



1.º SALÃO DE ARTE MODERNA — Conferência de José-Augusto França

## **Novos caminhos da figuração: a migração dos artistas portugueses para Londres e Paris no pós-guerra**

## **New Paths of Figuration: the Migration of Portuguese Artists to London and Paris in the Post-War Period**

**Dra. Joana Baião**  
**Dra. Leonor de Oliveira**

**Como citar:**

BAIÃO, J.; OLIVEIRA, L.de. Novos caminhos da figuração: a migração dos artistas portugueses para Londres e Paris no pós-guerra. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n. 1, p.92-111, jan. 2020. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4358>>.

DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i1.4358>.

Imagem: Caricatura de José-Augusto França por Benjamin Marques, publicada no *Diário de Lisboa* (6 de novembro de 1956), p. 6. Esta imagem encontra-se em acesso aberto através do URL: <<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06533.071.16022#116>>.

## Novos caminhos da figuração: a migração dos artistas portugueses para Londres e Paris no pós-guerra

New Paths of Figuration: the Migration of Portuguese Artists to London and Paris in the Post-War Period

Dra. Joana Baião  
Dra. Leonor de Oliveira\*

### Resumo

Este artigo cruza duas investigações centradas nos percursos internacionais dos artistas portugueses e as suas experiências criativas em Londres e Paris. Partindo do contexto português e dos novos desafios artísticos no período após a Segunda Guerra Mundial, o texto explora os distintos contributos dos artistas em Londres e Paris para a formulação de uma nova corrente estética, a nova-figuração, e para a abordagem da contemporaneidade, quer do ponto de vista político, quer do ponto de vista da nova cultura de massas e de consumo. Neste artigo, é dada ainda particular atenção à receção pela crítica portuguesa do trabalho destes artistas, que foi interpretado como sendo especificamente português, resultando de movimentos criativos anteriores e do ambiente político, económico e social do país. Esta “nacionalização” da nova-figuração é confrontada, neste estudo, com a abordagem crítica por parte dos artistas portugueses relativamente às novas correntes artísticas internacionais, como o “realismo moderno”, a *pop art* e o *nouveau réalisme*. Propõe-se, ainda, que estes artistas migrantes delinearam no contexto internacional, linhas de trabalho que complexificaram o panorama artístico europeu ao colocar em diálogo uma realidade específica, marcada pelo totalitarismo e repressão, e novas formas de expressão.

### Palavras-chave

Migração. Artistas portugueses. Nova-figuração. Escola de Londres. Escola de Paris.

### Abstract

This article brings together two research projects on the international trajectories of Portuguese artists and their creative experiences in London and Paris. The point of departure is the Portuguese context and the new artistic challenges of the post-Second World War period. Subsequently, this analysis explores the distinct contributions of the artists in London and in Paris to the formulation of a new aesthetic current, the new figuration, and to a critical approach to contemporaneity, from a political point of view or from a perspective centered on mass culture and consumerism. This article pays special attention to the reception of the works produced by the migrant artists by Portuguese art criticism. Those works were interpreted as being specifically Portuguese and, consequently, as the result of previous creative movements and of the political, economic and social environment of the country. The “nationalization” of the new figuration is confronted, in this article, with the Portuguese artists’ critical attitude towards the new international creative currents, such as the “modernist realism”, pop art and *nouveau réalisme*. It finally proposes that the migrant artists were defining in the international stage authorial lines of work which suggested a more complex picture of the European artistic landscape by intersecting a specific reality, marked by totalitarianism and repression, and new forms of expression.

### Keywords

Migration. Portuguese artists. New figuration. School of London. School of Paris.

## Introdução

Numa entrevista a propósito da sua primeira exposição individual, realizada em Lisboa em 1965, o crítico Fernando Pernes (1936-2010) pediu a Paula Rego (n. 1935) para explicar “até que ponto não só a sua formação técnica (...) como igualmente a sua sensibilidade e gosto foram influenciados por um clima emocional e intelectual londrino”. A artista respondeu:

Viver em Londres ajuda-me a descobrir a mim própria. O que me é pessoal. Os meus gostos, os meus hábitos, a minha natureza. (...) Na Slade School é a mesma coisa em ponto pequeno. Ajudam-nos na introspecção e descoberta própria, e desta cresce a formação técnica. A descoberta do que somos depende como funcionamos como indivíduos, e de como trabalhamos como artistas (Pernes, 1966a: 1).

Rego instalara-se em Londres em 1951, aos 16 anos, fazendo a transição para a idade adulta nessa cidade. Inevitavelmente a sua experiência na capital londrina – e mais especificamente na Slade School of Fine Art, onde se formou em pintura – incorporara uma dimensão de auto-descoberta que a artista sublinhou na sua resposta. No entanto, as palavras da artista continham uma reflexão ainda mais profunda sobre o significado da sua permanência em Londres numa fase tão decisiva da sua vida e não em Lisboa, a sua cidade-natal:

Ali [em Londres] os problemas não são duma sensibilidade falsa, postos em branco ou preto, não são os problemas pré-fabricados. (...) Numa grande cidade os problemas são complexos e fúgtivos por isso não somos definidos por eles. Passamos através deles com identidade intacta, fazendo uma escolha pessoal, sem que nos classifiquem num papel específico (*Ibidem*).

A vivência num país diferente estabeleceu para Rego uma imagem contrastante entre Lisboa e Londres. Vistas de fora, a capital portuguesa aparecia a “preto e branco” e definida por rígidos preceitos morais e estratificações sociais, enquanto que a capital britânica transmitia, pelo contrário, uma atmosfera propícia à descoberta existencial decorrente de experiências pessoais e autónomas em relação a papéis pré-determinados. Neste aspeto, Londres e a Slade School assumiam, para Paula Rego, uma equivalência desafiadora. Esta localização de Londres e Lisboa em polos opostos correspondia à opinião geral dos portugueses imigrantes em Inglaterra, para os quais a capital britânica era o “centro da liberdade”, tal como descreveria o poeta Alberto de Lacerda (1928–2007) no seu poema *Declaração* (1984): “Exactamente em Londres / Exactamente / No centro / Da liberdade”<sup>1</sup>.

Para os artistas e escritores portugueses que optaram por sair de Portugal a partir dos anos 1950, o ambiente de liberdade e a diversidade cultural encontradas no estrangeiro opunham-se à atmosfera vivida em Portugal, na altura dominado pelo Estado Novo, um regime totalitário, repressivo, que sujeitaria mais tarde o país a uma guerra colonial<sup>2</sup>. Para além disso, a mobilidade dos artistas portugueses permitia-lhes explorar novas oportunidades formativas e profissionais, abrindo-lhes a possibilidade de se dedicarem exclusivamente à prática criativa – algo que, no seu país, lhes parecia quase impossível. Este aspeto é salientado em 1956 numa entrevista coletiva a vários jovens artistas que, ainda nessa década, se tornariam notáveis imigrantes em Paris. Relata o jornalista:

Tudo é difícil para eles. Os preços dos materiais são elevadíssimos para as suas magras bolsas. Alguns deles tiveram um “atelier”. Duas pequenas salas sem quaisquer condições de espaço ou de iluminação pelo qual pagavam um elevado preço. (...) Por outro lado, as suas obras também só com dificuldade é que chegam até ao público. Praticamente não há galerias, ou melhor há apenas uma. (...) Peço-lhes soluções para a longa série de problemas que tinham levantado: “uma renovação total do gosto das pessoas” é a opinião geral (Amorim, 1956: 12)<sup>3</sup>.

Nesta entrevista, os jovens artistas e estudantes de belas-artes assinalam já a emigração como solução para os problemas que enfrentavam – e, de facto, em breve muitos deles partiriam. Embora com percursos distintos do de Paula Rego – que se fixou em Inglaterra muito jovem, por decisão do seu pai, que era admirador da cultura anglófila (cf. Alfaro e Oliveira, 2015: 12) – algo unia os artistas que ao longo da década de 1950 se fixam em Londres e em Paris: mais do que o ambiente político e social, a motivação principal da sua migração era artística. De facto, estes artistas procuravam nas duas capitais europeias novos estímulos criativos, a integração num ambiente cultural cosmopolita e moderno, e a internacionalização do seu trabalho. Porém, as suas pesquisas e experiências plásticas não deixavam de se cruzar com uma reflexão sobre as suas raízes culturais e a situação política vivida em Portugal, e ainda com os debates artísticos que animavam a cena artística portuguesa.

#### **Novos debates na arte portuguesa**

No final dos anos 1950 discutia-se em Lisboa o fenómeno da migração dos artistas portugueses e a sua integração em centros artísticos internacionais. Esta nova onda migratória, que conheceu renovado impulso após o final da Segunda Guerra Mundial – especialmente a partir de 1957, devido ao programa de bolsas instituído pela Fundação Calouste Gulbenkian (FCG)<sup>4</sup> –, não era, contudo, consensual entre artistas e críticos. Enquanto que Mário Dionísio (pintor, ensaísta e crítico, 1916-1993) em parte lamentava o facto dos jovens artistas só pensarem em “Paris ou em Roma, em Londres ou em New York, enquanto pintam. É talvez a sua defesa, é certamente a nossa miséria” (Dionísio, 1957: 7), a maioria alinhava-se com a posição assumida pelo crítico e historiador José-Augusto França (n. 1922), que não hesitou em defender a emigração como a única saída, recomendando aos “pintores que queiram mesmo ser pintores que se vão embora daqui enquanto lhes for tempo” (França, 1956: 6), e insistindo que “os nossos pintores têm de pertencer [à Europa] – ou morrem” (França, 1957: s.p.). E tal era a sua convicção sobre esta necessidade que seria caricaturado pelo pintor Benjamim Marques (1938-2012) a apontar a direção de Paris para um grupo de artistas [Imagem de abertura].

Outro tema em discussão no meio artístico português relacionava-se com a necessidade de renovar a prática artística modernista e, ao mesmo tempo, reafirmar o papel social do artista. Mário Dionísio interveio também neste debate, anunciando na conferência *Conflito e unidade da arte contemporânea* a solução para a dicotomia entre a abstração e a figuração, que considerava, na realidade, um “falso antagonismo”<sup>5</sup>. Dionísio propunha, então, a associação do experimentalismo formal do abstracionismo a conteúdos de temática social, que seguiam em linha com as suas preocupações neo-realistas. Este “Novo-realismo” vinha, assim, apontar um renovado caminho para o Neo-realismo, mas também para a produção abstrata, que muitos consideravam ter perdido capacidade inventiva no decorrer dos anos 1950.

No comentário à intervenção de Dionísio, o pintor e crítico Nikias Skapinakis (n. 1931) verificaria que:

“a lição final” que M. D. aprende, predominantemente, através da análise e relação dos fenômenos literários e plásticos, é esta: Não existem outros pontos de partida para a criação artística que não sejam aqueles que mergulham na própria realidade que vivemos (...); inútil, definir um antagonismo de situação entre as diferentes expressões da arte moderna (Skapinakis, 1958a: 53).

Skapinakis (1958b) iria um pouco mais longe, proclamando a “inactualidade da arte moderna”, uma vez que a arte em geral, e a pintura em particular, tinham atingido um impasse marcado pelo esgotamento das formulações vanguardistas que vinham sendo desenvolvidas desde o início do século XX, consubstanciado particularmente no abstracionismo e no afastamento do artista da sociedade. A fim de promover a renovação da produção artística e de reintegrar o artista na sua comunidade (exercendo aí um papel social), o pintor defendia o desenvolvimento de um “realismo novo” que, na sua essência, concretizava o que Mário Dionísio também advogara: uma pintura formalmente atual, mas investida de um conteúdo mais humanista.

Aos debates em torno da necessidade de renovação da prática artística e da reafirmação do papel social do artista, veio juntar-se a questão do “portuguesismo” da arte produzida pelos artistas portugueses, ativos dentro e fora do país. Este tema, recorrente pelo menos desde meados do século XIX – altura em que a migração artística portuguesa para o estrangeiro começa a adquirir uma certa expressão – será retomado e alimentado no final da década de 1950 a propósito da exposição dedicada à obra de Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918), organizada em 1959 pelo Secretariado Nacional de Informação. Pintor instalado no início do século XX em Paris, rompendo com a tradição naturalista da pintura portuguesa ao desenvolver experiências ligadas às tendências vanguardistas da época (como o cubismo, futurismo, abstracionismo), Souza-Cardoso era agora apresentado como autor de uma obra vinculada a um modernismo cosmopolita e atualizado, que porém se distinguia devido a uma certa qualidade “portuguesa” ou “regional”.

Para José Escada (1934-1980), um dos artistas que se estabeleceria em Paris no final da década, mais do que se resignar à cópia de paisagens e modelos, Souza-Cardoso criara a partir dos meios próprios da pintura, das cores e dos ritmos da pincelada, uma outra realidade, a “realidade pictórica” que coincidia de uma forma poética com os traços essenciais da sua paisagem natal, no Norte de Portugal. Desta forma,

Souza-Cardoso realizou mais uma vez, misteriosamente como sempre, a aparente antítese representação-invenção. As suas telas, mesmo as mais depuradas de “objecto”... são ainda e sempre presenças do mundo, em que a natureza não se identifica, mas está. Está a vibrar na própria vida dos ritmos e das cores (Escada, 2008: 64)<sup>6</sup>.

Já Skapinakis, que nunca optou por uma formação fora do país, considerava “urgente reivindicar na pintura de Amadeo de Souza-Cardoso o seu portuguesismo. (...) Será por acaso que, sem ninguém para lhe indicar o caminho, Amadeo pôde acertar-se com a evolução europeia da pintura, pressentindo-a?”. Skapinakis terminava este artigo, também escrito na sequência da retrospectiva de 1959, indicando que “a grande lição me parece ser que essa cor [luminosa] se gera numa aldeia, que essa distante aldeia empresta a Amadeo de Souza-Cardoso o sentido plástico original com que contribui para a cultura europeia e nos enriquece e contenta hoje a todos” (Skapinakis, 2008: 61)<sup>7</sup>. Noutro artigo, Skapinakis já observara que Souza-Cardoso inventara a “saída para a regra naturalista em que se

debate e expira a pintura do século XIX”. A sua obra adquiria, por isso, “em Portugal o seu universalismo” (Skapinakis, 1958c: 57).

Escada e Skapinakis reconheceram na obra de Souza-Cardoso uma abordagem pictórica que partia da realidade portuguesa e se projetava na modernidade europeia. Segundo eles, fora efetivamente esse “portuguesismo” que permitira ao pintor português traçar um percurso singular no contexto das vanguardas do início do século. O percurso de Amadeo era, portanto, um modelo a seguir, embora os contextos fossem, agora, muito diferentes.

Os questionamentos e desafios acima enunciados teriam uma resposta sólida e diversificada através dos artistas emigrantes e do desenvolvimento de uma “nova-figuração”. Apesar desta coincidência entre emigração e nova-figuração ter sido já notada por Fernando Rosa Dias, que dedicou o seu doutoramento a esta linha de trabalho (Dias, 2008), há que distinguir, porém, os contributos dos artistas sediados em Londres nos anos 1950 dos artistas estabelecidos em Paris a partir do final dessa década. Esta análise permitirá aprofundar não só a variedade de expressões criativas que emergiram do diálogo mais amplo com as referências artísticas internacionais, mas também as implicações políticas e identitárias do experimentalismo no campo figurativo.

No caso dos artistas portugueses em Londres, o “realismo novo” proposto por Dionísio e Skapinakis conjugou-se na associação das suas pesquisas plásticas a uma abordagem crítica da realidade portuguesa contemporânea, que incluía quer a política totalitária e repressiva do regime, quer o seu discurso nacionalista sobre raça e império colonial. No caso dos artistas portugueses sediados em Paris, verificamos que o interesse por experiências no campo da figuração (não necessariamente narrativa ou realista) se relaciona com uma vontade de internacionalização e atualização estética e formal que respondia às tensões sentidas por uma certa crise da École de Paris nas suas vertentes mais puramente abstratas, e a um progressivo contacto com o movimento de afirmação de outros centros de cultura mundiais, tais como Londres ou Nova Iorque. Por outro lado, o trabalho destes artistas procurou escapar aos determinismos e codificação de imagens ligadas à identidade portuguesa impostos pelo regime, afirmando a polissemia da representação ou a valorização do objeto pelas suas qualidades formais e não simbólicas.

#### **“A geometria do medo”. Londres, anos 1950**

No panorama cultural português, Londres tornou-se num destino alternativo a Paris a partir dos anos 1950, com a ida para a capital britânica de quatro artistas cuja atividade marcaria a segunda metade do século XX não só em Portugal como também em Inglaterra, nos campos da pintura, gravura e escultura (Oliveira, 2020).

Paula Rego, Bartolomeu Cid dos Santos (1931-2008), João Cutileiro (n. 1937) e Jorge Vieira (1922-1998) estabeleceram-se em Londres ao longo da década de 1950, frequentando aquela que era considerada a mais prestigiada escola de arte inglesa, a Slade School of Fine Art. A Slade era dirigida na altura pelo pintor William Coldstream (1908-1987) e entre os seus docentes e colaboradores encontravam-se os pintores Lucian Freud e Francis Bacon, os escultores Henry Moore e Reg Butler, e o crítico de arte David Sylvester. Todas estas figuras relacionavam-se, numa perspetiva geral, com uma postura existencialista face à Segunda Guerra Mundial e às suas consequências, sublinhada por

Sylvester na sua proposta de um “realismo moderno”<sup>8</sup>. Destacando Bacon como o principal protagonista desta proposta, este crítico defendia o experimentalismo formal, associando linguagens figurativas e abstratas, como meio para expressar uma reação emotiva perante a realidade e os seus aspetos mais devastadores.

De facto, a vivência do pós-guerra apresentava duros desafios para os britânicos. A Grã-Bretanha vivia nos anos 1950 um ambiente de incerteza decorrente da desagregação do seu império colonial e da austeridade económica, depois do grande esforço de guerra e de variadas restrições. Para além disso, assistia à elevação de novas potências políticas, sem perceber ainda que lugar poderia ocupar na nova ordem mundial<sup>9</sup>. Em 1952, na Bienal de Veneza, a apresentação de escultura britânica traçava, por isso, uma geometria do medo, descrita por Herbert Read da seguinte forma:

These new images belong to the iconography of despair, or of defiance; and the more innocent the artist, the more effectively he transmits the collective guilt. Here are images of flight, of ragged claws “scuttling across the floors of silent seas”, of excoriated flesh, frustrated sex, the geometry of fear (Read, 1952).

Desta vivência do pós-guerra emergiram algumas afinidades que terão motivado a apropriação por parte dos artistas portugueses de elementos conceptuais e formais do meio artístico londrino para abordar a violência e repressão da ditadura em Portugal. O contexto de formação de Paula Rego, Cid dos Santos, Cutileiro e Vieira em Londres nos anos 1950 ofereceu deste modo um enquadramento criativo que lhes permitiu, por um lado, desenvolver uma expressão autoral, e por outro, refletir uma consciência política e social. A experiência migratória destes artistas é, então, relevante para explicitar a preponderância da figuração nas suas experiências criativas.

O caso de Jorge Vieira é bastante particular, uma vez que tinha já uma carreira definida no meio artístico português e uma breve experiência internacional<sup>10</sup> quando decidiu instalar-se em Inglaterra. A ligação de Vieira a Londres foi estimulada pelo prestígio que a escultura britânica alcançara no pós-guerra, sobretudo após a exposição na Bienal de Veneza em 1952 e a consagração internacional da obra de Henry Moore. Assim, em Londres a partir de 1954, Vieira passou por um período de formação na Slade School e nos ateliers de Frederick Edward McWilliam, Reg Butler, e do próprio Henry Moore.

O contacto com Moore foi particularmente significativo para o português, que produziu em 1956 um conjunto de figuras femininas reclinadas que podemos associar às obras icónicas do escultor britânico. No entanto, aquelas figuras apontavam também, como Vieira indicaria mais tarde, para uma partilha de fontes culturais e artísticas que vinham da escultura grega arcaica ou, em particular, dos sarcófagos etruscos<sup>11</sup>. O seu trabalho centrava-se precisamente na pesquisa sobre formas de criação primitivas e populares ligadas à cultura mediterrânica e, em particular, à Península Ibérica. Tendo como referência inicial o surrealismo, Vieira executava, numa primeira fase, as suas esculturas intuitivamente, encontrando nesta prática a aparição mágica de figuras. O trabalho escultórico readquiria assim carácter de feitiçaria, que convertia as figurações mais depuradas em símbolos. Baseando-se, assim, numa prática experimental que pretendia recuperar modos e formas comunitários, ou seja, sem tempo e, por isso, sem história, Vieira desafiava as leituras orientadas do Estado Novo acerca do povo e do passado de Portugal<sup>12</sup>.

Outro escultor de migração londrina foi João Cutileiro, que iniciou a sua formação em escultura em Lisboa mas que, descontente face ao ensino artístico praticado na Escola de Belas-Artes da capital portuguesa, decidiu em 1955 inscrever-se na Slade School. As suas experiências no departamento de escultura da Slade, supervisionadas por Reg Butler, refletiam a estética deste escultor sobretudo no que diz respeito ao trabalho sobre o corpo humano. As figuras então realizadas por Cutileiro parecem inacabadas ou dilaceradas pelo tempo, e desesperadamente sós. Partes do esqueleto estão expostas ou são apenas massas de carne suspensas pela estrutura em ferro que as sustenta, sugerindo guerra e morte, conceitos que viriam a ser diretamente associados a Portugal pela opinião pública internacional na década de 1960<sup>13</sup>.

Bartolomeu Cid dos Santos inscreveu-se também na Slade School, em 1956, procurando completar a formação em pintura que tinha iniciado em Lisboa. No entanto, com a ajuda do seu tutor, encontrou a sua verdadeira vocação no atelier de gravura, que passou a frequentar permanentemente. As suas experiências iniciais em água-forte e água-tinta, orientadas pelas pinturas de Morandi e de Chirico, mas também com aproximações à escultura de Henry Moore e Reg Butler, aprofundavam os contrastes entre luz e escuridão já marcantes na sua pintura, criando atmosferas cada vez mais densas em que objetos e personagens se diluem tornando-se presenças espetrais. As gravuras que produz no início dos anos de 1960 incorporam referências literárias e históricas, que invocam o passado através de uma visão desencantada da História de Portugal, que serve também de crítica ao presente.

Quanto a Paula Rego, que não tinha tido qualquer formação artística anterior, a experiência na Slade permitiu desenvolver uma linha de trabalho pessoal, centrada na figura humana e nas relações íntimas e sociais. As suas experiências pictóricas foram reconhecidas em 1954, quando conquistou o primeiro prémio na competição de verão da Slade. O tema desse ano era a peça radiofónica de Dylan Thomas, *Under Milk Wood*, que se centra numa comunidade piscatória do País de Gales. A artista recorreu às suas memórias de infância e à história da pintura para representar uma cena dominada por três rudes e sólidas cozinheiras, atarefadas, num cenário de uma aldeia portuguesa. Esta pintura, *Under Milk Wood* (1954), seria mais tarde a única nomeada por David Sylvester na sua crítica à edição de 1955 dos *Young Contemporaries*: “The picture (resembling some half-remembered illustration to Rabelais) which is reproduced here is no better than a dozen others in the exhibition: it is singled out because it is the most amusing and the least afraid” (Sylvester, 1955: 162).

Neste mesmo artigo, que se referia às diversas exposições organizadas em janeiro de 1955, o crítico deu ainda um especial destaque à pequena retrospectiva da obra de Francis Bacon (Institute of Contemporary Arts, Londres), que considerou o pintor “mais absolutamente moderno” (“the most absolutely modern”):

He uses paint – or, rather through his reliance on automatism, allows the paint he uses – to create evocative ambiguities of the kind which spring from ‘action painting’ and other means of expression on the borderline between abstract-expressionism and surrealism. All of which adds up to the fact that Bacon is reconciling the most contradictory of ‘advanced’ tendencies (Sylvester, 1955: 162).

As experiências criativas que Paula Rego irá desenvolver a partir de 1959 relacionam-se formalmente com a estética baconiana descrita por Sylvester. De facto, encontramos na obra da artista a mesma



abordagem crua, violenta e visceral dos corpos e a mesma intenção de recrear a realidade através de um processo figurativo experimental e eclético.



Fig. 1. *Sr. Vicente e a sua Esposa*, 1961. Óleo e papel colado sobre tela, 90,5 x 90,5 cm. Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna. © Paula Rego, cortesia da artista e Marlborough, New York and London.

Os novos trabalhos refletiam também o interesse pela obra de Jean Dubuffet e a sua teorização da arte bruta<sup>14</sup>, e nasciam de um processo instintivo, em que a artista ia construindo de forma automática diferentes histórias que se interligavam através de um traço ao mesmo tempo rude e pueril. Apesar do desenho ingénuo, os episódios contados não eram aprazíveis; pelo contrário, o tom irónico dos títulos associava-se frequentemente a uma violência visceral, sublinhada pelo próprio gesto criativo da artista, que mais tarde integraria a colagem de pedaços cortados dos seus próprios desenhos.

Rego apresentou publicamente algumas destas obras em Londres, sem obter especial reação<sup>15</sup>. Pelo contrário, a sua primeira participação numa exposição em Portugal – a *II Exposição de Artes Plásticas*, organizada pela FCG em dezembro de 1961, onde expôs duas pinturas e dois desenhos<sup>16</sup> [fig. 1] –, viria a causar particular impacto. O crítico Rui Mário Gonçalves (1934-2014) considerou mesmo a artista como “a grande e única revelação da exposição” (Gonçalves, 1962a: 14), que através de “quadros cheios de surpresa, ricos de humor e imaginação, instaura uma experimentação sistemática dos automatismos, rompendo as barreiras do irracional” (Gonçalves, 1962b: 15)<sup>17</sup>.

### Uma nova figuração

As obras de Paula Rego introduziram no panorama artístico português uma poética singular e inesperada, e uma abordagem pessoal das tendências que marcavam a arte internacional, ainda que a artista negasse inserir-se em qualquer corrente específica. Deste modo, a sua produção respondia à urgência de uma nova postura criativa por parte dos artistas portugueses, nomeadamente no que dizia respeito à relação com as tendências artísticas internacionais. As composições apresentadas na exposição da FCG anunciavam ainda a superação do conflito entre a abstração e figuração, e a emergência de uma outra via que conjugava ambas as expressões, o “novo-figurativismo”. Rui Mário Gonçalves avançaria com este conceito na sua crítica à exposição da FCG, partindo da análise das obras de Rego para apontar os principais elementos caracterizadores desta forma de expressão artística, sublinhando o processo automático a partir do qual as figuras são criadas e a equivalência entre forma e conteúdo.

No meio artístico português do início da década de 1960, o debate entre abstração e figuração, e a afirmação de um “novo-figurativismo”, viria a ser estimulada pela recepção crítica aos trabalhos desenvolvidos por vários artistas portugueses sediados em Paris, nomeadamente os do grupo fundador da revista *KWY* (1958-1964), cujo núcleo central integrava os portugueses Lourdes Castro (n. 1930), René Bertholo (1935–2005), José Escada, João Vieira (1934–2009), Costa Pinheiro (1932–2015) e Gonçalo Duarte (1935–1986), o alemão Jan Voss (n. 1936) e o búlgaro Christo (n. 1935), e a que se juntou um número alargado de artistas plásticos e poetas contemporâneos.

Embora atentos às propostas plásticas e teóricas da École de Paris – nomeadamente àquelas vinculadas a linguagens abstratas, que os portugueses conheciam através dos trabalhos das figuras tutelares de Maria Helena Vieira da Silva (1908–1992) e Arpad Szenes (1897–1985) –, os artistas portugueses de Paris desenvolveram pesquisas individuais ligadas à vontade de superação de prévias experiências abstratas e ao esforço de reinvenção das tradições figurativas, sem as preocupações técnicas e conceptuais relacionadas com a representação mimética, e interessando-se por novas iconografias da cultura de massas e da cultura erudita, “num gosto de fragmentação e descontextualização através da *citação* e da *colagem*” (Dias, 2018, vol. I: 927-928). Recordemos como

exemplo os casos de Lourdes Castro e René Bértholo.

O início do percurso de Lourdes Castro foi marcado pelo interesse pela figuração, materializado em obras que tomam como modelo a figura humana ou motivos vegetais, e que enunciam temas e linhas de pesquisa que serão retomados e desenvolvidos em fases posteriores. Contudo, no final da década de 1950, ainda em Portugal e já nos primeiros anos de Paris, a artista viria a experimentar uma “necessária abstração”, que Fernando Rosa Dias caracteriza como fruto da vontade de superação da fase académica na Escola de Belas-Artes de Lisboa e da necessidade de uma exigência cultural de atualização, em sintonia internacional (Dias, 2018, vol. I: 329-330).

Lourdes Castro abandonaria a pintura abstrata – e, de um modo geral, os suportes tradicionais da pintura – por volta de 1961. Começou então a recolher materiais das mais diversas proveniências e objetos do quotidiano, com eles realizando colagens e assemblagens que questionavam o lugar da arte e procuravam aproximá-la da vida. Esses trabalhos remetiam para as memórias ainda reconhecíveis em cada objeto, evocando um entendimento perceptivo de uma *aura* artística: de objetos a quem ninguém dava atenção, transformavam-se em objetos com privilegiado apelo sobre si.



Fig. 2. Lourdes Castro, *Sombra Projectada de René Bertholo*, 1965. Plexiglas e tinta gliceroftálica, 71 x 116 x 4,5 cm. Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna. Fonte: <[https://gulbenkian.pt/museu/works\\_cam/sombra-projectada-de-rene-bertholo-156602/](https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/sombra-projectada-de-rene-bertholo-156602/)>; acedido em 4 dez. 2019.

A exploração das formas por via da sua uniformização através do monocromatismo da tinta metálica com que os objetos eram cobertos (numa primeira fase) ou através do seu agrupamento por cores e materiais (numa segunda fase), precede a linha de pesquisa que Castro seguirá a partir de 1963, e de que obras como *In the Café* (1964)<sup>18</sup> ou *Sombra projetada de René Bertholo* (1965) [fig. 2] são um excelente exemplo: a representação de figuras (objetos, pessoas ou plantas) através da exploração da luz e conseqüente (des)materialização das formas, concretizada nas suas “silhuetas” e “sombras projetadas”, por via das quais reflete sobre as relações do imaterial com a necessária materialidade do espaço plástico<sup>19</sup>:

(...) a surpresa do desenho, a simplicidade da forma, do contorno duma sombra, da invisível presença, fascinou-me tanto que ainda hoje para mim é nova. Uma sombra tem para mim mais significado do que simplesmente o objecto descrito. É uma maneira de contemplar as coisas e as pessoas à minha volta (...) (Castro, s.d. [196?]).

Em movimento semelhante, também as primeiras obras de René Bertholo se situam em terreno ambíguo entre a abstração e a figuração, sendo progressivamente assumida, no final dos anos 1950, uma vinculação à arte abstrata de feição expressionista desenvolvida através da exploração de gestualidades e virtualidades matéricas. Já em Paris, depois de uma fase informalista que se materializou em pinturas “na linha de Stäel”, realizadas “em atitude tachiste, com projecção e pintando no chão, sempre em abandono radical do desenho” (Bertholo, 1963: 10), o artista viria a regressar a uma figuração bem patente nos trabalhos realizados entre 1962 e 1966. Esta fase seria mais tarde recordada pelo pintor como fruto da “necessidade de ‘cortar’ com a abstração em voga nessa época (...)”. Eu queria combater a ideia preconcebida que a abstracção era mais moderna que a figuração” (Bertholo, 1985: s.p.).

As obras realizadas neste período, entre as quais *Duas Janelas* (1964)<sup>20</sup> ou *Littérature Conjugale* (1966) [fig. 3], refletem bem esta reacção à Escola de Paris de tradição abstrata e o afastamento de Bertholo da “pintura-pintura”. No seu conjunto, os seus trabalhos jogam com a memória e os seus resíduos, remetendo para uma dimensão afetiva e quotidiana; simultaneamente, e tal como observou Gonçalves, a obra de Bertholo revela o “impulso infantil para a figuração dos objectos familiares, agregando livremente no plano da tela essas figuras misturadas com outras que não representam nada do mundo visível” (Gonçalves, 1966: s.p.), refletindo bem as intenções pictóricas do artista naquele período, descritas pelo próprio do seguinte modo:

Faço desenho colorido sem qualquer “complexo”, aceitando a minha via e em oposição à pintura tradicional. Outra tentativa é a de, nos diferentes elementos que compõem o mesmo quadro, variar estilos e modos de pintar, aproveitar as mais diversas linguagens (Bertholo, 1963: 10).

Explorando um novo conceito de figura-objeto e propondo uma nova dimensão objetual para as obras, ora através de processos de fusão de materiais artísticos, ora através de pesquisas pictóricas em torno da construção de um novo tempo “narrativo”, as experiências destes artistas encontram-se ligadas aos debates e experiências desenvolvidos, nas décadas de 1950 e 1960, em torno de novas tendências, entre as quais a *pop art* norte-americana e britânica e os movimentos franceses do *nouveau réalisme* e da *figuration narrative*, que se apropriaram de objetos e iconografias da cultura industrial, os primeiros

numa atitude *neo-dadaísta* que explorou a problemática do objeto, o segundo mais centrado nas reflexões em torno da figuração e do exercício da própria pintura. Um dos exemplos dessas interações é precisamente René Bertholo, que participou na exposição-charneira da *figuration narrative*, *Les Mythologies Quotidiennes* (Paris, 1964), e cujos trabalhos já tinham chamado a atenção do crítico Jean-Jacques Lévêque, que afirmou que

Les thèmes, la mythologie de René Bertholo sont ceux du “pop-art”: inventaire des objets qui façonnent notre quotidienneté. Toutefois, grâce à un certain parti humoristique, il parvient à débarrasser l’objet de son aspect utilité et à le fondre dans un “magma” remuant. C’est ici l’ombre du rire qui déforme le réel (Lévêque, 1963: 12).



Fig. 3 René Bertholo, *Littérature conjugale*, 1966. Óleo sobre tela, 116,4 x 89,2 cm. Col. Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto. Adquirida com fundos doados por Ilídio Pinho em 1999. Fonte: <<https://www.serralves.pt/pt/museu/a-colecao/obras-por-artista/?l=B&col=&cat=>; acedido em 4 dez. 2019.

Também Pierre Restany, mentor do *nouveau réalisme*, viria a comentar que os artistas da KWY – entre os quais Bertholo e Lourdes Castro – souberam desde logo “colocar-se no olho do furacão, no centro da aventura criadora que dominaria todo o resto do século XX: o Nouveau Réalisme e a aventura expressiva do objecto”, reconhecendo o seu mérito por “terem conseguido pressentir a grande amplitude do conceito de natureza moderna ligado à cultura urbana e ao seu poder globalizante” (Restany, 2001: 49 e 51).

Porém, a crítica portuguesa opta por analisar o desenvolvimento dos trabalhos dos artistas migrantes à luz da “nova-figuração”, termo clarificado por Rui Mário Gonçalves em 1964, justamente a propósito dos trabalhos apresentados por Lourdes Castro e René Bertholo numa exposição em Lisboa:

O Neo-figurativismo corresponde a um novo interesse plástico pelo elemento figura e pelo objecto que a figura pressupõe. No caso da figura pura, esse objecto não existe na consciência do pintor antes da elaboração do quadro. (...) A diferença entre esta pintura e a pintura figurativa tradicional, é que, numa o objecto aparece à consciência como consequência da utilização livre dos materiais pictóricos – surge com a figura, ou seja, a figura e o objecto são-se; noutra, o objecto pré-existe, e é em função dele, da sua descrição, que os materiais são utilizados (Gonçalves, 1964: 39-40).

Neste mesmo texto, Gonçalves propõe uma aproximação conceptual da “nova-figuração” a movimentos artísticos internacionais, como o dadaísmo e a mais actual *pop art*, para logo depois apartar os trabalhos dos dois artistas de qualquer filiação, centrando-se no caminho isolado, autoral, que ambos estavam a traçar. Do mesmo modo, e a propósito da primeira exposição individual de Paula Rego, organizada na Galeria de Arte Moderna da Sociedade Nacional de Belas-Artes em 1965, o crítico Fernando Pernes aproxima o trabalho da artista à *pop art*, para de seguida estabelecer as devidas distinções:

À semelhança dos “pops” ingleses, deles se distinguindo radicalmente, Paula Rego organiza a composição dos seus melhores quadros sobre objectos quotidianos, recortes de jornal, acontecimentos banais, evocações de provérbios, ou caricaturas históricas que os sentimentos e a memória da autora animam de vida inquietante e febril. (...) O aproveitamento directo dos objectos fabricados na obra de arte, a recuperação estética do banal, as importações vindas da tecnologia para a expressão criadora, falam-nos desse esforço através da arte contemporânea que age entre o corajoso terror e a lúcida fascinação de quanto há de mais poderoso, insistente e devastador na cultura e na vida dos nossos dias (Pernes, 1966b: 60-62).

O caminho próprio traçado por Paula Rego anuncia, de acordo com a análise de Pernes, não só uma abordagem marcadamente autoral e auto-referencial, na medida em que a artista trabalha com as suas memórias e os seus “medos”, mas também uma intervenção direta no mundo contemporâneo através da apropriação de recortes de jornais, das novidades da moda e do consumo. Nas obras de Rego, estas referências da atualidade são novamente processadas e transformadas, na medida em que ganham um novo sentido ao se articularem na tela ou no papel com elementos e histórias que apenas à autora dizem respeito.

Gonçalves e Pernes defendiam, assim, a autonomia dos artistas portugueses e das suas experimentações criativas dos movimentos que dominavam a cena artística internacional. O crítico e historiador de arte António Rodrigues (1954-2008) viria a esclarecer que Gonçalves, juntamente com

José-Augusto França, advogavam, com a concordância implícita de Pernes, que as experiências abstratas derivadas das práticas artísticas surrealistas que tinham marcado a arte portuguesa nos anos 1940 e início dos anos 1950 constituíam a matriz do neo-figurativismo que emergia como nova tendência plástica no início da década de 1960. Daí a relutância de Gonçalves em associar a produção da nova geração de 1960 à *pop art*, “que reduzia algo francastelmente a ‘testemunho sociológico’” (Rodrigues, 1994: s.p.).

Gonçalves explicaria, num texto de reflexão sobre os anos 1960 escrito trinta anos mais tarde, que esse distanciamento relativamente à *pop art* relacionava-se também com os particularismos da situação vivida em Portugal nessa década. Segundo o crítico, inventara-se uma “iconografia popular” através do que designava por “grafitismo”, ou seja, o experimentalismo formal de base abstrata e surrealista que levava à criação de signos e que se assumia “contra a imagem mecânica de origem fotográfica e impressa”. Havia então que distinguir os contextos a partir dos quais uma “iconografia popular” emergia, definindo assim a “singularidade de Portugal”:

Enquanto que a *pop* americana correspondia à acção de um país rico, industrialmente desenvolvido, numa fase de agressivo comércio internacional e onde a população acreditava nas virtudes da comunicação de massas, o que surgia em Portugal era uma neo-figuração que recusava, ou apropriava com distanciamento crítico, as imagens mecânicas da comunicação de massas, da qual se desconfiava, num país onde existia a censura, país pobre, pouco industrializado e sem agressividade comercial externa nenhuma (Gonçalves, 1994: s.p.).

### Conclusão

No catálogo *Seis pintores portugueses de Paris*, de 1966, Gonçalves sublinhou que os artistas que procuraram o contacto com centros artísticos internacionais foram repensando do ponto de vista crítico e criativo a “tradição portuguesa”. Não é claro o que este crítico entende por “tradição”, talvez um conjunto de valores plásticos que se identifiquem com a prática artística desenvolvida em Portugal. Mas, como o próprio admitiu, o impacto das propostas neo-figurativas reflete-se sobretudo na contemporaneidade e são as “formas novas” que permitem “a consciencialização das novas situações”. O projeto “neo-figurativo” de que Gonçalves foi um dos principais promotores assume assim a realidade portuguesa como fonte, articulando-a com processos de definição autoral e com um olhar crítico e provocador sobre a contemporaneidade. De facto, para ele a obra de arte possuía uma “implícita componente crítica”:

(...) esta opõe-se à não-criatividade das técnicas suas contemporâneas, aos estagnados modos operativos da sociedade, e solicita uma possibilidade criativa num ulterior progresso e não numa involução técnica. (...) A nossa época contará mais na história pelos valores que cria do que por aqueles que conserva. São as obras dos artistas que estão na vanguarda das mais profundas transformações dos modos de convivência entre os homens. As sociedades visam criar ligações, e é a arte que institui um código emocional” (Gonçalves, 1966, s.p.).

Gonçalves defendia, assim, o poder da criatividade artística face a um sistema político estagnado como

o regime português, que mantinha coercivamente um *status quo* que, segundo o crítico, se afastava do tempo histórico que se vivia e da sua narrativa posterior. No entanto, a “nacionalização” das práticas “neo-figurativas” em Portugal omitia o impacto da produção dos artistas portugueses referidos neste artigo no contexto das chamadas “Escola de Paris” e “Escola de Londres”.

Os artistas em Londres associaram a “geometria do medo” a uma denúncia da repressão totalitária e colonial que era ainda uma realidade no pós-guerra, refletindo sobre a construção ideológica da identidade portuguesa produzida pelo regime. As gravuras oníricas de Bartolomeu Cid dos Santos, por exemplo, que tal como os restantes artistas portugueses em Londres, com a exceção de Paula Rego, não contou para a formulação inicial da neo-figuração, parte de imagens icónicas da cultura portuguesa (como o barco em *O barco dos doidos*<sup>21</sup>) subvertendo depois o seu sentido.

Os artistas em Paris, por seu turno, propuseram caminhos autorais desvinculados de uma efetiva denúncia política ou social – René Bertholo viria logo a afirmar que se abstinha “de toda e qualquer pretensão à moralidade pública, de qualquer crítica político-social (...)” (Restany; Bertholo 2000: 55)<sup>22</sup> –, acompanhando os novos movimentos artísticos com um sentido crítico que lhes permitia questionar e desenvolver as suas próprias escolhas plásticas<sup>23</sup>. A reivindicação da abstração como ponto de partida para as experiências figurativas que complexificavam a abordagem do real, como acontecera claramente nos percursos de René Bertholo e Lourdes Castro, articulava-se, na abordagem desenvolvida pelos críticos portugueses que acompanhavam o seu percurso internacional, com a reivindicação da contemporaneidade do seu trabalho – valorizando, assim, uma matriz estética na prática artística portuguesa contra outras heranças naturalistas ou percursos neo-realistas, cuja capacidade de reinvenção e expressão de novos valores culturais, políticos e sociais se teria esgotado.

Uma perspetiva mais ampla da produção artística deste período, centrada não só no contexto português, mas explorando as trajetórias dos artistas portugueses no mapa internacional da arte revela, deste modo, a “internacionalização” de expressões que partiam de um contexto específico e que construíam, assim, no panorama artístico europeu, novas narrativas sobre a contemporaneidade. Na verdade, o que pode resumir o trabalho dos artistas portugueses em Londres é, por um lado, a consciência de um percurso autónomo e, por outro, a identificação com um determinado território e, conseqüentemente a pertença a um destino coletivo. O seu trabalho assume assim uma intervenção subversiva relativamente a discursos oficiais e apropriações ideológicas de narrativas históricas e identitárias. No caso dos artistas portugueses em Paris analisados neste artigo, o seu trabalho reequacionou a partir de uma memória e experiência pessoais objetos comuns, transformando-os através de uma abordagem artística. Castro e Bertholo entrevistaram também de forma subversiva no panorama artístico nacional e internacional ao tornarem possível a reconfiguração de um universo de referências materiais e iconográficas e a conseqüente apropriação do quotidiano para além de orientações políticas, estéticas e ideológicas.



## Referências

- ALFARO, C.; OLIVEIRA, L. (eds.). 1961: *Ordem e Caos. Paula Rego, Victor Willing, Eduardo Batarda, Bartolomeu Cid dos Santos*. Catálogo de exposição. Cascais: Fundação D. Luís I - Casa das Histórias Paula Rego, 2015.
- AZEVEDO, F. de; RIBEIRO, R.; RIBEIRO, A. *Conflito e unidade da arte contemporânea*. Almada: Galeria Municipal de Arte, 1992.
- AMORIM, R. Uma exposição discutida: Problemas e anseios de sete jovens pintores. *Diário Ilustrado*, 17 dez. 1956, pp. 8 e 12.
- BAIÃO, J. Artistic emigration from Lisbon to Paris in the first half of the 1960s: six Portuguese painters from Paris revisited. *Artl@s Bulletin* 6 (2), 2017, pp. 12-125. Acessível em URL: <<https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol6/iss2/8/>>; acedido em 2 nov. 2019.
- BERTHOLO, R. Quebrar o isolamento deve ser o objectivo essencial dos pintores portugueses – pensam Lourdes Castro e René Bértholo. Entrevista. *Jornal de Letras e Artes*, 31 jul. 1963, p. 10.
- \_\_\_\_\_. [Entrevista conduzida por Bernard Monitot]. In: *René Bertholo*. Catálogo de exposição. Paris: Galerie du Dragon, 1985.
- CASTRO, L. Serigrafias, s.d. [196?]. Citada em: *Lourdes Castro. Além da Sombra*. Catálogo de exposição. Porto: Fundação de Serralves, 1992, s.p.
- DIAS, F. R. *A nova-figuração nas artes plásticas em Portugal, (1958-1975)*. Tese de Doutoramento em Ciências e Teorias da Arte. 3 volumes. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2009. Acessível em URL: <<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/1975>>; acedido em 17 out. 2019.
- DIONÍSIO, M. [Resposta ao inquérito] A arte e a vida. *Diário de Lisboa*, 5 abr. 1957, pp. 1 e 7.
- ESCADA, J. Souza-Cardoso pintor europeu [1959]. Citado em: H. Freitas; C. Alfaro (eds.) *Amadeo de Souza Cardoso: Catálogo Raisoné*, vol. II: Pintura. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, 2008, pp. 62–64.
- FÉRIA, L. Jorge Vieira: Reminiscências mágicas [entrevista com o artista]. *Diário de Lisboa*, 9 jan. 1987, pp. 26-27.
- FRANÇA, J-A. O Futuro da Pintura Portuguesa? *O Comércio do Porto*, 23 out. 1956, p. 6.
- \_\_\_\_\_. *Pintura de Lourdes Castro e René Bértholo*. Catálogo de exposição. Lisboa: Galeria de Exposições do Diário de Notícias, 1957.
- GARLAKE, M. *New art: new world: British art in postwar society*. New Haven; London: Yale University Press, 1998.
- GONÇALVES, R. M. A II Exposição da Fundação Gulbenkian. *Jornal de Letras e Artes*, n. 15, 10 jan. 1962a, p. 14.
- \_\_\_\_\_. A terceira geração na II Exposição Gulbenkian. *Jornal de Letras e Artes*, n. 23, 7 mar. 1962b, p. 15.
- \_\_\_\_\_. Lourdes Castro e René Bértholo – Galeria Divulgação. *Colóquio. Revista de Artes e Letras*, n. 31, dez. 1964, pp. 39-40.
- \_\_\_\_\_. *Seis pintores portugueses de Paris*. Catálogo de exposição. Lisboa: Galeria Buchholz, 1966.
- \_\_\_\_\_. Recordando os anos sessenta. In: *Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Catálogo de exposição. Lisboa: Sociedade Lisboa 94: Livros Horizonte, 1994, [s.p.].
- HYMAN, J. *The battle for realism: figurative art in Britain during the Cold War, 1945-1960*. New Haven; London: Yale University Press, 2001.
- JORGE VIEIRA. Catálogo de exposição. [Lisboa]: Secretaria de Estado da Cultura. Instituto Português de Museus: Museu do Chiado, 1995.
- LACERDA, A. *Labareda: Poemas escolhidos*. Lisboa: Tinta da China, 2018.
- LEVEQUE, J-J. Chemay – Bertholo. Une ère baroque. *Arts*, n. 934, 30 out.-5 nov. 1963, p. 12.
- MATOS, L. A. *Escultura em Portugal no século XX, 1910-1969*. Lisboa: Fundação Calouste

Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2007.

OLIVEIRA, L. *Fundação Calouste Gulbenkian: estratégias de apoio e internacionalização da arte portuguesa 1957–1969*. Tese de Doutoramento em História da Arte – Museologia e Património Artístico. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2013. Acessível em URL: <<https://run.unl.pt/handle/10362/10646>>; acedido em 17 out. 2019.

\_\_\_\_\_. Iconografias de resistência: O caso de quatro artistas portugueses em Londres nos anos 1950. *Ler História*, n. 74, 2019, pp. 187-212. Acessível em URL: <<https://journals.openedition.org/lerhistoria/4854>>; acedido em 1 nov. 2019.

\_\_\_\_\_. *Portuguese Artists in London: Shaping Identities in Post-War Europe*. London; New York: Routledge, 2020.

PERNES, F. A minha pintura não é neo-dada [entrevista com Paula Rego]. *Jornal de Letras e Artes*, n. 223, 5 jan. 1966a, p. 1.

\_\_\_\_\_. Exposições na S.N.B.A. galeria de arte moderna: Paula Rego, Conduto, Pomar, Sá Nogueira. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, n. 38, abr. 1966b, pp. 60-62.

READ, H. New aspects of British Sculpture. In: *Exhibition of works by Sutherland, Wadsworth, Adams, Armitage, Butler, Chadwick, Clarke, Meadows, Moore, Paolozzi Turnbull* [exposição organizada pelo British Council para a XXVI Bienal de Veneza]. [London]: British Council, 1952.

RESTANY, P.; BERTHOLO, R. O real para além da narrativa. In: *René Bertholo*. Catálogo de exposição. Porto: Fundação de Serralves, 2000, pp. 51-56.

RESTANY, P. Paris, 1958-1963. In: *KWY Paris 1958-1968*. Catálogo de exposição. Lisboa: Centro Cultural de Belém / Assírio & Alvim, 2001, pp. 49-51.

RODRIGUES, A. [Introdução]. In: *Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Catálogo de exposição. Lisboa: Sociedade Lisboa 94: Livros Horizonte, 1994, [s.p.].

SKAPINAKIS, N. Amadeo S. Cardoso: livro de J. Augusto França. *Arquitectura*, n. 62, 1958c, pp.56–57.

\_\_\_\_\_. *Inactualidade da arte moderna*. [Lisboa]: Seara Nova, 1958b.

\_\_\_\_\_. Livros. Conflito e unidade da arte contemporânea – dr. Mário Dionísio. *Arquitectura*, n. 63, dez. 1958a, p. 53.

\_\_\_\_\_. Amadeo de Souza-Cardoso: retrospectiva (1959). Citado em: H. Freitas; C. Alfaro (eds.) *Amadeo de Souza Cardoso: Catálogo Raisonné*, vol. II: Pintura. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, 2008, pp. 60–61.

STEYN, J. Realism versus Realism in British Art of the 1950s. *Third Text* v. 22, n. 2, mar. 2008, pp. 145-156.

SYLVESTER, D. Round the London Galleries. *The Listener*, 27 jan. 1955, p. 162.

\_\_\_\_\_. *About Modern Art: Critical Essays 1948-2000*. London: Pimlico, 2002.

\_\_\_\_\_. *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*. London: Thames & Hudson, 2012.

TICKNER, L.; CORBETT, D. P. Being British and Going... Somewhere. *Art History*, Special Issue: British Art and the Cultural Field, 1939-69 v. 35, n. 2, abr. 2012, pp. 207-215.

## Notas

\* Investigadoras integradas do Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa. Joana Baião é ainda investigadora do Laboratório de Artes na Montanha – Graça Morais, Centro de Investigação de Montanha (CIMO) – Instituto Politécnico de Bragança. Leonor de Oliveira é também investigadora do Courtauld Institute of Art, Londres. Este artigo resulta das investigações de pós-doutoramento das autoras e é apoiado por Fundos Nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) no âmbito dos projetos *Study trips and artistic emigration: Portuguese artists in Paris, 1929-1976*

(SFRH/BPD/109490/2015) e *New paradigms in European art after the Second World War: Surveying the British impact on Portuguese arts, 1950-1980* (SFRH/BPD/95549/2013). Joana Baião: E-mail: joanabaiao@fcs.unl.pt. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-8459-2442>>. Leonor de Oliveira: E-mail: leonor.oliveira@fcs.unl.pt. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-7125-8875>>.

<sup>1</sup> Este poema integrava o livro não publicado *Cor: Azul*, cujos poemas foram publicados mais tarde, em 1984, no volume *Oferenda I* (Lacerda, 2018: 71).

<sup>2</sup> O regime do Estado Novo foi estabelecido em 1933, tendo como líder o economista António de Oliveira Salazar. Após o final da Segunda Guerra Mundial, apesar de defender a manutenção do império colonial, o governo de Salazar foi reconhecido pela comunidade internacional que não exigiu uma mudança política no país. Esta atitude complacente dos Estados ocidentais relacionava-se sobretudo com a importância do território português, e sobretudo da base militar dos Açores, na estratégia de defesa da área a Norte do Atlântico de um possível ataque por parte da União Soviética, e com a ameaça do Partido Comunista Português subir ao poder caso o regime caísse. A guerra colonial nos territórios portugueses em África iniciou-se em 1961, depois de violentos ataques de guerrilha no norte de Angola. Em dezembro desse mesmo ano, a União Indiana invadiu Goa, Damão e Diu que se encontravam sob administração portuguesa. Apesar das forças militares portuguesas se terem rendido na Índia, a guerra em África prolongou-se até 1974, ano em que um golpe militar pôs fim à ditadura.

<sup>3</sup> Esta entrevista foi realizada a propósito exposição *7 pintores*, que teve lugar na Associação Académica da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, em dezembro de 1956, e incluiu pinturas de Costa Pinheiro, Gonçalo Duarte, João Vieira, José Escada, Lourdes Castro, René Bertholo e Lopes Alves (único expositor que não veio a integrar o grupo KWY).

<sup>4</sup> A Fundação Calouste Gulbenkian foi instituída em 1956 em Portugal de acordo com a vontade do seu fundador, o empresário de origem arménia, Calouste Sarkis Gulbenkian (1869-1955), que viveu os seus últimos anos em Lisboa. O seu testamento determinou que a Fundação deveria atuar nas áreas das artes, beneficência, ciência e educação, estendendo a sua atividade, para além de Portugal, a Paris e Londres, cidades ligadas à biografia do fundador e onde foram instituídas delegações. No que diz respeito ao campo das artes e, especificamente, ao programa de atribuição de bolsas, este iniciou-se informalmente em 1956, devido aos pedidos de apoio dirigidos à fundação por artistas portugueses. Em 1957, no contexto da primeira *Exposição de Artes Plásticas*, organizou-se o primeiro concurso para atribuição de bolsas, que obteve uma ampla resposta por partes do meio artístico em Portugal. O programa de bolsas foi gerido até 2010 pelo Serviço de Belas-Artes. Sobre o papel da FCG nas artes plásticas em Portugal na primeira década de atividade consultar a tese de doutoramento *Fundação Calouste Gulbenkian: estratégias de apoio e internacionalização da arte portuguesa 1957-1969* (Oliveira, 2013).

<sup>5</sup> O conteúdo desta conferência, proferida no dia 19 de dezembro de 1957 na SNBA, foi publicado em 1958 (Dionísio, 1958). Sobre este ensaio, consultar ainda a publicação *Conflito e unidade da arte contemporânea* (1992).

<sup>6</sup> Este texto foi originalmente publicado no *Jornal de Cultura*, em 15 de junho de 1959, com o título “Souza-Cardoso pintor europeu”.

<sup>7</sup> Este texto foi originalmente publicado no *Comércio do Porto*, em 9 de junho de 1959.

<sup>8</sup> Sobre David Sylvester e a sua promoção do “realismo moderno” consultar Sylvester (2002 e 2012), Hyman (2001), e Steyn (2008).

<sup>9</sup> Sobre o contexto do início dos anos 1950 no Reino Unido e a sua relação com a prática artística, consultar Tickner e Corbett (2012, 210), e Garlake (1998).

<sup>10</sup> Jorge Vieira participou em 1952 no concurso destinado à criação de um Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido, promovido pelo Instituto de Arte Contemporânea de Londres. O escultor português foi um dos 80 classificados neste concurso internacional, integrando a respetiva exposição, inaugurada em março de 1953 na Tate Gallery (v. Matos, 2007, 363-371).

<sup>11</sup> Sobre o contacto de Jorge Vieira com Henry Moore consultar o artigo de Lurdes Fêria com entrevista ao escultor (1987: 26-27), e o catálogo da exposição organizada pelo Museu do Chiado (*Jorge Vieira*, 1995).

<sup>12</sup> As esculturas de Jorge Vieira para o pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas (1958) exprimem as experiências criativas do artista que confrontavam diretamente o discurso ideológico e nacionalista que dominava a exposição. O registo fotográfico das esculturas de Vieira encontram-se acessíveis online através da Coleção Estúdio Mário Novais, FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos: <<https://www.flickr.com/photos/biblarte/4746215682/in/album-72157624260411593/>>; acedido em 4 de dezembro de 2019.

<sup>13</sup> João Cutileiro foi apoiado pela Fundação Calouste Gulbenkian na sua formação e pesquisa em Londres desde finais dos anos 1950 até meados da década seguinte. Os relatórios enviados à Fundação e que hoje em dia integram os Arquivos Gulbenkian incluem o registo fotográfico das suas experiências escultóricas na capital britânica.

<sup>14</sup> A “Arte Bruta”, advogada por Dubuffet, foi particularmente apelativa para Rego porque tinha como principal referência a arte produzida por doentes mentais ou crianças (os chamados Outsiders, artistas marginais), que não se encontrava sujeita às normas ditadas por um centro artístico, manifestando, pelo contrário, uma autenticidade criativa que provinha da transposição direta do imaginário pessoal para o papel ou tela.

<sup>15</sup> Em 1960, Paula Rego participou na exposição anual do *London Group* e no ano seguinte na *Exhibition of painting and sculpture. Women’s International Art Club annual exhibition*.

<sup>16</sup> A artista enviou cinco pinturas e cinco desenhos, tendo sido selecionadas duas obras de cada categoria. Pinturas: *Quando tínhamos uma casa de campo...* (1961) e *Sr. Vicente e sua Esposa* (1961); Desenhos: *Trofêu* (1960) e *Viva o Ding-Dong* (1960-1961).

<sup>17</sup> Para uma abordagem aprofundada da experiência inicial de Vieira, Cutileiro, Cid dos Santos e Rego em Londres consultar Oliveira (2019).

---

<sup>18</sup> Obra pertencente à Coleção Moderna do Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa. Reprodução acessível online através do catálogo da coleção: <[https://gulbenkian.pt/museu/works\\_cam/in-the-cafe-156430/](https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/in-the-cafe-156430/)>; acedido em 4 de dezembro de 2019.

<sup>19</sup> Cf. Bernardo Pinto de Almeida, “Os anos sessenta, ou o princípio do fim do processo da modernidade”, in *Panorama Arte Portuguesa no Século XX*, coord. Fernando Pernes (Porto: Fundação de Serralves / Campo de Letras, 1999), 217.

<sup>20</sup> Obra pertencente à Coleção Moderna do Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa. Reprodução acessível online através do catálogo da coleção: <[https://gulbenkian.pt/museu/works\\_cam/duas-janelas-138888/](https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/duas-janelas-138888/)>; acedido em 4 de dezembro de 2019.

<sup>21</sup> Esta gravura pertence à Coleção Moderna do Museu Calouste Gulbenkian e está acessível online através do catálogo da coleção: <<https://gulbenkian.pt/museu/artist/bartolomeu-cid-dos-santos/>>; acedido em 4 de dezembro de 2019.

<sup>22</sup> Este texto, composto por uma entrevista feita por Pierre Restany a René Bertholo (2000), foi publicado originalmente no catálogo *René Bertholo*, em Paris, pela Galerie Mathias Fels, em 1965.

<sup>23</sup> Cf. também: (Baião, 2016).

Artigo recebido em novembro de 2019. Aprovado em dezembro de 2019.