

DELICADO PRELO

8

REVISTA DA IMPRENSA NACIONAL / CASA DA MOEDA

1985 | JULHO/SETEMBRO



ALVAREZ

PRELO

N.º 8 - Julho/Setembro 1985

Revista Trimestral

Propriedade

Imprensa Nacional - Casa da Moeda

Director

Diogo Pires Aurélio

Direcção,

Redacção e Administração

R. D. Francisco Manuel de Melo, 5-5.º

1000 LISBOA

Distribuição

Diglivro - Distribuidora de Livros
e Material Didáctico, Lda.

Rua das Chagas, 2 - 1200 LISBOA

Design

Grafidec Agência de Publicidade

Fabrico

Nova Lisboa Gráfica, Lda.

Preço

Número avulso — 450\$00

Assinatura (4 números) - 1.500\$00

Este preço não se aplica
aos números especiais

Tiragem

3000 exemplares

Na capa: Paisagem e
figuras de um sonho,
quadro de Alvarez, Col. da
Fundação Gulbenkian



- 3** Editorial: A indecisão da matéria
- 9** Um homem sem biografia
entrevista com João Meneres Campos,
por Isabel Oliveira e Silva e
Bernardo Pinto de Almeida
- 19** Alvarez e o seu tempo

PERSPECTIVAS

- 23** O Bispo
poema de Miguel Torga
- 24** Diagrama de Alvarez
depoimento de Fernando Lanhas
- 27** Dominguez Alvarez, ingénuo e não
por José-Augusto França
- 29** Uma alma larga
por Rui Feijó
- 31** Quanto vale um quadro
por Jaime Isidro

ENSAIOS

- 35** Com Dominguez Alvarez
por Mário Cláudio
- 39** Paisagens e outras memórias
por Margarida Acciaiuoli
- 43** A pintura dos fantasmas modernistas
por Isabel de Oliveira e Silva

Na capa: Paisagem e
figuras de um sonho,
quadro de Alvarez, Col. da
Fundação Gulbenkian

- 57** **Alguns fragmentos**
por José Luís Porfírio
- 61** **Uma poética da transfiguração**
por Bernardo Pinto de Almeida
- 65** **Tristes Navegantes**
por Fernando Caetano da Silva
- 71** **O(s) estatuto(s) do artista**
por Octávio Lixa Filgueiras
- 77** **Sem sobressalto, entre dois regimes**
por Fernando Marques da Costa

DOCUMENTOS

- 89** **Dominguez Alvarez**
inédito de Adolfo Casais Monteiro
- 93** **Cartas de Alvarez a Casais Monteiro**

A indecisão da matéria

É difícil tornar a Alvarez, quase 50 anos depois, sem que nesse regresso se misturem propósitos de reabilitação ou desagravo. Como poucos, o seu caso presta-se à galeria beatificante dos incompreendidos e das vítimas do esquecimento, facto que em tempos de memorialismo obsessivo lhe conjere redobrado atractivo para quem às celebrações oficiais queira oferecer o devido contraponto de sonegações e recalcamientos colectivos. A vida, tanto quanto se sabe, não lhe foi benigna e a morte avisou-o cedo para que não se demorasse em alegorias transitórias. A pintura, essa preencheu-o mas não concitou o reconhecimento de que ele precisava para pendurar os intermitentes assomos de megalomania e sangrar-se em glória. Teve, pelo contrário, de os investir nessa aventura triste em que resulta sempre a crença no sucesso póstumo. Daí alguns equívocos ligados ao seu nome e à sua obra.

Repare-se nos efémeros pedestais a que tentaram alçá-lo. O Secretariado da Propaganda teve tempo de lhe incensar as paisagens, a «Presença» e seus próximos inventaram-lhe uma fase de transição e sobressalto engravada entre as outras duas, estas sim alegadamente rendidas ao mimetismo que na altura ditavam os pátrios salões. As retrospectivas que depois da morte lhe dedicaram quiseram-se, por isso, complementares uma da outra, ambas se querendo o lugar exacto da revelação do Alvarez - génio-da-pintura. e recalcando, por consequência,

a primeira os esgares expressionistas, a segunda as paisagens ingénuas ou condescendentes com um mecenato tão medíocre em haveres como sóbrio em sentimentos estéticos. Mas o que explica, então, esses quadros que a sociedade da época ignora e alguns amigos do pintor promovem como os únicos dignos de verdadeira memória? Que desrazão se insinua por dentro dessas molduras para além das quais Alvarez cultivaria um pretenso paisagismo que a razão e o gosto dominantes na época segregavam, aplaudiam e eventualmente compravam? Que fundamento, em suma, atribuir a esse conflito entre o Alvarez integrado e cúmplice e o Alvarez marginal e inconformado, cada um com o seu público, cada um com a sua exposição?

Falar de heteronomia era despropósito, preferir a explicação historicista através de sucessivas rupturas na evolução do pintor era atribuir um plano ao que, manifestamente, dele carece. À distância de meio século, se alguma coisa ainda nos fascina nos quadros de Alvarez não é tanto a possível acomodação dos motivos às contrastadas mitologias que nele e no seu tempo se debatem, como, sobretudo, a inibição que lhes é comum no limiar das formas, a incessante repetição da matéria, essa matéria ensimesmada que não ousa, por assim dizer, revelar-se em plenitude. Nenhuma paixão aí germina, nenhuma intensidade se afirma na indistinção de casarios e nuvens, mais pressentidas que traçadas, sempre suspensas no exacto momento em que pareciam ir soltar-se do magma escorregadio das cores. Soltam-se, é verdade, algumas figuras, mas nunca o bastante para esclarecerem se são destroços em vias de reconciliação com a terra ou simplesmente esboços que dela não chegaram a libertar-se. São riscos que se confundem com o cair da chuva, deambulações sem sentido porque não há sentido possível onde não há lugares nem formas definidas, olhares avassaladoramente parados que nada fixam e nada escondem porque neles

se resume todo o universo da pintura, se universo algum se pode intuir na vazia contemplação em que se quedam.

Uma pintura assim não tem cabimento no catálogo das artes que se oferece o espaço mental português dos anos 30. Não porque lhe seja inferior ou superior, ou porque em alguma coisa se antecipe ao que virá depois. Em certa medida, talvez até nenhuma outra obra, por muito sofrível que se considere a de Alvarez — e há boas razões para que não se lhe impute o génio sem alguma reticência —, esteja como ela tão próxima desse nada que se julga tudo de um país tacanho demais para acreditar intimamente nas gloriosas identidades que ele próprio se atribui e quixotescamemente reivindica. Simplesmente, esta obra, por excesso ou por defeito, nunca chega a ser naturalista, pelo menos como a quer a academia, o Secretariado da Propaganda e, enfim, o país, e carregá-la de intencionalidades pretextadas por um distanciamento crítico face ao mundo seu contemporâneo é devaneio sujeito a contradições porque obrigado, quer a esquecer as ditas paisagens, quer a chamar «mistério» ao facto de alguém destituído de grande cultura exprimir nos seus quadros subtilezas e complexidades de que só os mais cultos da «Presença» então se apercebiam. É por isso que a revisitação a fazer terá obrigatoriamente de se despir das categorias que o encostaram a uma ou outra das tendências que até hoje o classificaram e olhar de novo esses quadros à luz da perplexidade que os anima, sem inoportunos desígnios de reajustamento das tabelas valorativas. Talvez assim, por detrás do conflito das interpretações e na opacidade desse espaço em que se configuram as noites brancas de antes dos seres, de antes de qualquer prometida madrugada, se possam descobrir cumplicidades outras com os dias de hoje.

As páginas que vão seguir-se, deduzidas embora desse pressentimento que nem sequer chega a pretender-se opinião, procuram acima de tudo encenar o necessário con-

texto para uma leitura do «caso» Alvarez, na convicção de que esta, em sendo crítica, há-de por força emergir de afinidades que simultaneamente o redescobrem a ele e nos põem a nós, espectadores de paisagens não menos indecisas e intérpretes de figuras igualmente irrealis, a descoberto. Num ou noutro artigo aparecem, de facto, interpretações que se diriam conclusivas, mas a sua diversidade é sinal bastante de que se trata de aproximações aquém da síntese porventura impossível e, de resto, inadequada nas páginas duma revista onde se ensaia um diálogo feito apenas de vários monólogos partilhados.

Pouco ou muito, o que aí fica é antes de mais devido a quantos aceitaram o desafio de escrever sobre o tema, bem como a todos aqueles que não se furtaram a ceder ideias ou materiais dificilmente localizáveis sem o seu contributo. De entre uns e outros, é, no entanto, de toda a justiça que se sobreleve o nome de Isabel Oliveira e Silva, a quem ficará a dever-se, em primeira e última instância, a realização deste número da «Prelo».

Diogo Pires Aurélio

PRELO ENTREVISTA

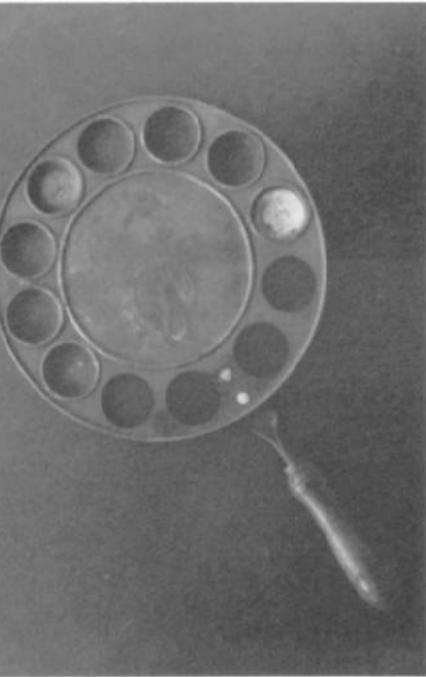
Um homem sem biografia



Auto-retrato (Col. da Fund. Cal. Gulbenkian)

Quem era Dominguez Alvarez, para além daquilo que a sobriedade da sua biografia nos deixa adivinhar e a sua pintura permitirá, talvez, intuir? A roda de amigos que com ele privou foi sempre restrita e os testemunhos não abundam. João Meneres Campos, advogado e poeta, que pertenceu ao grupo da «Presença» e assinou na revista, com o nome de João Campos, alguns poemas e textos de intervenção, reivindica esse raro privilégio: «Conheci o Alvarez na altura em que ele estava na sua grande fase de inovação pictórica. Era a sua fase de grande arrebatamento!».

A entrevista que a seguir se transcreve é uma tentativa para reconstruir essa e outras fases do pintor, tentativa que, de alguma forma, se poderá entender como tardia explanação da retrospectiva da obra de Alvarez que Meneres Campos organizou, com Fernando Lanhas e Alberto de Serpa, em 1951, no Ateneu Comercial do Porto.



Prelo — *A partir de que altura é que conheceu Alvarez?*

J. M. C. — Conheci-o por volta de 1937-38, por aí. Já tinha pintado todas essas coisas célebres, o «Bispo» e outras. Tinha feito a sua obra de criação que veio a perder-se mais tarde, porque mais tarde, Alvarez transformou-se num pintor quase académico, com uma grande riqueza técnica, com um grande sentimento da cor, mas refugiando-se nesse estatuto para poder vender melhor as suas coisas. Refugiou-se nas paisagens, nos pinheirais, nas casas de lavoura, nos milhos, nestes arredores do Porto. Eu conheci-o na fase de vanguardismo da sua pintura.

Prelo — *Tendo-o conhecido de perto e compreendido a sua obra, acha que ele tinha consciência de que a sua pintura constituía uma ruptura modernizante face à pintura portuguesa da época?*

J. M. C. — Ele era consciente da sua obra, sabia que estava a ter uma mensagem, mas também que a receptividade era pequena, que o público ou as pessoas que gostavam dessa pintura de inovação eram muito poucas aqui no Porto. E, de facto, o «Enterro Pobre», o «Bispo», o «Largo da Ramadinha», ou aquela minha outra tela do «Casario de Segóvia», tudo isso é pintura que ele fazia com a sua força, que era a sua mensagem, a sua maneira de se explicar. Ora o vanguardismo, nessa altura, mal dava para entender o Almada. Havia o Mário Eloy, que tinha a sua pintura de vanguarda e de bandeira, mas isto era uma terra ainda muito provinciana.

Prelo — *O Alberto de Serpa distingue também muito claramente essas duas fases na biografia que escreveu. A propósito, e uma vez que o dele é, praticamente, o único testemunho biográfico que se tem de Alvarez, gostava de lhe pedir a si que falasse um pouco sobre a figura do Alvarez, como era a sua personalidade, como é que se movia na cidade, com quem se dava...*

J. M. C. — O Alvarez era uma pessoa socialmente muito apagada, com uma gama muito curta de relações e de amigos, uma pessoa de grande pendor para a solidão. Tinha uma vida pessoal triturante, porque vivia num completo desentendimento doméstico, vivia isolado dentro da própria casa. Dormia e pintava na cave do prédio, onde eu fui várias vezes.

Era uma figura, do ponto de vista social extraordinariamente apagada. Os seus reflexos de sociabilidade manifestavam-se apenas com meia dúzia de amigos e com os seus colegas da Escola de Belas-Artes, onde tinha grande poder de camaradagem e de entrega.

Um poeta em estado puro

Prelo — *Entre os seus colegas de Escola, supomos ter havido uma relação particularmente estreita com o pintor Artur Justino...*

J. M. C. — Havia. Ele gostava muito do Artur Justino. Estava sempre a dar telas a companheiros do tempo da Escola, mas sempre, no fundo, um solitário.

Prelo — *O António Cruz, pouco antes de morrer, disse que Alvarez era um ingénuo, um menino grande...*

J. M. C. — Pois era! Alvarez tinha uma grande dose de ingenuidade. Era um poeta em estado puro de criação. Era um poeta que se revelava através da pintura, mas que se revelava quase espontaneamente. Não rebuscava, não preparava a imaginação para pintar depois. A imaginação surgia e depois disso é que surgia a beleza da criação.

Prelo — *Exacto, exacto! Mas falava há pouco da figura do artista numa situação de marginalidade social, de conflito familiar...*

J. M. C. — Falava de um poeta em estado puro, que transporta para a pintura essa própria pureza, o que lhe dava uma configuração de pessoa ingénua. Ele vivia desse halo poético, era incapaz de fazer contas, de entrar numa vida doméstica perfilada.

Prelo — *E a passagem para a produção de uma pintura mais vendável, mais comercial, mudou alguma coisa nele?*

J. M. C. — Ele não vendia as coisas. Aliás, note que o academismo de Alvarez não é para mim um mau academismo. Simplesmente, é uma coisa muito diferente. No fundo, Alvarez sabia que estava a contemporizar com a sociedade do seu tempo, mas fazia-o voluntariamente, reservando para si próprio a grande expressão, que era realmente a sua riqueza, que o foi até ao fim.

Prelo — *Quem eram, afinal, os amigos dele?*

J. M. C. — Eu tive um período em que convivi muito com Alvarez, em que ele ia muito a minha casa. Gostava de o ver pintar paisagens, e várias vezes fui com ele até à Serra da Agrela. O Alberto de Serpa também era uma pessoa que ele estimava muito. Depois havia outros conhecimentos, por exemplo, o arq.^o Casiano Barbosa, do tempo das Belas-Artes. E também o arq.^o Arménio Losa. Mas, como digo, o campo do relacionamento era muito curto.

Prelo — *Alvarez fez diversas viagens por Espanha...*

J. M. C. — Ia muito a Pontevedra.



Paisagem com animais (Tese apresentada na ESBAP, 1940, e classificada com 20 valores)

Prelo — *Parece que existe uma analogia de inspiração entre a pintura de Alvarez e alguma pintura galega dessa mesma época. De uma forma resumida, dir-se-ia que há em comum um certo sentido do dramático. Se isso fosse estudado mais de perto, até se descobririam afinidades electivas, quase.*

J. M. C. — Alvarez tocava muito a luz da Galiza: o cinzento da Galiza, as águas das lagoas e das rias, os pequenos cais de pescadores galegos, que eram pequeníssimos nessa altura. Eu tinha uma obra muito boa nessa altura, que dei ao Miguel Torga. Depois, a pintura dele foi muito perseguida pela chuva, pelos dias pardacentos do Porto. Aliás, há uma identidade entre o clima da nossa cidade e o clima de Galiza, especialmente em Pontevedra.

Prelo — *E não sabe se, por exemplo, em Pontevedra, ele manteve relações de amizade com artistas galegos? Alvarez fez parte dos assinantes do manifesto «+ Além», em 29. Existiu também um manifesto publicado na Galiza em 22 ou 24, chamado «Mais Alá», de que faziam parte pintores e poetas. Dir-se-ia que teve conhecimento dele.*

J. M. C. — Isso não sei. Nessa altura, Alvarez era ainda muito rapaz.

Prelo — *Esse manifesto foi talvez o primeiro movimento de procura de uma identidade da cultura galega e a ele estão ligados homens como Castela. Mas há um quadro de Alvarez, chamado «Paisagem com Faisões», que pertenceu ao Adolfo Casais Monteiro e que é um quadro impressionante, pelo espaço contido do sonho, pela oscilação entre o real e o fantástico, que não parece frequente na pintura de Alvarez...*

J. M. C. — Não, não é nada frequente.

Prelo — *O tratamento de um quadro como este evoca pintores galegos como Maside e remete, portanto, para as ligações com o meio cultural da Galiza. Aliás, no próprio Castela há qualquer coisa sobre a chuva e a pintura... Traços oblíquos e o delinear das figuras parecem ter muito que ver com a pintura de Alvarez.*

J. M. C. — Pois têm, absolutamente. Os homens tortos ainda são rajadas de chuva. Acho que sim, que são rajadas de chuva!

Prelo — *Afinal, Alvarez é quase um homem sem biografia!*

J. M. C. — É, de facto, um homem sem biografia! Porque ele não anunciava dados. Só falava de pintura, só falava de cor, não entrava noutros campos.

Entre a exaltação e a depressão

Prelo — *Há uma outra questão ainda. Houve «presencistas» que admiraram a pintura de Dominguez Alvarez: o Dr. Méneres Campos, o Adolfo Casais Monteiro, Miguel Torga ou José Régio. Mas Alvarez parece ter sido marginalizado em relação à revista, o que, por exemplo, com António Carneiro em relação à «Águia» não se tinha dado.*

J. M. C. — Vou-lhe dar uma explicação! Aquilo que encontra na «Presença» são quase exclusivamente desenhos, desenhos a lápis, e o Alvarez não era, de facto, um desenhista. Ora, a «Presença» publicou-se numa altura em que não havia ainda reprodução da cor. Que eu me recorde, a «Presença» nunca publicou nenhuma pintura do Almada, nem da Sarah Afonso, nem do Mário Eloy, nem do Saul Dias. Só publicou desenhos.

Prelo — *Em relação ainda à «Presença» e ao seu inielectualismo, este oscilava entre a racionalidade e a desistência, inspirado em ideologias francesas, concretamente de Marcel Proust ou de Paul Valéry. Não havia, porém, ligação entre essas ideologias expressas na «Presença» e a pintura de Alvarez. Nele, o expressivismo só podia ser intuitivo...*

J. M. C. — Talvez. A «Presença» foi uma formação gideana, proustiana, e Valéry foi uma das figuras que andou por lá a planejar no tempo. Desde sempre. A revista estava muito voltada (como reacção) contra uma cultura portuguesa dessa altura, na sua expressão literária, que era miserável — um Júlio Dantas, um Augusto de Castro — e daí essa transposição de ideias para a «Presença». Parece-me que a primeira vez que em Portugal se falou no André Gide foi lá. Mas a posição da revista não era companheira de Alvarez. Porque havia nela um fundo cultural e literário ao mesmo tempo, que Alvarez não entendia. Estava, portanto, sob o ponto de vista da cultura, distanciado. Por exemplo, na poesia, nunca vi que ele delirasse com o «Cântico Negro», ou com poemas de Casais Monteiro! Havia realmente uma barreira.

Aliás, quando se atinge um certo refinamento cultural como a «Presença» atingiu, (hoje, já se pode falar disto historicamente), é preciso ter uma certa preparação cultural para aderir ou criticar. E Alvarez não a tinha: era um esponâneo. O que ele teve na «Presença» foi os seus grandes admiradores.

Prelo — *Não pensa que isso mostra, afinal, uma certa simultaneidade de sentires? Porque embora Alvarez não pudesse ter acesso a esses valores culturais ou de escrita, de certa forma, estava a par de uma vivência do seu tempo... Quando ele pinta aquelas figuras sem densidade, figuras que se movimentam em sítios da cidade, que podem ser sempre os mesmos, mas onde há um permanente colocar do homem perante situações sem saída, ele está a retratar um tempo, que culturalmente não podia acompanhar.*

J. M. C. — Pois está! É por isso que eu digo que ele era uma força poética que tinha que se revelar, fossem quais fossem as suas limitações. Se se pensasse que a pintura do Alvarez tinha a ver com um sentido cultural profundo que levava àquela, isso seria completamente errado. Não era a cultura que tinha que ver com essa sua pintura, mas um fundo poético, a imaginação, esse espírito de ingenuidade, a realidade poética traduzida nas pessoas.

Prelo — *Como é que ele reagiu ao facto de ser aceite por uma pleiade intelectual?*

J. M. C. — Bom, ele gostava das pessoas que gostavam dele, que lhe frequentavam o *atelier*, que lhe compravam pintura, sentia-se assim aceite ou apoiado. Eram pessoas que lhe davam a sua solidariedade no plano artístico.

Prelo — *Uma coisa que parece enigmática é que o Alvarez oscilava entre a grande exaltação (sou o maior paisagista da Península!), e a grande depressão, mesmo o desânimo ou o desencanto.*

J. M. C. — Isso tinha muito que ver com um estado doentio. Ele caminhava da relativa saúde para a doença e vice-versa, e andava sempre com o temor do fim, por causa da tuberculose.

Prelo — *Relacionado com esse problema da exaltação e do desânimo, há um diagrama feito pelo Arq.^o Fernando Lanhas, para a Retrospectiva de 1951 no Ateneu Comercial do Porto. Parece ter sido feito tendo em conta essas alternâncias do sentimento na pintura.*

J. M. C. — Pretendeu-se significar com o diagrama a sua evolução artística. Aquilo é matematicamente certo. Foi copiado das próprias telas e é inédito: foi a primeira vez que se fez tal estudo em Portugal.

Prelo — *Qual foi a reacção que houve à Exposição de 51?*

J. M. C. — Na Exposição? Muita gente sempre! E nós fizemos aquilo atemorizados, porque durou cinco ou seis dias. Dormíamos no Ateneu, fazíamos a fiscalização da Exposição, cujas obras nos foram confiadas por se tratar das pessoas que se tratava. Se a Exposição tem durado semanas, o ritmo teria sido de multidões.

Prelo — *Nas críticas dos jornais do Porto, não havia qualquer real entendimento da pintura de Alvarez. Havia sempre a necessidade de o encostar a um personagem conhecido, a um Utrillo, a um Duffy...*

J. M. C. — Não houve, não. Em Portugal nunca houve críticos de pintura. Nessa altura, pelo menos, não havia. As pessoas não sabiam ver pintura. 1951 já é uma altura muito avançada no séc. XX, mas culturalmente é muito recuada no tempo. Em 51, isto era mais ou menos um deserto!

Prelo — *Alvarez também disse que Portugal estava pelo menos vinte anos atrasado em termos de arte.*

J. M. C. — Sim, mas nesse tempo, muita gente o dizia. Havia uma reacção latente contra a cultura do Secretariado Nacional de Informação. Mas como crítico de arte não havia ninguém.

Prelo — *O Diogo de Macedo e o Adolfo Casais Monteiro têm textos extremamente interessantes sobre o Eloy, sobre o Júlio... Mas, passando agora a outra*



Homenagem a Dominguez Alvarez,
da autoria de Bual, 1979

questão, Alvarez sentia ou testemunhava algumas afinidades com outros artistas da sua época, sentia-se próximo de alguém?

J. M. C. — Eu acho que não. Até nisso ele era solitário. Havia um abismo, por exemplo, entre Alvarez e o Augusto Gomes, artística e culturalmente.

Prelo — E o contrário? Havia artistas que manifestassem uma adesão a Alvarez?

J. M. C. — Não, não conheci ninguém.

Prelo — Nem o Eloy? nem o Júlio?...

J. M. C. — Nem sei se o Alvarez chegou alguma vez a conhecer o Eloy ou o Júlio. O Júlio, nessa fase, estava fora daqui. Alvarez entendia que estava muito acima da pintura do seu tempo e para além do seu próprio tempo.

Há uma coisa engraçada: o Alvarez tinha admirações por pintores perfeitamente insipientes. Porque ele sabia que não era nada aquela pintura, e então dava-lhes um pouco de ternura! Havia um tipo em Gaia que pintava umas aguarelas, uns *Arcos de Vandôma*, umas coisas perfeitamente absurdas. Eu ficava espantado, mas ele dizia: isto é muito bom, muito bom! Só podia dizer bem de alguém que fosse muito mau.

O expressionismo e as paisagens

Prelo — Fala-se muito do meio cultural e artístico do Porto e do de Lisboa; na própria introdução do catálogo da Exposição de 51, há uma frase importante: «o meio não o entendia».

J. M. C. — Em Lisboa, havia, de facto, uma pintura moderna, havia grandes pintores, um Almada, uma Sarah Affonso, Mário Eloy, etc. E havia também algum público, havia uma elite. Aliás, em Lisboa, como tem acontecido sempre, havia uma elite mais numerosa. Apesar disso, faziam-se exposições que, embora fossem de pintura moderna, eram académicas, porque vinham do S. N. I. Era, portanto, uma escolha com bitolas. O Alvarez, por exemplo, viu os seus quadros recusados.

Prelo — Não foram expostos?

J. M. C. — Os quadros vieram depois a ser expostos, mas anteriormente tinham sido recusados. Já antes da 4.^a Exposição do S. N. I., ele tinha concorrido e os quadros então não estiveram expostos.

Prelo — *Em contrapartida o catálogo do Ateneu demonstra uma confiança quase épica na pintura do Alvarez: «seja esta a sua hora, aceite e aplaudido, inteiro e universal».*

J. M. C. — Exactamente. Ao fazer aquela Exposição, nós sentíamos que íamos revelar de facto um Pintor desconhecido e que a mensagem de Alvarez, em 51, podia ter mais receptividade, porque a cultura tinha evoluído num sentido mais moderno. 51 já é quase nos nossos dias. A partir daquela Exposição, sabíamos que o público do Norte ia ver e entender finalmente o Alvarez. Tínhamos confiança que a sua mensagem se impusesse. E foi, de facto, porque a partir daí é que se começa a falar no Alvarez mais a sério. Antes, ele era visto como paisagista, e como paisagista académico. Aliás, tinha aí também bons quadros, muito bem trabalhados, quase dolorosos...

Prelo — *Dentro do paisagismo?*

J. M. C. — Sim, sim, tinha boas obras, mas onde toda a imaginação se perdeu. A imaginação do «Enterro Pobre», do «Bispo», do «Espantalho», do «Dia da Chuva», de todas essas coisas em que ele punha a técnica ao serviço da imaginação. Depois, pôs a técnica ao serviço de uma atitude, digamos assim. De uma atitude pré-concebida de fazer pintura aceite pelo academismo oficial do País.

Prelo — *A «galeria nobre» da Exposição de 51 destacava esses quadros: os mais estranhos, os mais enigmáticos...*

J. M. C. — Eram o que nós considerávamos a sua última expressão de Pintor. Como era uma Exposição para muita gente, tivémos de pôr também algumas pinturas mais académicas.

Prelo — *Mesmo nessa segunda fase, existe uma forma e uma intensidade dramática muito presente. Há coisas que permanecem, nomeadamente o sentido da cor. E a aplicação da técnica, que é absorvente.*

J. M. C. — Ele «possuía» de facto as tintas. Era um acto de posse autêntico. Pintava muito com a espátula. Amava a matéria.

Prelo — *Esse lado expressionista passa ainda para a pintura dessa época, embora esteja mais atenuado o sentido dramático da primeira fase.*

J. M. C. — Estou a recordar, por exemplo, uma paisagem de um milheiral, aqui, nos arredores do Porto. Era um quadro grande e pertencia ao Dr. Eduardo Santos Silva. Aquele milheiral, as canas dos milhos verdes como todos os milhos, tinham um dramatismo que vinha directamente das grandes figuras dramáticas que ele pintou. Era um academismo cheio de força!

Prelo — *Há uma última questão. Existe como que um espectro permanente da morte que atravessa as melhores obras de Alvarez. Há um sentido de condenação na sua pintura. Associado a isso, uma embriaguês expressa em certos temas, como as tabernas, percorre a sua obra, e, por outro lado, um aflorar da loucura. Ele pinta um «Louco» numa tradução expressionista (de que talvez nem tenha tido consciência) que lembra Strindberg, numa corrente emocional que tem mais que ver com o norte da Europa, excepção feita a um certo expressionismo galego, que com influências francesas. Pensa que havia nele algum temor da loucura?*

J. M. C. — De facto, ele voou, foi tangente a certas zonas da loucura. Isso sentiu-se nas suas coisas, na sua maneira de ser, no tremor das mãos. Quando pintava, tinha uma enorme segurança nos pincéis. Fora da pintura, vivia numa exaltação, as mãos estavam sempre vibráteis. Vivia, aliás, constantemente dominado pela hipótese da morte, com o dramatismo de quem sabe que lhe falta muito para pintar antes de morrer e com a sensação de não ter chegado ao fim da sua realização como pintor. É esta situação que o conduz a um grande desnível psíquico, um desfasamento com a realidade que, afinal, a sua pintura exprimia.

*(Depoimento recolhido por Isabel Oliveira e Silva
e Bernardo Pinto de Almeida)*

Alvarez e o seu tempo

1906 — A 23 de Fevereiro, nasce José Cândido Dominguez Alvarez, filho de pais de naturalidade galega. Início da ditadura de João Franco. Souza-Cardoso vai para Paris.

1910 — Proclamação da República. Início da revista «A Águia», dominada pelo pensamento estético-filosófico de Teixeira de Pascoaes.

1915 — 1.ª Exposição de Humoristas, no Porto. Em Itália, Giorgio de Chirico pratica pintura de carácter metafísico.

1916 — Portugal participa na Guerra. Lá fora, aparecem as primeiras manifestações de pintura *dada*.

1917 — Ditadura de Sidónio Pais. Estrondoso êxito do «Fado» de Malhoa, na SNBA.

1924 — Primeiros desenhos a pena e a lápis e primeiras aquarelas de Alvarez. São escassos os dados biográficos até esta altura. Sabe-se que fez a instrução primária num colégio do Porto, após o que seguiu para Salcedo, na província de Pontevedra, onde viviam parentes da mãe e onde procura frequentar um curso para funcionário dos Correios e Telégrafos. Depressa regressou, porém, ao Porto e aí, depois de retomar por um curto período os estudos, emprega-se num armazém de tecidos.

1926 — Matricula-se no curso de Arquitectura da ESBAP.

1927 — Fim da revista «A Águia» e início da «Presença». Alvarez muda-se para o curso de pintura e começa a chamada «fase vermelha» da sua obra, marcada por cores intensas e pouco trabalhadas e por um paisagismo incipiente e urbano.

1928 — Salazar é nomeado ministro das Finanças. Retrocesso nas artes, com o endeusamento dos naturalistas, como forma de unificar as mitologias passadas em ideários «comuns». Homena-



Alvarez pintando entre populares numa rua do Porto

gem nacional a Malhoa. Em França, Breton publica «Le surréalisme et la peinture».

1929 — Exposições e homenagens dedicadas ao pintor naturalista Marques de Oliveira. Alvarez integra-se num grupo de artistas da ESBAP que lança o manifesto «Mais Além», contra o ensino académico da Escola, contra os valores naturalistas e contra a arte como fenómeno mundano. A imprensa diária do Porto viu «nesse panfleto em papel de embrulho (...) distribuído nas esquinas, apenas um ultraje à memória de Marques de Oliveira».

Ainda nesse ano, Alvarez vai de férias à Galiza, apresentando a sua pintura, no regresso, características completamente diferentes, desde a técnica à cor e à temática. Faz experiências cubistas e abstraccionistas. É o início da segunda fase. Finalmente, no Outono, o grupo «Mais Além» efectua a sua 1.ª Exposição colectiva no Salão Silva Porto.

1930 — Alvarez expõe em conjunto com Artur Justino, também no Salão Silva Porto, onde apresenta 35 trabalhos.

1931 — Participa com 45 obras na 2.ª exposição dos alunos de Belas-Artes, realizada no Ateneu Comercial do Porto. Perde o ano escolar por faltas motivadas pelo avanço da tuberculose, que se declarou desde os seus 20 anos.

1932 — Tem Início o 1.º Governo de Salazar. Mário Eloy regressa de Berlim. Marinetti está em Lisboa. Fernando Pessoa escreve «O caso mental português».

1935 — Realiza-se em Lisboa a 1.ª Exposição de Arte Moderna, organizada pelo Secretariado da Propaganda Nacional — SPN.

1936 — Primeira e única exposição individual de Alvarez.

1937 — Na opinião de Fernando Lanhas, inicia-

-se a 3.ª fase da obra do pintor. Regressa então ao paisagismo, embora com outro domínio técnico.

1938 — Concorre à 3.ª Exposição de Arte Moderna do SPN, mas vê os seus quadros recusados. Em Paris, realiza-se a Exposição Internacional do Surrealismo.

1939 — Alvarez participa na 4.ª Exposição de Arte Moderna do SPN com dois trabalhos. Termina o curso de pintura e pede oficialmente para realizar o trabalho final, «Paisagem com animais». Conferência de Arnaldo Ressano contra a participação de artistas modernos na Exposição do Mundo Português, projectada para o ano seguinte.

1940 — Em Julho, Alvarez termina o trabalho de tese, classificado com 20 valores. Em Dezembro, pede uma bolsa de dois anos à Junta Nacional de Educação. Está, entretanto, irremediavelmente condenado pela tuberculose.

1942 — Morte do pintor. Em Novembro, realiza-se no Salão Silva Porto a 1.ª exposição retrospectiva da sua obra, sob a égide do Instituto de Alta Cultura e com uma Comissão de Honra de que faziam parte nomes como Reynaldo dos Santos, António Ferro, Aarão de Lacerda, Pinto de Azevedo, etc. À Comissão Organizadora pertencem, entre outros, Dordio Gomes e Duarte Camarinha.

1951 — Fernando Lanhas, João Meneres Campos e Alberto de Serpa organizam a mais criteriosa e elaborada exposição sobre Alvarez, no Ateneu Comercial do Porto.

1954 — Jaime Isidoro e António Sampaio, abrem no Porto, uma galeria de arte a que dão o nome de *Galeria Alvarez*.

1958 — Publicação do livro *Alvarez*, assinado por Alberto de Serpa e integrado na colecção de Arte Contemporânea das Ed. *Artis*.

Notas — 1 - A maior parte da obra de Alvarez encontra-se, actualmente, espalhada por colecções particulares. Está representado nos seguintes museus: Soares dos Reis, Porto; Arte Contemporânea, Lisboa; Abade do Baçal, Bragança; Centro de Arte Moderna da Gulbenkian, Lisboa.

2 - Os dados biográficos aqui reunidos constituem, ou indicações do pintor Fernando Lanhas, ou elementos cedidos pelo prof. da ESBAP João Barata Feyo, ou ainda factos que constam das seguintes obras: Alvarez, de Alberto de Serpa; A arte em Portugal no século XX e O modernismo em Portugal, de José-Augusto França.

PRELO
PERSPECTIVAS

ALVAREZ

O bispo

Miguel Torga

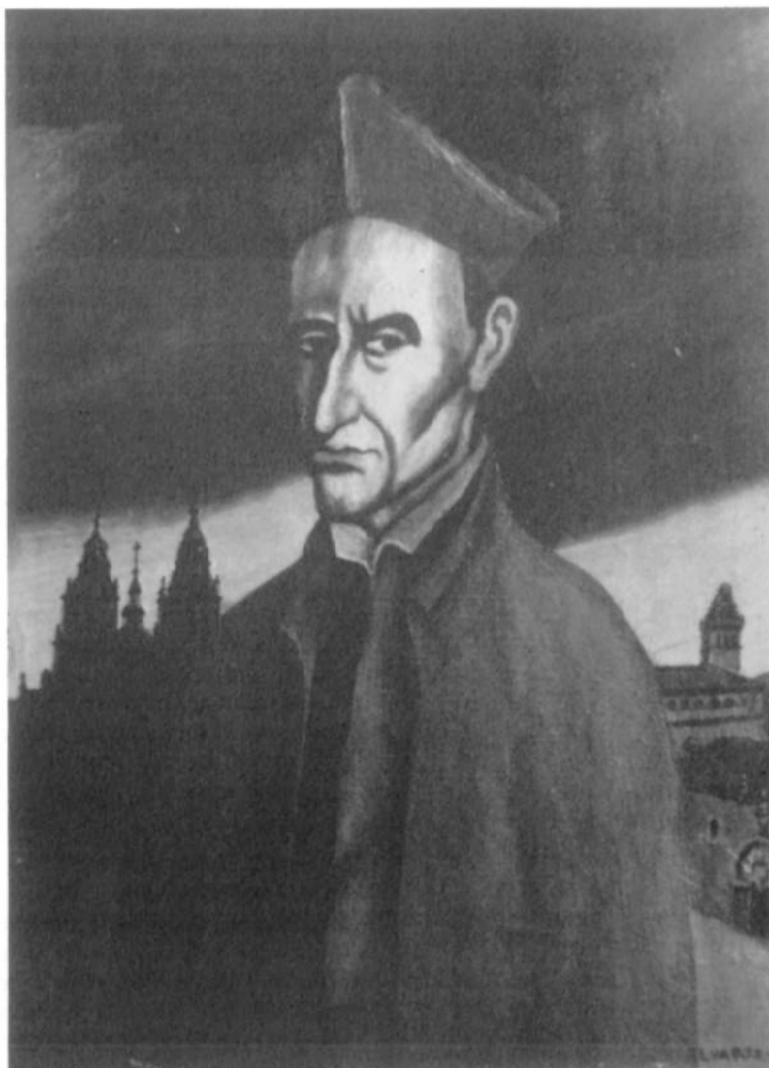
Soturno como um cipreste,
O triste bispo que eu sou
É pintado.
Diante de Compostela,
Meu bispado,
Ali estou na minha tela,
Magro, pálido e parado.

Olhos cavados de fé.
Nariz curvo e descaído,
Boca rasgada e torcida,
Até na tinta se vê
Que não anda bem na vida
Quem já no céu está perdido.

A fogueira arde por dentro
Da batina e da romeira...
A fogueira...
O lume que reconcentro
Numas brasas da lareira.

Ninguém se salva comigo,
Porque eu próprio me condeno.
No quadro, o meu inimigo
É um postigo..
Um simples olhar sereno.

Foi o pintor Alvarez
Que me pintou tal e qual:
Inquisidor castelhano
A fazer um entremês
Mais humano
Em Portugal.



O Bispo ou Figura eclesiástica, 1934 (Col. Meneres Campos, Porto)

Do *Diário*, vol. III

Diagrama de Alvarez

por Fernando Lanhas



Pelo seu ineditismo e rigor, o estudo sob a forma de diagrama da pintura de Alvarez apresentado, na retrospectiva de 1951, por um dos seus organizadores, o pintor Fernando Lanhas, é ainda hoje recordado como uma das primeiras e, sem dúvida, a mais original aproximação da obra do autor do «D. Quixote». Infelizmente, esse estudo foi destruído, pelo que só nos restou pedir a Fernando Lanhas que no-lo descrevesse. É essa descrição, inicialmente feita para o gravador, que a seguir se reproduz.

Na Exposição Retrospectiva de 1951 sobre Dominguez Alvarez, pretendeu-se fazer como que um acerto da sua pintura que, uns tempos antes, tinha sido prejudicada por uma Exposição em que se apresentava um Alvarez conformista, comercial, *que não incomodasse*.

Ora, o Alvarez, que era um homem com muitos problemas afectivos (alguns mesmo bastante trágicos), fazia sobretudo uma pintura de acordo com as suas perturbações. Embora nunca o tenha conhecido pessoalmente, houve vários testemunhos que me foram transmitidos por colegas da Escola de Belas-Artes, e outros até pelo pai.

Na história da sua pintura, há que distinguir três fases. Essas fases foram perfeitamente *marcadas* na Exposição de 1951, onde se fez uma dissecação exacta da sua obra, ou seja, das várias fases do seu trabalho. Pessoalmente, tive a possi-

bilidade de fazer o estudo e a montagem da obra do Pintor, de a poder olhar não só no seu aspecto formal, como no de continuação da cor. E ele é muito diferente nas três fases referidas, quanto a esse tratamento da cor. É diferente no modo de utilizar a tinta, a pincelada, na criação de uma espessura especial para a tinta e, mais do que isso, nas grandes variações cromáticas. É pena que esse estudo sob a forma de diagrama se tenha perdido, porque foi um trabalho feito da análise de todas as suas obras.

Tive nessa altura em meu poder cerca de 400 ou 500 pinturas e, antes de fazer uma selecção para o que considerava mais representativo na pintura de Alvarez, fiz pesquisas exaustivas sobre o problema da cor, a cor integrada, pois não se trata da cor em abstracto, mas da densidade de cada variante num ou noutro quadro. *Nem sei mesmo como ele tinha essa sabedoria*, porque Alvarez foi um bocado estranho e aliava as suas grandes possibilidades de pintor a uma grande ingenuidade. Aliás, isso acontece com outros artistas — e estou-me a lembrar do caso dos impressionistas — que não sabem bem como «fazer», mas cujo resultado é excelente.

Por Alvarez *perpassa uma inconfundível perplexidade*; ele dizia às vezes coisas tão ingénuas, que se tornavam erradas e até contraditórias. Admirava por exemplo alguns mestres, e nunca se chega a perceber se ele dizia bem porque queria a sua boa vontade, ou porque era sincero.

Essencialmente, ele não se podia definir através dessas afirmações... Filósofos houve, que tinham de manhã um comportamento místico e, à tarde, um outro já diferente. Refiro-me, por exemplo, a Teillard de Chardin. Pode haver uma certa incongruência, *mas os homens são assim, e há que os compreender nessas contradições*.

Voltando ao diagrama — é uma pena que tivesse sido destruído!

As fases de Alvarez vão da inicial à grande fase e à do declínio ou do compromisso, ou seja, a fase da venda. Na Exposição, as pinturas destacadas, como o «Enterro Pobre», «O Bispo», «D. Quixote» e outras, correspondem no diagrama à fase mais importante. Porque essa fase é que foi escondida na Exposição anteriormente realizada, em 1942. A Exposição de 51 teve por objectivo mostrar exactamente o espírito do pintor Alvarez, naquilo que o classifica, mesmo *naquilo que pode incomodar as pessoas*... Porque a obra que deixou revela um sentido plástico que não condiz com o indivíduo: *ai reside a sua complexidade e a sua diferença — ai reside também a sua grande força*.

À elaboração do referido diagrama, deveriam corresponder outros trabalhos similares sobre artistas desaparecidos, como o Almada Negreiros ou o Eduardo Viana, pois considero que esse estudo do pormenor, nos seus aspectos de insistência da cor e de certas formas, é uma maneira de entender profundamente a obra de um artista.

Alvarez, por exemplo, insiste nas figuras inclinadas; ou, às vezes, a representação de uma casa pode apenas ser definida pela mancha negra de uma janela e isso levar imediatamente à identificação da obra. Por outro lado, Alvarez sabia

bem representar *os longes* — sabia muito bem, numa planície, estabelecer toda a distância entre os verdes próximos e os verdes afastados. Esta situação corresponde a um saber técnico que ele possuía, sabendo-o exprimir, e convencendo! Refiro-me às cores essencialmente utilizadas na paisagem, na criação da atmosfera da distância (esta distância que pode assumir tonalidades psicológicas), dado que esses cromatismos que rondam pelo verde ou pelo cinzento nem sempre estão ligados aos quadros mais significativos da sua pintura. Não são, portanto, aqueles que marcaram um tempo diferente, mas aqueles que, sob o ponto de vista técnico, suscitam uma análise mais sequeante.

No diagrama, no entanto, a sua extensão (uma tira contínua de 6 centímetros de altura por 6 metros de comprimento), permitia a abordagem de outras cores mais usadas pelo Pintor. E assim, a caracterização de uma fase pode ser dada pela quantidade de expressão cromática que ele usava. Embora os quadros mais significativos — aqueles em que a distância não é uma técnica, mas uma vivência «revolucionária» da pintura de Alvarez — sejam os mais difíceis de lembrar!

Na sua última fase, ou na que já intitulei de compromisso, a da pintura de que toda a gente gostava, e que de forma alguma foi a que o caracterizou, volta a haver essa técnica controlada das cores, a técnica posta ao serviço de uma desistência de vida.

O diagrama era, pois, um estudo inédito e que não foi repetido em Portugal. Revelou a evolução de uma «história» acompanhada de um «grafismo» ou das linhas de um desenho que são usadas com maior insistência. Traçados por vezes que, vindos de um grande espontaneísmo, se podem traduzir na existência desta ou daquela cor ou forma. Às vezes, podíamos chegar ao seu dramatismo através da sabedoria de Alvarez em utilizar a paleta, tal como acontece com a pintura de certos verdes com rosa ou violeta, através da qual Alvarez chegava a tonalidades raras pela expressividade e angústia que continham.

Dominguez Alvarez, ingénuo e não

por José-Augusto França *

A «Presença» teve dois pintores favoritos, e ambos não de Lisboa como ela. O Júlio por razões de fraternidade lírica, o Alvarez por razões mais meditadas, tal como convíham ao Régio e ao Casais Monteiro que os sustentavam, entre o Porto (ou Vila do Conde) donde ambos vinham, e Coimbra do seu comum destino de geração. Os textos que um e outro poeta escreveram sobre um e outro artista são claros de cumplicidade e põem sempre o problema maior da sinceridade ou da ingenuidade presencista, eixo da estética do grupo coimbrão. Por isso aos dois pintores lhes convinha o «expressionismo», na suposição bem provinciana de que o processo expressionista é sincero e ingénuo. Em Lisboa, o Eloy foi também ilustrador da «Presença» (como o Júlio), mas sem adesão nem entendimento possíveis, no expressionismo que era o seu, já urbano, de tensa aflicção psicológica.

Não assim em Júlio, com seus títeres: burgueses de pansa, prostitutas de «rouge» e «baton», meninas e poetas esvoaçantes, tudo num exterior provincial e sonhado, bondosamente, ao luar. Mas também não assim em Alvarez — e de outro modo então.

E de tal modo que ele deu à pintura portuguesa da «segunda geração» uma componente raramente original no seu próprio sentido poético. Aluno laureado pela Escola de Belas-Artes do Porto, não teve carreira artística, pobre professor do Ensino Industrial com uma ou outra aparição em exposições, e uma só individual e apagada em 1936, e com as obras vendidas ao desbarato, quando morreu, novo ainda, em 1942. Um destino sem destino, manso ou trágico, como os outros dois pintores referidos foram tendo, para a história.

Galego por família, Alvarez andou pela terra e foi a Castela; de lá trouxe um sentido de paisagem dura e crua, violenta de valores e contrastes solares ou lunares, que transformou numa cenografia em que o delírio entrou também, com

* Director do Centro Gulbenkian de Paris
Professor da Universidade Nova de Lisboa — F.C.S.H.

personagens estranhas, e fachadas de lojas em ruas populares e tristes. Tudo num jogo como infantil, mais ideográfico que real, mais topográfico que realista. Expressionista sim — mas não por ingenuidade estética ou por uma sinceridade de assim dever ser contra os academistas do ensino recebido. Indiferente à vida dos outros, algo docemente megalómano (como os amigos o sabiam), o que era ingênuo na pintura de Alvarez era a sua própria alma, para além de culturas ou de técnicas que possuía.

Daí a dificuldade da sua situação na história que se faz da pintura contemporânea portuguesa, que vai de grupo em grupo e pára, a distância receosa, quanto chega diante de Alvarez.

Pintor único, saturniano, como ao génio nacional não tem sido costume, por doçura de hábitos estéticos e fraquezas de quem vai vivendo, Dominguez Alvarez não se importou nem fez gala em ser como era, devorando-se lentamente, como a tuberculose o consumia — e imaginando já, com humor mal entendido (que é razão maior do humor) como seriam os seus companheiros de além-túmulo, fantasmas barbados, de chapéus altos, esguios e fúnebres, num viver quotidianamente transfigurado...

Assim se diria ser a pintura de Alvarez: uma arte letal, imaginada nesse mundo «post mortem» onde não há nada, porque a dita morte, ela própria, nada é — Séneca «dixit». E daí esta impressão estranha de olharmos para quadros que nos evitam o olhar; a tal ponto que nós próprios evitamos finalmente encará-los. E o expressionismo de Alvarez então escapa aos códigos da estética presencista e não para obedecer aos da necessidade mais íntima e fatal.

Uma alma larga

por Rui Feijó *

Conheci Dominguez Alvarez em 1939 no grupo que, no Porto, lançara a revista Sol Nascente onde o neo-realismo dava senão os primeiros, alguns dos primeiros passos. Creio que foi Afonso de Castro Senda que mo apresentou mas o grupo com o qual mais frequentemente me encontrava contava também Manuel Azevedo, Carlos Barroso e, à mesma mesa de café, vinha às vezes sentar-se Abel Salazar. Era o tempo de altos sonhos e de muita ingenuidade.

De uns e outra Alvarez compartilhava.

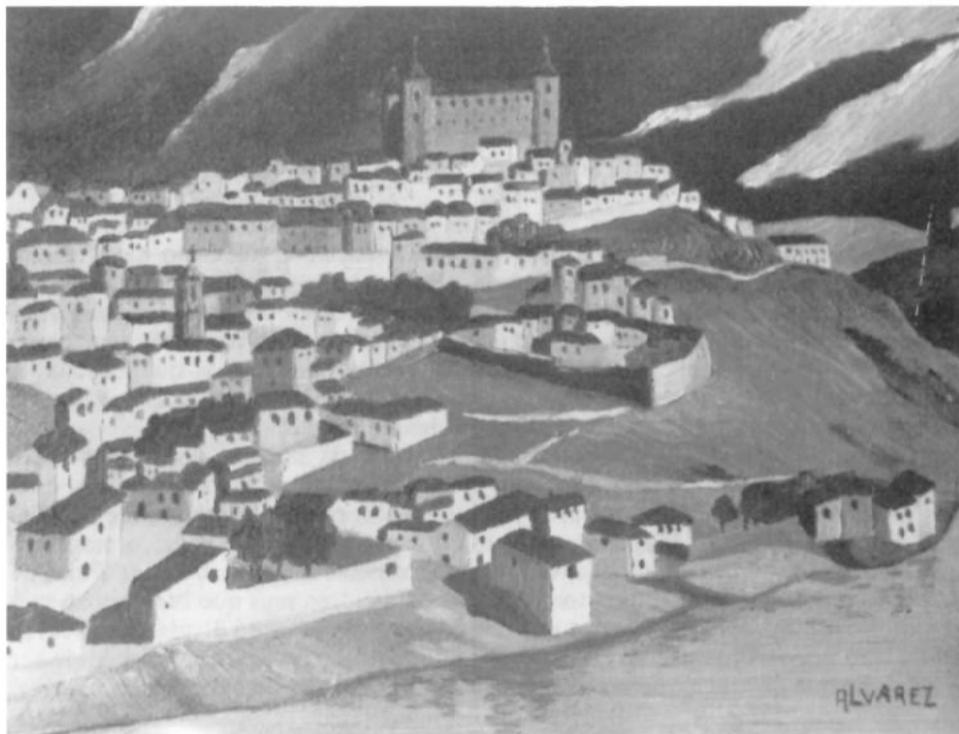
Não fui dos privilegiados que tiveram um convívio assíduo com o pintor. Mas tive o suficiente para admirar o bom gigante, modesto e talentoso que foi este pintor das desoladas paisagens de Castela, das sombrias catedrais da Galiza, das trágicas máscaras do seu povo de origem. Talvez que a sua pintura não tenha atingido aquele «metier» depurado ou tenha aurido tudo quanto a arte do seu tempo ia fazendo por esse mundo. Não esqueçamos porém que os anos que lhe couberam não eram do fácil contacto em viagens, em publicações de qualidade como vieram a ser depois da Guerra cujo fecho Alvarez já não viu.

Conta-se — não posso garantir a autenticidade da história, mas julgo-a tão significativa da personalidade do pintor que não resisto a deixá-la aqui — que, nas muitas dificuldades que Alvarez sofreu, se socorria da generosidade de Manuel Pinto de Azevedo. E quando entendia que era a altura de pagar o empréstimo, como não tivesse dinheiro, se dirigia ao «Primeiro de Janeiro» onde Pinto de Azevedo tinha gabinete de director, sobraçando quadros seus que oferecia ao mecenas dizendo-lhe para escolher os que considerasse no valor da dívida. Também se conta que nunca Pinto de Azevedo abusou da situação, o que não impede de ser a colecção que deixou a que supomos mais rica em pintura de Dominguez Alvarez.

* Escritor. Delegado da Sec. de Estado da Cultura no Norte.

Vi Alvarez pela última vez, a menos de dois anos da sua morte, na Missão Estética de Férias que nesse ano teve lugar em Viana do Castelo. Aí o apresentei a meu irmão Álvaro a quem Alvarez ofereceu um pequeno óleo com uma vista do rio que guardo entre as poucas coisas de pintura que profundamente prezo — um estudo de Jorge Pinheiro para o Bispo Azul, uma aguarela de Alberto Sousa, pouco mais.

Curiosamente no fim da vida, abandonava o que de mais característico teve a sua pintura, a paleta sombria ou as amplas superfícies despojadas e calcinadas, para voltar a uma espécie de realismo impressionista de minuciosa pincelada. Pelo menos pelo que conheço. Não creio que isso o tenha beneficiado; havia aqui uma certa concessão ao gosto do grande público, talvez a amargura de quem só junto de alguns se sentiu compreendido e mostrava, nas vésperas da morte, que era capaz como qualquer outro do «tal qual». Mas o que ficará de Alvarez é aquilo que o retrata, a sua inquietação, as coisas e os homens que eram afins da sua alma larga, boa, generosa e ingénua.



Segóvia, 1930 (?)

Quanto vale um quadro

por Jaime Isidoro *

Pintor português com nome e sangue espanhol por parte da mãe, descendente da Galiza. Formado pela Escola de Belas-Artes do Porto com 20 valores atribuídos pelos mesmos mestres que, no início do curso, lhe diziam: «A desenhares assim, nunca tiras o curso». Num tempo em que a habilidade ainda dominava gostos, Alvarez não era um aluno fácil de julgar. Com a sua dose de ingenuidade, estudava entre colegas que se riam da sua «grotesca» expressão pictórica. De modesta aparência e de poucas palavras, Dominguez Alvarez era homem demasiadamente virado para si mesmo, como se a sua existência fosse apenas sentimento. Sentimento era, de facto, a força deste artista. E, a pouco e pouco, foi conquistando a admiração de mestres e colegas na Escola de Belas-Artes.

Certa vez, ao regressar de Espanha com uma dezena de telas, «todos ficámos pasmados com as obras que ele trouxe» — recordou, recentemente, um seu colega.

Nunca ninguém pintou a paisagem com o profundo sentir de Alvarez: Expressão viva; o mistério e o humano das coisas; a metafísica com ar de *naïf*; a simplicidade e o ar de quem não sabe!

(Que pena, António Reis, não termos sido bem sucedidos aquando da nossa proposta à Gulbenkian, em 1964, para a realização de um filme sobre a obra de Alvarez! Poderá ser que a ideia ainda venha a ser aproveitada.)

Ao fundar, em 1954, uma Galeria e Academia livre de desenho e pintura, dei-lhe o nome de Dominguez Alvarez para homenagear aquele que poderá ser considerado símbolo do artista em Portugal, tanta a luta de Alvarez para conseguir realizar-se. Desde a família até ao meio que o rodeava. E sempre por incompreensão.

* Pintor.

A Galeria Alvarez é a mais antiga do País; teve um importante papel na difusão da arte moderna, e considero que interveio sob o ponto de vista estético na sociedade portuguesa. Foi fundada como resposta à falta de espaço existente no Porto para exposições de arte moderna. Inaugurou-se a 4 de Maio de 1954.

A primeira retrospectiva sobre Amadeo de Sousa Cardoso em 1956, só com obras existentes em Portugal, foi um acontecimento na vida artística nacional.

«Tu vais ver. Quando eu morrer, vão andar atrás dos meus quadros.» — dizia ele ao seu colega António Sampaio. E, por outras palavras, ao coleccionador Manuel Pinto de Azevedo Júnior: — «Você deu-me muito dinheiro. Eu já não duro muito tempo e vai ver que não perdeu o seu dinheiro, porque isto que está aqui» (bateu com as costas dos dedos num pequeno quadro dependurado na parede) «é pintura para durar!» Esta cena foi-me contada por Pinto de Azevedo Júnior no jornal «O Primeiro de Janeiro» de que era director, numa sala de quadros de vários artistas, entre eles, Alvarez.

Pinto de Azevedo Júnior foi um dos melhores coleccionadores de pintura no Porto e, para Alvarez, um mecenas. Pagava-lhe frequentes viagens a Espanha, onde o artista gostava de pintar. No regresso, quadros debaixo do braço, ia pagar-lhe a dívida. Estendia os quadros na referida sala de «O Primeiro de Janeiro». Pinto de Azevedo escolhia, segundo a cotação estabelecida, até à quantia emprestada. De uma vez, quando julgava ter atingido o montante da dívida, ouviu de Alvarez: — «Pelas minhas contas, ainda pode escolher mais dois quadros.»

Alvarez encontrou em Manuel Pinto de Azevedo Júnior o grande amigo que lhe proporcionou meios para a realização de parte da sua obra — meios e, consequentemente, estímulo.

Alvarez também pintou paisagens convencionais. «Pintura para tirar o curso». «Vou fazer um quadro para provar que sei desenhar.» E pintou um grande quadro com a Torre dos Clérigos e traseiras de casario, com requintes de pormenor. Mas, mesmo nas consideradas obras menores, Alvarez nunca perde a inconfundível expressão da sua desenfreada paixão pela pintura. Essa paixão evidente em toda a obra. A obra de um artista meditativo e triste. Pintura dramática, rica no seu aspecto temático e formal.

PRELO ENSAIOS



Com Dominguez Alvarez,

por Mário Cláudio *

... Transporta isso tudo Alvarez, vai para férias galegas de pasmo intoxicar-se e de recolhimento, anda por esses largos com um cruzeiro torto, que as casas fecham assentes em seus pilares. E é no gesso que a pintura se resolve, numa lúgubre matriz que o mundo domina.

* Escritor.

Na gravura, *Largo da Ramadinha*, 1930
(Col. Meneres Campos, Porto)

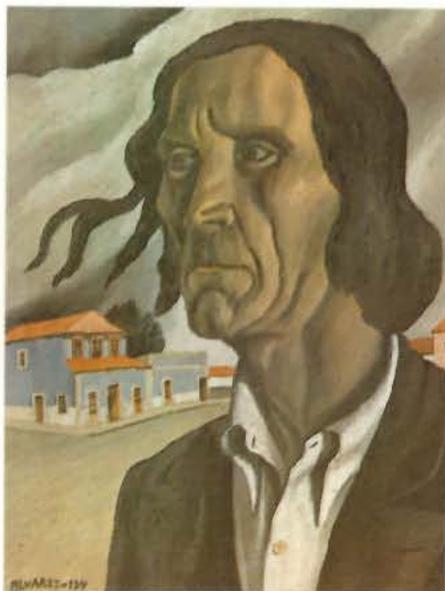
Por uma dessas coincidências, como a que Moisés fez aportar aos juncos onde se abrigava a filha do Faraó, percorreu Alvarez as estâncias mesmas, com igual intensidade, a que mais tarde, não o conhecendo na vida, os passos haveriam de conduzir-nos. Itinerário da vista, porque sobretudo do coração, se o inventário compulsarmos do trabalho do homem, aí estaremos com paralela paixão no Porto e numa praia anónima da Galiza, em Santiago e num ermo fortificado de Castela. Deste modo decalcar um processo de sentir, como se a imperativo da instrução da raça se tratasse de obedecer, liberdade maior paradoxalmente nos confere, na mais estreita aderência à terra e à sua aura, às criaturas e a seus sinais. De instante a instante é o mesmo óbvio e comum alfabeto que se tacteia, porventura construído da idêntica história na infância escutada, do mesmo e fundo aroma a maresia, ao trino misturado de um canário, que primeiro e para sempre nos marcou. Não precisam de bagagem viajantes assim, quero dizer Alvarez e eu próprio e outros que à frente e no encaço nos rodeiam, pois que a uma bola, estanhada e colorida como poucas, o mapa se restringe das alegrias que trazem na algibeira. Maior, se bem que na outra necessariamente inspirada, é a jornada que repetem e glosam na memória que os precede, condição afinal de sua existência, o roteiro lhes demarcando por onde a salvação se mostre. Para além, bem para além do espírito da paisagem, a convivência se dá com as galáxias, de anódinos objectos fabricada, gritos de viela, restos de jantar, trechos de granito e cal, duros céus de fuligem. Eis o que nos entretém o tempo antes do sono, para novos sentidos nos encoraja por lugares assim, da companhia de Alvarez, um pouco bêbedo sempre, tuberculoso quanto basta à pelintra mitologia da época em que se enquadra, na plácida confusão de malas e paletas, cachecol que esvoaça à nortada, ocasional cuspidela nas escadinhas do beco. Os livros comuns teimamos em folhear, por dias de soturna apatia portuense, quando o horóscopo indagamos dos sintomas que temos ao alcance, eventuais herdeiros do reino perdido, a cada

toque do pincel ou da pena procurando soprar a poeira que cobre o oiro baço da coroa dos grandes reis. Requerem de nós resposta a questões semelhantes, o sentido da peregrinação, quando os nevoeiros descem a meio da tarde, a ronca os anuncia, ficam os navios numa doca oleosa, de lâmpadas acesas nos mastros, embarcações afeiçoando brinquedos a canivete. Sem todavia nos termos encontrado, aqui nos resignamos ao saldo que a ambos satisfaça, enquanto vazios duram os areais deste norte, um séquito chega de cavaleiros de brilhante armadura, passam de aldeia em aldeia, por entre muros de pedra solta, os cegos que pedem esmola, e rezam, e oferecem breves notícias da Princesa Magalona, em seu assento de conchas entronizada, com uma roseta vermelha, vermelha, em cada bochecha sua.

Por certo vadiaria apegado às paredes de reboco muito denso, observando os frisos de azul lentamente descolando no contorno das portas. Entrava por tascas polvilhadas de serrim, com esse relógio ubíquo de mostrador de pergaminho, um eco de copos martelando o balcão lancetado. Poderemos afirmar que as sardinheiras se debruçavam da lata onde cresciam, quedava-se a emblemática pomba enovelada em sua cornija. Proferiam juras violentas os fregueses, batendo forte no peito muito magro, as mangas arregaçando num simulacro de desforço. Fossava pelos cantos a trapeira, sem dentes mastigando suas pragas, com as franjas do xaile os cães afugentando que a perseguiriam. E eis que entenderia tudo, tudo, com as pupilas de riso os eucaliptos descortinando que na brisa de folhas prateadas rumorejavam, achas que em seu lume explodiam num esguicho de faúlhas. «Olhem como vai borracho, um carro!», à soleira acorriam a justiciar, e a lamparina oscilava no oratório da Senhora. Os ruídos por dentro se construíam, num balanço de nervos transtornados, sabor da língua nos lábios humedecidos. E os cheiros, os relevos da cantaria, cada qual à claridade convergia. Assim não pressentiria ele, nem sequer talvez mesmo assim se supusesse, a mochila arrastando puidís-



Paisagem sem título e sem data
(Col. particular)



O louco, 1934
(Col. do C.A.M.
da Fund. Cal. Gulbenkian)

Casario compostelhana, 1934
(Col. Meneres Campos)



sima, preenhe dos sonhos todos que guardava. Outras vezes decidia abalar para fora de barreiras, de ovo cozido embrulhado num lenço de grandes pontas, o cavalete trôpego, dois tostões encafuados para o que desse e viesse. Escolhia a melhor sombra, a adequada vista sobre o vale, eram os lameirais depois de São Roque, em plena área já de Contumil. Retornavam os obreiros a pegar no trabalho, como a um próximo o miravam, o seu tanto porém merecedor de afecto e de pena. Moviam-se os pinheiros quais longas vergastas, as horas soavam no carrilhão da igreja fechada, flectiam-se para as leiras os camponeses, de quando em quando se interrompendo num chamamento, simplesmente se quedando a observar, de chapéu pendente na mão distraída, os milheirais alastrados à sua volta. Mas eis que, no percurso dos tons para a tela, muito de fantasia se evaporava, tentilhões e formiguinhas, calhau que chispasse ao meio-dia, três ou quatro meninas numa eira, recitando a tabuada, jogando a macaca.

E num empaste carregado de névoas, intrincados rimances que em voz sonolenta se contam, no trasfogueiro, a Galiza se convoca. Um veio se lhe suspeita de frases em estribilho, cantantes diminutivos, «rapaciña do ganado / con que lavas os cabelos? / con uma hierba do monte / que se chama trementelo.» Penetra o mar, com seus limos escorregadios, pela boca das rias mais baixas, os canais o recebem, dele o baloiço transmitem aos cascos dos botezinhos. Pela margem lhes circulam sujeitos demorados, com um timbre de barítono, que ao sol vão degustando moluscos bivalves, praticam de bruxas e de milagres, com por horizonte o eterno farol que até que adormeçam os acompanha. Disto vem a pincelada embebida, nessa dolência que quase nada redime, as chuvas persistem e o frio invade as quelhas, resultam foscos os matizes, alagadiços, de bolor e de líquenes. É um palco recôndito da lembrança e da ternura, dele por períodos de estiagem nos socorremos, a ele voltamos para nosso refúgio de imperadores e de bispos, de mendigos em trapos, de insólitos, vagueantes toca-

dores de sanfona. Transporta isso tudo Alvarez, vai para férias galegas de pasmo intoxicar-se e de recolhimento, anda por esses largos com um cruzeiro torto, que as casas fecham assentes em seus pilares. E é no gesso que a pintura se resolve, numa lúgubre matriz que o Mundo domina, deserta e gelada, com o sacristão que fala só, fazendo chocalhar o molho de chaves que leva à cintura. De tesouros sepultos e de negócios de pescado as intrigas se



Os Bêbados, 1932 (?) (Col. da C.A.M. da Fund. Calouste Gulbenkian)

fiam, galopam as nuvens ao rés do telhado, é o cinzento invernal, o castanho barrento, o negro onde estrebucham as avantesmas.

Quando alguém como este aos plainos crestados excursiona, da meseta embora do país de seus antepassados, com o rochoso castelo corroído pelo grasnido dos corvos, o que se ganha nem sempre equivale ao muito que se perde. Substitui seus pardos e seus tijolos por um ocre, um amarelo, onde sobretudo a intenção acena de permanecer à altura da pátria que lhe apontam. Não fugirá à regra Alvarez, os olhos galaico-portugueses desmesurando até a grandiloquência abranger de tal luz, estrepitosa e alheia. São agora as sextas que não entende, certa óptica grossa e nítida, febril e macha, dos volumes que tem perante si. No alargar-se-lhe o quadrante, já aqui não empecido por arvoredo a vapor, algum voo da alma se diminuirá. Nessa hora vertiginosa, que é zumbido do enxame oculto, guincho do vento nos fios telegráficos, ei-lo sozinho e tristíssimo, de seus deuses desamparado. Recoze o Verão ervinhas e pedregulhos, imobilizam-se os répteis em seu espanto, lâminas refractando na gema das órbitas.

Isto sobretudo nos deleita, o que vem agora, rol da espessura e da rugosidade, matérias que emprega o pintor. Assim nos dizem as manipulava, tintas moendo em torrão, com elas enchendo tubos que nas farmácias adquiria. Em esparsos cartões pintava, desses que se ensaiam em sua elasticidade, ondeantes lençóis de papel-cenário, o que na polpa dos dedos desprende um laivo de giz macio. Sobre estratos punha outros estratos, o peso deles gozando, queda solene da substância vital, com que pelo espaço em plaquetas se arrumavam. Leitosos brancos, de uma textura de esfarelados ingredientes, com verdes cristalizados, com ferrugens diluídas se casavam. E a transparência parecia desertada, como se a opacidade as coisas todas explicasse, noitadas de tinto na Rua das Aldas, rameras estendidas no Areinho.

«Era um moço ingénuo e tímido», declaram hoje. «Acanhava-se de dançar a ramaldeira», explicam, «julgava que de noite se tornavam uma só todas as cores. Atravessava a casa pendurado numa roldana», continuam, «para não pisar o soalho que a mãe encerara.» E concluem «era assim, bom rapaz, muito calado, foi-se.»



Paisagens e outras memórias

por Margarida Acciaiuoli *

Obstinadamente aplicado na apreensão da natureza originária, Alvarez devolve à representação o seu estatuto fundamental — janela aberta para o mundo — onde já então os quadros se pensam entre si, cada um deles sempre em relação ao outro, estruturando-se num jogo lúdico de afeição e insuficiência.

* Técnica do Departamento de Documentação e Pesquisa do Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian.

Na gravura, *Casario e figuras*, 1929 (Col. particular)

Sentimental ou mágica, descritiva ou panorâmica, a pintura de Alvarez prende-se nestes limites incertos onde os termos que protegem esta espécie de identidade estão já em vias de desagregação.

Obra dissemelhante, ela situa-se do lado das tensões, da dúvida, das pontuações ínfimas mas vertiginosas, que se recortam na tela como sombras projectadas onde o pintor parece oferecer os seus fantasmas, porque aí, nessa quase evanescência do real, tudo pode imaginar-se...

Por um acaso da História, nenhum elemento exterior vem, de facto, em auxílio da significação desta obra. Do pintor, Alvarez, não ficaram senão algumas datas, diplomas ou contratos com certas instituições: pouco com que fazer história. De igual modo, nenhuma biografia tem podido servir de comentário ou de alibi à obra. Mesmo os raros textos do pintor são marginais à sua produção, não se constituindo por isso como um guia seguro para a viagem. De resto, talvez seja legítimo pensar que foi possivelmente o efeito desta ausência de dados e de referenciação que, aqui e ainda, seduziram a nossa ancestral necessidade de decifração! Porém, não há nada para ler nestes quadros; nada se esconde, realmente, atrás das formas expressas, porque tudo está lá excessivamente marcado, tal como as potencialidades de encenação de qualquer «leitura». E, se esta evidência nos cega, resta-nos conjurar o enclausuramento onde a obra se instala, domesticando os perigos e os temores que suscitam todos os discursos. Só então, será possível instaurar o único jogo que nos permite olhar para esta produção, numa fórmula que é também comum à ficção, fazendo «como se» as referências não faltassem ou «como se» a obra fosse o primeiro registo e sua exclusiva memória. Em suma, tratar-se-ia apenas da constatação de que esta obra é, em si mesmo, o paradoxo da própria representação: ela opera «como se» tudo estivesse ali presente. No momento em que o espaço e o tempo ficam assim suspensos, a pintura de Alvarez pode abrir-se num preciso lugar, com um dado nome e num certo domínio. Pintura de paisagem? Retrato?

O sistema de representação em Alvarez não foi conscientemente fabricado pelo pintor: involuntário, ele organiza-se como uma deambulação entre as idas e vindas do Porto à Galiza, que os pequenos apontamentos orientam em «vistas» ou «aspectos locais». Obstinadamente aplicado na apreensão da natureza originária, ele devolve à representação o seu estatuto fundamental — janela aberta para o mundo — onde já então os quadros se pensam entre si, cada um deles sempre em relação ao outro, estruturando-se num jogo lúdico de afeição e insuficiência.

Assim, sem artifício nem distanciação, o pintor pode deixar funcionar a lógica autónoma da sua pintura, aceitando a coexistência violenta dessas duas realidades (natureza e imagem) que são por sua vez a sua própria alteridade (o outro que ele constrói) e com a qual se identifica numa intimidade tumultuosa. Estas lógicas, Alvarez deixa intuir mais do que as regista ou observa. Ele vive-as como um sonho imperial, à maneira daquele personagem de um célebre conto de Borges que, em outro lugar, desejou levantar o seu território num mapa impossível à escala 1/1. Certamente que de um e de outro não se conhecem as pequenas histórias, mas a desmedida do desejo fica em cada um deles como a marca fundamental dessa vontade de dar a ver que é seguramente o apanágio de toda a criação.

Olhando de perto, a visibilidade da obra de Alvarez organiza-se através de uma série de elementos arquitectónicos de efeitos imprevistos. Formas-córes surgem e impõem-se como que por um acaso insólito e quase indesejado. Na maior parte das vezes, são construções lineares (castelos, casarios, ruas e esquinas) que se sobrepõem ou justapõem às figuras para no fim as entrelaçarem numa espécie de armadilha. Mas, se as figuras que ele torna possíveis são os referentes da experiência quotidiana da percepção, aquelas arquitecturas apelam para um outro valor representativo: elas funcionam também como índices de direcção do olhar, não cortando o fundo ou o contexto espacial onde



Catedral de Compostela, 1932 (Col. particular)

se instalam os corpos figurados, como acontece na maior parte das representações. Surgindo fundamentalmente como traços de inscrição, esses elementos podem concentrar em si mesmos todas as potencialidades de aparição, fazendo-as variar infinitamente, à semelhança do que acontece com as marcas confusas deixadas nos olhos pelas viagens: o quadrado branco das casas, a linha negra da silhueta, o triângulo vermelho do telhado ou o triângulo branco do telhado, o quadrado negro da casa, a linha vermelha da silhueta.

Não sem razão tem sido dito que o campo material das imagens de Alvarez surge desfazado, desnivelado, deformado, se nos deixamos prender na superfície sensível destas irregularidades. Na verdade, e tal como se verifica em qualquer espaço não unificado, esta pintura afirma-se como que formada de restos — construções que ali se sedimentam e que comunicam entre si por relações de semelhança ou de afastamento, acidentes de percurso, obstáculos ou antigas lembranças. A sua presença cria vazios e tempos-mortos como a memória e, talvez por essa razão, estas construções cortadas, inviesadas por linhas de força ou por flechas de direcção materialmente heterogêneas, requerem toda a espécie de esforço para que seja possível escapar à aspereza e desolação que a sua postura distribui. Mesmo as figuras, nesta pintura, não se deslocam em espaços neutralizados, muito embora a sua forma-cor possa ser uniformemente negra: o negro é aí também trabalhado como forma simbólica de outras presenças de cor e de alinhamento.

Porém, se se pode verificar na pintura de Alvarez um simbolismo de relações coloridas, não encontramos uma simbólica de cores que atribuam distintamente a cada situação um valor estável de sentido e afectividade. Toda a simbólica que se desenvolve por reenvios de objecto a objecto torna-se simplificadora, correndo mesmo o risco de não produzir mais do que um universo de sinais condensados, campo de signos ou corredores de

acordes de forças em tensão que se mantêm apenas pela infinita variedade dos lugares e das situações que apresentam. Assim se tem fabricado o que se chama de pintura de paisagem: uma estrutura formal feita de abertura às possibilidades sem aspirações a qualquer transcendência ou verdade. Contudo, na pintura de Alvarez, uma espécie de lógica do sentido e do não-sentido acaba por abrir uma via outra ao tratamento dos temas escolhidos. Não somente às séries de «vistas», aliás equívocas, que a obra do pintor engendra efectivamente — aspectos do Porto, castelos da Galiza, ruas de acesso a lugares de cor e significação trânsfuga —, mas ainda às representações virtuais de

cenas que se podem associar à vivência do pintor, no espírito de cada um: o dia que passa ou a morte que chega.

Pintor do real (mas não da realidade), Alvarez subordina a figura ao modo de figurar, fazendo-a variar com mestria, a fim de mostrar que o essencial pode estar nos «meios» e que só através destes se pode impor e precisar a força das coisas. Para Alvarez, técnicas e materiais falam por si e pelo relativo apagamento que podem demonstrar em favor da materialidade do que desejam explorar: paisagens e outras memórias. Então, cada um de nós fica só face a isto que as telas revelam do mundo: silhuetas caminhando.



A pintura dos fantasmas modernistas

por Isabel Oliveira e Silva *

Dominguez Alvarez não tem feito parte das grandes reabilitações nacionais. Há que ter especial cuidado com os mortos que não reivindicam essas honras, mas que podem surgir a qualquer momento como detractores de uma realidade supra-real nas suas contas com o presente.

* Técnica do Instituto Português do Património Cultural.

Na gravura, *Expressão estranha*, 1934, (C.A.M. da Fund. Cal. Gulbenkian)

I — Necrológio

Chamava-se José Cândido Domínguez Alvarez.

Quem, como ele, pintou nos finais da década de vinte, foge aos códigos da sua época para criar um mundo à parte, presente na convivência entre a vida e a morte; o mistério da pintura de Domínguez Alvarez tornou-se uma espécie de mito de difícil memória, tanto se afasta do seu e do nosso tempo.

De todos aqueles que o quiseram fazer voltar ao mundo dos vivos, resta hoje uma lembrança que confunde — porque procurá-lo hoje tem muito que ver com um investimento de sombras numa sociedade decadentista. Alvarez, no entanto, voltou a ser interpelado; talvez paire a dúvida de que os vestígios que deixou enquanto pintor não são mais tocados com aquele medo algo angustiado, que se disfarçam com a intromissão havida. Hoje, tempo de profanações, a memória não deve encarnar, porque se taceia o fim do século e é necessário preencher com novas molduras o espaço das salas de estar, onde pode haver tanta coisa como um «Alvarez». Domínguez Alvarez deixou de ser, de certa forma, o lado de lá da nossa morte, para passar a ter uma conotação de mercado. Olhá-lo, é individualista e perigoso; pode ser que nos arraste consigo, feitos sombras numa parede como se ela não existisse. Pode ser que nos encoste a um muro, e todos temos um terror fóbico de morrer emparelhados. Pode ser que nos ponha por cima uma nuvem tão baixa, que não haja alternativa entre o céu e a terra, e não há quem não tenha medo de morrer numa trincheira. Pode ser uma trama que nos conduza àquele maldito inconsciente das coisas, e os tranquilizantes estão cada vez mais caros. Pode ser, ainda que sem querer, sem fazer por mal, nos leve à paixão pela obra, numa época em que a paixão não é mais possível pelas pessoas, e daí nos faça pensar na morte como a mais séria, a mais comedida, a mais pensada de todas as vivências. Pode, enfim, levar-nos a um jogo tão sinuoso, que todos acabamos por ficar inertes no sítio onde fomos colocados no «*Casario e Figuras*

de um Sonho»: desmembrados, acompanhados e sós, porque só a praça pública nos une por caminhos sem saída.

Domínguez Alvarez não tem feito parte das grandes reabilitações nacionais: há que haver especial cuidado com os mortos que não reivindicam essas honras, mas que podem surgir a qualquer momento como detractores de uma «realidade» supra-real nas suas contas com o presente. Neste momento, talvez Portugal tenha necessidade de desabafar; situação de cansaço acumulado de um país póstumo, que depois de ter corrido o mundo, só lhe faltava a Europa. Está «*amorrinhado*» na tradução portuense da «*morriña*» galega, bem diferente da saudade de oito séculos de romantismo.

Alvarez nunca foi a Paris; e nem sequer a Lisboa. Quedou-se pelo Porto, numa vivência de miséria e solidão que foi a sua constante autobiografia. Mais longe, foi por terras de Espanha, sobretudo da Galiza, criando uma dicotomia entre as paisagens, históricas e não, e as figuras enigmáticas a que o pintor dará vida.

Assim começam os fantasmas modernistas de José Cândido Domínguez Alvarez.

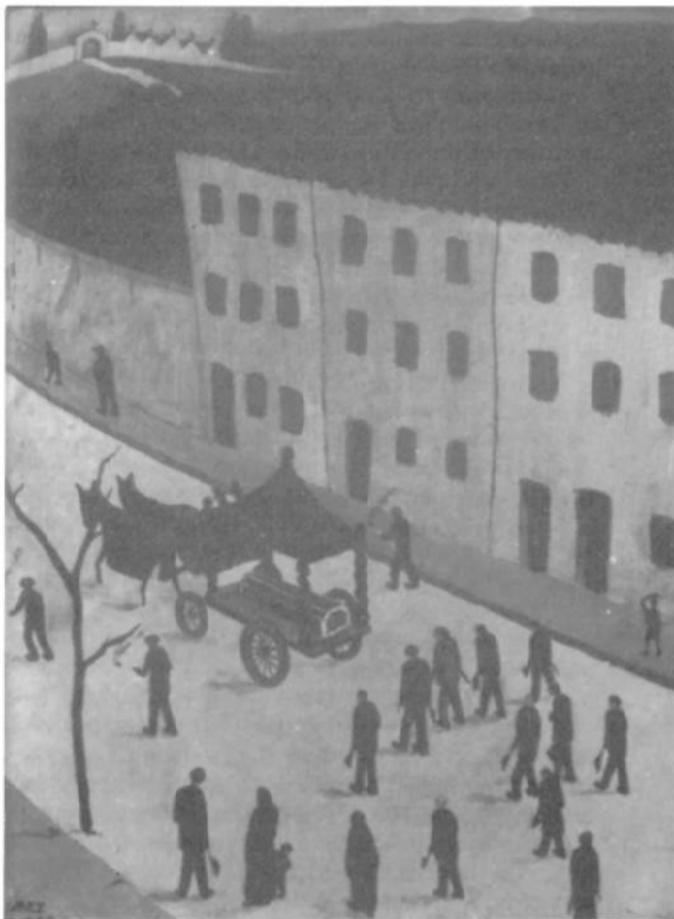
«Certifico que no livro de registo referente ao ano de 1906, na freguesia de Santo Ildefonso desta cidade (Porto), nasceu um indivíduo de sexo masculino, a quem foi dado o nome de...»⁽¹⁾. A naturalidade espanhola que era a de seus pais, seria invocada vinte anos depois perante o Director da Escola de Belas-Artes do Porto, onde sempre viveu⁽²⁾, como simbiose íntima do Pintor num contínuo de territórios percorridos a pé, de paleta em riste, numa identificação procurada e constante. Alvarez delimitou as terras num espaço onírico de anulação de fronteiras, duplamente identificado em si mesmo e na sua arte. A procura do espaço na repetição, é a extrema forma de consciência de quem sente o tempo cronometrado, ou talvez mesmo a quem não interesse o tempo.

Três anos antes da morte, em 1939, a Junta de Freguesia da Campanhã do Bairro Oriental, vem

atestar que: «José Cândido Dominguez é também conhecido e usa o nome de José Dominguez Alvarez, sendo aliás uma e a mesma pessoa»⁽³⁾. Identidade de registo da terra e do homem; estranha identidade afinal do Pintor, que assim surge como o prolongamento da necessidade do espaço individual de cada ser, ameaçado pela própria modernidade que o habita. No ano de 26, com 20 anos de vida, Alvarez sabia que, embora «não sofrendo de moléstia contagiosa»⁽⁴⁾, estava irremediavelmente condenado, facto que iria desencadear uma velocidade criativa mais pessoal do que a implícita em qualquer manifesto. É uma velocidade moderna, aquela que a condenação implica, não no sentido distante do futurismo de Teixeira de Pascoaes, na «Beira à luz de um relâmpago»; mas na movimentação em círculo fechado de toda a universalidade do indivíduo.

«Alvarez igual a Alvarez», foi ele visto em 81 por Correia de Oliveira Guimarães, concluindo a identidade na passagem por: «Futurismo, Expressionismo, Cubismo, Surrealismo»⁽⁵⁾. A solidão modernista através de uma pintura; uma certa solidariedade anárquica que se desprende das figuras cenicamente saídas das suas telas a partir de 1929. Diferente da «modernidade cronológica», que poderia ter lugar em Lisboa, com Eloy, ou na senda de Paris. Entendimento progressivo com a morte; a do pintor e a outra mais cósmica que envolvia o seu mundo e o nosso. Também ele poderia dizer como o pintor galego Castelao: «Eu non sei se vos destacades do valimento dos meus homes son abreviaturas, extractos, esencias, resumes. Son homes que podedes trocar en persoaxes de novela. E se vos peta darlle máis aquel ó voso xogo que ó meu talento, aínda podedes decir que os inventastes»⁽⁶⁾.

A 27/10/1932, Domingues Alvarez, «acrescentando o receituário» e «não querendo perder por motivo de doença qualquer lapso de tempo»⁽⁷⁾, estava quase a morrer. Dez anos mais tarde, seu pai, que não o amou, lembraria a Aarão de Lacerda, então Director da Escola de Belas-Artes do Porto, a necessidade urgente de serem autenticadas



Enterro pobre, 1930 (Col. Meneres Campos)

as obras de «seu querido filho»⁽⁹⁾, morto de «tuberculose de abandono» na cave miserável de sua casa na Rua Vigorosa, 770, Porto.

Fantasmas do modernismo português; realismo de uma crise onde sempre se procurou transformar os homens em imagens do seu oposto, em sentinelas do absurdo. De artista a caixeiro, comerciante, amanuense, qualquer coisa que não fosse ele próprio assim quiseram fazer com Alvarez. Por isso falamos dos homens galegos de Castela; trata-se de uma angústia que de familiar e caseira se desencadeia no mundo fantástico da representação e da sombra.

A 16 de Abril de 1942, morreu José Dominguez Alvarez.

II — A caminho do desequilíbrio das figuras no palco do real

Cada imagem não é mais um Presente; a distorção do Passado e do Futuro são produto do encenador.

XAVIER RUBERT DE VENTÓS, El Arte Ensimismado.

Uma impressão de inquietante estranheza caracteriza o nascimento do Realismo, o seu desenvolvimento e transformação; há como que uma inanição do objecto na pintura, que necessita de conservar uma aparência de vida que o reporte à imagem do real. Como com o Expressionismo e o Surrealismo, encontra-se o homem confrontado com a deformação de si próprio, em imagens cada vez mais assustadoras e distantes... Solidão e melancolia, herança romântica, afirmam-se no quotidiano da vida e da arte, no espaço de tempo que medeia as duas grandes guerras —, isso o pintam ou gritam, artistas como Giorgio de Chirico, na «Angústia da Partida» de 1914, numa paisagem por onde passa um comboio fumegando, tudo tão real na ausência de tudo. Embora coexistindo, longe vão os tempos do naturalismo, da pintura

«sobre-o-motivo», fotográfica na intenção, estável como forma de integração social. Em 1926, o pintor Carlos Carrá realiza a total dimensão da dúvida no seu quadro «A Espera», e é a percepção dessa dúvida que eclode um pouco por toda a parte. Em Alvarez há indícios dessa inquietação subjacente ao seu tempo, que embora sentida individualmente, se reflecte do contexto cultural do Porto e da Galiza.

A poetisa galega Rosalia de Castro canta especialmente a sua terra como «fina, sensitiva e dolorosa», semelhante à pintura que aí se praticou até aos finais da década de trinta. Os fantasmas que povoam a mente das épocas, têm de ser universais nas suas manifestações. Daí que possamos colocar Alvarez num espaço, sem ter necessidade de recorrer aos livros, à circulação de estampas, às grandes fontes, como por exemplo na época renascentista. Vantagem da proximidade, possibilidade de apressar o passo de encontro, certa vertigem de despudor que tudo permite até à ingenuidade de não ser ingénuo na defesa de situações mais imaginárias, que inseridas em perspectivas consagradas.

A pintura de Dominguez Alvarez está ligada ao «segundo modernismo português», numa interpretação toda ela pessoalizada, quase indefesa na incompreensão geral que a rodeava, que vai evoluindo num crescendo de carga emocional. Tempo mais vasto de situações por vezes expressionistas esboçadas no Porto, sem que a cidade se tivesse dado conta disso, tal como não tinha dado conta do simbolismo paisagista de António Carneiro. Também porquê pedir à cidade o que não existia, numa cultura nacionalmente administrativa, que dava a escala do fim das pretensões do «homem naturalista/realista», transpondo-as para o endeuamento dos «Bêbados» de Malhoa (1907), e para a incompreensão de «Os Bêbados» de Alvarez (1933)?

Nem consigo, nem com os outros, tal é o drama que contemporaneamente sentiu o Pintor, do indivíduo partilhado entre a maldição de uma vida cujo sentido se perdeu, assim como se perdeu a relação

homem-mulher, e homem-espaço habitado. Sem saídas à vista, o que resta a este ser ambíguo, que o pincel transforma em esgar de si próprio? Esgar é a palavra certa para olhar certos quadros do pintor suíço Soutine como «La Gaude et Les Bacus» (1923), onde o casario se contorce, identificado com a figura humana, numa dissolução de todos os limites.

Se a redescoberta esteticista do pintor El Greco pode constituir uma referência histórica, já a presença mais contemporânea do pintor espanhol José Gutierrez Solana vem trazer perto todos os «gritos» de Münch, em posteriores visões peninsulares. Assim como esse Vasquez Dias que Alvarez tanto admirava, onde a presença da vida pode ser denunciada no seu absurdo, pela presença súbita de um cavalo branco — «Posada de las Animas» (1930; col. particular, Porto). Caminhos modernistas que Alvarez entendeu, como numa pintura sua (a que não deu nome), só casas horizontalmente seguindo o chão, tão distorcidas que pareciam querer aniquilar definitivamente os «homens tortos», que como sombras passavam por debaixo da linha do horizonte. Estes apocalipses são a materialidade que o Romantismo deixou ao Ocidente; e Dominguez Alvarez só assim se pode situar numa continuidade de rompimento com todo o objectivável.

José-Augusto França integra-o no segundo modernismo português através de um «carácter mais imaginativamente poético», acompanhando nessa aventura, Mário Eloy e Júlio Reis Pereira. Se Eloy «fez entrar o sonho nas artes plásticas nacionais»⁽⁹⁾, e Júlio foi sobretudo um «pintor e poeta lírico», Dominguez Alvarez só pode ser considerado para além de tudo um marginal. Que Adolfo Casais Monteiro retrata como sendo aos primeiros contactos: «daqueles tímidos que se tornam impertinentes e antipáticos, por se fechar num sorriso irónico, sempre a discordar do que parecia ouvir».

No contexto português, Alvarez situa-se num período de (eterna) crise, onde a nível artístico continuam a dominar (como forma de continuidade sociológica), os valores naturalistas que desde cerca de três décadas atrás, se vinham impondo

subterraneamente a novas formas de criatividade. Em 1928 Malhoa recebia as honras e as homenagens do «novo regime» (Expo. Retrospectiva na S. N. B. A.); e Sousa Lopes, então director do Museu Nacional de Arte Contemporânea, esse, continuava em azuis e roxos, um melancólico naturalismo, honesto na factura e na falta de imaginação, como que numa eterna descoberta fotográfica da paisagem.

No Porto eram as homenagens a Marques de Oliveira em 1929, a que se opunham num manifesto «em defesa da arte» (visado pela censura) um grupo de alunos da escola de Belas-Artes entre os quais figuravam, Artur Justino Alves, Ventura Porfírio, Fernando Cunha Leão, Dominguez Alvarez, e o tardio Santa-Rita pintor do Porto, Adalberto Sampaio. O manifesto do grupo «+ Além» insurgia-se contra o engano que constituía a exposição do Ateneu Comercial do Porto sobre Marques de Oliveira. Eles consideravam (numa linhagem romântica) a arte como «equivalente do sublime, que grita, que nos contorce e abre a sensibilidade», estando assim necessariamente contra o facto de ela poder «constituir um pretexto para reuniões da sociedade elegante». Em consequência, escreviam intencionalmente «porto», detendo nessa minúscula todo o esconjuro à cidade que os calava, esse Porto que também tinha feito as desgraças, as angústias —, e o encanto perverso das brumas simbolistas de António Carneiro.

Todavia há unanimidade em considerar que as consequências de tal manifesto quase não se fizeram sentir; é natural, no entanto, que ele tenha constituído um ponto de libertação psicológica para Alvarez, que começa então as suas divagações pictóricas pela Galiza. O entusiasmo pela Galiza está bem expresso em fragmentos de duas cartas do pintor que datam dessa época: «ando numa peregrinação constante por terras da Galiza em procura de novas formas e emoções estéticas. Galiza de brumas, Galiza verde e manchada de poesia que vela o espírito». Como noutra apontamento, onde é visível o seu entusiasmo por

terras ancestrais: «tenho andado por montes e serras plantando aqui e acolá o cavalete. O que tenho corrido! Corridas de impressionista, embriagado pela cor galega de matizes tão variados e tão delicados. Nunca vi terras assim de tão completas sínteses cromáticas...»⁽¹⁰⁾. A paisagem interiorizada das terras galegas serve de ponto de partida para uma empatia com a pintura, um instrumento de expressividade das suas próprias inquietações. A paisagem da Galiza, «no se le busque como parque de recreo... hace falta un espíritu peregrino para sentirlo y sorprender una beleza reconcida que pocas vezes se acompasa con el concepto de bonito»⁽¹¹⁾.

E assim começa uma deambulação pela temática do tempo, reflectida num conteúdo paisagista como acontece com a «*Chuva*» (col. particular — Porto), nisso se aproximando de pintores galegos que, a exemplo de Colmeiro, têm sempre a chuva por detrás das suas pinturas. Nas exposições organizadas pela Instituto de Alta Cultura sobressaem os temas à volta da «morriña», em tantos «Dias de Chuva», que se prolongam em «Nuvens Baixas», no «Sol entre Nuvens», no «Sol Doente», na «Neblina», em «Ameaçando Chuva», «Efeitos da Chuva», senão «Ameaçando Trovoada»...

Os homens que se passeiam a esta «*Chuva*» de José Cândido Alvarez, estão em primeiro plano voltados de costas; apenas pontuam o espaço cortado por linhas oblíquas, como se fossem apanhados de surpresa pelo observador. Estes homens caminham num mundo de sombras; são figurantes sem densidade corpórea, seres cuja situação é momentânea e mental. Não correspondem sequer ao poder da caricatura (forma instituída de esfumar os costumes), porque os homens de José Cândido não têm costumes. Como também não há memória de que as sombras se possam constituir em movimento artístico, em última análise José Cândido é apenas um anónimo detractor do seu tempo. O que por paradoxo, é imperdoavelmente grave. São figuras que vão conquistando o cenário, os «homens tortos» espalhados por tantos quadros de

Alvarez, sem título, circulando sozinhos, em praças públicas, em ruas desertas, por baixo da tempestade, encostados às paredes, fugindo às nuvens, sem rosto, de chapéu, de cajado, negros na silhueta uniforme...

Ao «aproximar-se» do Porto nas suas viagens algo elípticas, José Cândido Alvarez acaba por fazer maiores ajustes de contas com o real; e aí surgem, nesta primeira fase inúmeros «Telhados», «Ruas da Aldeia», ou os bairros pobres do Barredo, da Ramada, de Campanhã ou de Miragaia. Aí se fazem também súbitas explosões de colorido, numa abertura de paleta que levou muitas vezes a que Alvarez fosse comparado ao pintor francês Duffy, na sua maneira algo «fauve» e algo ingénua de olhar a cidade.

É nesta sequência que se situam as suas experiências cubo-abstraccionistas, imediatamente transpostas para o imaginário simples do quotidiano: — «Taverna Russa» (1929; col. particular — Porto). Experiências sem dúvida ainda ligadas ao espírito da primeira exposição de «Alguns Alunos de Belas-Artes» em Novembro de 29 no Salão Silva Porto, que se exprime numa nova visão da «ARTE» e das «tendências e do valor da geração de amanhã»⁽¹²⁾.

Passando pela Galiza talvez Alvarez tenha lá pintado o extraordinário espaço onírico dos «Faisões», que pertenceu a Adolfo Casais Monteiro e esteve exposto na Galeria Alvarez. Esse quadro diz muito do carácter «naïf» atribuído ao Pintor, lembrando a pintura de Rousseau ou do pintor galego Maside. Como que um sonho parado se desprende destes «Faisões», para se aplicar ao outro lado da vida — a morte —, descida ao real que constitui em 1930 o «Cemitério» de Agramonte na antevisão do Pintor do seu próprio caixão e sepultura. Depois, Alvarez poderia ter continuado com o «Enterro Pobre» (1930; col. particular — Porto), que amigos afirmam ser o seu um dos quadros mais reproduzidos de José Cândido, sempre visto na distância que tal sonambulismo de descrédito do real podia suscitar. As frestas negras das casas da rua por onde passa o «Enterro Pobre», são espatuladas

em manchas densas, que parecem ter que vêr na sua geometria desabitada, com as figuras que seguem o «Enterro...». Tudo é abreviatura, esboço, ironia pessoal, perante o facto de a morte dar um pretexto a uma caligrafia do espaço urbano, linearmente construída. E Alvarez define tal espaço fantásticamente de forma algo pós-romântica.

Quando Agustina Bessa-Luís fala da «neurose do abandono», analisa também a situação do «romântico que não o é em termos de grande epopeia histórica», ou seja: «o romântico é um adoptado, aquele que não tem vida senão uma carreira, e não um lugar de nascimento, uma pátria-mãe, um seio materno». (13)

José Cândido está em todas estas condições. A figura da mãe permanece uma quase incógnita, apenas com uma terna e convencional anotação da morte; o pai, esse nem mencionado é, mas longas são as histórias da rejeição em que colocou o filho, como que personalizando a memória das terras — neste caso a do Porto, quanto aos seus homens do Imaginário.

Alvarez esperava, como conta Dórdio Gomes: «Era noite quando o eléctrico da linha 10 parou no Campo 24 de Agosto. Desci, levantando a gola do sobretudo, pois estávamos em Dezembro o ar enregelava. E ia meter rápido na direcção da Avenida Camilo, quando uma silhueta esguia e bem conhecida surge na minha frente, saindo do negrume do portal da Junta de Freguesia onde habitualmente naquelas surtidas costumava abrigar-se. Esperava-o — diz-me — pois a estas horas sei que é certo descer aqui do eléctrico, e apetece-me conversar um bocado» (14). Esperava à noite disfarçado de uma das suas sombras, na atmosfera desolada da noite para transferir as imagens do dia ao amigo, identificado no sítio certo; certo como a solidão desmedida da sua própria pintura/existência. «Porque não sobe Alvarez?», dizia-lhe quase sempre Dórdio. José Cândido não subia, e voltava a entrar no universo perdido dos que não têm morada.

III — Das figuras fantásticas à delinquência do retrato

O homem merece tudo; toda a alegria, toda a beleza, toda a maravilha da terra o homem merece. Pela morte inalienável, pela tristeza sem remédio, a miséria, a solidão, a traição ao que mais ama, o exílio na própria pátria, o homem merece tudo, absolutamente.

EUGÉNIO DE ANDRADE, Os Afluentes do Silêncio.

Com a pintura que praticou nos anos trinta, Dominguez Alvarez levantou um véu sobre a cidade do Porto, como se, debaixo de igrejas e palácios, se descobrisse a cada passo o reverso do quotidiano, nas tabernas, nos bêbados, em largos, ou apontamentos populares. Diferente da realidade vista por Espanha em frios portais históricos, cinzentos e inertes, no Porto, a Torre dos Clérigos ou a Sé, são como pntuações não intervenientes na temática da sua pintura.

Alberto de Serpa, que se encontrava com ele no Café Central, lembra o lado constante dessa pintura de isolamento e solidão (15), que fazia Alvarez ir da miséria ao lirismo, numa simplicidade de processos, que o aproximavam dos temas, através de novos, novos modernismos...

Casas negras, casas tortas, o *Largo dos Poveiros*, ruas, torres e casaria, estradas com figuras, figuras tortas, tantos são os caminhos para chegar ao «Largo da Ramadinha» (1930, — col. João Meneres Campos — Porto). Aí se encontra um café popular, como o são as figuras negras que conversam, as que vão com uma carroça, se afastam ao longe ou, no primeiro plano voltam as costas ao espectador, de pernas cortadas pela moldura — o charuto em curvas de fumo e a bengala erguida. Aliás duas linhas (a curva e a recta), definem este quadro com todas as dominantes da sua construção, onde casas, chaminés e rua criam ritmos oblíquos e desequilibrados; tanto como o cromatismo

frio, envolto na bruma dos cinzas e dos azuis. J.-A. França diz que «Alvarez pintava as ruas do Porto não em busca do pitoresco ou do folklore, mas da verdade das casas articuladas numa topografia delirante (...) habitada por silhuetas anónimas, que não pontuam o espaço e apenas ilustram o tema»⁽¹⁶⁾.

Silhuetas que, na proximidade do Largo da Ramadinha, *Adega do Galo* ou («Os Bêbados» — 1933), estabelecem toda uma estreita e ambígua relação entre o espaço exterior — onde o homem bebe enquanto o outro vomita com a garrafa partida no chão — e o espaço interior, porta aberta sobre um balcão de taberna. Não faltando a imagem da carroça, que aparece em quase todos estes quadros de temática popular, quando não é ela própria tema para estudos de cor e desenho em apontamentos colhidos de uma imediatidade fugitiva.

A «Casa das Violas», deste mesmo período, é um quadro muito mais elaborado no seu grafismo, no contraste entre a pincelada cheia e horizontal, e outra mais fina e vertical, e nos elementos constitutivos do quadro. Assim, as montras com violas projectam-se algo cubisticamente nas paredes, criando uma perfeita ficção do real impossível a partir de dados do real possível. Os homens que estão à porta da «Casa...» ouvem e tocam aqueles instrumentos negligentemente, de perna cruzada, não procurado vender mais do que o instante onde foram colhidos de surpresa.

Semelhantes visualizações não podiam ser entendidas no seu tempo, por isso, os quadros de Alvarez não se vendiam na altura; as raras notícias deixadas pelo Pintor falam dessa confrangedora situação, que o persegue até ter de voltar a pintar paisagens ou dar aulas no ensino industrial; «Há já bastante tempo que na casa Santos & Irmão do Bonjardim se encontram pequenos quadros da minha autoria. Pedia o favor de ver se algum desses quadritos o interessa...»⁽¹⁷⁾. Por isso ele teve que tornar-se naquilo que Alberto de Serpa chamou «uma espécie de Silva Porto sem vaquinhas», como no quadro «Paisagem de Ponte de Lima» (Museu

Nacional Soares dos Reis), na parte decrescente da sua vida e da sua pintura.

Outras experiências aconteceram na Galiza, em tempo dos espaços urbanos com imaginário de castelos à mistura — visão à distância dum «Casario Compostelano» (1934 — col. João Meneres Campos, Porto)⁽¹⁸⁾. O casario deste «pueblo», assim visto, assume proporções de uma ingenuidade fantástica, ocupando toda a superfície da tela numa permanente quebra de ritmo: casas, torres, janelas, chaminés, misturando-se em cromatismos de cores, onde predominam cinzas e vermelhos, parecem uma quase desajustada brincadeira de criança.

Já então aparece a temática dos castelos na apropriação do espaço mais próximo das casas; castelos que são, na pintura de Alvarez, uma espécie de compromisso com a paisagem — recolha da solidão despovoada das terras por onde ia passando, da Galiza a Castela e Aragão. Castelos algo cenográficos, onde aparecem traços muito simples dos povos de «Sória», «Segóvia», «Ávila»; ou numa apropriação mais dramatizada, na assimilação das terras calcinadas e céus tempestuosos de «Torrelobatón» e «Villaluenga».

Temperalmente atraído por volumes e formas, José Cândido Alvarez apreende nestes volumes algo massificantes, sentidos de cor e de composição, que a paisagem nunca lhe poderia ter dado. Tal como em parte o irá pôr em prática numa pintura de feição mais academizante e histórica, a «Catedral de Compostela» (1932) —, que levou Aarão de Lacerda numa outra visão (académica) a evocar «as nossas conversas sobre Mestre Mateo»⁽¹⁹⁾. Incompreensão do Pintor que para se situar no tempo, tinha de ser encostado a esquemas mentais à Viollet-le-Duc, quase a um século de distância deste romântico personagem. Lacerda chega ainda a «ouvir» Alvarez recitar Curros Henriquez e Rosalía de Castro, no contexto dos risonhos campos da Galiza, o que era uma maneira de transformar a poetisa do silêncio e da contestação social em algo de verdejantemente naturalista. Tal imagem saído de eventuais coincidências não se ajusta à real vivência de Alvarez, que em formas mais

espontâneas que pensadas, se aproximou da cultura galega. Nesse «período heróico da Revolução Modernista (...) onde Almada pontificava»⁽²⁰⁾, José Cândido Dominguez Alvarez, foi considerado depois de morto como um precursor do Novo-Realismo — uma espécie de salvador em reacção contra a introdução de formas abstractas na pintura. A «Revolução Modernista» pregara o predomínio da realidade; para muitos amigos seus reabilitadores, Alvarez tornara-se um símbolo do que afinal para todos era um pouco: a difícil estranheza do seu próprio tempo.

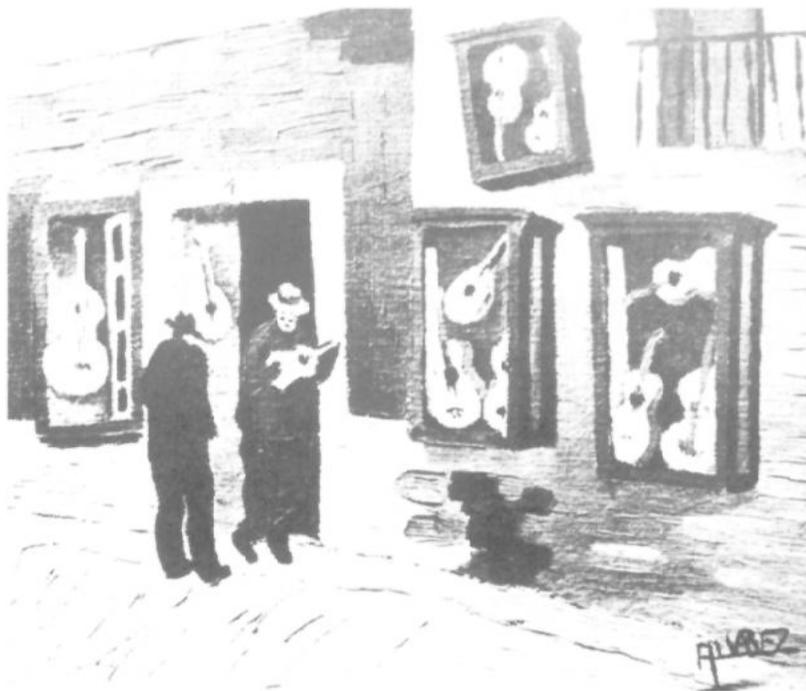
Esses direitos sobre a perversão do ser são anónimos e inquietantes como a mudança para novas eras. São direitos que se obtêm na definição de uma recusa e na indefinição de todas as certezas. Marcam os tempos individuais, pontuando os sinais do percurso.

«Era preciso ter ajudado mais aquele rapaz... Não se sabe onde poderia ter chegado...».

A realidade não tem limites; a irrealidade também não — ambas são formas de encontro de cada um, com o outro lado do seu retrato, sem que se possa afirmar certezas sobre a objectividade da sua própria representação.

Quando em 1929 José Cândido Dominguez Alvarez pintou o seu «Auto-Retrato» estava no início da sua vida de pintor contestatário integrado no grupo «+ Além». O neo-realismo expresso em muitas das suas telas da E. de Belas-Artes, como no «Modelo-vivo»⁽²¹⁾, traduziam a influência de Dórdio Gomes, bem longe do imenso poder magnético desse «Retrato», que só faltava sair da tela para falar. Ele exprimiu nessa tela a qualidade que mais reconheceu no pintor Artur Justino: a maneira violenta de expressar a linha, juntamente com um forte contraste de cor⁽²²⁾.

Passados só cinco anos sobre esta visão penetrante e impotente do mundo, José Cândido podia experimentar consigo todos os encantamentos da imagem. Em 1934 não teria dúvida que o vissemos disfarçado de «Homem Compostelano», camponês de boina basca, «pousando» diante da Catedral, ou



Casa das Violas (C.A.M. da Fund. Cal. Gulbenkian)

então que o fantasiássemos de «*Bispo*», com uma «*Expressão Estranha*», ou como um «*Louco*»...

Terá talvez ido até à estranha humanidade de se considerar prisioneiro definitivo do mundo do sonho, para intervir, apoiado num cajado, indo de costas, de chapéu alto, suspenso, sem cabeça e sem pés, olhando o indefinido além, no: «Casario e Figuras de um Sonho». Obra síntese de tantas «figuras tortas» que, desde há anos, à chuva, da Galiza até ao Porto, povoavam os seus quadros em constantes alucinações, numa ânsia de expressividade a contos com o real, donde procurava fugir mais pela sua própria história, que pelo tempo em que viveu. Expressões pictóricas por vezes definidas como expressionistas, modernistas, ingénuas, e que aqui continuamos a incorrer no risco de classificar, dado o imenso trajecto que vai — da «história» ao olhar.

No fim da vida, tal como nesses primeiros tempos de Escola, Alvarez continuava a criticar o meio em que vivia, o qual, se por um lado era o Porto, talvez ainda o fosse de mais Lisboa: «Sempre os mesmos elogios cretinos nos jornais diários, o mesmo ramerrão que aborrece, sem aparecer um artista, uma alma verdadeira a interpretar com sinceridade profunda, que no fim de contas, é isso a verdadeira arte»⁽²³⁾.

«Homem Compostelano» distingue-se pela projecção dramática do olhar, o todo envolto por uma quase monocromia castanha e branca, vinda dos fundos de uma Galiza «histórica», ao encontro de uma vagueza de circunstâncias — num todo que se transforma na projecção do Pintor. Há nesta tela muito de desistência do entendimento de uma racionalidade estética portuguesa, o que tem a ver com a intuição para a singeleza do mistério, que de certa forma está subjacente à pintura da Galiza desde os anos vinte em pintores como: Colmeiro e Laxeiro. Ainda que, essa expressividade pictórica só se defina por um silêncio meio fantástico, que fica aquém da violência contida que Alvarez transmite à pintura. O «Homem Compostelano» esteve exposto na 4.^a Exposição do Secretariado de Propaganda Nacional (S. P. N./S. N. I.) em

1939; e, depois da morte de Alvarez, nas Exposições retrospectivas organizadas pelo Instituto de Alta Cultura, em 1942 no Salão Silva Porto, e, em 1943 na Sociedade Nacional de Belas-Artes em Lisboa.

Interessa percebê-lo relativamente ao espírito da referida exposição do S. P. N., e à política cultural do regime orientada por António Ferro. Aí figurou ao lado de uma pintura chamada: «Objectos Melancólicos» do «surrealista» António Pedro das pinturas «sócio-mundanas» de Eduardo Malta ou da expressividade chocante das de Mário Eloy e ainda das de muitos outros, como Emmerico Nunes, com uma série «Brooklin, 12 de Março»; «Love Affair»; «Girls Show»...

Foi essa a única vez que José Cândido Alvarez tentou espantar a Capital com a sua visão moderna de valores antigos, apresentando também um outro quadro «*Bispo*» (col. João Meneres Campos — Porto). Estas suas duas pinturas foram escolhidas por Dórdio Gomes para a referida 4.^a Exposição que Alvarez confessou ter-lhe causado «grande aborrecimento e decepção», porque desde o início «anteviu que a Exposição de Arte Moderna Independente em Lisboa não é independente nem coisa que se pareça. É sim uma exposição onde os trabalhos têm de obedecer a um determinado gosto ou critério. Com esta atitude o «salon» perde o seu natural e lógico sentido passando apenas a ser um salon onde um determinado tipo pode comparecer. Enfim arte moderna dependente, com regras, júris, que não percebem nada de pintura, etc.»⁽²⁴⁾.

Dórdio e Joaquim Lopes, cada um pelas suas razões, ficaram também incomodados com a colocação quase escondida dos quadros; e Alvarez, que sempre teve a *ingenuidade de se considerar um grande pintor*, reafirmava, por isso, o atraso de Portugal na arte... Nunca veio a Lisboa, ameaçou deixar de expor pintura em tais circunstâncias, e apenas enviou mais um outro quadro à 5.^a Exposição do S. P. N. — significativamente sendo uma «Paisagem do Vale do Vouga».

Que teria afinal de tão perturbante esse «*Bispo*» que axiava imponentemente o espaço do quadro,

implantado a meio caminho entre o céu negro sobre a catedral de Compostela e esta? Seria a expressão perturbada, vestida de intemporalidade hierática do vermelho? Ou a audácia — moderna audácia — de colocar valores imagéticos tradicionais, frente a um imaginário espelho? Foi decerto esta ambivalência do «*Bispo*», que fez dele uma das grandes (e quase desconhecidas) obras do segundo modernismo português. Miguel Torga desejou muito possuir o quadro; por isso lhe dedicou um poema intitulado «O Bispo», no III.^o volume do seu Diário. (...) Ninguém se salva comigo / Porque eu próprio me condeno, / No quadro, o meu inimigo / É um postigo... / Um simples olhar sereno».

A cultura artística, ao nível do S. P. N. até fazia concessões à modernidade — se a modernidade se situasse em Brooklin, tanto melhor. Daí podia avançar sem perigo, até ao mundanismo dos retratos de Eduardo Malta. Mas há olhares que comprometem as situações, donde as situações tenham necessidade de deles se defender. «Agindo em nome da ordem e do equilíbrio, Ferro definia uma política do espírito com a qual, na verdade, a evolução da arte ocidental nada tinha que «ver»⁽²⁵⁾. Alvarez situava-se num descomprometimento íntimo, que ao ser íntimo, era também político dizendo-se: «uma pessoa que pinto e não obedeço a modas circulantes, atendendo apenas ao sentido do homem perante a natureza, motivo por que não se pode pedir aos meus trabalhos uma sujeição a uma determinada escola, ou processo, seja antiga ou moderna. Tenho a mania de pintar e assim vou passando os dias desta vida».⁽²⁶⁾

Tanta simplicidade da palavra escrita por um Pintor, só pode aumentar a força intrínseca da sua pintura — o retrato do «Bispo» uma vez feito, persegue a sociedade de uma forma implacável, como o sentiu ainda Torga: «Foi o pintor Alvarez / Que me pintou tal e qual: / Inquisidor castelhano / / A fazer um entremez / Mais humano / Em Portugal».

Na Retrospectiva sobre Alvarez organizada em 1951 no Ateneu Comercial do Porto por João Me-

neres Campos, Alberto de Serpa e Fernando Lanhas, o «*Bispo*» figurava em local de destaque, entre a «*Chuva*» e «*Expressão Estranha*». Era assim dado como uma pintura marcante no percurso qualitativo e autobiográfico do Pintor. Os Jornais do Porto comentaram esta exposição com efusivas interpretações de Dominguez Alvarez e das suas obras. E valorizaram-na, ainda com o carácter de romagem à campá — como tais acontecimentos podem suscitar, sobretudo se a proximidade com a morte quase os faz coabitar. «Obra vigorosa, estranha e expressiva», que era um acontecimento citadino, onde sobressaíam sempre o «Enterro Pobre», «Expressão Estranha» e o «Bispo», não obstante o interesse pela sua visão de pintor paisagista. Sem dúvida que, para os articulistas do *Primeiro de Janeiro*, *Diário do Norte* ou *Jornal de Notícias* a «estranheza fora do comum» era um factor profundamente enigmático, que andava a par da solidão dos bairros pobres, e da toada dos «Barcos no Rio», adquirido por José Régio como um poema dolorido e amargo.

Afinal tratava-se de dois «presencistas» que queriam Alvarez em casa, sem nunca ter reproduzido na revista a sua pintura, onde «havia qualquer coisa de estranho e violentamente desconcertante...».

O carácter introvertido da obra de Alvarez está bem expresso na «Natureza Morta» (cerca de 1934; col. Jaime Isidoro — Porto); de Margritte, se ouviria falar a propósito... Neste quadro onde todos os elementos da composição referentes à simbologia da realidade quotidiana — a mesa, o vaso de barro com plantas caseiras, a jarra e o livro mal pousado, que no seu desequilíbrio mais parece querer cair da mesa — há algo que choca na síntese irrealista do conjunto. Existe em todo este jogo cénico, (sublinhado pela cabeça do gato preto, pela falta de profundidade, subitamente rompida pela paisagem que salta da janela entreaberta) uma misteriosa representação do interior, nesse Alvarez pintor de ruas. Interior, vazio de géntes, mudo na eloquência com que aponta o caminho de



Chuva, 1930 (?)

uma abstracção contida. Poderíamos perguntar se em 34, teria sido pintado antes ou depois do «Louco» e da «Expressão Estranha». Qual deles primeiro? Estes dois últimos quadros têm tudo em comum: a saliência do olhar na expressão do conjunto, o enquadramento dado pelo ângulo vazio das ruas desertas, o casario ao fundo, bem recordado na forma, mas incomunicável, humilde e silencioso, como se tais expressões denunciasses a passagem do próprio tempo na alteração das feições de quem se contempla. José Cândido Dominguez Alvarez tinha escrito «acerca dos tons trágicos que dão o verdadeiro acento»; e não se pode conceber nada mais trágico que percorrer com o olhar a pele cinzenta das tempestades dos céus de Castela, a cobrir mortuariamente os pescoços e as caras desses alucinados «populares vencidos da vida», muito para além do tempo cultural português em que foram criados.

A desgraça vinca o esgar do «Louco» (C. A. M. da Fundação Gulbenkian — Lisboa), onde uma parte do cabelo se desprende da cabeça para fazer parte do céu, misturando-se inexoravelmente no sentido cósmico da decomposição ou do sonho perdido.

Diz o pintor espanhol Luís Seoane que: «el artista es un descontento que no se queda nunca (...). Se ha de salvar aquela obra artística nada fiel a las reglas y a los manifestos, que lleva impresa en si misma el carácter mágico y la intensidad del drama particular de su autor en lucha consigo mismo»⁽²⁷⁾. A loucura vista por quem a tuberculose marcou com um prazo trágico e sem apelo, contém um enigma de grandeza desadaptado às circunstâncias sociais, solitária e vivida como um espelho de sucessivas imagens falhadas.

Só em Julho de 1939 Dominguez Alvarez terminou o curso de Pintura na Escola de Belas-Artes do Porto, tempo durante o qual apareceram as mencionadas pinturas, alheias à sua actividade escolar, que começou e terminou por paisagens. Só então é nomeada uma comissão constituída por Acácio Lino, Joaquim Lopes e Dórdio Gomes para apreciarem a sua prova final — uma académica «Paisagem com Animais». Elogiosamente classificada com vinte valores, representa uma «concessão» (tomada) à influência naturalista de Joaquim Lopes. Mas a «Expressão Estranha» já aparece lucidamente destacada na única Exposição individual do Pintor, em 1936 no Salão Silva Porto. Com este quadro se encontram na pintura de José Cândido aquelas palavras do manifesto «+ Além»: em que a «arte se destina a contorcer tudo quanto em nós existe». *O homem que reflecte a mais profunda desolação da sua época, «representou-se» de chapéu alto; intuição de quanto um indicativo sociológico pode aumentar o isolamento e a estranheza de quem o adopta ocasionalmente.* No quadro, o céu serenou, finalmente de negro — o casario, ficou com laivos de um impossível sol vermelho e rosa; os cabelos caíram alinhados ao longo das faces passadas ao futuro, onde a decomposição só tem equivalente na inadequação da nossa linguagem.

Perante a «Expressão Estranha» que se fica na insanidade do tempo, perante esse olhar sem objectivo, perante tal figura, cuja pátria não é mais a dos outros, resta a necessidade de libertação do Pintor que assim possessivamente a capturou. Daí resulta que qualquer texto seja apenas uma convivência da memória para se auto-encontrar no universo dos que sempre podem fazer da loucura da vida «*una realidade non ouxetiva*».

(¹) Certidão de nascimento de José Cândido Dominguez Alvarez (Escola Superior de Belas-Artes do Porto).

(²) Requerimento ao Director da E. S. B. A. P., datado de 2/10/1926.

(³) Junta de Freguesia da Campanhã a 28/12/1939.

(⁴) Atestado médico passado pelo Dr. Alberto Augusto Pinto Machado a 30/9/1926 (elementos facultados pelo Prof. João Barata Feyo).

(⁵) Correia de Oliveira Guimarães em «Alvarez igual a Alvarez», suplemento «Artes e Letras» do *Jornal Primeiro de Janeiro*, 28/10/1981.

(⁶) E. Castela, *Cincoenta Homes por Dez Reás*, Ed. Galaxia, Vigo, 1978.

(⁷) Requerimento ao Director da E. S. B. A. P., de José Cândido Dominguez Alvarez, datado de 27/10/1923.

(⁸) Carta de Manuel Cândido Dominguez ao Director da E. S. B. A. P., após a morte do filho, datada de 25/5/1942.

(⁹) José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX*, pág. 238.

(¹⁰) Carta de Alvarez a seu amigo Carlos Diogo (Porto), de Tuy e Pontevedra, respectivamente datadas de 15/12 e de 7/10 de 1929, na posse do pintor Jaime Isidoro, Porto.

(¹¹) Ramon Otero Pedrayo, *Guia de Galicia*, Ed. Galaxia.

(¹²) Catálogo da Exposição «*Alguns Alunos de Belas-Artes expõem no Salão Silva Porto*», Nov. de 1929.

(¹³) Agustina Bessa-Luís, *Floribela Espanca*, Guimarães Editores, Lisboa, 1984.

(¹⁴) Carta de Dórdio Gomes, reproduzida no artigo «Recordando Dominguez Alvarez», Suplemento Literário do *Jornal de Noticias*, Porto, 4 de Dezembro de 1958.

(¹⁵) Alberto de Serpa, *Alvarez*, Col. Arte Contemporânea, Ed. Artis.

(¹⁶) José-Augusto França, *ob. cit.*

(¹⁷) Carta de Alvarez em posse de um particular no Porto.

(¹⁸) Galeria Alvarez, fundada no Porto em 1958, por Jaime Isidoro.

(¹⁹) Catálogo da Exposição póstuma de Homenagem a Dominguez Alvarez, organizada pelo Instituto de Alta Cultura em 1942-43.

(²⁰) Alvarez em «*Jornal de Noticias*» 24/5/51.

(²¹) Reprodução no Catálogo da Exposição *Dois Séculos de Modelo Vivo, 1765-1965*, organizado pela E. S. B. A. P.

(²²) O Pintor Artur Justino por Dominguez Alvarez, em «*Asuntos de Arte*», Suplemento do *Jornal de Noticias* de 15 de Setembro de 1942.

(²³) Carta de Alvarez datada de 4 de Fevereiro de 1942, transcrita pelo *Primeiro de Janeiro* de 3 de Dezembro de 1958 a propósito da inauguração da Galeria Alvarez.

(²⁴) *Id.* com data não mencionada.

(²⁵) José-Augusto França, *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX*, Ed. Horizonte, p. 33.

(²⁶) Cartas a um amigo de Alvarez, transcritas no *Primeiro de Janeiro*, *cit.*

(²⁷) Luís Seoane, *Pintura Actual en Galicia*, Ed. Galaxia.

Agradecemos a todos os amigos de Alvarez que nos permitiram olhar parte da sua pintura e quiseram permanecer incógnitos. Ao Dr. João Meneres Campos. Ao Pintor Jaime Isidoro que tornou possível o acesso a estas obras.



Alguns fragmentos

por José Luís Porfírio *

Podemos quase dizer que se a figura de Alvarez se tornou muito falada, o que não quer dizer conhecida, isso foi feito, se não contra, pelo menos apesar dele.

* Crítico de artes plásticas.

Na gravura, trabalho de Alvarez, sem título e sem data (Col. particular)

É muito difícil falar sobre um nome tão conhecido que imediatamente oculta muita sombra, obra pouco acessível, literatura pouca, dispersa, vaga e memorialista, situado numa geração intermédia, julgada menor, entre duas modernidades, a dos anos 10 e dos anos 40 que essas sim, vão alimentando estórias e mitologias várias. Para mim a figura do pintor Domínguez Alvarez é, ao mesmo tempo, próxima e distante, próxima por ter sido colega de meu pai na Escola do Porto, distante pelo desconhecimento que tinha e tenho de parte importante da sua obra; assim, ao procurar escrever sobre Alvarez, vi-me a braços com algumas dificuldades pois me encontrava perante materiais diversos, zonas de memória pessoal, zonas de informação e testemunho de meu pai e zonas de opinião. Embora com pontos comuns, elas só seriam integráveis num estudo que este texto não é, daí que tenha decidido apresentá-lo assim: em três fragmentos.

1 — Memória

Há objectos que me acompanharam a vida toda, nem sempre numa proximidade física, mas porque já estavam ali quando comecei a olhar para as coisas, muitos deles são quadros e desenhos, uns do meu pai, outros de colegas e mestres dele que sempre lhe habitaram os ateliers. Entre eles está uma pequenina tábua com uma paisagem urbana, a única cujo nome não estava ligado a pessoa que eu conhecera viva e amiga. Duas chaminés verticais, no primeiro plano telhados e casas encarnadas, com pinceladas negras servindo de buracos, janelas que se estendem, menos sistematicamente, a outras casas, mais ao fundo, sobre a direita largas marcas verticais, verdes agora, são uma mancha distinta de pintura e vaga de arvoredo. Sempre gostei de ter este quadro na mão e de me interrogar sobre os buracos, pinceladas escuras que me pareciam outros tantos olhos ou sinais de olhar, máscaras ocultas, sempre gostei da instintiva

construção daquele quadrito quase monumental, era de um colega do pai que tinha morrido novo, tuberculoso, o nome, muito possivelmente, não o sabia ou pouco me dizia.

Um dia chegou um livro de curta prosa e alguma fotografia que contava mais alguma coisa, enviara-o o autor Alberto de Serpa e era um testemunho de amizade e de saudade mais que uma obra crítica, foi nessa altura que fiquei a saber e a ver mais alguma coisa do Alvarez. Pouco depois, um ano, dois anos, não sei precisar, não sei dizer porquê, sei apenas que o meu interesse pela pintura deixara de ser o do menino que vê o pai trabalhar, olhei para a tabuinha que conhecia desde sempre e disse, ... afinal, nem sei se fui eu a dizer «Mas é um Alvarez!», pode ter sido uma visita, alguém de passagem que identificava algo que nunca tinha visto e o fazia com surpresa, sei que nessa altura, só ou acompanhado, eu também vi, para além da tabuinha um nome próprio objectivado. Qualquer coisa vibrou, aquela tabuinha estava não só ligada a um nome, mas a uma obra, a uma maneira de pintar, aqueles olhos cegos eram, noutros lugares, figuras de um sonho, ou paisagens de Castela, parte de um todo que não conhecia e desconheço ainda, pintura da mais significativa que se fez nos anos trinta em Portugal mas... isso fica para o fim, matéria que é da opinião que crescia, juntamente com a memória que armazenava.

2 — Testemunho

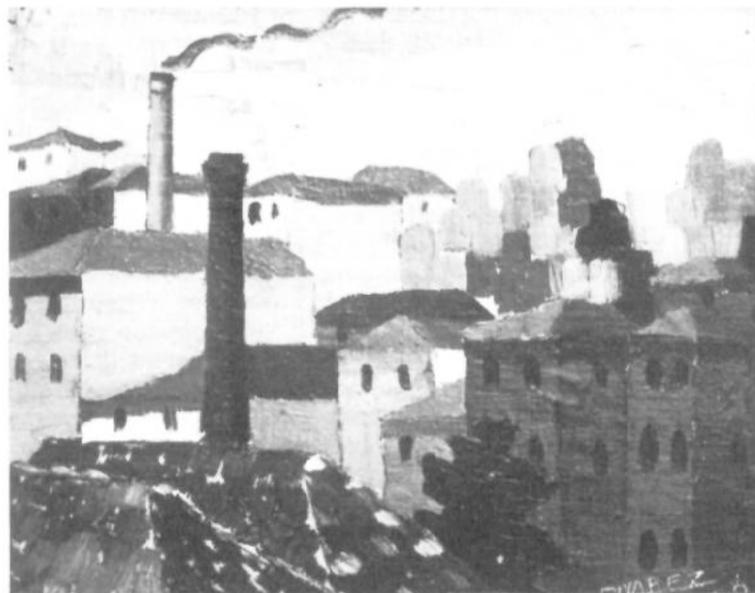
O testemunho é o de meu pai, António Ventura Porfírio colega de Alvarez na escola do Porto, que deixou muito antes dele. Com meu pai falei longamente de Alvarez, também longamente consultei o arquivo de correspondência que mantém desde os anos trinta, nada ou quase, Alvarez era um colega e não um amigo próximo, cartas nenhuma, referência só as do Mestre Joaquim Lopes, meu quase avô, falando de alguns alunos preferidos e do andamento dos estudos, depois num *post-*

scriptum de 42 uma nota breve sobre o funeral, tudo documentos que isolados pouco ajudam ou esclarecem. Mais importante uma conversa com meu pai informou-me quanto à origem do quadrinho, peça de 1929 trocado com Alvarez quando do aparecimento do grupo + Além no salão Silva Porto. Dessa e doutras falas registei uma listagem de informações/opiniões de meu pai sobre Alvarez, devendo no entanto referir que, embora companheiros de escola nunca foram amigos próximos e que a efêmera tentativa do + Além foi, neste caso, sobretudo cimento para outras amizades.

Da listagem de temas da nossa conversa surgem-me como mais importantes estes pontos:

- A total incapacidade para seguir o ensino académico numa curiosa mistura de impotência mas também de resistência a pressões escolares no sentido da «cozinha».
- O outro e contraditório verso da medalha que era a sua «espantosa ingenuidade» que na procura e defesa de segredos de muita gente conhecidos ou relativamente inoperantes (mormente no domínio da aguarela) na busca autodidacta que o levava à companhia de amadores e à leitura de tratadistas que venerava e escondia como segredos de ofício.
- A sua «prodigiosa inteligência com os pinéis», que nada tinha a ver com o seu estar e o seu dizer, na criação de soluções, na solitária emergência de características pessoalíssimas, sobretudo no tratamento da paisagem e também no da figura como alucinação.
- O amor a tudo o que produzia: gostava do que fazia «como se fossem filhos» consciência, suponho, da singularidade de um trabalho que a si mesmo se justificava e que a Escola com a notável abertura que a caracterizava veio a compensar através da nota máxima.

Mais soltas ficaram algumas hipóteses da influência de pintores espanhóis no seu trabalho e porventura das artes gráficas e da publicidade, a referência a um pai que nunca lhe proporcionou condições de trabalho mínimas, para aparecer depois de morto Alvarez, inconsolável, a tentar ven-



Uma pequenina tábua com uma paisagem urbana, a única cujo nome não estava ligado a pessoa que eu conhecera...

der-lhe os trabalhos. Outra nota importante a do isolamento e do orgulho numa situação, talvez comparável à de Manuel Ribeiro de Pavia décadas depois em Lisboa.

3 — Opinião

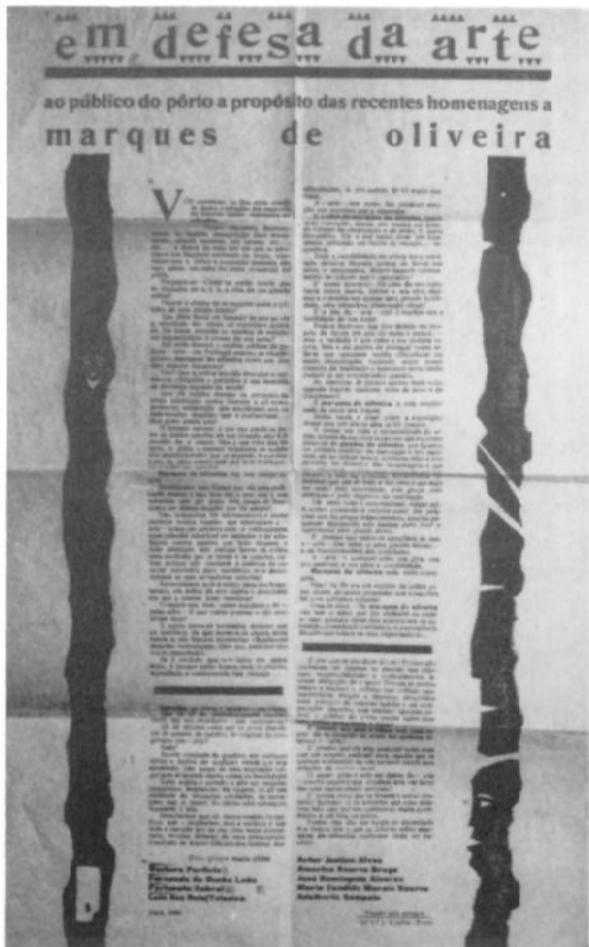
Para além da memória pessoal e alheia, das informações breves que tenho sobre Alvarez e a sua vida, melhor é olhar para o que tem vindo a público da sua obra relacionado, tanto quanto possível, com um conhecimento dos anos vinte e so-

bretudo dos anos trinta em Portugal. É difícil, o que conheço da obra de Alvarez flutua sem espaço nem tempo muito determinado, e o que é talvez mais grave, sem cronologia interna que me permita sentir mudanças no seu trabalho, disso não sei. Suponho saber, ou melhor, julgar, que ele é paradigmático de uma geração que tenho algumas possibilidades, embora parciais, de conhecer bem, a mais escondida e mal conhecida do envergonhado modernismo português. Podemos quase dizer que se a figura de Alvarez se tornou muito falada, o que não quer dizer conhecida, isso foi feito se não contra, pelo menos apesar dele.

A sua foi ao mesmo tempo uma geração de decoradores «made in SPN» ou «SNI» e de toupeiras ocultando outras raivas, alguns sonhos, coisas impossíveis (?) de ser públicas. Alvarez, tal como o julgo, é, em Portugal, a involução individualista, solitária, pessoalíssima, numa situação cultural que apesar das referências e da formação escolar e erudita, é quase a da Arte Bruta ou a do criador «insito» dobrado sobre si mesmo num trabalho que de si próprio é justificação e remédio. Aliás, os traços de carácter que, penso, o caracterizaram, a sua ingenuidade feita de apego e desapego pela

receita e pela escola, essa contradição, foi nele mais vivida do que noutra qualquer, numa situação de marginalidade que teria forçosamente de ser a de alguma criação artística portuguesa dos anos trinta. Daí que Alvarez seja, para mim, um paradigma da sua geração, uma realidade necessariamente para além do SNI instituição que, ironia do destino, a historiografia de sinal político contrário tem (por ainda não aprofundada) ajudado a fixar na imagem de geradora do modernismo possível quando o foi apenas do modernismo aceitável.

A situação de Alvarez talvez possa definir-se, por enquanto, mais em termos de SER que de uma estória, a sua e a de outros, que ainda não se escreveu, ser intuitivo parcialmente informado, vivendo sentindo poderosas contradições, sem os instrumentos e até as influências para as resolver, num país que oficialmente se situava entre o folclore e o português suave. Aí o caminho era a adaptação, o silêncio ou a involução, no caso de Alvarez foi este último o caminho que a vida lhe escolheu, esse e uma notoriedade que, por ser justa, não deixou de ir tendo aspectos mais ou menos sentimentais e oportunistas.



Uma poética da transfiguração

por Bernardo Pinto de Almeida *

É esse sentimento de excitabilidade da alma que atravessa erraticamente a pintura de Alvarez, que faz com que nela os vivos se nos tornem raros e sempre mais opacos os espectros que a habitam, numa dimensão rara de sombra e mistério.

* Crítico de artes plásticas e docente na Universidade do Minho.

Na gravura, o célebre manifesto em que se contesta a Escola e a situação artística do país.

«Nós não sabemos — nós — (...) / Se espectros nos rodeiam sempre mais opacos, / tal como os vivos se nos tornam raros / e transparentes como espectros...»

JORGE DE SENA (Peregrinatio...)

À hora da sua morte, diz-se que Goethe terá clamado por mais luz. As últimas palavras de Alvarez, então pouco mais que anônimo pintor, teriam sido: «Apague-me a luz. Quero dormir», conforme no-lo confia o até hoje seu único biógrafo, o poeta Alberto de Serpa, a páginas nove do subjectivíssimo e encantador ensaio sobre o artista publicado na *Artis* em fins da década de 50.

Sem pretensão se poderiam afinal tomar estas últimas palavras como preciosos índices de compreensão da obra deste singular artista. Foi o sentido da obscuridade uma constante no melhor da sua pintura, assim como teve o sonho decisiva importância na elaboração da poética que o distinguiu — a do sentido da transfiguração. Esse sonho que afinal viria a nomear-se pelo menos num dos títulos que deu: «Casario e figuras de um sonho». Essas figuras de um sonho são aquelas que emblematizaram em grande parte a sua obra: vagas e esguias silhuetas negras sem rosto de chapéus muito altos, movendo-se como fantasmas num cenário árido, numa atmosfera onírica.

A nocturnidade, essa está bem presente em tantos outros quadros que, do enigmático «Bispo» datado de 34 a «Expressão estranha», do mesmo ano, como autêntico valor, se adensa na gestação dessas atmosferas em que se operam as transfigurações. Como o estará no céu carregado das suas paisagens que evocam o dramatismo de um Greco — muitas delas de resto captadas nessa Espanha que lhe dava como que uma segunda pátria: não apenas por razões familiares como por outras, quiçá tão profundas, de identificação cultural. Essa identificação, se é notória ao nível das atmosferas



Homem compostelhano, 1934 (Col. particular)

(não apenas na lembrança de Greco como nas de uma então emergente geração de artistas Galegos que mal conhecemos), não o é menos significativamente no facto de Alvarez ter constituído com alguns companheiros o Grupo «+ Além» em 27, conhecendo sem dúvida o teor e propósitos do manifesto que Manuel António lançava na Galiza em 22 — o «Mais Alá» —, que teria decisiva importância na afirmação de uma identidade artística galega — como a sonhavam Castelao e outros — ao mesmo tempo que constituía fundamental momento de ruptura estética. Isso não o poderia por certo desconhecer Alvarez, que por diversas vezes andou pela Galiza.

A noite, a obscuridade, que tintam de negrumes tanta da pintura galega da época, («Apague-me essa luz...») esteve pois presente nas paisagens, como nas cenas de rua, como nessa rara natureza morta de 32, em que uma janela apenas deixa passar alguma luz, para revelar uma paisagem árida, e em que um gato escuro e uma flor que fenece cristalizam ainda obsessiva vertigem pela escuridão.

E quando não é de noite que se esboçam os cenários, serão as figuras que de negro se toldam para procurar a tranquilidade numa qualquer ingénua «Taverna Russa» (pintada em 29) ou como o semblante enigmático desse «Homem Compostellano» já de 34.

O sonho, o sono, esse «Quero dormir», afigura-se-me presente não apenas nas figuras que como que se volatilizam em trémulos deambulares (veja-se a «Aldeia do Minho», c. 1929) como sobretudo nas constantes referências ao vinho — as adegas, as tavernas, os bêbados — que de resto Serpa deixa entender como uma predilecção do artista, nos muitos passeios pelas velhas ruas do Porto. O vinho será ainda veículo para o sonho, para a distorsão da percepção, em suma, para reforçar a procura de transfiguração, num escape à realidade que definitivamente ausentam do melhor da sua obra quaisquer traços de equívoco e tardio naturalismo.



Na gravura, trabalho sem título e sem data (Col. particular)

Por ele, por essa intuição, poderia Alberto de Serpa ainda ver em Alvarez «um artista mais para os poetas e os contemplativos do que para os críticos e os prosaicos» (p. 11), na sua capacidade de «transformação de uma paisagem no mais revelado estado de alma» (*idem*).

Esse sentido do irracional (ou do inconsciente, dir-se-ia hoje), explica bem que se arredasse da normatividade que ao tempo deveria ter o aprendiz da arquitectura, que frequentou, e que deixaria memória, mas mais adequada, nesses casarios captados «com o lápis em febre» (A. S. p. 6), abandonando voluntariamente os rigores de um realismo fácil para poder mais plenamente entregar-se à apaixonada vocação expressionista que a sua pouca cultura nunca deixou projectar-se em obra mais reflectida, mas que perpassa afinal como constante de intuição em tantas, tantas obras.

Será Serpa ainda quem, retomando D'Ors, escreverá: «Alvarez foi um artista que sempre andou por aquelas ardentes regiões em que a pintura, agitada por uma ambição febril de expressão, está a ponto de volatizar a sua matéria para convertê-la em música ou poesia» (p. 11).

Essas «ardentes regiões da pintura», essa «ambição febril de expressão», o que são, senão sinais ainda do seu expressionismo e logo da concomitante singularidade que uma tal vocação não poderia deixar de ter, num país em que, se o houve, foi raro e tímido, cristalizando-se apenas, e incisivamente, em obras assaz singulares também, como as de Júlio e Eloy, ou, só muito mais tarde, de Areal, Cesariny ou Paula Rego.

Em todos eles também, o sentido transfigurador — e entenda-se a transfiguração tão-somente como essa sonhada passagem para o outro lado do espelho — seria constante, como corolário de uma prática artística em que se foram esbatendo as fronteiras da vigília e do sonho.

O que surpreende, hoje, quase meio século volvido, é que o que em certo momento poderia ter parecido ingenuidade — *naïveté* — possa revelar-se como irradiante estranheza, como emocionante singularidade, como realização da procura incerta da sublimidade. Esse sentimento que Kant distinguia do belo de modo tão simples como «o dia é belo, a noite é sublime». Ou ainda, «um sentimento de natureza mais refinada, que assim se designa seja porque dele se pode tirar prazer durante mais tempo sem conhecer saciedade nem esgotamento, seja porque ele supõe, por assim dizer, uma excitabilidade da alma...».

É esse sentimento de «excitabilidade da alma», que atravessa erráticamente a pintura de Alvarez, que faz com que nela os vivos se nos tornem raros e sempre mais opacos os espectros que a habitam, numa dimensão rara de sombra e mistério decorrente de um entendimento dramático do mundo.



Tristes navegantes

por Fernando Caetano da Silva *

Alvarez, Beckett, Kafka: três contemporâneos de insuspeitadas mas óbvias afinidades; três percursos disseminados na instável geografia do século que a arte reconduz à proximidade do abismo comum; três nomes para uma infinidade de seres que na ficção se podem encontrar para o grande jogo da realidade.

* Técnico do Instituto Português do Património Cultural.
Na gravura, *Cemitério*, 1930 (Col. particular)

Lamentemos não saber sonhar o que somos. Como nos ajuda pouco a evidência. Dias e luzes que teriam merecido ser pintados, olhares que não souberam ver aqueles que nos olhavam! Onde estão todos os que desejamos conhecer e que nunca encontraremos? Todos os que recordaremos sem nunca ter encontrado? Dentro das tuas casas há vestígios desses nomes. Entremos...

O sonho é o terreno privilegiado da acção anárquica dirigida em todos os sentidos, contra todos os adversários, sem ameaças nem sanções. Consequências, havê-las-á, mas isso são águas ocultas que nascem do outro lado da montanha e que nos chegam já poluídas. Ou nuvens, que nada refletem. Sedimentos apenas. Aquilo que de nós não desvendamos faz parte ainda mais do nosso corpo que da nossa imaterialidade.

Imaginemos a nossa história individual como um mapa convertido em paisagem. As letras, linhas, recortes, um dia imaginados por um cérebro desenhador, tomaram na realidade física a forma de cicatrizes geográficas. Os nossos caminhos poderão cruzar-se a todo o momento com os de um país afastado, lianas de floresta íntima enrolam-se em outros destinos. Não há hora para o amanhecer. Partem aves.

Falo de uma ponte que emerge do nevoeiro que cobre a superfície concreta do mapa, de um homem A., pintor, cuja possibilidade de caracterização me seja dada pelas recordações visuais que remontam ao dia em que olhei para os seus quadros. Fecho os olhos e a rápida impressão alarga-se em círculos mais largos, cada vez mais largos... Três rostos (a que por mistério poético chamarei A. B. e C.) fundidos numa desnecessária explicação de pintura, gente e palavras nunca vistas e ouvidas, um livro, um ou outro gesto apenas começado.



Sem título, 1930 (Col. particular)

Não é fácil perceber nos sonhos a fronteira entre memória e esquecimento, a erosão do tempo não age neles como nos acontecimentos da vida exterior. Que necessidade nos leva a lembrar formas ou a esquecer mensagens, quem os povoa, de onde vêm essas visitas veladas?

Pare-se-me a vida por um instante, enquanto a recordação desse encontro de novo me adorce.

— 1 —

A. nasce no Porto em 1906. Nesse ano nasce também B. perto de Dublin. C. termina o doutoramento em Direito.

A. sente precocemente um grande abandono. O pai, espanhol, é um homem taciturno e devotado ao trabalho e à necessidade de criar vida confortável na cidade estrangeira. A mãe, também galega, apagada figura, incapaz de contrariar a devoção instintiva ao marido. O filho sofrerá de um «carácter abandonado, indeciso e tímido», como ele se definirá a si próprio. Cada palavra do pai é uma afronta ao menino que com ele nada tem em comum, a não ser a teimosia. Cada gesto é interpretado como uma maldade dirigida contra o jovem, que sente a necessidade de viver segundo impulsos desencontrados, sentidos ao acaso, sem causas nem hábito.

Aos 36 anos, poucos meses antes da sua própria morte, refere-se à mãe, em carta a um amigo: «...tive a infelicidade de perder a minha mãezinha. Foi um golpe profundo, que me deixou muito abalado...» Parece ter sido esta a maior homenagem que o sentimento filial lhe conseguirá provocar.

São fracassadas as tentativas do pai para lhe obter um trabalho que ele considera indicado; a rebeldia de A. é mais forte, comandada já pela vontade de ser artista. Dois anos no curso de arquitectura fazem-lhe descobrir que a sua vocação é a de pintor. Guardando a nacionalidade espanhola, pinta até morrer em 1942, vítima de tuberculose.

— 2 —

O Porto que A. conheceu não diferia muito do universo de trapeira infantil, corridas alvares atrás do cívico, mergulho na fonte pública, cantilena ridícula «Aniki-Bóbo, passarinho tótó...» do filme da época. Chama-se então «faina» ao

trabalho, os espanhóis refugiam-se pacificamente em Portugal, o sotaque cerrado do sr. Barata, anfitrião contra-vontade de um desvairado leão da Estrela, enfurece a cidade invicta.

É pela entrega à pintura que A. escapa a um argumento neo-realista. Quatinho miserável na cave para pintar, cegueira criminosa do pai à sua doença: agarrado à paleta, sem pai nem pão, cenário ideal para história a distribuir pelas portas.

Uma fotografia publicada em 1959 mostra-o, sentado na rua, a pintar, rodeado por mirones reclinados tranquilamente no seu ócio e por uma mulher de blusa às riscas, sentada ao seu lado, que nos fita com um olhar marcado pelo desafio e por um orgulho canino. A. debruça-se para uma pequena tela colocada no tampo e apoiada nas costas de uma cadeira. A sua aura não é, contudo, de ensimesmamento ou de abstracção pelo que se passa à sua volta.

É conhecida a bravata com que assinou nas costas de um quadro: «A., o maior paisagista da Península», e a atitude arrogante que assumiu perante os meios intelectuais da época, que considerava incapazes de compreender a arte «... que é coisa que grita, que nos contorce e nos abre a sensibilidade», conforme afirmou num manifesto colectivo de 1929.

Deixou espalhados artigos sobre arte por alguns jornais e revistas, que não mereceriam maior posteridade que os anúncios deslumbrados à invenção do pyrex ou às iniciativas municipais pela promoção mesteiral das costureiras, nos jornais da época.

Movimentos colectivos só abraçou os de bairro e desportivos, tendo sido sócio fundador de um clube de futebol nortenho.

De grandioso, a história de A. teve apenas a entrega à sua arte. Da sua vida deverá dizer-se que foi assombrada pelo fantasma da morte durante os últimos 16 anos, em encontro inescapavelmente marcado. O resto são variáveis de grandeza diversa, entregues à disfarçada fantasia dos historiadores.

— 3 —

Durante o seu trajecto de pintor, A. parece ter conhecido superficialmente todas as modas, de forma muito distanciada, utilizando-as sempre como ecos adjacentes à sua própria forma de pintar. Nas suas telas está sempre mais presente o esforço físico e individual do pintor que as ideias sobre a pintura.

Por isso mesmo pouco inclinado à pesquisa formal, é diminuto o seu interesse por uma construção integrada dos volumes; o retorcimento das superfícies é antes a prova da vertigem da expressão individual, a tal ponto que a fragmentação do espaço só adquire homogeneidade a outros níveis de leitura, nomeadamente o da poesia.

As cores são fortes, contrastadas, totalmente pessoais. A. é um comunicativo, os seus quadros são convexos, vibrantes, miniaturas de cenas de teatro, pano de fundo de cenário onde há sempre a necessidade de criação física, de reproduzir matéria.

O contacto, o calor físico são necessidades pungentes. As suas formas humanas são barro seco, esculpido para a elaboração de uma espécie de composição psicológica do conjunto. Ele modela-as diante de nós, altera-lhes as posições, contorce-as se necessário, na afirmação cruel de uma cena corporal. O mistério e a tensão são criados por esse conflito cénico e físico.

Nos retratos, as personagens vêm postar-se no primeiro plano, fazem um esgar ou recitam um monólogo e partem. São aparições, emergências precárias de um outro ser, mostrando algo do invisível através do visível, como é a definição de símbolo herdada do romantismo.

As suas paisagens, quase sempre desertas, não estão vazias, mas esvaziadas. Há nelas um estado de escuta, de imobilismo momentâneo, de expectativa, a anunciar a eminência da tragédia ou da metamorfose.

Das concentrações de casario colocadas como personagem principal na paisagem, sobe um mis-

tério, uma tensão insuportável. As casas são para A. praticamente matéria de retrato. Elas olham, sentem, palpitam através das suas formas, das suas aberturas — buracos negros, através das quais se vê outro fundo, ainda mais negro. «Céu vazio, terra imóvel», dissera B.

— 4 —

Em 1942, ano da morte de A., B., escritor irlandês vagabundo, instalado em Paris há cinco anos, assiste à prisão pelas tropas alemãs do seu maior amigo, Alfred, francês, combatente da resistência que ninguém voltará a ver desde essa data.

Pouco depois, B. abandona a língua inglesa para escrever, adoptando a francesa. A sua obra desliza de um jogo elegante de trocadilhos, alitera-ções e neologismos em inglês para uma utilização rigorosa do sentido e do ritmo da língua francesa.

Um conjunto de romances e peças para o teatro e para a rádio são o terreno de um exercício elaborado com personagens sem passado e sem objectivos, que recitam monólogos sem lugar, sem acção, sem argumento; definidas as duas dimensões, manejas automaticamente como marionetas.

Na sua obra tudo se passa num lugar morto do espírito, onde gente pregada ao chão, atolada, paralisada ou amputada, homens e mulheres apenas tronco, metidos em caixotes do lixo, entre dejectos ou num areal, falam utilizando uma concentração de linguagem e uma simplicidade absolutamente controladas. De entre o coloquial e o alusivo transborda uma insuportável afirmação de dor — o homem, que já está morto à nascença é não só incapaz de viver, mas também de morrer.

Nesta encenação, o corpo é encarado como material cénico, trabalhado, esculpido, formado ou deformado, tanto como o espaço, o cenário, a luz, a palavra.

A. terá conhecido certamente as primeiras obras de B. Num dos seus quadros, pode ver-se um grupo de homens suspensos no ar, numa praça pública, alguns sem pés, um deles enforcado sem corda. Nem vida nem morte. Ao fundo, as janelas das casas olham-nos, conhecendo todo o drama.

São também de sua autoria paisagens-cenário com árvores nuas e esgalgadas, fachadas distorcidas, caminhos oblíquos sem saída onde vultos pregados à tela são, como disse C. «figuras sentadas como moscas, à volta de uma mesa».

De B. sabe-se da sua admiração pelos sonhos de A. É dele a convicção de que o sonho é drama, pensamento lúcido expresso em imagens e concebido sempre de forma dramática.

«... Dormi um pouco. A paisagem que tinha diante de mim sofrera alterações depois da última vez que a vira. Tal não se devia ao acidente regular do evoluir e recomeço das estações, mas antes a qualquer movimento mal regulado, talvez geológico. Tudo se encontrava desalinhado, fora do lugar, obedecendo a um esforço deliberado de desarrumação. Digamos que a composição da paisagem se encontrava falseada, mal feita, incapaz de ser fotografada, como o rosto de uma mulher sem maquilhagem não está pronto para enfrentar os olhares críticos, que a perscrutarão à procura de rugas, má cor, imperfeições.

À minha frente passava um rio, mas isso entristecia-me, parecia-me monótono. Preferi virar-me para outro lado e esquecê-lo. Fiquei maravilhado por ser preciso tão pouco para esquecer as coisas — bastar virar as costas, e pronto. Ele continuava a correr atrás de mim, mas eu sentia-me feliz com a minha artimanha; preferia ver as ervas que cresciam na terra seca, as latas enferrujadas, os sacos que o vento levava para longe e depois trazia de volta, um ou outro cão que se aventurava até estas paragens. Além dos gritos roucos das gaivotas, nenhum outro ruído chegava até ao meu refúgio.

À noite, uma luz passava, varrendo tudo, procurando alguém ou talvez com o intuito de mos-

trar as dificuldades do caminho a algum viajante esperado. Nessas alturas eu preferia dormir, desculpando-me por não tentar voltar a casa.

Sentia-me doente. Era provável que o estivesse, e até há muito tempo já. O lado para onde estava virado apresentava-se esverdeado, depois quebrado pelo tom cinzento da cidade e os seus telhados vermelhos, e mais cinzento depois, no céu onde passavam nuvens escuras.

Um pingo de chuva arrastou a poeira da folha do cardo mais junto da minha cabeça. Pensei nas dimensões da minha vida, adequadas às minhas necessidades, e no tempo, que não urgia e que não me obrigava a deslocar-me...»

(Cópia apócrifa de manuscrito de B.).

— 5 —

Em 1924, a 3 de Junho, C. morre perto de Viena, tuberculoso, com 40 anos de idade. É por essa altura que A. constata ter contraído a mesma doença, da qual, como já dissémos, virá a morrer em 1942.

Nascido em Praga, filho de comerciantes judeus de língua alemã, C. sente não ter pátria, não conseguirá dizer-se checo, judeu ou alemão. No meio familiar sente-se estranho, igualmente afastado sem apelo. Incapaz de participar no pequeno mundo afectivo e seguro da mãe e irmãs, fascinado pela incomunicabilidade com o pai, C. permanecerá até fim enredado nestes laços que não sabe desatar. A sua vida afectiva é uma hesitação dilacerante entre o apego exagerado pela singularidade do seu temperamento, as várias tentativas falhadas de inserção social e a devoção doentia à literatura e ao esforço de escrever.

Quixar-se da doença seria, segundo ele, comportar-se como Tartufo. A sua obra é, ao mesmo tempo, um longo lamento de abandono e a descrição implacavelmente lógica de um mundo estranho e estranhamente familiar, onde as personagens se entregam a missões impossíveis.

São-nos apresentados como actores pouco à vontade num teatro sempre vazio, representando exaustivamente a mesma cena, manejados por um absurdo indesejável, sem jamais manifestarem espanto ou indignação. Sem explicações, um dos seus heróis acorda uma manhã de um sonho agitado para constatar que está transformado num gigantesco insecto.

Tão estranhos e claros parecem os seus romances como a sua própria vida, comandados ambos por leis abruptas e rudimentares. C. aceita desde cedo o seu papel de condenado e a doença, que é para ele o símbolo dessa condenação. Incapaz de viver, a este homem obscuro, antes de morrer, apenas interessa o seu trabalho de escritor.

Mas nem é isso que o distingue, já que tantos outros sofrem a mesma entrega, condenados embora a um resultado mais ou menos anónimo. O que o individualiza e o traz aqui é por ter aplicado ao trabalho uma tensão originariamente dirigida contra si próprio e ter vivido a arte como a tentativa de desviar esse ataque mortal.

«Os atropelos da lógica são na verdade uma repousante tranquilidade. Tudo se poderá fazer um dia sem esforço. Para tanto, será preciso coragem, ou melhor despreocupação, para enfrentar a angustiante incógnita que é o que nos espera amanhã, daqui a um ano, possíveis perigos. Como tudo isso constitui para mim uma ameaça, um deserto enorme calcinado por um sol que cega, onde não há trilhos, nem horizonte, nem distinções de qualquer espécie. Tudo é do mesmo magma sanguinolento que eu próprio; o futuro é um animal que me ataca e ao qual eu não consigo escapar.

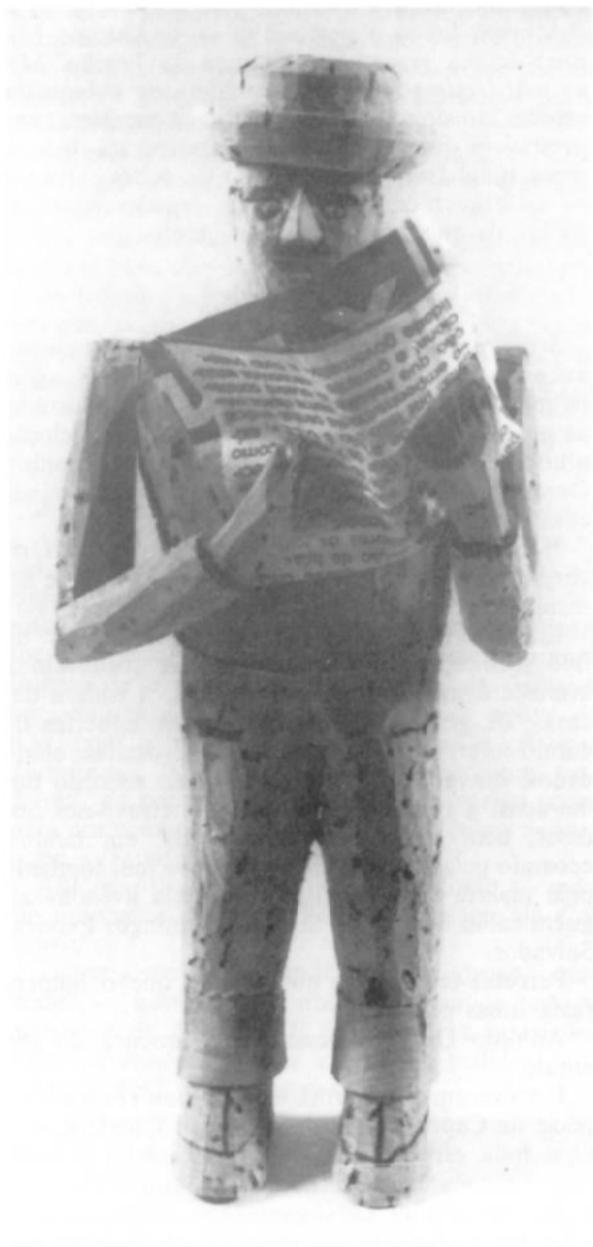
Também me acontece chegar à conclusão contrária, dever ter de concluir que só bem acordado, ao fim de um esforço vigilante e controlado eu conseguirei viver. Parece-me então que poderei lutar contra todos os monstros e tentar vencê-los. Se for derrotado, restará um pouco de mim naquele que me devorar. E daí, que interesse há em que de mim algo reste? Para quê repetir o estranho resultado desta combinação acidental de elementos normais?

Nada fará repetir este dia, esta combinação de ruídos na rua, que entra pelas cortinas ondulantes do quarto de hotel, nada poderá voltar a dar-me a emoção de olhar a varanda que fica diante desta janela, ver a sombra das colunas no fundo amarelo e saber que tudo isso significa apenas que conscientemente nada se voltará a repetir.

Passou uma nuvem... uma criada de touca branca apareceu na varanda e encostou-se a uma das colunas. O instante quebrou-se e eu voltei ao pânico de pensar em tantas impossibilidades que me esperam».

(Página destruída do diário de C.).

Alastra a sombra diante das tuas cores; o sobressalto já lá estava. Futuro e ameaça são as marcas do presente; à espera da noite, neste mar suspenso já não vemos a súbita beleza do crepúsculo. Digamos apenas uma ou outra palavra inaudível para afastar tempestades e eventuais naufrágios e deixar a lua a flutuar sobre os teus quadros.



O(s) estatuto(s) do artista

por Octávio Lixa Filgueiras *

Diz-me, agora, Alvarez, como se podem perceber os que, muito depois, tomaram conta de ti, sem te entender? E como se pode falar de ti sem ler os teus desabaços, guardados tão a preceito que ninguém os pode ver?

* Arquitecto, Professor da ESBAP.

Na gravura, peça de artesanato da autoria do artista Chagas, natural de Veiros, Estremoz

O «louco da aldeia» não corresponde a uma criação mítica de um qualquer plúmivo à procura de temas de sensação.

O «louco da aldeia» existe mesmo! E não há antropólogo que se preze, que prescindia de o estudar atentamente, se quiser aprender a essência da vida de qualquer comunidade.

Ele é o ser «diferente», capaz de «dizer» o «indizível», «dizendo-o» das muitas maneiras que as suas invulgares capacidades de comunicar lho permitem. Ele exprime-se como mais lhe convém, sem se importar com as formas convencionais — as dos outros que por sucessivas e adicionais inibições acabam por não poder comunicar coisa alguma além do «passe V. Exa. muito bem que eu cá vou indo! Esta que se assina/Perpétua da Conceição». E desta condição alienante se fez normalidade, donde saiu, esse sim!, o mítico personagem do ser normal!»

Mas na sua mais primária condição de um «normal-nature» este «alienado» sente pelo outro — que é «diferente» — um misto de comiseração e de respeito — o que tudo junto dá amor. Comiseração porque, como o outro, não há ninguém com menos jeito para «tratar da vida» nos seus aspectos «práticos», rendosos; e de respeito, porque, mesmo sem saber das «falas» ímpares que o outro «fala», no fundo ele pressente e acaba por sentir que a vida ficou «enriquecida» de outro modo — a que não chega, porque não pode; nem nunca chegará, porque jamais poderá!

O pequeno pastor de Malhadas que talhava a canivete, nos alvos ramos de buxo, uma Divina Comédia, a mais vera e mais divina a que não pudera ascender o próprio Dante — tanta pureza lhe pôs, do saber que tinha a mais: quem foi que lho ensinara? Vozes ouvira, por certo — ouvira vozes estranhas, no alto monte isolado, do pascigo do seu gado — Deus lhe falara ao ouvido!

Bem mais fácil de entender, era o sagrado «pré-sépio» do passamento da Mãe, com ele ao lado rezando...

Pois toda a gente sentia, ao ver cena tão singela em bonecos de madeira, que se estava num altar,

onde um qualquer ajoelha — de respeito!

Morreu louco o pastorinho — o António Manuel de sua graça — e da raça do Torrão. Mas as mãos que retiravam da maleta de brinquedo, espólio tão singular, afagavam-lhe a memória, emprestavam mais calor aos brazeiros da lareira, nessa noite fria e negra de ventos soltos, uivando — ao erguer com gestos ledos aqueles restos de sonho, de quem fora um «não igual»...

*
* *

Semelhantemente, mas com a mescla duma ternura de complacente respeito, compensada com os mais saudáveis sorrisos de subentendida ironia, as gentes de Pitões das Júnias cultivavam relação muito peculiar com o seu «caso». Porquê o Senhor Domingos Pereira Salvador transformara a sua casa numa caverna encantada?

Naquele fim de tarde em que, vindos de Tourém, chegamos à aldeia e paramos na «venda» quase deserta, alguém falou do Senhor Salvador.

Era Inverno, os dias pequenos, e, apesar do frio seco e da falta de chuva que tornavam a atmosfera mais clara, luminescente, a rudeza das casas, de grandes pedras de granito, cobertas de colmo aferrado com *latas* entrecruzadas como dedos, cravadas por longas puas ao rebordo das beiradas, a rudeza dessas casas penetrava-nos nos ossos, bem como a tosse escavada, em latidos, ecoando pelas quelhas de um «povo» mal tombado pela mazela da gripe. Então naquela «venda» alguém falou dele — do Senhor (Domingos Pereira) Salvador.

Percebia-se, do que nos diziam, que o homem fazia umas pinturas.

António Quadros desandou à procura do seu émulo.

E volveram como irmãos: «*Aguilo*» era uma espécie de Capela Sixtina, dizia-nos o Quadros — a casa toda pintada pelo interior, mobília e tudo, com animais exóticos, os que o Senhor Salvador «vira» no Jardim Zoológico. Uma única vez fora a Lisboa e trouxera nos seus olhos a visão de ou-

tros seres, de outros mundos. E uma flora encantada! E Santos de fazer rezar, como a «Santinha» que mandou ao Quadros, por troca. «Que ela me dê sorte e guie, que por boa mão foi feita», agradeceu-lhe o obsequiado.

As gentes viam — nós todos víamos —, com meios sorrisos, mas incontida surpresa que dois «irmãos» se haviam encontrado.

Foi uma «festa» apaziguadora, na «venda» daquela remota comunidade assolada pela «asiática», onde Domingos Pereira Salvador, vivendo-de-não-sei-quê, podia criar um mundo — sua casa transmutada, só por ele percebida, e por quem o ombreasse na ventura de ser livre...

*
* *

Assim também, o moleiro de *Caneiros*, a seguir a Varzílias, junto ao Paiva, de permeio com as barcas, de precária segurança, destinadas aos vizinhos, entretinha-se a compor os violinos e demais instrumental lá existente ao redor. Tocar, tocava à sua moda, de saber bem aprendido num folheto de cordel — como Joaquim da *Costeira* que pistonava o «seu» Wagner, pelas noites de luar, com o trombone à janela, para as crianças dormirem... Mas ouvi-lo a discorrer sobre madeiras! os porquês das posições das várias peças para um acume vibrátil atingirem; as colas; os vernizes — Stradivarius comentado...

Ah! ouvi-lo a discorrer sobre isso tudo — todo ele empalhado de farinha..., o moleiro de *Caneiros!*

Talvez a sua vida complicasse, se soubesse — saberia? — que o maior dos «luthiers» de todo o mundo é de Espinho! E já fechou as inscrições para encomendas — por excesso de pedidos...

Que mãos? Não! Que gente!

*
* *

Que acontece, porém, se ao puro gesto lúdico que as pessoas acompanham num saber que é co-

mun, se em vez da «doação» que dá prazer, outro factor se apresenta — o «viver *disso*»?

Rosa Ramalha, profissional da bonecragem de barro, mantinha a tradição dos ceramistas de Prado. Uma «chefe» num clã ramificado, o seu labor se afundava pelas lonjuras dos Tempos, e em cultos já passados — com roupagens do presente.

Mas vieram os «Mikis» e outras modas urbanas... Aprontada estava ela, já de botas arrumadas. Fatalisticamente se deixaria escorregar para o seu fim, com o fim dos seus bonecos.

.....
Até que a «Cidade» a «viu» — a «descobriu».

Rosa Ramalha produzia tão naturalmente como a galinha põe ovos — e ela, a aldeã diligente, pegava nos ovinhos ainda quentes e nem perdia o tempo com um «cô-cô-ri-cô» da vitória: ia logo aviar os seus fregueses. Gente doutro meio que ela gozava e explorava com o descaramento simples do Zé Povinho que descobre um filão na arte de fazer manguitos.

Enfim, morre em glória — e com pecúnia — aos ombros dos *who's who* da(s) esquerda(s); depois de ter mostrado as suas mãos activas, nas aulas das Belas-Artes; de o Salazar lhe falar; de impingir à confiante «experta» americana a genial «história» do postal de Picasso — a confirmar o seu apreço pela cabra (da Ramalha)...

*
* *

Quando o rústico enriquece, aquilo em que acredita é no poder do dinheiro.

Já foi dito e é assim...

E compra tudo: o médico que lhe trata o hemorroidal; «essa meiga expressão do teu olhar»; os peritos que lhe cuidam os haveres; os juristas que lhe dão os pareceres; legiferantes homens públicos... tudo! tudo! até mesmo a passagem ao Eterno, com as pias doações do que não leva — que as divisas não se põem no Além...

E compra Arte — também!

Para os (poucos) recantos dos (*salões*), não ocupados pelos dentes de elefantes, por sofás e bambinelas, potes chinos... — eis o vulto protector do anfitrião, um ingénua sorriso de criança, angelical imagem vaporosa!

E havia que cuidar das novas telas, que os «me-sários» de olhar esboghado, e «benfeitoras» com um buço marcial já não convinha...

E os «carneiros» ainda virgens de troféus, em cemitérios acabados de fundar, iam dar que fazer a muito artista.

Nestas baldas um humílimo marçano entrou nas engrenagens da cultura. De Eneias lhe falaram e de Anquises — e do modo como assim nasceu Lisboa.

Depois António foi: para Paris; pensionista já. Daí a guerra o fez entrar na Itália.

Soares dos Reis voltou; à Pátria quis pagar o que «devia»...

Só lhe restou ir trabalhar para um telheiro — em Gaia.

De que valeu Rodin beijar-lhe a mão?

Das aulas que não deu — já esgotado, com a doença em casa, empobrecido — cortaram-lhe o magríssimo estipêndio; e o Senhor Furtado ainda foi amigo...

Recusaram-lhe o melhor dos seus retratos.

Com intrigas e desprezos a grassar.

Viver num tal vazio de miragens

Tanto valia fosse um tiro,

Ou um qualquer outro meio de acabar...

O tiro é mais rápido: assim foi!

Em Fevereiro de mil oito e oitenta e nove.

Art.º 189.º Em cumprimento do legado (Ventura Terra) e nos termos do seu testamento, as Escolas concederão pensões a estudantes pobres, portugueses, que mostrem decidida vocação para as belas-artistas, abrindo concursos, para esse efeito, quando as possibilidades dos rendimentos o permitam.

.....

Art.º 191.º Os concorrentes, que serão alunos matriculados na Escola, deverão apresentar os seus requerimentos na secretaria desta, fazendo-os acompanhar de atestados de pobreza, passados pelas respectivas juntas de freguesia.

Art.º 192.º Os conselhos escolares escolherão, de entre os pretendentes à referida pensão, aquele ou aqueles que julgarem nas condições de poderem aproveitar este benefício com probabilidades de concluir com distinção os estudos de especialidade a que se dedicarem.

Art.º 193.º Na escolha dos pretendentes terão sempre preferência em igualdade de circunstâncias, no que respeita às suas aptidões, os parentes do instituidor destas pensões, até o décimo grau, ainda que não sejam muito pobres, conforme uma das cláusulas do testamento, sendo, portanto, dispensados do atestado acima mencionado.

§ 1.º Para que as pensões sejam mantidas devem os pensionistas ter exemplar comportamento e aplicação ao estudo, com manifesto proveito, o que será julgado antes ou no final de cada ano lectivo. Do «Diário do Governo». 12 de Setembro de 1932, 1.ª série.

*
* *

E porque não falar com o autor dos «homens sem cara»?

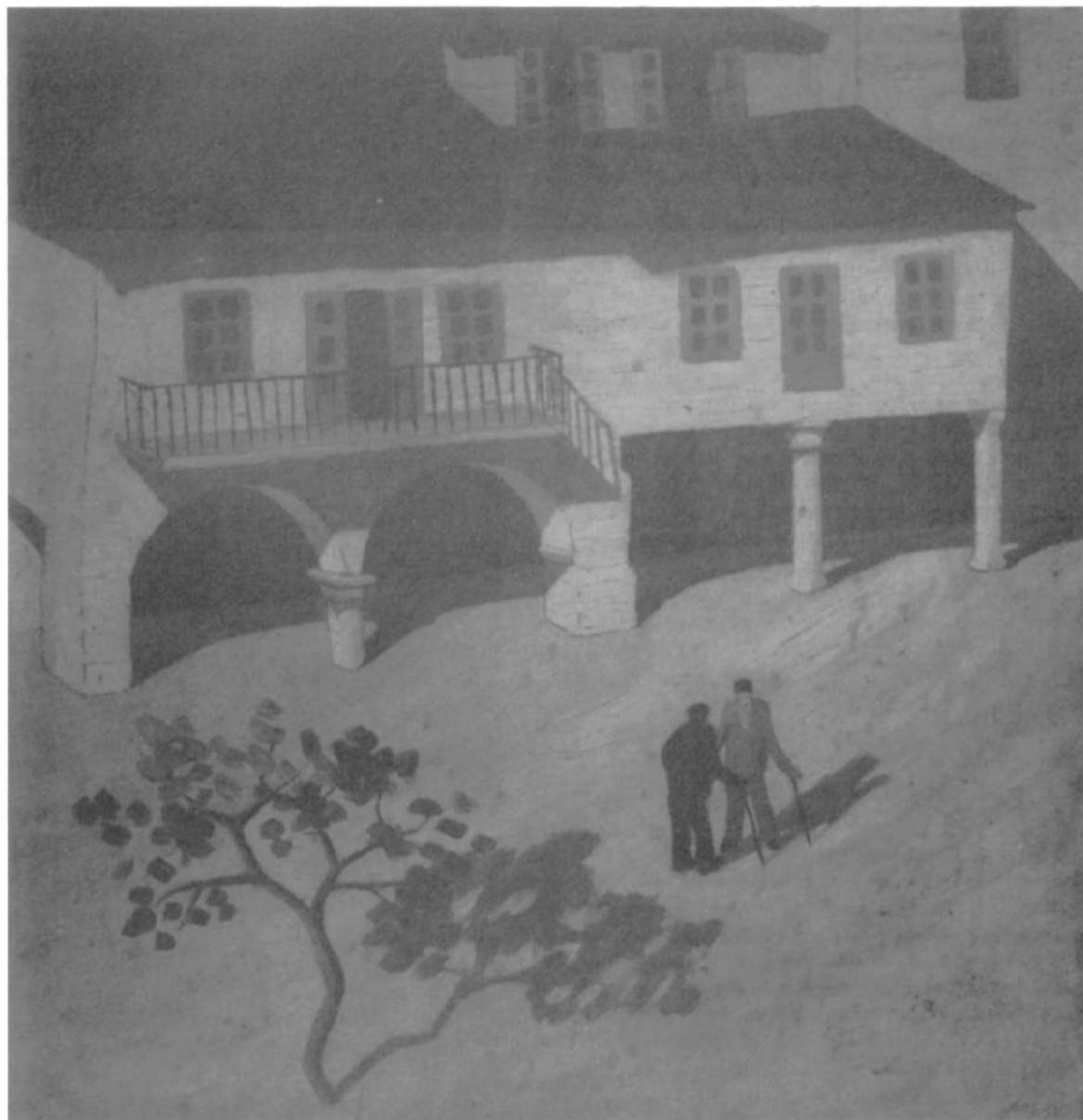
Diz-me Alvarez, como te sentias quando vestias a pele do intelectual conversando afanosamente com o teu mestre Aarão?

Ingénua, naïf, inculto, influenciável pela gente que frequentavas, como te sentiras (antes) diminuindo na convivência dos *cultíssimos* colegas de Arquitectura?

«Procurava os mais íntimos e cultos amigos com quem pudesse palestrar»...

.....
«... era ainda nos bons livros de Arte que acabava o seu dia...»

(Souza Lopes)



Trabalho sem título e sem data (Col. particular)

E como te «encontraste», de férias na Galiza, em resposta ao programa «+ Além»?

E diz-me, agora, Alvarez, como se podem perceber os que, muito depois, tomaram conta de ti, sem te entender?

E como se pode falar de ti sem ler os teus desa-bafos, guardados tão a preceito que ninguém os pode ver?!...

Conta-me — conta-nos — o que sentias para seres *um* e *outro*: o que ascendia para novo estatuto social, que a família do vendeiro galego emigrado não podia imaginar — só a contado! —; o que partia de magra bucha no bolso, tudo largando a pintar o que lhe vinha lá de dentro, possuído pelo mal que o marcara — o chamamento, a voz da terra, o fim e o princípio, o triste fado — e esquecido de todos e de tudo — até de si — se deixou roer por dentro p'ra dizer: a sua estupefacção de ser!

Que à míngua te deixassem?...

Que forçassem profissão de renda certa?

Que tasqueiro te quisessem?...

.....

«Querido Filho...!» te chamassem? Não! Isso não bate certo...

*
* *

«A *GALERIA* tem a honra de convidar V. Exa. para a inauguração da sua retrospectiva *INVISTA EM ARTE*, no dia 30 de Fevereiro de 1972. Haverá um bufete quente, além de bebidas (frias) e salgadinhos.

R. S. F. F.»

Disse o «marchand»: «Já reparei que o Senhor Comendador se encontra interessado — *hoje* — nos não figurativos!... Já fez a sua escolha?»

.....
O «marchand» vem a chegar de Cadillac.

.....
Cotações do ouro: antes, 38\$00 o gr; custa (ainda/só) 1.845\$20. Alfarroba 19\$50...

E a ARTE?



Sem sobressalto entre dois regimes

por Fernando Marques da Costa *

Os republicanos olharam Portugal através de um modelo. Os anos passaram, o modelo manteve-se, mas Portugal mudou. E mudou, nalgumas coisas, a partir de uma dinâmica criada pelo próprio movimento republicano, que não soube nem pôde agir sobre o que já era uma relação de forças sociais e uma ideologia capaz de destruir a precária democracia republicana.

* Historiador.

Na gravura, trabalho sem título e sem data (Col. particular)

Da varanda da Câmara Municipal de Lisboa um grupo de republicanos esforçando ao limite as cordas vocais declarou implantada a República. Lá em baixo no largo do pelourinho, normalmente povoado por bandos de pombos, agitava-se uma massa imensa de povo, exultando, vitoriando, muitos interrogando-se certamente sobre a extensão das mudanças que se iriam processar em Portugal.

De todo o movimento, e do jogo de volumes que terão preenchido essa praça, só resta hoje o registo fotográfico. Do bulício da cidade, das transformações sociais, das convulsões políticas, dos movimentos de ideias e de tudo mais, só restam também registos unidimensionais, sejam jornais ou estatísticas, livros ou manuscritos. Alguns raros filmes animam fugazmente os corpos, a cidade e os grupos sociais como se por um exercício momentâneo de imaginação os conseguíssemos restituir ao presente que foram.

Só o silêncio imobiliza definitivamente no passado, e na distância histórica que ele transporta, a História que todas essas fotografias ou filmes permitem aparentemente personalizar. É possível, conjugando fotografias e textos, presumir que João Chagas tinha a voz dominada por uma entoação irónica, Afonso Costa uma vibração cortante e autoritária, António José de Almeida uma fluência espontaneísta e melodiosa, Gernardino Machado o vago falsete de todo o excesso de cordialidade.

Mas é mais difícil presumir a vibração da sociedade, o movimento de Portugal, balanceado entre o peso de estruturas tradicionais, a pressão de novas dinâmicas sociais, o espartilho de conjunturas económicas, e o raquitismo do mercado cultural de um país com setenta por cento de analfabetos.

Portugal é Lisboa e o resto é paisagem é a afirmação arrogante de uma capital que achava uma profunda injustiça ser sede de tal país. Mas como o último a rir é quem ri melhor, foi o tal país que o não era porque não era Lisboa que esperando pacientemente acabou por dominar todo o território de 1926 em diante.

A burguesia lisboeta do início de século, armada, a maioria dela, do catecismo positivista fez profissão de fé para a conversão dos infiéis, iluminando as trevas projectadas pela monarquia, o clericalismo, os jesuítas e o irracionalismo, com a luz redentora de uma República positivista, laica, e urbana. Durante a oposição à monarquia exerceram um trabalho notável de divulgação do seu ideal. Construíram a primeira grande campanha de mobilização de massas baseada na divulgação de um ideário e de um projecto alternativo face aos valores dominantes no seu tempo.

A vitória a 5 de Outubro deu-lhes o poder político e aparentemente a sociedade sobre a qual tinham exercido mais directamente a sua propaganda: as populações urbanas. O projecto Republicano germina e desenvolve-se como fruto da aguda crise financeira de 1890. São sectores significativos das burguesias apanhadas em cheio, umas pela recessão e outras pela mobilidade social que todas a crise provoca, que sentiram, no seu conjunto, que a monarquia era incapaz de dar uma resposta à nova dinâmica social e económica sob a qual Portugal vivia.

O projecto republicano pareceu-lhes alternativo e sedutor. O desenvolvimento dos seus interesses económicos e sociais desenvolveu-se, contudo, num *continuum* evolutivo que obedecia a uma lógica económica e social próprias. Mas o mesmo não aconteceu nem ao ideário republicano nem, forçosamente, aos dirigentes políticos do partido, pertencentes a um outro tipo de classes médias, predominantemente ligadas às profissões liberais e a uma formação letrada.

Para mais as circunstâncias da luta política contra a monarquia obrigaram a um alargamento, que se processou aliás de forma conflitual, das bases sociais de apoio do movimento republicano. À data de 1910 o programa político da República é estruturalmente o mesmo de há vinte anos atrás, mas os grupos sociais que vão permitir a vitória a 5 de Outubro já não são os mesmos que deram força, e *élan*, ao movimento duas décadas antes.

A República faz-se pela força, mobilização e convicção dos sargentos, das pequenas burguesias da capital, da plebe urbana, que num gesto anti-séptico os dirigentes políticos do Partido Republicano e da Maçonaria preferem aglomerar em torno de uma organização autónoma, a Carbonária.

O programa republicano

A República e com ela Portugal vivem as décadas de 10, 20 e 30 sob as contradições sociais económicas, ideológicas e políticas que derivam da ambiguidade profunda que leva os Republicanos ao poder.

O programa político que os novos governantes aplicam a Portugal tem, na sua expressão legislativa o alcance da voz (quantos ao fundo da praça do pelourinho terão ouvido a lista do governo provisório?). Alguns dos textos legislativos da República representam um progresso notável, alguns mesmo revolucionários, para o seu tempo. Mas o seu alcance é diminuto, mesmo nas zonas urbanas, mais desenvolvidas e politizadas.

Os republicanos reconheciam a necessidade e acreditavam na eficácia de uma acção pedagógica que libertasse os grupos sociais do seu atraso cultural, das tutelas confessionais e dos caciquismos de toda a ordem, mas ao chegarem ao poder tiveram que se debater, sabe Deus se com o coração alanceado pela contradição entre o imperativo ideológico e a lógica do pragmatismo político, com os imperativos tácticos do controle do poder que conquistaram à monarquia e do que disputavam entre si após a cisão do Partido Republicano.

A discussão da lei eleitoral de 1913 esclarece, a título de exemplo, a opção feita pelas correntes maioritárias. A lógica do controle do sistema político venceu. É recusado o voto aos analfabetos, cerca de 70% dos portugueses. Afonso Costa gritou bem alto no Parlamento, para que o ouvissem bem nas galerias onde estava a assistência, que conceder o voto aos analfabetos era querer uma república legitimada por carneiros. A República teria portanto que viver sob uma ditadura democrática, esclarecida, enquanto esse povo sub-

urbano e rural, presa fácil do cacicato e do padre atingisse a maioria suficiente para legitimar a República pelo sufrágio universal. Recusando-lhes o voto recusaram também uma concepção alargada do regime, democrática como hoje se diz. O republicanismo penetrou pouco na sociedade tradicional do país, foi incapaz de criar mecanismos que a conquistassem para a causa da república, e, pior do que isso, no seu maniqueísmo, polarizou totalmente a sociedade, erigiu os seus próprios inimigos, que engrandeceu constantemente, com uma política inicial de confrontação total e mais tarde pela sua incapacidade de gerir a profunda crise que se instala como consequência da Grande Guerra.

Acreditavam, ainda, tenazmente no cientismo, mas faziam-no em oposição ao fanatismo e ao dogma religiosos, espicaçados, ainda, pela cruzada de Leão XIII contra o modernismo. Como tal foram pouco sensíveis às alterações tecnológicas que estavam lenta, mas progressivamente, a transformar a realidade industrial do país. Formaram-se na época em que o mundo industrial português era dominado pelo núcleo oficial. A nova indústria, montada em estruturas produtivas modernas (para Portugal entenda-se) passou-lhes ao largo tanto mais que o operariado que as povoava era adverso à República, tanto mais que o patronato que as possuía lhes foi também, sobretudo a partir de 1914, igualmente hostil.

Positivismo e cientismo, apostolado e primado do modelo sobre a *praxis*, foram a utensilagem com que se abeiraram da sociedade portuguesa. E foram também as limitações com que tiveram de se haver.

Severino de Azevedo que assinava os seus sueltos sob o pseudónimo de Chrispin retratou assim um conhecido Senador da República, procurando modelizar, no fundo, uma geração, e um modo de estar na política:

«Escarranchado sobre o muro da sua propriedade em Parede, o Sr. Nunes da Mata dirigia os trabalhos da adega onde ia grande a azáfama com a limpeza do vasilhame e mudança do vinho.

— Despejem agora essas duas pipas vazias aí

do canto... — ordenou o ilustre senador, indicando com a mão o sítio onde se encontravam as pipas.

Os trabalhadores olharam uns para os outros e não arredaram pé.

— Vá vamos... despejem as duas pipas do canto que estão vazias — tornou o sr. Nunes, balouçando as pernas sobre o muro.

— Despejar as pipas...! Mas... mas... O' patrão... mas elas estão vazias...

— Por isso justamente despejem-nas... vá depressinha que tempo é dinheiro...

— Ó patrão mas se as pipas estão vazias, o que é que se há-de despejar?

O sr. Nunes da Mata, parou de balouçar as pernas, e olhando para o rapaz com um sorriso de superioridade, retorquiu.

— Ora essa! O que hão-de despejar! O que contêm as pipas...

— Mas elas estão vazias...

— Vazias de líquido, unicamente de líquido...

O filho da Vicência olhava espantado e receoso; e os companheiros em volta dele miravam desconfiados o intrépido senador. O sr. Nunes, então, descendo do muro e tomando uma atitude cate-drática, explicou, solene:

— Sim, meus amigos. Todo o recipiente, que tanto pode ter a forma redonda, e então chama-se-lhe pipa, como quadrada, e então chama-se-lhe caixa, como bicuda e então chama-se-lhe canudo, está sempre cheio.

Há recipientes contendo líquido, tais como o vinho, água, licores, caldo, etc., ou sólidos como carne, peixe, bacalhau, arroz — sendo enxuto — farinha, etc., ou ainda para exemplificar num género comum aos líquidos e sólidos, o chá e o café, que são sólidos na lata e líquidos na chávena. Estes recipientes vasilhas, caixas ou canudos que os contêm é que são os propriamente cheios. Mas se os não contiverem não quer dizer que as vasilhas, caixas ou canudos estejam vazias. Não estão propriamente cheias de substância concreta, isso é verdade, mas estão completamente cheias de matéria abstracta, que é o que vulgarmente se chama



Sem título, 1929-30 (Col. Burmester)

ar. Portanto quando eu há pouco disse que despejassem as pipas vazias do canto, era para vocês despejarem desse recipiente a matéria abstracta, isto é o ar que lá está. Ora para conseguirem despejar a matéria abstracta têm fatalmente que a substituir pela substância concreta. E como neste caso se trata de vasilha para líquidos a substituição faz-se com líquidos; e como ainda estamos tratando de vinhos, o líquido a empregar será o vinho. Logo, mandando eu despejar as pipas vazias do canto era o mesmo que dizer encham-nas de vinho. Compreenderam?

O caseiro, o filho da Vicência e os companheiros com os olhos esbugalhados olhavam espavoridos o sr. Nunes; e só passados os primeiros minutos de

espanto causado pela explicação do inteligente democrata é que se dirigiram para o canto das pipas. E enquanto o sr. Nunes trepava novamente para cima do muro para melhor dirigir os trabalhos, o filho da Vicência perguntava ao caseiro:

— Olhe lá. Vocemecê sabe se o patrão teria dado em pequeno alguma pancada na moleirinha?»

Depois da Pátria, a Nação

A ironia serve talvez para tornar, pela acidez, mais contrastada a realidade. Mas o que é um facto é que os republicanos olharam para Portugal através de um modelo. Os anos passaram, o modelo manteve-se, mas Portugal mudou. E mudou, nalgumas coisas, a partir de uma dinâmica criada pelo próprio movimento republicano, que não soube, antes, nem pôde, depois, agir sobre o que já era uma relação de forças sociais, e uma ideologia capaz de destruir a precária democracia republicana.

O Nacionalismo com que os republicanos rasgam o caminho para a ribalta política no tricentenário de Camões e no ultimato inglês de 1890 assentava na redenção da pátria, decadente porque a monarquia era decadente, incapaz e corrupta. Apelava com estímulo a uma grandeza passada, daí a referência a Camões (à Expansão, portanto) e apontava como solução a mudança de *Regime*, como expressão política de um projecto que transportava uma mudança de valores, filiados no positivismo, como condição para mudar Portugal.

Alimentaram esse modelo com tenacidade e «A Portuguesa» o nosso hino, para quem não o saiba, e devem ser bastantes porque já não se ensina nas escolas, é o hino e o símbolo desse próprio modelo.

Mas para o fim da década de 10 o *nacionalismo* tem uma crescente importância política nos novos modelos ideológicos que viriam a desembocar no Estado Novo.

Simplificando, perde-se a referência à Pátria e desenvolve-se a referência à Nação. E com ela

desenvolve-se, sob influência francesa e italiana a referência aos valores tradicionais da Nação e ao modelo do chefe como líder do sentido diacrónico de Portugal.

Gestão autoritária do poder e recurso a um populismo como legitimação do líder, encontraram em Afonso Costa um primeiro modelo empírico. Em Sidónio Pais um primeiro ensaio apoiado já por um modelo ideológico em embrião. Em Salazar e no Estado Novo, o modelo acabado e o regime político próprio.

O liberalismo, económico e político, fazem parte da matriz do programa republicano e mantém-se, na acção política como modelo teórico, e na orientação económica como filosofia dominante até à década de vinte. A manutenção dessa matriz prova que a República não se implanta em Portugal antes de tempo, como frequentemente se afirma, mas sim sem tempo. O modelo liberal, quer no campo político quer no campo económico, estava em crise e declínio, que se acelera na década de 10. Teria ainda correspondido ao seu tempo na década de noventa, quando da tentativa de revolta do 31 de Janeiro, mas tinha escassa viabilidade como modelo do novo regime. É, aliás, a questão do regime que normalmente lança o equívoco sobre a novidade e extemporaneidade da República.

Por isto os republicanos iniciaram a partir da guerra, por imperativos conjunturais, tentativas de regulação económica e financeira, desenquadradas contudo de um programa coerente e, também, minadas pelo próprio jogo de interesses das clientelas no poder.

E por isso os republicanos mantêm, e agravam, mesmo, o recurso a soluções ilegítimas para controlar a falência do modelo político liberal. O recurso ao golpe e ao poder militar, que renasce na república, como forma primeira, e única, de acesso ao poder, de que são exemplo as dezenas de sublevações militares, apontam a crise de legitimação democrática do poder, que se agravou quando a República ao destruir o rotativismo da monarquia instaurou o modelo de partido dominante; o Par-

tido Democrático que hegemonizou, e bloqueou a alternância democrática no poder.

A questão do *Regime* foi a questão central do projecto Republicano. Regime monárquico ou regime republicano eram quer em 1890 quer em 1910 as opções a tomar. Mas com o fim da década de 10, após a Revolução Russa e a criação dos Partidos Comunistas o que está no centro da questão social é a opção entre a *esquerda* e a *direita*.

As elites políticas da República, mesmo as da nova República, com excepção talvez de José Domingos dos Santos, já não são capazes de se aperceber desta importantíssima mudança. Em 1919 apelam à *República* contra as tentativas de restauração *monárquica*. A direita, desde então, e já sob a influência de Salazar, apercebeu-se da mudança, subalterniza a questão do regime, capaz ainda, como se provou em 1919 de mobilizar o espírito republicano das massas urbanas, e apela decisivamente à direita: ao antiliberalismo, antiparlamentarismo, democratismo, contra o perigo comunista, mensagem capaz de mobilizar burguesias diversas, hipersensibilizadas pelo próprio caos político da República, ameaçadas na sua estabilidade social pela profunda crise financeira e a crescente luta social.

A incapacidade conceptual e política (fruto do modelo liberal dominante no quadro do republicanismo e da difícil conjuntura económica e social que os obrigava a uma política defensiva) em alargar a legitimação democrática do regime, favoreceram o modelo alternativo que foi construir um dos seus pilares sobre um nacionalismo agressivo e maniqueísta.

Ao persistirem na recusa do sufrágio universal, criando um modelo segundo o qual uma elite política se legitimava por uma elite de eleitores (que não excedeu os 300 mil votantes, em média) a República impediu, juntamente com outros factores, a criação de condições de legitimação e de evolução democrática do regime, desenvolveu o recurso a soluções ilegítimas para o controle do poder político, e favoreceu o modelo autoritário

como fórmula de apaziguamento e modelo de gestão, desejado pelos grupos sociais e políticos bloqueados na sua mobilidade ou ameaçados na sua estabilidade pelo modelo político da República e a profunda crise económica e social do pós-guerra.

O democratismo foi outro dos grandes pilares da propaganda republicana. A ala radical do Partido Republicano, que veio a ser dominante durante a República através do Partido Democrático, apropriou-se da referência ao democratismo, mas geriu-a, na prática, como modelo populista e demagógico, procurando uma legitimação do seu poder político que assentava na mobilização de grandes massas urbanas para o projecto, sempre adiado, mas eficientemente legislado, de profundas transformações democráticas na sociedade portuguesa.

Mas os dirigentes políticos republicanos continuam a apelar à *República* contra as ameaças da *direita* e perdem a iniciativa estratégica. A incapacidade de identificação da nova questão política esvaziou definitivamente as suas bases sociais.

A «receita» do Estado Novo

Com o Estado Novo consolida-se um modelo autoritário de regime, fundado sobre novos valores, com um novo projecto de sociedade, com novos dirigentes políticos. Chegou ao poder, entre outras coisas, para assegurar, pela ordem, a estabilidade. E aplicou uma receita coerente entre si, ou seja coerente num novo modelo económico, num novo modelo político, num novo modelo cultural, que ao definir o que era «possível» e o que não era «possível» definiu o que era oficial e o que era marginal, bloqueando o universo da criação, ou pelo arquétipo estadonovista ou pelo estatuto de resistente; em ambos os casos castrando esse mesmo universo, porque ambos tendem à reprodução de modelos por conveniências e circunstâncias políticas. E o regime não foi capaz de formular um modelo evolutivo. E a oposição não foi capaz de evoluir no seu modelo de conquista de poder e estruturação do seu espaço político. Tentativas de

golpe militar e exploração das escassas liberdades conferidas durante os períodos eleitorais do pós-guerra são as características imutáveis da sua actuação.

E o que foi afinal Portugal? Ou pondo a questão noutros termos, como é que a parte do país que a polida burguesia urbana considerava paisagem, foi parte da evolução das quatro primeiras décadas do século. O telégrafo comunicou na sua linguagem cifrada a nova redentora do novo regime saído do 5 de Outubro. E o país, sem grandes sobressaltos, lá mudou a bandeira, com maior ou menor convicção, senão mesmo com indiferença. As incursões monárquicas e a questão religiosa com que se debateu a república são dois tópicos essenciais para se poderem apontar algumas características dos comportamentos do interior. Simplificando, as incursões monárquicas, que optaram por tentar a sua sorte nas zonas interiores mais atrasadas e caçadeiras do país, erraram na sorte. A adesão foi nula, não havia qualquer capacidade de mobilização das populações para uma tentativa restauracionista.

A questão religiosa, que provocou uma violenta reacção do clero à legislação republicana sobre a Separação das Igrejas do Estado e as Leis da Família, não encontrou eco nas populações, não provocou, como aconteceu frequentemente durante o século XIX, a mobilização de populações contra o poder político.

Pode-se perguntar se isso se ficou a dever, no primeiro caso a um efectivo descrédito do regime monárquico e, no segundo, a uma real republicanização das consciências. Em ambos os casos porém a resposta é negativa. O que parece plausível é, por um lado, que o rotativismo monárquico já não era capaz de assegurar a interligação entre o governo central e os interesses regionais, e este é o contrato político que após a Regeneração tipifica o regime, e, por outro lado, que há uma efectiva descristianização das populações motivada por uma desagregação funcional e ideológica da igreja. O novo regime é tolerado com indiferença ou mesmo com simpatia. Mas a questão religiosa po-



Taverna russa, 1929 (Col. particular)

larizou e permitiu a reorganização da Igreja, mas o sistema político da república e a crise da guerra criaram no interior do País uma nova consciência política e novos interesses económicos, que apelavam a um novo modelo de participação no poder, ao estabelecimento de um novo contrato político. A República não foi capaz de o fazer até porque, insistentemente, continuou a considerar, à boa maneira jacobina e positivista que o interior era uma coutada das forças reaccionárias e clericais.

Mas durante a república desenvolveram-se significativamente novas burguesias locais, muitas par-

tipicaram directa ou indirectamente na política local da República, constituindo o seu cacicato regional. Só que durante a República o próprio modelo do cacicato já não funciona. A República é, com algum exagero talvez, o regime das burguesias lisboetas, e o seu percurso o das contradições de interesses, perante um país que ao longo de sessenta anos de rotativismo se alheara da vida política delegando no influente local a relação com o poder.

A ruptura nos abastecimentos externos provocada pela guerra de 14-18, alterando a relação de dependência dos grandes centros urbanos das zonas produtivas, a adopção de formas alternativas de circulação de mercadorias, incrementando o mercado interno, e o fortalecimento de novas burguesias locais, levaram a um progressivo empenhamento desses grupos sociais na vida política nacional. Indiferentes inicialmente à questão do regime e à questão religiosa eles não ficarão indiferentes nem aos apelos autoritários da *direita* nem ao *rassemblement* católico. Os quadros políticos regionais do Estado Novo são recrutados entre os quadros políticos da República. Ou, dito por outras palavras, a ruptura evidente a nível da classe política que controlava o poder central não tem qualquer correspondência ao nível local e é isso que explica em parte a estabilidade que o Estado Novo encontrou na sua implantação nacional e na sua sedimentação como novo projecto político e social.

O discurso ideológico do Estado Novo encontra em Portugal um terreno fértil de desenvolvimento. A subsistência de relações sociais tradicionais, o profundo enraizamento de tradições culturais cristãs e católicas, que a Igreja reaviva com crescente intensidade a partir de 1917, o escasso desenvolvimento industrial do país, com um operariado reduzido e pulverizado por pequenas unidades produtivas, e a recuperação dos quadros políticos locais explicam a menor repressão que o autorita-

rismo estadonovista teve de exercer para se implantar, se o quisermos comparar com os seus congéneres europeus. As próprias burguesias urbanas não tinham em 1926-38 condições sociológicas para se mobilizarem para a defesa do regime. Só as elites políticas, burguesas ou operárias ofereceram a resistência possível, e só com a alteração do quadro político do pós 2.^a Guerra Mundial se altera a correlação de forças.

Modernidade e tradição são uma constante em Portugal no período que medeia entre o germinar do projecto republicano e a consolidação do Estado Novo. Modernidade tentaram-na os republicanos, mas descuraram o Portugal tradicional que sob o seu regime longe de lhe aderir totalmente ou de se alhear, desenvolveu uma dinâmica própria, para a qual acabou por procurar uma expressão política. Tradição procurou-a o Estado Novo, propondo-a como alicerces da salvação nacional e no fundo como garante de uma legitimação histórica.

Mas em boa verdade o essencial do país escapou a ambos os movimentos. Inculto, iletrado, pretensioso e plagiador quando letrado. Pobre, mesmo quando remediado, não é por acaso que os remediados são um modelo do Estado Novo, desactualizado em equipamentos, quer industriais quer culturais, com reduzidíssimas elites intelectuais, nem por isso privadas de alguns valores, mas incapazes de se estimularem criadoramente entre si e consumindo-se frequentemente em política, Portugal não esteve, no fundo, confrontado com essa dialéctica, nem quando teve de debater a modernidade, nem quando teve de viver com a tradição. O impacto do projecto de modernidade que os republicanos transportavam, chegou à legislação, mas não chegou, na generalidade, ao quotidiano. O impacto do projecto autoritário do Estado Novo, no seu corporativismo, tradicionalismo e nacionalismo, chegou para derrubar o liberalismo económico e político, mas não se processou como os demais no quadro de uma violenta substituição de grupos sociais.

PRELO

DOCUMENTOS

Factura N.º 515

Sociedade de Moagem da Beira, L.^{da}

SISTEMA AUSTRO-HUNGARO

FABRICA
VALE DE LA-MULA
(ALMEIDA)

GRAMAL-Henriques-Porto

ESCRITORIO
R. Mousinho da Silveira, 136
PORTO

Vale de La-Mula, de _____ de 192_____

O JI.^{mo} Snr.

Deve

Remessa n.º _____

Sacos

Quilos

DESIGNAÇÃO

Preço

Total



Esboço a lápis
da autoria
de Alvarez

1º ano do curso preparatório (Arquitetura)



Ex. mo Sr. Director da Escola de
Belas Artes do Porto.

Jose Candido Dominguez Hazaes de 20 anos de idade,
filho de Manuel Candido Dominguez ~~Hazaes~~ Loureiro
matricul da frequencia de Sr. Theobaldo concelho e
districto de Porto tendo tomado a naturalidade de
seus paes que são espanhóis e moradores na rua
da Vigoreira 770, desejando-se matricular no 1.º
ano do curso preparatorio, com destino ao curso
especial de arquitectura e não tendo os exames
exigidos e fallando-se habilitado a fazer o exame
de admissoão a essa Escola

Pede a V.ª Ex.ª se deigne admi-
ttilo a referida matricula caso
seja approvado no exame refer.º

Porto, 2 de Outubro de 1926

Jose Candido Dominguez Hazaes
Paele a primeira assignada

Requerimento à ESBAP
a pedir a inscrição no 1.º ano
do curso preparatório com destino ainda
ao curso especial de arquitectura

Dominguez Alvarez

Texto inédito de Casais Monteiro

A pintura é talvez, com a escultura, a forma de expressão artística perante a qual o público continua a mostrar-se mais «fechado». E quando digo público não me refiro àquelas grandes massas que se mantêm sempre alheias a um verdadeiro convívio com a arte verdadeira, numa incurável sujeição aos sub-produtos, à «arte-vulgarizada», mas sim ao público próprio da pintura, àqueles que frequentam as exposições e os museus, e se pretendem «apreciadores». Não sei até que ponto o facto de termos uma paisagem admirável terá contribuído para se manter uma concepção paisagista da pintura, pela qual se introduziu um equívoco que consiste em confundir a beleza do tema com a da obra. (Embora isto não explique a carência de autêntica sensibilidade para as obras picturais que não têm a natureza como tema, mas a figura, objectos, etc.). O certo é que uma certa escola de pintura, que teve alguns mestres e teve e tem inumeráveis discípulos, impôs uma forma de sensibilidade que é o mais nociva possível à verdadeira sensibilidade, ao verdadeiro gosto plástico, criando um equívoco que faz avaliar o valor pictural duma obra pela sua conformidade com uma natureza convencional, estabelecendo uma tábua de valores em cuja base impera esta noção: o «parecido». Sabe-se que os cidadãos não sabem ver a natureza: dum modo geral, o homem do nosso tempo, quando vive nas cidades, tem uma noção da natureza antes de ter dela uma visão própria.

E é por isso que quando ao público se apresenta um artista cuja visão das coisas não procede de certos *clichés* estatuídos pela escola na qual esse público formou o seu gosto, mas foi por ele criada com a sua experiência pessoal, os seus quadros correm o risco de sofrer, antes de qualquer outra, esta apreciação: que a «sua» natureza não corresponde à realidade, que não são *verdadeiros*. Chocam uma arbitrária noção do que seja a realidade — como se houvesse, para todos os homens, uma realidade invariável, como se ela não fosse mutável, vária, diversa segundo aqueles que a contemplam. Para que um indivíduo possa ser sensível à beleza plástica, tem de perder, entre outros, o preconceito segundo o qual todos os olhos vêem a mesma realidade. E sem isso nada feito — pois ninguém apreciará senão a pintura que se parece mais com a sua própria visão das coisas. É como o leitor a quem só interessam os romances que falam das coisas que ele viu, de pessoas como as que conhece!

Vem isto a propósito duma das mais originais personalidades de pintor que se tem revelado em Portugal nos últimos dez anos: Dominguez Alvarez. Aproveito a oportunidade da sua primeira exposição individual (expusera já em...) para falar dele aos leitores de «O Diabo», sem pretender mais do que chamar a atenção sobre um artista que, por ser novo, independente, audaz, sem jeito — felizmente! — para fazer da sua arte negócio, e, principalmente, por ter muito valor, corre o risco de ouvir coisas como esta que lhe dizia um «crítico» tripeiro: continue que triunfará, como se Alvarez fosse um principiante, ele que podia dar lições a todos esses fazedores de pintura de quem o mesmo crítico dirá: mais uma exposição do grande pintor fulano, mestre, génio, colosso, etc., etc...

Quando conheci a sua pintura, embora ele não tivesse ainda atingido o domínio do «métier» que revela hoje, Dominguez Alvarez era já um verdadeiro pintor, quero dizer: nos seus trabalhos já se manifestava aquele dom de exprimir intensamente uma visão pessoal das coisas, dom sem o qual não há artista verdadeiro, (É triste ser-se obrigado a, sempre que se diz «artista», acrescentar: «verdadeiro»; mas se em Portugal há uma tal tendência para malbaratar a palavra artista que até se aplica aos que pintam portas!) aqui há anos, porém, Alvarez não amava a natureza nem os homens: aquela aparecia-lhe soturna, dolorosa, como um permanente dia de chuva, num outono sem fim: chuva, névoa, árvores despidas, frio tristeza ...; a estes, não dava senão uma existência, ora caricatural, ora abstracta, reduzindo-os a esquemáticas e fugidias manchas em que um resto se destacava (lembro-me daquele «Enterro», que entre as caras sinistras e mudas, passa, seguido de uma dúzia de fantasmas, que outro nome não podem ter aqueles seres por individualizar, que de homens mal têm a forma. Alvarez, em quadros que tinham como motivos predilectos, ora paisagens tristes de Espanha e Portugal, ora ruas vazias, lúgubres, sob uma luz de tristeza outoniça revelava-se como um triste que põe em tudo a cor da sua tristeza. Um mundo sem sol e sem amor. Aos poucos, uma transformação se operou: sem que desaparecessem por completo a visão outonal das coisas, a preferência pelo incaracterístico de certos aspectos citadinos (incaracterístico: que não vale por si, que não é «belo motivo»), na sua paleta foram-se acrescentando, aos cinzentos sujos, aos verdes, a todos os tons indecisos e baços, as cores «ricas», luminosas: vermelho, tijolo, azul..., e nas suas telas começou a revelar-se «outra natureza», outro mundo que, embora não expulsando o primitivo, lhe acrescentava aquela luminosidade e aquele amor que até aí não se divisava em nenhuma delas.

É difícil dar uma ideia, a quem não tenha visto, pelo menos, uma boa reprodução de algum dos seus quadros, das características fundamentais da arte de Dominguez Alvarez. E é difícil, em primeiro lugar, porque se trata de uma personalidade com pouco parentesco directo com outras já familiares do público. Não sei até que ponto a mistura de sangue português e espanhol que lhe corre nas veias contribuiu para isso, e não cabe aqui investigá-lo. Fixemos porém estes traços, em síntese: Dominguez Alvarez, como paisagista — e é como tal que no-lo revela a maior parte dos seus quadros — não tem qualquer parentesco com os

artistas que tanto usaram — e abusaram — da paisagem como motivo pictural. Nem impressionista, nem realista, Alvarez é simplesmente um homem que sente profundamente a natureza e é dotado de invulgaríssimos dons criadores.

Os traços mais distintivos da pintura de Alvarez são porventura uma completa ausência de preciosismo e uma enorme simplicidade na distribuição dos valores picturais. Aliás, a ausência indicada é uma fatal consequência da simplicidade. Simplicidade, contudo, nem quer dizer pobreza de meios, nem tendência para a abstracção. Não há pintura mais «palpável» do que a de Dominguez Alvarez; é impossível conceber uma expressão pictural da natureza dotada de mais «verdade». Mas tudo o que acabo de dizer pode, no leitor desprevenido, provocar a ideia de que estou a falar dum artista... realista! E nada me seria mais desagradável do que permitir esse equívoco. Realista, com efeito, tem-se chamado à pintura que reproduz com uma exactidão que quereria ser absoluta os aspectos da natureza, da vida, do homem, que a tal se prestam; e que o faz partindo do detalhe, isto é, fazendo consistir o «realismo» no facto de os detalhes do quadro *estarem certos* com os da natureza. Ora a pintura de Alvarez *está certa* no conjunto, não procura reproduzir, imitar, a natureza, mas dar, pelos meios da expressão pictural uma equivalência para a qual, mais do que os olhos, contribuiu a sensibilidade do artista. O pintor «realista» *finje* que a natureza lhe é exterior; um pintor como Alvarez *sabe* que a natureza é esse exterior mais uma imponderável margem pela qual se estabelece o contacto entre o homem e as coisas, e sabe que ao homem não é dado conhecer senão a natureza mais o pintor, mais cada um daqueles que a contemplam.

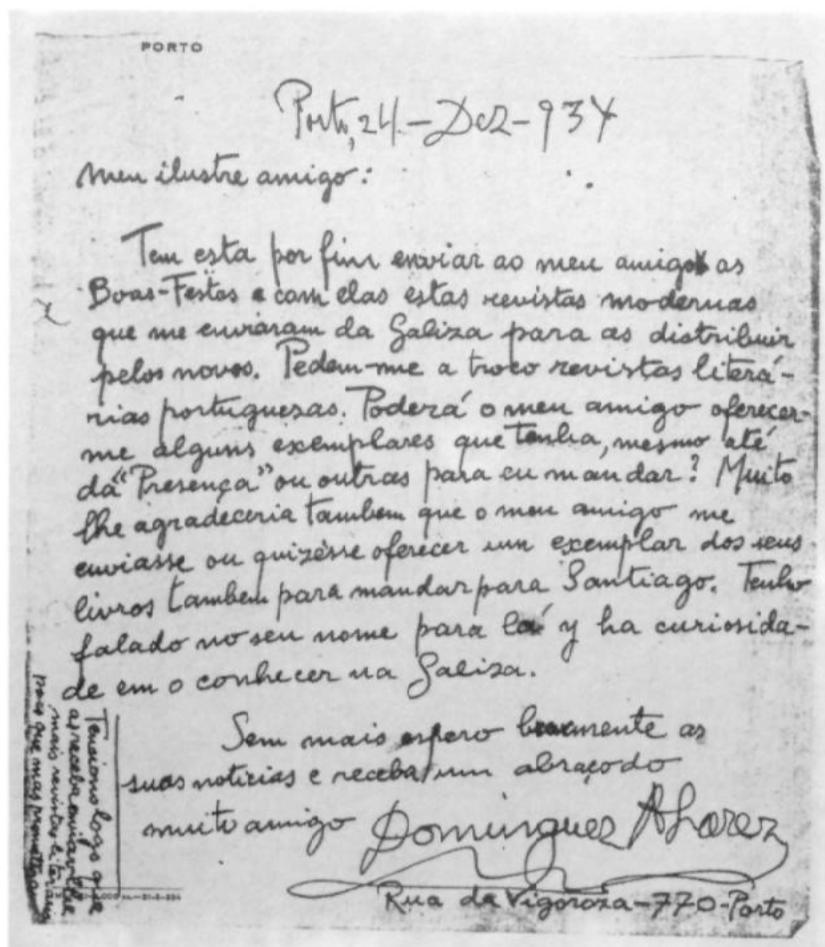
O que acabo de escrever é um lugar comum. É destas verdades sem o conhecimento das quais nem sequer poderia haver pintura, visto que jamais um quadro se pode confundir com aquilo que pretendia representar. Nem há grandes pinturas «realistas», no sentido que indiquei. Simplesmente os maus pintores, que parecem fazer os seus quadros copiando bilhetes postais do Alvão ou fotografias do Amer, é que não sabem ter outra ambição que não seja a de fotografar a natureza... sem máquina fotográfica. O que não vale a pena, como é óbvio! Ora quasi todos os indivíduos que em Portugal se dedicam à paisagem ou ao retrato não vão além da fotografia a cores. Volto à ideia inicial: será culpa da paisagem? Talvez, e até há um argumento de peso: é principalmente ao norte do país, onde a paisagem oferece mais *facilidades* cromáticas, que têm medrado, e obtido consagração, numerosos coloristas, zelosos, metódicos e bem intencionados copiadores de ermídnhas, bozinhos, couvinhas, etc., etc. Pintores que julgam que só os motivos importam, para quem os há bons e maus, dignos e indignos de reprodução. O pior é terem posto o pobre do público cego para tudo o que não seja esta triste adulteração da pintura verdadeira.

Imaginemos, entrando na exposição de Dominguez Alvarez, um respeitável burguês, que chama de mestres para cima aos Carlos Reis, Acácio Lino, etc., etc. A sua primeira impressão será a de falta de douradinhos nos caixilhos (noventa por cento dos compradores *sentem* mais honestamente o caixilho do que o resto;

é mesmo a única parte do quadro que, sinceramente, apreciam). Em seguida, notará a carência de qualquer coisa que à primeira vista não sabe o que seja; aproxima-se, e depara, por exemplo, com o quadro que tem o nome de «Plaza de la Ceña». *Aquilo* atrai-o, porque tem «coisas verdadeiras»; é de facto uma praça, com casas, as casas com janelas, e por aí fora. Mas... há qualquer coisa que lhe faz uma impressão estranha.



Cartas de Alvarez a Casais Monteiro



Tem esta por fim enviar ao meu amigo as Boas-Festas e com elas estas revistas modernas que me enviaram da Galiza para as distribuir pelos novos. Pedem-me a troco revistas literarias portuguesas. Poderá o meu amigo oferecer-me alguns exemplares que tenha, mesmo até da «Presença» ou outras para eu mandar? Muito lhe agradeceria tambem que o meu amigo me enviasse ou quizesse oferecer um exemplar dos seus livros tambem para mandar para Santiago. Tenho falado no seu nome e há curiosidade em o conhecer na Galiza (...)

(...) Com respeito ao pedido que lhe fazia acerca dos livros e publicações modernas portuguesas para mandar para a Galiza, contribuindo assim para sermos lá conhecidos, os valores portugueses, espero não se esquecerá pois eu teria nisso muito interesse. Como sabe, também tenho interesse em mandar o seu livro «Poemas do tempo incerto» que você me prometeu, pois o que você me ofereceu tem a sua dedicatória, portanto é sagrado e guardá-lo-ei como uma jóia de raro valor (...)

Porto, 16-Abril-935

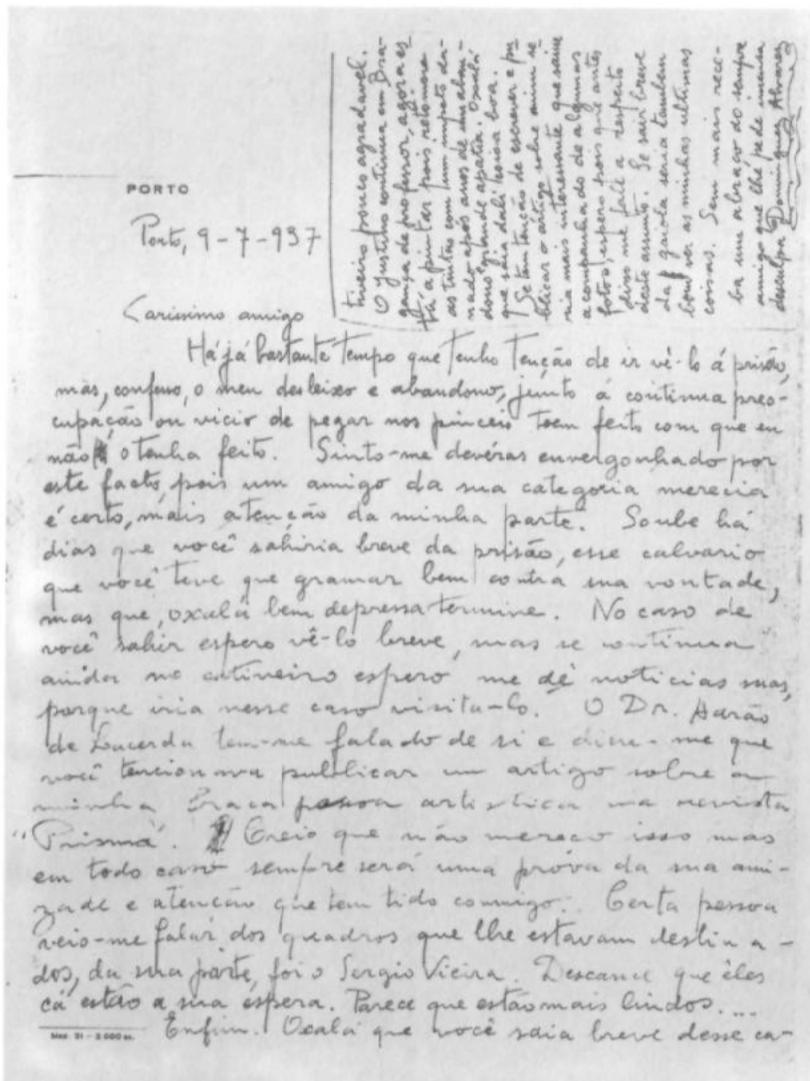
Meu illustre amigo:

Com grande desgosto soube que o meu amigo tinha estado em minha casa e não me tinha encontrado. Sempre julguei que o meu amigo não viesse cá a minha casa sem eu lhe responder ao postal. Enfim estas coisas aconteceram sem nós querermos que elas aconteçam, e espero me perdoará o grande dissabor porque ~~o~~ fiz passar.

O meu illustre amigo marcará com antecedência o dia em que vem aqui ao meu atelier ou então eu vou a sua casa. Muito pra-r teria em trocar comigo algumas impressões. Com respeito do pedido que lhe fazia acerca dos livros e publicações modernas portuguesas para mandar para a Galiza contribuindo assim para sermos lá conhecidos, os valores portugueses, espero não se esquecerá pois eu teria nisso muito interesse. Como sabe também tinha empenho em mandar o seu livro «Poemas do tempo incerto» que você me prometeu, pois o que você me ofereceu tem a sua dedicatória, portanto é sagrado e guardá-lo-ei como uma jóia de raro valor.

Agradeço-lhe, receba um abraço do
amigo e admirador

Dominguez Alvarez



Há já bastante tempo que tenho tenção de ir vê-lo à prisão, mas, confesso, o meu desleixo e abandono, junto à contínua preocupação ou vício de pegar nos pincéis, tem feito com que eu não o tenha feito. Sinto-me deveras envergonhado (...) Soube há dias que você sabia breve da prisão, esse calvário que você tem que gramar bem contra sua vontade mas que, oxalá, bem depressa termine (... O Dr. Aarão de Lacerda tem-me falado de si e disse-me que você tencionava publicar um artigo sobre a minha fraca pessoa artística na revista «Prisma». Creio que não mereço isso, mas em todo o caso sempre será uma prova da sua amizade (...) O Justino continua em Bragança de professor, agora está a pintar pois retomou as tintas com um ímpeto danoso após anos de um abandono e grande apatia (...) Se tem tenção de escrever e publicar o artigo sobre mim seria mais interessante que saísse acompanhado de algumas fotos (...)

Nota — Ao Prof. Doutor João Paulo Monteiro, que nos autorizou a publicação destas cartas do espólio de seu pai, «Prelo» agradece reconhecida-mente.

Para postais de Fervado de Cidra Ledo

200 — A Portugal	—
201 — Malinquer	—
202 — A Vida	—
203 — O Cume	—
204 — O Rio Sousa	—
205 — Norvado da Morte	—
206 — Malinquerias	—

José Dominguez Alvarez
1.º ano de arquitectura
+ Alén

DA GALIZA

207 — Dia chuvoso	1,00000
208 — Santa Colúmba	90000
209 — S. Cibran em dia triste	90000
210 — Cotos	90000
211 — Cotos	60000
212 — Na solidão do convento	1,50000
213 — Espagueiros	50000
214 — Arcadas de la Plaza del Tesoro (Pontevedra velha)	1,00000
215 — Casario del Peylán (Pontevedra velha)	90000

Vasco de Lacerda Marques
3.º ano de arquitectura

216 — Cartaz do concurso da Figueira da Foz	—
217 — Idem do concurso da Companhia de Portugal e Colonias	—
218 — Idem do mesmo concurso	—

**Algum
aluno**

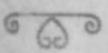
**de
Belas Artes**

expoem

no

Silva Porto

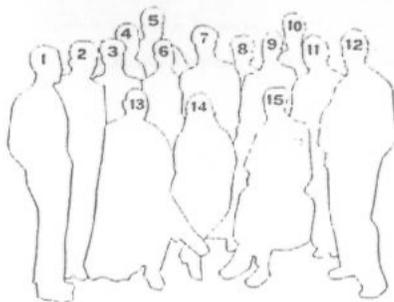
nov. 1929



Catálogo da Exposição
Colectiva de 1929



Os participantes na Exposição Silva Porto



- 1 — J. Cruz Lima; 2 — L. dos Reis Teixeira;
 3 — Augusto Gomes; 4 — Arménio Losa; 5 —
 Januário Godinho; 6 — Duarte Camarinha;
 7 — Adalberto Sampaio; 8 — Abel de Moura;
 9 — Artur Justino; 10 — Dominguez Alvarez;
 11 — Mendes da Silva; 12 — Ventura Porfírio;
 13 — Fortunato Cabral; 14 — Laura Costa;
 15 — F. Cunha Leão.

Carta do Pai

O meu querido filho, José Cândido Dominguez Alvarez, falecido a 16 de Abril, foi, como V. Ex.^a sabe, aluno da Escola de Belas Artes e bolseiro do Instituto para a Alta Cultura.

Deixou quase toda a sua obra pictórica sem assinatura, o que me coloca em sérios embaraços para o caso de fazer, como desejo, uma exposição dos seus trabalhos.

Assim, venho pedir a V. Ex.^a o alto favor de promover no sentido de que os quadros do meu querido filho sejam autenticados por V. Ex.^a e pelos professores que se digne indicar (...)

Ex.^{ma} Sr.^a Professor
Doutor Honoris de Letteras
Chefe Director da Escola de Belas Artes do
Porto

Ex.^{ma} Senhor.

O meu querido filho, José Cândido Dominguez Alvarez, falecido a 16 de Abril, foi, como V.^{ra} sabe, aluno da Escola de Belas Artes e bolseiro do Instituto para a Alta Cultura.

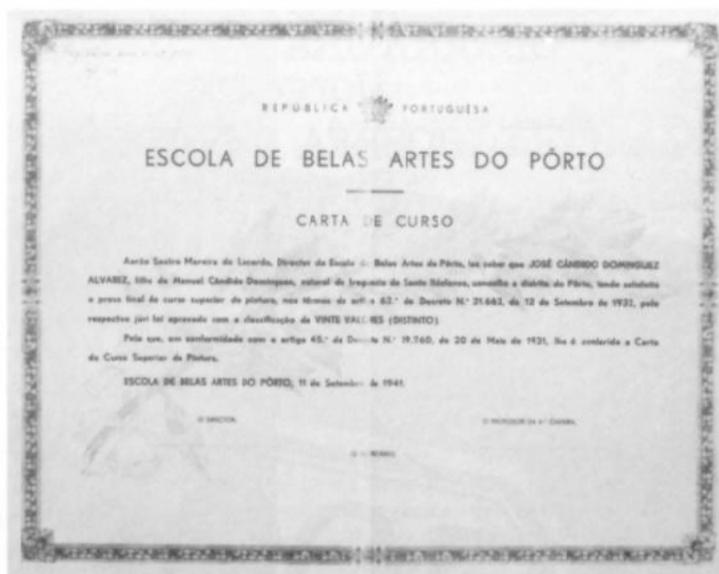
Deixou quasi toda a sua obra pictórica sem assinatura, o que me coloca em sérios embaraços para o caso de fazer, como desejo, uma exposição dos seus trabalhos.

Assim, venho pedir a V.^{ra} o alto favor de promover no sentido de que os quadros do meu querido filho sejam autenticados por V.^{ra} e pelos Professores que se digne indicar.

Para tal, peço muito a V.^{ra} me seja indicado o dia em que isto possa effectuar-se.

Creto V.^{ra}, com o meu protestos de muita consideração, ao melhor e mais seguro.

De V.^{ra}
Sr.^a José Cândido Dominguez



Carta de fim de curso, que Alvarez requereu mas não chegou a levantar por ter, entretanto, falecido.

Colecção Essencial

Novos títulos à venda:

A CULTURA MEDIEVAL PORTUGUESA
(SÉCULOS XI A XIV)

José Mattoso

**OS ELEMENTOS FUNDAMENTAIS
DA CULTURA PORTUGUESA**

Jorge Dias

JOSEFA D'ÓBIDOS

Vitor Serrão

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Clara Rocha

FERNANDO PESSOA

Maria José de Lancastre

GRANDEC

**100\$
cada**

**mais barato do que
um maço de cigarros**

inc IMPRENSA NACIONAL - CASA DA MOEDA

in in in in in in in in
in in in in in in in in
in in in in in in in in

LIVROS

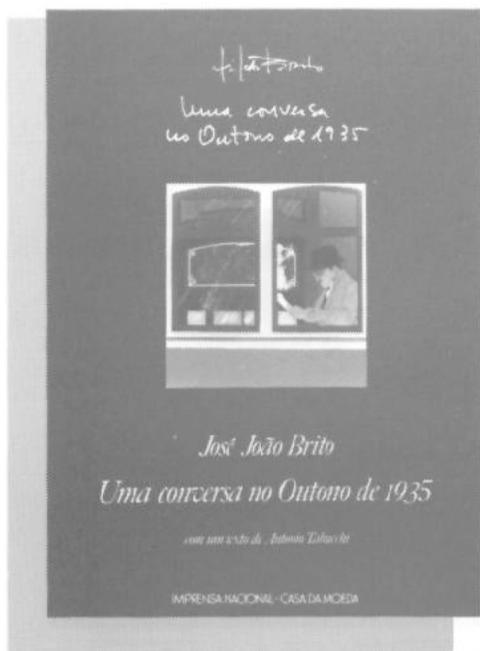
in in in in in in in in
in in in in in in in in
in in in in in in in in

DA
IMPRESA
NACIONAL

in IMPRESA NACIONAL - CASA DA MOEDA

CRAFDEC

EDIÇÕES PESSOANAS



A mais recente edição pessoana da INCM:
“Uma conversa no Outono de 1935”
 por José João Brito
 com um texto de António Tabucchi
 Edição normal: 1.500\$00.
 Edição especial de 100 exemplares,
 acompanhados de uma escultura de José
 João Brito, em “polyester” pintado,
 numerada e assinada: 10.000\$00

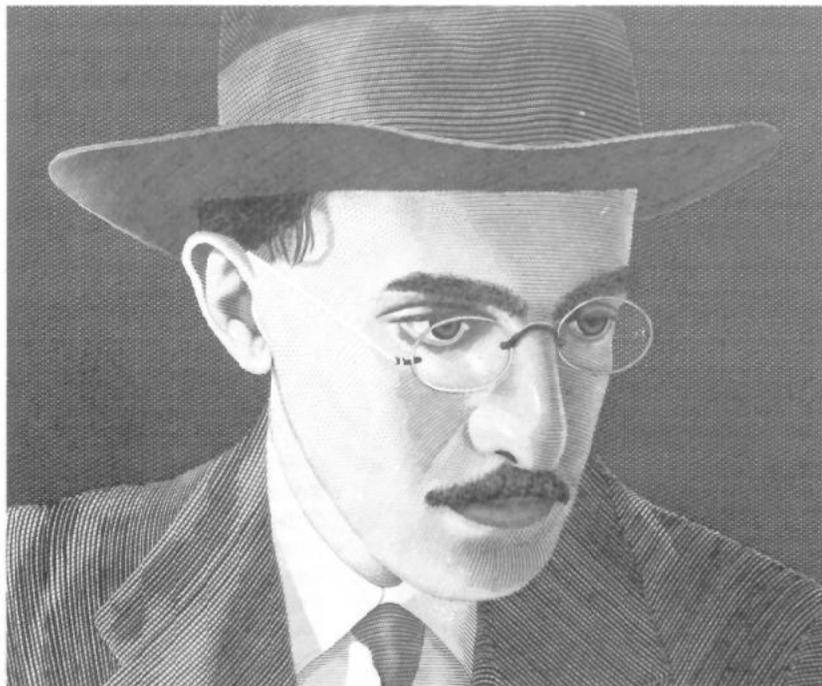
- Adolfo Casais Monteiro
A Poesia de Fernando Pessoa
 Organização de José Blanco
 1000\$00
- Maria José de Lancastre
Fernando Pessoa. Uma Fotobiografia
 2.000\$00
O Essencial sobre Fernando Pessoa
 100\$00
- José Blanco
Fernando Pessoa. Esboço de uma Bibliografia
 900\$00
- Antonio Tabucchi
Pessoana Mínima. Escritos sobre Fernando Pessoa
 550\$00
- Leland Robert Guyer
Imagística do Espaço Fechado na Poesia de Fernando Pessoa
 500\$00
- Georg Rudolf Lind
Estudos sobre Fernando Pessoa
 450\$00
- Silva Belkior
Fernando Pessoa - Ricardo Reis. Os Originais, as Edições, O Cânone das Odes
 400\$00
- Cartas de Fernando Pessoa
a João Gaspar Simões
 Prefácio e notas de João Gaspar Simões
 300\$00

LIVROS
DA
IMPRESA
NACIONAL


 IMPRESA NACIONAL - CASA DA MOEDA

GRAVDEC

UMA OPORTUNIDADE ÚNICA



A Imprensa Nacional - Casa da Moeda acaba de editar um retrato de Fernando Pessoa, da autoria de José Macedo Bandeira, artista gravador da Casa da Moeda.

Executada a respectiva matriz a buril e água forte, foi depois reproduzida pelo processo técnico utilizado na feitura das notas de banco.

Pelo elevado grau de complexidade, número de horas de trabalho manual, recriação cuidadosa e paciente interpretação, uma gravura deste tipo, para além da perfeição técnica do seu acabamento, é uma autêntica obra de arte.

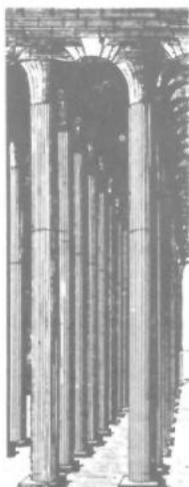
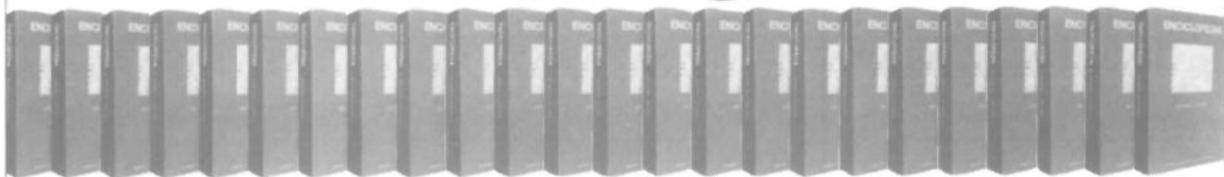
A Imprensa Nacional - Casa da Moeda oferece-lhe um exemplar desta gravura na compra de 5.000\$00 em livros ou na assinatura anual da revista PRELO.

Gravura 150 × 110 mm, sobre cartolina CLA 180 g branca 342 × 250 mm. Tiragem limitada. Inscreva-se já nas Livrarias do Estado ou no seu livreiro habitual.

OFEREÇA ARTE • OFEREÇA CULTURA

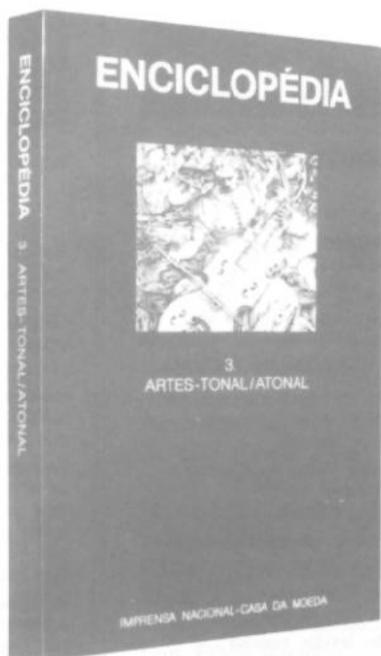
ENCICLOPÉDIA EINAUDI

Coment



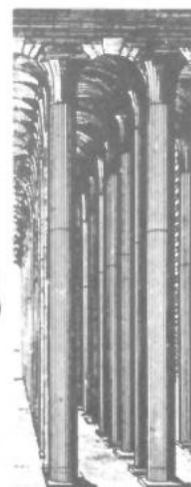
Pano da obra:

1. Memória - História
2. Linguagem - Enunciação
3. Artes - Tonal/atonal
4. Local/global
5. Antropos - Homem
6. Orgânico/inorgânico - Evolução
7. Modo de produção - Desenvolvimento/subdesenvolvimento
8. Região
9. Matéria - Universo
10. Dialéctica
11. Oral/escrito - Argumentação
12. Mythos/logos - Sagrado/profano
13. Lógica - Combinatória
14. Estado - Guerra
15. Cálculo - Probabilidade
16. Homo - Domesticação - Cultura material
17. Literatura - Texto
18. Natureza - Esolenoico, exotérico
19. Organismo - Hereditabilidade
20. Parentesco



43 VOLUMES

EDIÇÃO PORTUGUESA



A enciclopédia da cultura contemporânea
41 volumes temáticos com 600 conceitos-chave interdisciplinares, que constituem uma rede de referências, relações e conexões e introduzem o leitor no conhecimento activo das ideias, dos conceitos e dos problemas de hoje.

A enciclopédia de orientação
que ajuda a ler e a perceber, sem impor respostas definitivas; que ensina a organizar o nosso saber fragmentado e disperso; que se dirige a todos quantos se interessam pelos factos profundos da cultura e suas transformações.

A enciclopédia do saber de hoje
elaborada com a colaboração de reputados especialistas italianos, franceses, ingleses, soviéticos, americanos, polacos, portugueses.

"Uma imensa revolução no mundo cultural de língua portuguesa"
Eduardo Prado Coelho

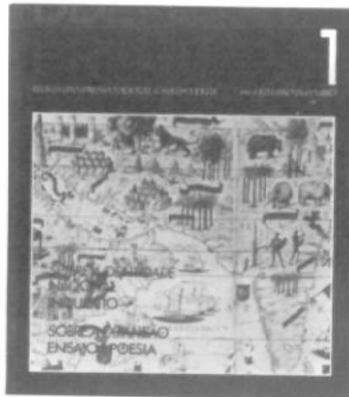
"Ao mundo fechado e totalizante das enciclopédias modernas, a Einaudi contrapõe um universo que se pretende tão livre e aberto quanto o desejo e a imaginação do leitor"
António Mega Ferreira

"Um dos grandes acontecimentos culturais deste ano (e dos próximos) entre nós. Uma enciclopédia para ler e não apenas para consultar"
Francisco Belard

21. Método - Teoria/modelo
22. Política - Tolerância/intolerância
23. Inconsciente - Normal/anormal
24. Física
25. Criatividade - Visão
26. Sistema
27. Cerebro - Máquina
28. Produção/distribuição - Excedente
29. Tempo/temporalidade
30. Religião - Rito
31. Signo
32. Soma/psiche - Corpo
33. Explicação
34. Comunicação - Cognição
35. Estruturas matemáticas - Geometria e topologia
36. Vida/morte - Tradições - Gerações
37. Conceito - Filosofia/filosofias
38. Capital
39. Sociedade - Civilização
40. Direito - Classes
41. Conhecimento
- 42-43. Sistemática

À VENDA NAS LIVRARIAS

DEBATE PRELO



N.º 1 - Outubro/Dezembro 1983

SOBRE A IDENTIDADE NACIONAL: INQUÉRITO

Jorge Borges de Macedo, José-Augusto França e Eduardo Lourenço

SOBRE A EXPANSÃO: ENSAIO

O problema do conhecimento na «Sphaera» de D. João de Castro
por Luís Filipe Barreto

«Vi claramente visto» ou Camões e D. João de Castro
por Vasco Graça Moura

A esfera armilar: génese e evolução
por Ana Maria Alves

Mudança na Etnologia
por Joaquim Pais de Brito

Romance do infeliz sucesso
por Leitão de Andrada

Romance de D. Sebastião
anónimo encontrado
por Almeida Faria

O azulejo: a mão e o mar
por João Fatela

O «Julgamento das Almas»
por Dagoberto L. Markl

LIVROS NA «PRELO»

Dois poemas
por Sophia de Mello Breyner Andresen

Virtudes do texto, vícios da edição
por Francisco Contente Domingues



N.º 2 - Janeiro/Março 1984

Reflexões sobre «a crise da identidade nacional»
por José Fernandes Fafe

Sociedade e economia na Lusitânia do séc. II a.C.
por José Manuel Garcia

Economia em Portugal no século XVIII: aspectos de mentalidade
por José Esteves Pereira

Iconografia da morte e ressurreição de Cristo: desvios heterodoxos em dois painéis do antigo retábulo da igreja de Jesus em Setúbal
por Pedro Gomes Barbosa e F. A. Baptista Pereira

A lógica do cultural: uma introdução à História da Cultura
por Luís Filipe Barreto

INÉDITOS PESSOANOS

Emília Nadal: a arca e a fábula. Um ciclo de trabalhos dedicado à obra de Fernando Pessoa
apresentado por Vasco Graça Moura
Cartas de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro
apresentadas por José Blanco

LIVROS NA «PRELO»

Sobre as «Religiões da Lusitânia»
por José Manuel Garcia



N.º 3 - Abril/Junho 1984

ENTREVISTA

Um erro que vem da Geração de 70
Entrevista com J. S. Silva Dias

ENSAIOS

Místicos, veneráveis e herejes. Para o estudo da religiosidade portuguesa no séc. XVII
por Paulo Guimarães

Raios de extinta luz: um título envenenado
por Ana Maria Almeida Martins

Fenomenologia do cultural: uma introdução à História da Cultura
por Luís Filipe Barreto

DOCUMENTOS

Um texto esquecido de Alexandre Herculano sobre lavoura
por José Manuel Garcia e Jorge Custódio.

LIVROS NA «PRELO»

«Peregrinação»: a sátira e o resto
por Rebeca Catz

Uma historiadora: Virgínia Rau
por José Manuel Garcia



Número especial dedicado a Eduardo Lourenço.

Colaboraram neste número:

Eugénio de Andrade
Vergílio Ferreira
Eugénio Lisboa
José-Augusto França
Almeida Faria
Fernando Gil
António Ramos Rosa
Sophia de Mello Breyner Andresen
Maria Alzira Seixo
Miguel Tâmen
Eduardo Prado Coelho
Mário Cláudio
Manuel Maria Carrilho
Luís Filipe Barreto
Joaquim Aguiar
Agustina Bessa Luís
Mário Braga
Urbano Tavares Rodrigues
José Blanc de Portugal
Maria Velho da Costa

Incluindo uma entrevista e páginas inéditas do diário de Eduardo Lourenço



N.º 4 - Julho/Setembro 1984

ENCICLOPÉDIAS

O «modelo» enciclopédico e as suas variações
por Alfredo Salsano

Postscriptum, 1984
por Alfredo Salsano

As enciclopédias medievais
por José Mattoso

O sonho de Diderot
por Irene Maria Ferreira

A paixão de coleccionar em Walter Benjamin
por Maria Filomena Molder

ENCICLOPÉDISMO EM PORTUGAL

Natureza e expressões do saber
por José Esteves Pereira

Ribeiro Sanches e o poder do saber
por Luís Filipe Barreto

Enciclopedismo e anti-enciclopedismo
por João Luís Lisboa

ACTUALIDADES INCM



Número especial
dedicado a Jaime Cortesão

APRESENTAÇÃO

Relance sobre a vida e a obra historiográfica
por Joel Serrão

«A Morte da Águia»
por António Coimbra Martins

Um prosador desconhecido
por Urbano Tavares Rodrigues

Principais dados biográficos

DOCUMENTOS

Cartas inéditas de Pascoaes
a Cortesão

Jaime Cortesão e a Maçonaria (1911-
-1920)
apresentação de José Esteves Pereira

CORTESÃO HISTORIADOR

A teoria da História
de Jaime Cortesão
por Jorge Borges de Macedo

Em torno dos fundamentos da formação de Portugal
por José Manuel Garcia

CORTESÃO E O BRASIL

A conquista de Angola pelos Holandeses. Estudo histórico-geográfico
por Max Justo Guedes

O «mistério» das Bandeiras
por Nanci Leonzo

No IV Centenário da cidade de São Paulo
por Daise Aparecida Oliveira, Lilliane S. L. Barros e Celina Yoshimoto

Cortesão no Instituto Rio Branco
por Maria Beatriz Nizza da Silva

Escritos semi-inéditos
por João Alves das Neves



N.º 5 - Outubro/Dezembro 1984

ENSAIOS

«Dizeres do povo» de Corrêa d'Oliveira e uma carta inédita de Fernando Pessoa
por J. M. da Cruz Pontes

Sentires simbolistas de A. Carneiro
por Isabel Oliveira e Silva

Do objecto ao museu
por Madalena Braz Teixeira

Para uma leitura da simbólica manuelina

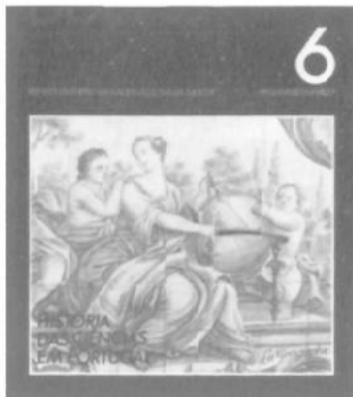
por Ana Cristina Leite
e Paulo Pereira

DOCUMENTOS

Inéditos de Camilo.
Novas páginas de sofrimento
por Viale Moutinho

LIVROS NA «PRELO»

Glória de Sant'Anna.
O silêncio íntimo das coisas
por Eugénio Lisboa



N.º 6 - Janeiro/Março 1985

ENSAIOS

Uma tradução portuguesa da «Navigation Especulativa» de António de Naiera

por Luís de Albuquerque

Fernando Oliveira, primeiro teórico da construção naval em Portugal
por Francisco Contente Domingues

Os Colóquios dos Simples: a Natureza «per speculum aenigmatæ»

por Irene Maria Ferreira

Da medicina renascentista: o lugar de Cristovão da Costa na leitura dos Colóquios de Garcia de Orta
por Luís Filipe Barreto

A influência portuguesa na difusão de plantas no mundo

por José E. Mendes Ferrão

Notas sobre um académico setecentista

por Manuel da Costa Leite

Quando uma rainha regulamenta o bem-estar e a saúde dos seus fiéis vassallos

por AnaLuísa Janeira e Ana Maria Carneiro

As experiências com «globos volantes» realizadas em Coimbra, em 1784
por A. M. Amorim da Costa



N.º 7 - Abril/Junho 1985

ENSAIOS

O darwinismo em Portugal

por G. F. Sacarrão

A indústria portuguesa no séc. XIX.

Achegas para o seu estudo

por José M. Amado Mendes

Estatística e liberalismo em Portugal e Espanha no séc. XIX

por José Esteves Pereira

História e filosofia da história em Oliveira Martins

por Pedro Calafate

The friends of the friends. Uma dedicatória de Alberto de Oliveira a Camilo Pessanha «endossada» a Alberto Osório de Castro

por Maria José de Lencastre

O sangue e a rua. Elementos para uma antropologia de violência em Portugal

por João Fateia

DOCUMENTOS

Cartas inéditas de Antero para Oliveira Martins

apresentadas por

Ana Maria Almeida Martins

e Guilherme d'Oliveira Martins



PRÓXIMA **DELI**
PRELO
NAÇÃO/
NACIONALISMO