, e ainda pelo crítico e curador Harald Szeeman para participar na *Documenta V* de Kassel.

Costa Pinheiro desenvolveu ao longo da década de 1960 um projeto que soube deslocar uma abstração gestual e dramática (série *Do Sofrimento*, c.1961) para uma nova-figuração peculiar que culminava na série *Os Reis*. Numa espécie de exílio na Alemanha, usou a distância geográfica para uma histórica de reflexão imagética em torno de uma mitografia nacional que se entendia na produção entre 1963 e 1964, dominada pelas *Images d'un théâtre ibérique*, onde desenvolvia um desejo de citação, esquematizando graficamente aparições figurativas sobre a anterior gestualidade. Tal mitografia assumia-se na série dos *Quadros Históricos* (1964) com as obras *O Rei Menino não voltou*, *Alcácer-Kibir* e *El-Rei D. Sebastião*. Os pequenos signos esquemáticos, numa afirmação figurativa simples, tanto infantilizada como ideográfica, surgiam numa insistente invocação que justificava o seu protagonismo na elaboração de uma mitografia que preparavam a série *Os Reis* (1965-1966). Esta série concentrava-se na construção ideográfica de figuras da história de Portugal (ao todo 15 figuras, com 8 reis, 3 rainhas, 3 infantes e o caso peculiar de *D. Nuno Álvares Pereira*), fazendo da fatal ausência histórica da presença do referente uma estratégia de lúdica reconfiguração imaginária que permite uma pura (e interminável) construção plástica. Daí esse aspeto de que o que se fixa é um momento do *fazer-se da figura* (e do quadro), que cada construção *final* seja sempre tão aberta como gorada, de modo que o que se assoma nunca fecha as possibilidades e está sempre em *re-começo*, num *non finito* fatal em que cada obra pode estar em qualquer momento de um começar. Os *Reis*, ao mesmo tempo hieráticos na sua estilizada edificação figurativa, estão como que em transição nas decisões da sua própria construção.

Afastou-se depois da pintura para uma aproximação ao objeto e a dimensões performativas, desenvolvido ao longo de 1967 e 1969 com o projeto duplo da «cidade-jogo»,

dividida entre a *City-Luminosa* e a *City-Mobil* ou «cidade móvel»²³⁰ – segundo o artista um «divertimento urbano» «que pudesse sempre transformar-se» e «em que as pessoas podiam intervir e modificar»²³¹. Desenvolveu depois o *Projecto Universonaut-Land* (1971), numa quimérica ficção científica inventada de um planeta da paz, que articulava o lúdico, a ironia e a imaginação.

Costa Pinheiro retomaria a pintura com uma série em diálogo com Fernando Pessoa (1976-1981), expostas em Lisboa e Munique 1981, a que se seguiu o ciclo das *Paisagens de atelier e do pintor*, apresentada numa exposição individual na Galeria 111 em Janeiro-Fevereiro de 1987, e ainda *La fen«être» de ma «tête»*, apresentada em 1989 na Fundação Gulbenkian. A série *Navegadores*, lançada nos anos 60 na continuidade de *Os Reis*, mas então pouco desenvolvida, seria retomada para dominar a década de 1990, exatamente quando o pintor se instalava no Algarve – com sentido na aproximação geográfica à região dos heróis dessa história, sobretudo entre Sagres e Lagos.

Jorge Martins (n.1940) frequentaria o Algarve também após percurso internacional. Partira em 1961 para Paris, sem nunca conseguir apoio de bolsa artística da Gulbenkian, onde trabalharia próximo de elementos do Grupo KWY (chegara a colaborar no n.º 5 e n.º 8 da revista, respetivamente de dezembro de 1959 e Outono 1961), sobretudo José Escada. Regressaria a Portugal após permanência de cerca de um ano em Nova Iorque (1975-1976) e nova estadia em Paris (1976-1983). A fixação no Algarve de René Bertholo e Manuel Baptista, levou Jorge Martins a construir casa entre Cacula e Tavira, onde também instalou atelier, passando a ter aí estadias regulares durante alguns anos, o que o levaria a participar na exposição *Pintores do Levante* (1994). Se a luz é o grande mote do trabalho artístico de Jorge Martins, o Algarve era uma região propícia.

Toda a produção artística de Jorge Martins, centrada na pintura, no desenho, na fotografia e em algumas incursões na escultura, tem sido um *inventário operativo da luz*. Do paisagismo atmosférico inicial, aos objetos pictóricos dispostos à luz como que em pose ou numa coleção, às dobras e pregas, aos buracos e volumes, às figuras e aos espaços, toda a sua pintura se decide nesse *teatro da luz*, nesse jogo em que o pintor *encena* a luz através de modelações de valores tonais na superfície enquanto se constrói a

pintura: «que toda a superfície do quadro seja um corolário da luz»²³². Nos primeiros anos de Paris foi abandonando um anterior informalismo impressivo e luminoso que evocava paisagens, em que a luz atuava como vapor luminoso, levando a crítica a falar de «neo-impressionismo» e «neo-paisagismo»²³³.

Em meados da década começou a pintar uma disposição de espaços e objetos, em divisões que lembravam prateleiras (próximo de Lucio Del Pezzo), mas de modo a coagir esses variados objetos a exporem-se à exploração da modelação da luz (*One Scene, One Cut*, 1966). Depois influiu a modelação diretamente sobre a superfície (*Pli Contre Pli*, 1967 ou *Todo o Visível vem do Invisível...*, 1973), como um *trompe l'œil* de dobras que surgem a partir dela, como se a própria tela se enrugasse. Já não modelação de um objeto na pintura, mas da própria superfície da pintura. Era nessa dobra que nascia a distinção do pictórico perante a realidade do plano. Seguiram-se as famosas *pintura-puzzle*, com as quais ironizava, em duplo sentido (uma «representação dupla»²³⁴), com a *ilusão mimética* e a *ideia de representação*: a pintura simula um objeto (as peças de *puzzle*) que por sua vez montarem outras cenografias ou mesmo narrativas. Explorou depois uma *luz sem superfícies de objetos para modelar*, que abria um espaço sem conceber volumes, atento à mera cintilação, numa luminescência da breve aparição da luz sem estabilizar em coisas que ela própria representasse: já não o sulco-dobra, mas a aresta-plano que insinua menos objeto e mais espaço (*Corner*, 1976; *When the atom is exposed to light*, de 1977). Na década de 1980, Jorge Martins voltou ao exercício da modelação. A partir das possibilidades reveladas em *Pli contre Pli*, a modelação da superfície descobria agora formas insólitas, espécie de corpos escultóricos inéditos que se modelam no exercício das dobras e sulcos na superfície de pintura. Na década seguinte enceu-nou figuras com esses objetos puros, tendo depois explorado figuras espetais como corpos nascidos da imaterialidade da luz que a pintura dava corpo. O próprio pintor afirmava desejar que «o objeto do quadro seja a própria luz, que a luz não seja o resultado de uma construção espacial do quadro, das formas, mas, pelo contrário que todo o espaço do quadro seja um corolário da luz»²³⁵. É a partir do valor dicotómico que as variações de tom de luz inscristas na superfície que se move todo um jogo de dicotomias

que tem animado a estratégia plástica de Jorge Martins²³⁶ – assim, todas as dicotomias, como luz/sombra (plástica), monocromático/policromático, dentro/fora, volume/vazio ou liso/relevo existem a partir do elemento ativo e nuclear dessa dicotomia fundadora da oscilação de valores luminosos na superfície pictórica.

Nascido em Faro, **Manuel Baptista** (n.1936) começou a apresentar as suas obras na capital do Algarve, primeiro nas montras da Livraria Silva, depois no Círculo Cultural do Algarve onde fez a sua primeira exposição individual em 1957, numa fase em que dominava uma via figurativa com preocupações e estéticas afins ao neorrealismo. Neste mesmo ano ia para Lisboa para frequentar a Escola de Belas-Artes, inicialmente em Arquitetura, embora cedo se tenha transferido para Pintura. Nessa altura começaram as suas experiências abstratas que seriam toda a esteira do seu trabalho. Logo após a formação em Pintura, em 1963, partiu com bolsa da Gulbenkian para Paris, onde esteve próximo de figuras do Grupo KWTY, destacando-se José Escada. Faria ainda importantes passagens por Itália, sobretudo em 1968, e Alemanha, para onde se deslocou regularmente a partir de 1977, sobretudo para estudar tapeçaria. Entretanto foi-se estabilizando entre Lisboa e, cada vez mais, em Faro.

A década de 1960 seria muito produtiva na definição do seu projeto artístico, apesar de acompanhada da atividade de professor (Assistente nas Belas-Artes de Lisboa entre 1964 e 1972) e com uma impressionante regularidade de exposições individuais, praticamente todos os anos. Por volta de 1962 desenvolveu desenhos e aquarelas, trabalhos em que a mancha se explorava para dentro e descobria uma organicidade de simulação gráfica, numa espécie de *borrão orgânico*. No limite visual, esses borrões gráficos enunciavam, interna e externamente, possibilidades gráficas. Por volta de 1962, algumas obras expandiam essa via à superfície como pele global atenta a uma mancha não inscrita sobre a superfície, mas coincidindo com ela e sua definidora, um pouco na linha de alguns projetos do informalismo matérico, como o italiano Alberto Burri, importante para a sensibilidade da superfície a que Manuel Baptista daria especial atenção.

Mas foi através do limiar da definição gráfica das anteriores manchas que, em meados da década de 1960, Manuel Baptista iria encontrar as linhas do seu projeto

artístico, sendo relevantes as afinidades com o que José Escada desenvolvia na mesma época. A mancha vai aludir a um grafismo da sua própria irregularidade que, tanto em Manuel Baptista como em José Escada, se torna linha concisa ao ponto de definir a rutura de um *re-corte* que se fixa e depois ganha corpo. Depois das superfícies fragosas na herança do informalismo de Burri, era agora a via dos corpos lisos e texturas subtis, na linha dos italianos Enrico Castellani, Pino Pascali e Mario Ceroli ou dos alemães do Grupo Zero. Manuel Baptista começava a dar corpo através do recorte de superfícies sobre superfícies, num jogo entre traço, recorte, colagem, costura... que dava corpo à superfície. As linhas podem ser traço, tracejado (lembrando moldes de alfaiate) ou recorte.

Na sensibilização desses planos recortados e montados como relevos, onde o branco domina numa propensão monocromática neutra, e alisadas por princípio – algo que já se assinalara pelo menos desde os *quadros brancos*, por volta de 1962 – a luz torna-se essencial. Não a luz modelada de dentro da superfície, virtual, como em Jorge Martins, mas que vem de fora para iluminar e sensibilizar as superfícies, para ser cativada pelas superfícies brancas que frisam a mais leve marca sob essa luz. Branco e luz, como resquílios do próprio Algarve, eram lançados na consciência corporal das superfícies:

«A monocromia dá ênfase ao relevo e a luz modula esse relevo... Não há janelas... No meu trabalho, há o privilégio do plano, não se entra para além do plano»²³⁷.

Numa primeira instância, na sua pesquisa, há um encontro com um aparente fundamento geométrico no rigor gráfico, através de estruturas base que seguram formalmente a composição: são triângulos, retângulos, círculos (ou semicírculos e segmentos de círculo, que levam aos seus famosos leques²³⁸), polígonos hexagonais, etc. Mas esta geometria estrutural é rebelde a qualquer dependência com um padrão particular interno que o regule. Há uma ilusão de padrão que ilude a estrutura enquanto solicita a sua existência, contudo, quando procuramos esse padrão o que encontramos é já fuga, desvio, devir oscilante da irregularidade orgânica da forma, apesar de concisão gráfica. É quando procuramos as bases de um padrão regular que

encontramos o devir irregular, como uma exploração dos limites líricos da geometria. Daí a alusão à natureza, a paisagens (que são os títulos mais recorrentes numa obra que costuma prescindir deles) ou a sugestões botânicas, de flores, cales, raízes ou mesmo árvores, por vezes insetos.

O padrão encontra-se para fora, na ordem geral, ao ponto de puxar para si o formato do plano, em que o quadro passa, sobretudo a partir de 1967, a ter diferentes formas (com destaque para a base circular). Estabiliza-se mais um corpo-superfície que uma inscrição sobre a superfície. O que se revela desenho nasce do corte de plano, colados e cosidos sobre outros planos, *corporalizando* as formas. A organicidade estilizada e organizada procuram passa a atuar como plano global (que é objeto-tela-superfície-re-corte-material-forma), em que o olhar não consegue agir na parte sem o todo, nem no todo sem a parte. Não há uma segregação de formas (figura ou padrão) no interior de um campo visual e, quando a procuramos, desembocamos sempre no limite da composição. Mas aí somos logo devolvidos a um movimento contrário, em que a arquitetura do quadro é também absorvida para dentro perante a ausência de uma figura *gestáltica*. Manuel Baptista brinca com os princípios *gestálticos*. Finta-os para nos deixar ludicamente à deriva. E não precisamos de sair das suas subtis superfícies.

Na mesma época, refira-se ainda **Rocha de Sousa** (1938-2021), nascido em Silves, que frequentou a Escola de Belas-Artes de Lisboa como aluno e professor na mesma altura de Manuel Baptista. Como professores, tanto Manuel Baptista como Rocha de Sousa foram nomes importantes em modernizar as pedagogias da Escola ao longo da década de 1960. E tanto um como outro seriam chamados à atenção por esse mesmo esforço que os poderes na época ainda não aceitavam²³⁹. Rocha de Sousa assumia a continuidade da carreira de professor e distribuía-se por várias atividades: além de desenhador, gravador e pintor, foi escritor, ensaísta, crítico de arte, cineasta experimental, além de um importante papel das teorias didáticas do ensino artístico. Se, nos destinos da arte portuguesa da década de 1960, Manuel Baptista deu um contributo no âmbito de uma nova-abstração, Rocha de Sousa teve um papel, algo esquecido, na nova-figuração. Rocha de Sousa faria o seu percurso em Lisboa, mas desde os primeiros anos em Lisboa manteve

várias colaborações em jornais algarvios (*Comércio de Portimão*, *Correio do Sul* de Faro, *Jornal do Algarve* de Vila Real de Santo António ou *Voz do Sul* de Silves), em crónicas sobre teatro, cinema, artes plásticas ou outras – com a curiosidade de, numa das suas primeiras críticas de arte, escrever sobre a exposição do Grupo KWY no *Correio do Sul*²⁴⁰.

O certo é que nos últimos anos o Algarve, com a frequência de artistas como Joaquim Bravo, João Cutileiro, Álvaro Lapa, Palolo, entre outros, e depois de René Bertholo, Costa Pinheiro ou Manuel Baptista, prolongado por uma nova geração já com ligação ao curso de

Artes Visuais da Universidade do Algarve, como Xana, Rui Sanches (que poderiam aqui servir de figuras de mediação histórica), Pedro Cabral dos Santos ou Tiago Baptista, tem tido um desenvolvimento das dinâmicas artísticas no âmbito das artes plásticas, sobretudo a partir da década de 1980. Outro crescimento e melhoria dos espaços culturais, como espaços expositivos dinâmicos em Museus, galerias ou outros²⁴¹, desenvolveram outras extensões aos focos tradicionais do turismo, deixando outras expectativas tanto no crescimento como no que ainda se pode cumprir quanto às possibilidades artístico-culturais da província algarvia.