

# Revista de Guimarães

Publicação da Sociedade Martins Sarmento

## **BELAS-ARTES E MALAS-ARTES.**

VELOSO, Agostinho

Ano: 1958 | Número: 68

---

### **Como citar este documento:**

VELOSO, Agostinho, Belas-Artes e Malas-Artes. *Revista de Guimarães*, 68 (1-2) Jan.-Jun. 1958, p. 79-116.

---

Casa de Sarmiento  
Centro de Estudos do Património  
Universidade do Minho

Largo Martins Sarmento, 51

4800-432 Guimarães

E-mail: [geral@csarmento.uminho.pt](mailto:geral@csarmento.uminho.pt)

URL: [www.csarmento.uminho.pt](http://www.csarmento.uminho.pt)



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

## Belas-Artes e Malas-Artes

« Il ne me semble pas pire trahison de la vérité que celle qui consiste à magnifier le chaos, et à faire passer comme merveille et perfection ce qui n'est que tâtonnement, égarement, angoisse ou délire ».

ALAIN JOUFFROY (1).

---

*À memória do primoroso esteta e escritor  
Dr. Eduardo d'Almeida.*

A propósito da Exposição de Artes Plásticas, em boa hora promovida pela fundação Calouste Gulbenkian, vieram, como é sabido, a Barata Salgueiro, o sr. Bernardo Dorival, conservador do Museu Nacional de Arte Moderna, em Paris, e o sr. Roberto Penrose, presidente do Instituto de Artes Contemporâneas, em Londres. Se não fosse o facto de eles terem vindo de tão longe e com recado evidentemente estudado, no qual, à conta de sofismas desentranhados de filosofias avariadas, tanto um como o outro se entretiveram impunemente, como diria Alain Jouffroy, « *à magnifier le chaos, et à faire passer comme merveille et perfection ce qui n'est que tâtonnement, égarement, angoisse ou délire* », — sim, se não fosse por isso, limitar-me-ia, nesta habitual crónica artística, a um leve comentário da Exposição, a alguns reparos que me parecessem justos, e a um franco, decisivo e efusivo aplauso à iniciativa da Fundação, que só merece louvores, e teve, entre outros méri-

---

(1) ALAIN JOUFFROY, *Situation de la jeune peinture à Paris*, em *Preuves*, Out. de 1956, págs. 24-29.

tos, o de agitar o interesse público pelos certames artísticos, nem sempre tão frequentados como seria para desejar.

Contribuiu para o êxito uma propaganda inteligentemente dirigida, o valor dos prêmios, e ainda um certo barulho, a meu ver justificado, que se fez à volta, não da iniciativa da Fundação, que ninguém discute e todos aplaudem, mas sim das decisões dos júris, tanto de selecção, como de classificação, que, ao que parece, deram peguinho a justos e escandalizados reparos. Talvez mais o de selecção, em desvirtude do qual estiveram ausentes muitos trabalhos certamente de valor, e isto porque, na selecção, se tinha dado escandalosa preferência a autores que lá tiveram dois, três, quatro e até seis quadros, ninguém sabe porquê. Se o espaço era reduzido, parece que devia distribuir-se, de maneira a dar um bocadinho ao maior número de concorrentes. Ora o facto de não ter sido assim, deve-se à pouca atenção do júri de selecção, cujas decisões talvez fossem, se não formalmente injustas, pelo menos um pouco precipitadas.

Quanto ao júri de classificação, houve também quem lhe fizesse reparos. É certo que este júri só se pôde manifestar sobre o valor dos trabalhos que o primeiro júri lhe deixou. Mas, mesmo assim, talvez pudesse apreciar os trabalhos um pouquinho mais da perspectiva da arte, que é a perspectiva da beleza, e não da perspectiva da moda, ou da temporalidade, que mais parece desvalor do que valor, numa ordem axiológica manifestamente intemporal, como é a ordem da verdade, que tem na beleza o seu esplendor e, na arte, a sua expressão estética. Se assim tivesse procedido, não ficariam postergados, por exemplo, o sugestivo e dramático óleo de João Reis, nem as aguarelas de Carlos Carneiro, de António Saúde, e designadamente a de Alberto de Sousa, com a sua admirável «Sala dos Gobelins», que é uma maravilha, tanto na composição e no movimento, como nos panejamentos das figuras e na seda das poltronas.

Sim, estes não ficariam postergados, pois iriam ocupar o lugar que, ninguém sabe porquê, foi dado

a trabalhos que, pelo menos alguns, nada têm que ver com a verdadeira arte.

Dir-se-ia que alguém previu os reparos. E talvez fosse por isso que chamaram da França e da Inglaterra advogados de defesa, que, vai-se a ver, perderam o tempo e o feitio, porque a causa que vieram defender é uma causa irremediavelmente perdida. Coisa curiosa! Nem João Reis, nem Carlos Carneiro, nem António Saúde, nem Alberto de Sousa chamaram defensores para os seus trabalhos, certamente por saberem que quem não deve não teme e que só se defende quem precisa de defesa.

Em todo o caso, penso que foi bom que eles viessem, pois, a julgar pela pobreza dos argumentos, a impressão que nos deixaram foi que a causa por eles defendida é, de facto, uma causa tão mal afortunada, que não há balões de oxigénio que a possa salvar. Há muito que eu o sabia. Em todo o caso, fui lá, para ver se teria alguma coisa a corrigir nos meus pontos de vista e nas minhas opiniões estéticas, para não dizer nas minhas certezas. Afinal, os oradores apenas conseguiram confirmar-me nas perspectivas que, desde há anos, aqui tenho defendido, não só em breves notas filosóficas, à entrada das minhas crónicas artísticas, mas também em sucessivos ensaios, onde o tema foi, por vezes, mais aprofundado (1). Quem os leu, sabe o que penso sobre o assunto. E quem, depois de os ter lido, visitou a

---

(1) Lembrarei entre outros, estes meus ensaios de filosofia estética: «*Mistificação em Arte*» (BROTÉRIA, Nov. de 1955); «*A farsa surrealista*» (Ibid., Abril, 1956); «*O surrealismo na arte religiosa*» (Ibid., Julho, 1956); «*A originalidade em arte*» (Ibid., Nov., 1956); «*A quantidade contra a qualidade em arte*» (Ibid., Dez., 1956); «*Arte abstracta e culto religioso*» (Ibid., Fev., 1957); «*Pintura de hoje e pintura de sempre*» (Ibid., Abril, 1957); «*A beleza ideal e o homem real*» (Ibid., Maio, 1957); «*O passado e o presente em arte*» (Ibid., Junho, 1957); «*Crise de evidências*» (Ibid., Julho, 1957); «*Concepção e realização em arte*» (Ibid., Julho, 1957); «*A arte e os críticos*» (Ibid., Agosto, 1957); e «*Equívocos de certa arte moderna*» (Ibid., Dez., 1957).

Exposição Gulbenkian pode comparar e julgar pela própria cabeça. E, se tiver reflectido um pouco, talvez possa também suspeitar de que esses senhores, que de tão longe vieram, o que fizeram, afinal, foi atihar um movimento que não é mais do que um assalto subversivo da morte contra a vida, no coração da arte. Pelo menos, e sem entrar nas intenções, que só a Deus pertence julgar, foi isso o que a mim me pareceu.

À força de anarquia rebelde, o homem revolucionário tende, no nosso tempo, a desumanizar-se, a desintegrar-se moral e intelectualmente, e isto até à destruição da própria personalidade ou, para empregar a linguagem do chefe encartado do surrealismo, «até à auto-desrealização». E é isso, precisamente, o que, em certa arte, a que abusivamente chamam moderna, se está a verificar a olhos vistos. Como escreveu Berdiaeff, «*dans les dernières productions de son activité créatrice, l'homme en arrive à la négation de sa propre image; en tant qu'être individualisé, il a cessé d'être object de l'art, il s'enfonce et disparaît dans les collectifs sociaux et cosmiques*» (1). Ora, se me não engano, é aí, no ódio suicida, em que o homem se está a destruir, designadamente naquilo que nele existe de mais especificamente humano (e isto precisamente numa altura em que ele dispõe de tantas possibilidades para se construir...), que o problema de certa arte, chamada «moderna», se situa, e não nos sofismas ou nas meias verdades que os conferencistas cá nos vieram encampar e, depois deles, alguns dos nossos críticos repetiram, numa subserviência de «pastiche» que, na verdade, lhes não fica muito bem.

Fala-se hoje muito em *modernidade* artística e em evolução na arte. Mas também aí o equívoco é manifesto, tão manifesto, que custa a crer na boa fé de quem nele colabora. O que está em problema não é a modernidade, uma vez que toda a arte ela-

---

(1) NICOLAS BERDIAEFF, *Le sens de l'histoire*, Paris, 1948, pág. 155.

borada em determinado tempo é necessariamente moderna para esse tempo. O que está em problema é se tal obra, pertença ela a que corrente estética pertencer, *é ou não obra de arte*, no sentido que a esta palavra legitimamente se costuma dar, quando se fala em belas-artes. Ora, a atribuição do nome de arte, neste superior sentido de expressão artificial de beleza inspirada no real, parece-me francamente abusiva, quando se trata de uma coisa impossível de denominar, por isso que se nega a toda a transparência do real e não passa, no dizer autorizado de Alain Jouffroy, de « *tâtonnement, égarement, angouisse ou délire* ».

Por outro lado, fazer arte é imitar o acto criador, por meio de réplicas artificiais (feitas pela arte) à beleza natural, no que nela há de encarnação, ou de pensamento divino realizado, que pode ir até à esperança estética, transfigurada na ordem sobrenatural. Mas, se é assim, como atingir a meta, num género de arte que, na palavra justa de Berdiaeff, « preconiza a negação, não só da imagem humana, mas também da figura de todas as coisas, no que nelas há de expressão válida de beleza e de espiritualidade »?

*Formosura* é um conceito que deriva de *forma*. Ora, se é pela forma que as coisas são o que são, poderá ainda haver arte, onde a forma está ausente, principalmente no que nela deveria haver de transparência espiritual, ou de forma interior, pela qual se definem metafisicamente os seres? A resposta não parece difícil e quem quer a poderia dar, se não fosse uma espécie de parálisia mental, a que o negativismo revolucionário, em determinados sectores, arrastou o pensamento. E isto é irritante, principalmente porque torna impossível o diálogo. Como diz Pascal, « *d'où vient qu'un boiteux ne nous irrite pas, et un esprit boiteux nous irrite? A cause qu'un boiteux reconnaît que nous allons droit, et qu'un esprit boiteux dit que c'est nous qui boitons; sans cela nous en aurions pitié et non colère* » (1). « Paralíticos

(1) PASCAL, *Les Pensées*, n.º 80.

mentais », como escreve Berdiaeff, ou « mancos do espírito », como lhes chama Pascal, não hesitam em contradizer em público a própria evidência; e, com a boca cheia de modernidade artística e de evolução na arte, contrariam, afinal, toda a modernidade e toda a evolução!

Como conceber a modernidade, numa « *soit disant* » arte que se compraz num primitivismo imbecil? Evolução, como, se tudo, nessa arte, é regressivismo, e desprezo pela inteligência, sem a qual, na ordem das coisas humanas, nenhum progresso é possível? Quem diz *evolução*, diz uma *constante* de unidade, subjacente à diversidade. É o velho problema do Uno e do Múltiplo, que, pelos vistos, o culto da aberração tornou, outra vez, impossível de resolver.

De facto, o que se verifica, tanto nos abortos plásticos da anti-arte, como nas declarações — « pastiche » — dos filósofos desses abortos, é o corte radical com o real e com o passado, isto é, com a beleza óntica e com a técnica, o que tira todo o sentido, tanto à modernidade autêntica, como à verdadeira evolução, nessa coisa tão difícil de classificar, e que só abusivamente andam aí a enfeitar com o nome de arte.

Emílio Bréhier verificou um dia, aterrado, que, « no nosso tempo, a filosofia chegou à situação perigosa em que se arrisca a desvanecer-se em não-filosofia » (1). A observação de Emílio Bréhier é justa e fácil de verificar. Ora, o pensamento tende a transformar-se em acção. Por isso, não admira que, nos sectores influenciados por essa não-filosofia, a arte tenha também chegado a um terrível ponto crítico, em que, de facto, se está a transformar em não-arte. E assim como se continua a chamar filosofia a abortos lógicos, que nada têm que ver com a filosofia, também há quem nos queira encampar com o nome de arte, abortos anti-estéticos, que nada têm que ver com a arte.

---

(1) ÉMILE BRÉHIER, *La transformation de la philosophie*, Paris, 1948, págs. 240-247.

Mas o equívoco é manifesto, e é urgente denunciá-lo, mesmo que a manqueira espiritual, daqueles que nele colaboram, se insurja contra nós e teime e reteime que somos nós, e não eles, os mancos do espírito. De facto, não há dúvida que são eles, e temos disso um padrão iniludível, pelo qual é fácil aferir, tanto os nossos pensamentos, como os nossos conceitos de beleza. Esse padrão é a natureza, na infinita riqueza das suas manifestações estéticas, que são hoje exactamente o que sempre foram.

Eu já ouvi a um crítico dizer que, «depois do *sputnik* não é lícito pintar à maneira de Malhoa ou Columbano» e não vê o crítico que nada tem o progresso da pintura com as ciências físicas, e que o *sputnik* é tão somente um objecto a mais, que Malhoa ou Columbano naturalmente pintariam . . . à sua maneira!

No modo de falar dos falsos profetas da arte, verifica-se, afinal, a mesma paralisia mental, que Pascal denunciava no pensamento dos «*esprits boiteux*», paralisia alastrante da concepção à acção, com perigo de se refundir numa espécie de recalçamento, em que se misturam a impotência criadora, o ressentimento e a inveja, no desejo revolucionário de destruir todos os valores autênticos, precisamente porque são valores autênticos, que valem por si mesmos, e dão, por conseguinte, ao universo e ao homem, a nota vitoriosa da inteligibilidade, nota que não cabe na concepção absurda do universo, em que certa refalsada filosofia do nosso tempo se compraz. Daí, produções absurdas, que ninguém entende, porque não são para entender, o que não quer dizer que não haja quem chame peritos do estrangeiro, que as venham explicar. Tempo perdido, afinal, pois a verdade é que, por definição, toda a arte que, para se entender, exige explicações suplementares, é irremediavelmente falhada. Que eu saiba, nunca se fizeram conferências para ensinar a entender Malhoa ou Carlos Reis!

Por outro lado, numa arte que sistematicamente se nega à significação, toda a explicação é arbitrária. Em Paris, quis eu, um dia, ouvir o director de

um museu, a respeito de um abstracto, apresentado com o título de «Flores na primavera». Não havia nele flores nem sinais de primavera. Por isso, perguntei por que era que se chamava assim e apenas obtive como resposta que era porque... foi assim que o autor lhe chamou! Não me conformei com a resposta, e perguntei de novo se não ficaria melhor chamar-lhe, por exemplo, «Fábrica de chocolate», ou «Cão perdido sem coleira». E o bom do director fitou desoladamente o quadro e disse-me que sim, que, de facto, esses nomes também poderiam servir. E, por sua vez, perguntou-me a mim porque era que eu preferia esses chamadoiros. E eu respondi-lhe que por nada. A fábrica de chocolate, estava eu a vê-la, na rua fronteira. Nada tinha que ver com o quadro. E o cão perdido sem coleira era o título de um livro que eu levava debaixo do braço. Para o director do museu, porém, tudo servia, para definir a significação de um aborto que, na verdade era incapaz de qualquer nome, visto que nada podia significar.

Ora, a verdade é que não é isso o que sucede com a verdadeira arte. Para entender um retrato, pintado por Malta ou por Medina, não são precisos peritos, vindos de parte nenhuma. Basta abrir os olhos e ver. Para admirar um fresco de Domingos Rebelo, ou qualquer das paisagens de João Reis e de Murteira, são desnecessárias explicações suplementares, porque as obras se encarregam de falar por si, numa linguagem tão cheia de expressão, que quem quer a pode entender. Tal é a diferença que distingue a arte *que-é*, da arte *que-não-é*. Coisas intuitivas que, pelos vistos, o sr. Dorival ainda não aprendeu...

Fenómeno curioso e sintomático! O sr. Dorival pretendeu exemplificar a argumentação com uma tela abstracta. Antes, porém, de a mostrar, sangrou-se com saúde, pedindo ao auditório que fizesse o favor de não rir. E o auditório viu a tela. Não percebeu nada, porque aquilo não era para se perceber. Claro está que lhe apeteceu rir. Mas, como se tratava de um auditório educado, sujeitou-se a um pequeno sacrifício e fez o favor de não rir, a não ser... para dentro. Foi, aliás, o que também me aconteceu a mim.

Vamos agora ao que ele disse na conferência. Disse que a "pintura, de que nos vinha falar, se bifurcou em muitas correntes estéticas. Melhor diria se em vez de correntes *estéticas*, dissesse correntes *inestéticas*, que é isso o que elas são. Quanto à tal bifurcação, aí, sim, disse a verdade; e nós já o sabemos. Os «ismos» da pintura dos aventureiros, que substituem a aprendizagem da técnica, por um cabotinismo sem técnica, ou por uma técnica que julgam «revelada», são tantos, que já se não podem contar. Eu tentei uma vez contá-los, mas parei, quando cheguei a quatro centos. Isto, há coisa de três anos, pois hoje bacoreja-me que já devem ser muitos mais.

Do último, falaram há pouco as revistas e a imprensa diária. Leram? Chama-se o «agressivismo». É assim que, na primeira página de *O Século* de 18 de Novembro de 1957, ao alto de uma gravura, em que se reproduz uma tela ininteligível (tão ininteligível como a maior parte da farragem surrealista, cubista e abstracta, exposta na Exposição Gulbenkian), se pode ler esta espantosa legenda: «A AGRESSÃO, NOVA TÉCNICA DE PINTURA». A seguir, vem a tal gravura. E, ao fundo, esta explicação: «Entre as várias técnicas de pintura, até hoje utilizadas, conta-se agora uma nova, do pintor francês Georges Mathieu: *a agressão*. O pintor volta-se para a tela e *agride-a*. Atira-lhe com tintas, com objectos diversos desde espátulas e tijolos. Faz cara de exaltado. E despeja sobre a tela tubos inteiros a esmo. Desta pitoresca (só?) maneira de pintar, resultam obras de (mau) génio. Em Tóquio, onde 25.000 pessoas visitaram, em quatro dias, a sua exposição, Mathieu, vestido de Samurai (como se vê na gravura) «pin-tou» à vista do público e fez tanto furor como o «rock'n roll...». É mais um, na selva escura (ou na loucura?) dos «ismos», que hoje enxameiam parasitariamente, num campo onde ainda há poucos anos apenas se procurava a expressão artística da beleza, — uma expressão feita diálogo, cuja gramática e estilística se aprendia com mestres experimentados e em escolas que, por isso mesmo, se diziam de *belas-artes*! Ora o sr. Dorival parece guinar em sentido contrário, que é, naturalmente, o sentido das *malas-*

-artes, e é pena. É pena vê-lo a gastar tanto tempo e tanta retórica a enfeitar, como se fossem a última maravilha do mundo, «ismos» sem beleza nem significação, que também já por aí pululam, como cogumelos em terra apodrecida. Até quando? Certissimamente, até que o tempo, que é o grande crítico, e o único a quem compete julgar em última e definitiva instância, faça a justiça que só ele pode fazer. E não tenham dúvida que a há-de fazer!

As obras de arte dos gregos são intemporais, e só sobre o que é intemporal o tempo não tem jurisdição. Por isso, Oscar Wilde dizia que «nada há tão perigoso como ser demasiadamente moderno, pois ser moderno é ser escravo do tempo e correr o risco de envelhecer de repente». Os gregos sabiam que basta passar um dia, para que o «hoje» se desfigure em «ontem». Por isso, procuravam a beleza, que é intemporal, e não a modernidade, que outras modernidades inexoravelmente condenam a envelhecer. De facto, só o intemporal sobrepõe ao tempo a sua perenidade e, por conseguinte, a sua modernidade.

Não envelheceram as obras de Grão-Vasco, de Nuno Gonçalves, de Vieira Lusitano, porque foram feitas, não sob o signo da modernidade, mas sim sob o signo da beleza. É esse também o segredo de Columbano, Malhoa, Carlos Reis, Silva Porto, Henrique Pousão, Falcão Trigo, Artur Loureiro, e tantos outros, cujos trabalhos crescem em modernidade intemporal, precisamente na medida em que o tempo vai envelhecendo todas as outras coisas. Pergunto: depois de a moda passar, será igual a delas a sorte de certos enigmas desfigurados, que foram expostos no certame Gulbenkian, como, por exemplo, os de Almada Negreiros, Cruz Carvalho, Guilherme Casquilho, António Charrua, Calvet da Costa, Waldemar da Costa, José Escada, Querubim Lapa, Eduardo Luís, Júlio Resende, Sebastião Rodrigues, e outros do mesmo teor? E, se dos enigmas desfigurados passamos ao infantil, alguém poderá vaticinar que resistam à crítica inexorável do tempo pinturas como as que fazem nas aulas os meninos

cábulas, e são assinadas, na Exposição Gulbenkian, por Leopoldo Neves de Almeida, João Artur, João Bailote, Jorge Barradas, René Bértholo, António Botelho, Carlos Botelho, Artur Bual, Martins da Costa, Augusto Gomes, Domingos Lopes, etc.? Em escultura, a «Vénus» de Milo não tem, ainda hoje, olhos que se cansem de a ver, nem ouro que a pague. Sucederá o mesmo, já não digo daqui a 2.500 anos, mas daqui a 25 dias, ao enigma desfigurado de Arlindo Rocha, intitulado «A mulher e a árvore»? São perguntas inocentes que eu faço e às quais, se ninguém quiser dar resposta, não faz mal. O tempo se encarregará de o fazer. Só ele está blindado contra a traição de que fala Alain Jouffroy, e que consiste «à magnifier le chaos, et à faire passer comme merveille et perfection ce qui n'est que tâtonnement, égarement, angoisse ou délire».

O sr. Dorival filiou as várias correntes estéticas da sua predilecção, numa aberração inicial, a que chamou «nabismo», o qual, depois, proliferou num estendal cada vez mais aberrativo, cujo último rebento, pelos modos, é o tal «agressivismo», a que há pouco me referi (1). O sr. Dorival aludiu ao «nabismo», mas não explicou o palavrão. Limitou-se a dizer que o «nabismo» proliferou em outras correntes mais ou menos afins, como o «fauvismo», o cubismo, o expressionismo, o surrealismo e, por fim, o abstractismo. No fim da conferência, perguntei a

---

(1) Em tempo. Disse eu acima que o «agressivismo» é o último «ismo» da série. Mas parece que já apareceu outro, que, se me não engano, foi inventado por Almada Negreiros. Não sei se tirou patente de invenção. Vou-me informar e depois digo. Se bem entendi, chama-se «pan-matematismo», mas também há quem lhe chame «relação 9/10» e «pitagorismo». Dizem os jornais (Cf. *Novidades* de 21/XII/57) que «resvalando constantemente entre um exoterismo pitoresco, e um cálculo elementar não-dedutivo, Almada com o seu incontestável talento conseguiu prender a assistência durante mais de uma hora». Pronto. É mais um «ismo» a acrescentar à série!

alguns dos ouvintes o que é que entendiam pela palavra «nabismo» e verifiquei, sem surpresa, que nenhum deles entendia coisíssima nenhuma. Vou elucidá-los eu. A palavra «nabi» é hebraica e significa «profeta», «vidente», ou coisa parecida. É assim que, no *Flos Sanctorum* do nosso Sever de Resende, se pode ler: «Isaías, o *nabi* assombroso, tem hoje na liturgia a palavra... etc.» (1). Profeta ou nabi é, por conseguinte, o homem do ensino revelado que, por isso mesmo, não precisa de aprender. O sr. Dorival devia saber isto, e talvez porque o sabia, e por temer uma objecção, situou nas origens do movimento nem mais nem menos do que Picasso, para dizer que não foi por ignorância da técnica da pintura que ele enveredou pelo nabismo, pois é sabido que, antes de ser cubista, Picasso tinha aprendido a pintar. É verdade. Mas é só metade da verdade. A outra metade, se me não engano, deve ser a seguinte: Picasso, se não é judeu inteiro, é pelo menos fortemente traçado de judeu. E talvez isto ajude a esclarecer o mistério, que o sr. Dorival se limitou a esboçar. Vamos já ver porquê.

É sabido que, devido a uma antiquíssima e formal proibição religiosa, não podem os judeus reproduzir artisticamente a figura das coisas. Estão assim inibidos de dar qualquer significação em arte. No *Levítico*, que é o terceiro livro do *Pentateuco*, e contém tradições que remontam a mais de 3.000 anos, lê-se textualmente: «Eu sou o Senhor vosso Deus. Não fareis ídolos para vós, nem imagens de escultura, nem levantareis colunas, nem erguereis na vossa terra qualquer pedra *que seja significativa*, para lhe prestardes culto» (2). Tratava-se, então, de uma medida profiláctica, contra o perigo da infecção politéista, que era o andaço do tempo. Mas, depois,

---

(1) SEVER DE RESENDE, *Flos Sanctorum*, pág. 59 (Do esp. dos Árabes). Cf. *Enciclopédia Luso-Brasileira*, na palavra «nabi».

(2) *Lev.*, 26, 1.

já o mundo deu muita volta. E desde que o perigo politeísta desapareceu, a imaginária pôde transfigurar-se em instrumento de elevação espiritual, claro está, se as imagens nos ajudarem a subir até Deus, e não acontecer, como já tem acontecido, que a subversão da morte, no coração da arte, entre nos nossos templos, e nos faça descer aos desesperos do inferno!

Estou que este facto da antiquíssima proibição religiosa ajuda a compreender a aversão picassesca pelo figurativo e por qualquer género de significação em arte. Esta aversão, praticada nos dez séculos que precederam Cristo, e recalçada em vinte séculos de cristianismo, teria explodido um dia na alma rebelde de Picasso e seus comparsas mais ou menos nabis, quero dizer: mais ou menos judeus. Um caso interessante para objectivo de psicanálise, se Freud, que também era judeu, ainda vivesse! Carlos Gustavo Jung farejou o problema, mas incompetentemente. Ouviu cantar o galo, sem saber onde (Cf. ROBERTO VOLMAT, em «La Table ronde» Paris, Dez. 1956).

A explosão anti-figurativa acentuou-se em Picasso pelo esquartejamento geométrico das pessoas e das coisas; passou, ainda no mesmo Picasso, à sua desfiguração; e, arrastada pela dialéctica do seu próprio negativismo, foi-se tornando cada vez mais nabi, quero dizer, mais revolucionariamente judaica, até dar na abstenção pura, donde a figuração e a significação desapareceram completamente.

Este fenómeno tinha-se dado também, mas de modo mais pacífico, no mundo árabe, de origem igualmente semita (1), cujos monumentos são ornamen-

---

(1) *Semitas* são os descendentes de Sem, e formam uma família etnográfica e linguística que compreende, em geral, os diversos povos que falam ou falaram o arameu, o sírio, o caldaico, o assírio, o hebreu, o árabe e o himiarita. Em particular, os árabes provêm de Agar (daí o chamarem-se também «agarenos», pelo seu filho Ismael, que foi o tronco do povo árabe, ou ismaelita).

tados com desenhos sem figura nem significação, frequentemente associados a letras do alfabeto árabe, estilizadas em pequenas frases do alcorão. A esses desenhos, pelo facto de serem usados pelos árabes, dá-se, como é sabido, o nome de « arabescos ». Há, como se vê, imponderáveis subjacentes às instituições humanas, onde os olhos desatentos nem sempre conseguem penetrar. E, no entanto, é desses imponderáveis que algumas vezes nascem os movimentos colectivos, que desviam o rumo da história e lhe imprimem novo sinal, que tanto pode ser negativo, como positivo. Neste caso da arte « nabi », o sinal é cem por cento negativo, por isso que o profetismo, que lhe está subjacente, é cem por cento desprovido de credenciais. Tanto no mundo árabe, como no mundo judeu, a repugnância para com a significação artística cristalizou na tradição, que nada veio contrariar, ao invés do mundo cristão, onde o tabú judaico, largamente recalcado, veio um dia a explodir na alma vulcânica de um judeu.

Suponho que o Prof. Doutor Leite Pinto, que em boa hora sobraçou a pasta da Educação, tinha tudo isto bem presente, quando, a propósito da reforma do ensino de Belas-Artes, disse que, « por definição, uma reforma de ensino tem de ignorar uma arte que se diz sem técnicas ou, o que vale o mesmo, *que se afirma possuidora de uma nova técnica revelada* » (1). Essa « nova técnica revelada » é, nem mais nem menos, a técnica nabi, a que o sr. Dorival se referiu, ou seja a arte que pretende vir profeticamente, não se sabe de quem, e por isso se julga dispensada de ser aprendida, quer com o magistério vivo, como se procede com todas as mais disciplinas superiores, quer com os exemplos da actividade artística do passado, presentes ainda hoje e ao alcance dos estudiosos, nas obras que nos deixaram.

---

(1) O discurso do Sr. Ministro da Educação foi todo transcrito por mim, no artigo anterior (Jan. 1958), com o título « Rumo ao futuro ».

Depois, como na história da raposa e das uvas, que Procópio Ferreira nos veio há pouco recordar, os aventureiros dizem mal da arte do passado e chamam «pastiche» às obras dos artistas que procuram aprender, com os mestres, para os igualem, e até, se for possível, para os ultrapassarem. Ora, só quem for muito cabotino é que poderá dizer que este esforço de aprendizagem é uma cópia ou um «pastiche», pois, a verdade é que, como ninguém nasce ensinado, é claro que só quem aprende o que os outros sabem é que pode, pelo próprio esforço, ultrapassar o que com eles aprendeu. Por outro lado, o feitiço vira-se contra o feiticeiro, visto verificar-se que onde a cópia e o «pastiche» alastram a olhos vistos, é precisamente na arte abstracta e nos vários nabismos que a precederam, por isso que, não tendo aprendido a procurar a inspiração na natureza, sempre tão rica de sugestões e tão variada na sua objectividade estética, se vêem obrigados a irem-se copiando desafortadamente uns aos outros, e a apresentar trabalhos que, raras vezes, excedem as possibilidades da garotada escolar. E tanto assim, que também os defensores do abstractismo se limitam a repetir os mesmíssimos sofismas que nem àqueles que os declamam conseguem convencer. Um crítico, que vive da crítica (e talvez isso explique muita coisa...) veio a terreiro, para dizer que quem hoje pintasse como Nuno Gonçalves incorreria no pecado de falsificação. E não vê que do que se trata não é de *pintar como* Nuno Gonçalves, mas sim de *saber pintar como* Nuno Gonçalves. Do que se trata não é de imitar este ou aquele, mas sim de dominar a técnica da arte, como eles a dominaram, pois é essa a primeira condição para o artista se poder encontrar a si mesmo e de se poder exprimir, não à maneira de Nuno Gonçalves, ou seja de quem for, mas sim à sua própria maneira. Coisas tão simples, que o crítico não sabe! A não ser que as saiba e não as queira dizer!

Seja como for, o certo é que toda a defesa do abstractismo é necessariamente um tecido de sofismas ultra-primários e também um insulto à Exposição Gulbenkian e — apesar de tudo! — também aos dois juris que intervieram respectivamente na selec-

ção e na classificação. Porque, *apesar de tudo*, a verdade é que entre a farragem abstracta, lá se viam alguns trabalhos significativos, que nada têm que ver nem com o abstractismo, nem com o matematismo descarnado ou interplanetário, em que o crítico finge acreditar. E o Grande Prémio, tanto de Pintura, como de Escultura, foi dado a trabalhos francamente figurativos, respectivamente de Eduardo Viana e de Barata Feyo. O Primeiro Prémio de pintura foi atribuído a dois trabalhos figurativos, respectivamente da autoria de Dordio Gomes e de Abel Manta. Só um dos Segundos Prémios de Pintura tocou, ninguém sabe porquê, a um abstracto tartamudo. Quanto ao outro, foi atribuído, e muito bem, ao eloquentíssimo auto-retrato de Guilherme Camarinha. O Primeiro Prémio de Escultura foi para uma figura altamente sugestiva e bem construída de António Duarte. Se um dos Segundos Prémios de Escultura foi atribuído a «Uma varina» de Jorge Vieira, a verdade é que se trata, não de um abstracto, mas de um estilizado de bom efeito ornamental. Quanto ao outro Segundo Prémio de Escultura, coube, e com razão, a uma expressiva cabeça assinada por Joaquim Correia. O Prémio de Aguarela tocou, não a qualquer abstracto, mas a uma paisagem de Bernardo Marques. Um dos Prémios de Desenho foi dado a uma extravagância, aliás de bom efeito ornamental, da autoria de Santiago Areal. É certo, mas o outro coube merecidamente, não a uma abstracção, mas sim a uma paisagem de Bernardo Marques, que também teve, como vimos, noutra paisagem, o Prémio de Aguarela. Os Prémios de Gravura couberam, um, a «O atelier», de Teresa de Sousa, em que há um pouco de tudo, desde o figurativo, ao surrealista, e ao abstracto; e o outro, a Júlio Pomar, num trabalho vincadamente figurativo e cheio de carácter, aberto em madeira, e a que denominou «Os pastores». Houve ainda outro prémio, este extra-concurso. Deram-no a Almada Negreiros, ninguém sabe ao certo porquê: Eu supponho (mas pode ser que me engane) que foi apenas pelo facto de o júri não ter percebido nada, no que tem sua desculpa, pois também eu não percebi absolutamente nada.

Em Paris, dada a falência inevitável do abstractismo, anda agora na berra o «virgulismo». Conhecem? Uma vez, é uma tela preta, com vírgulas brancas; outras vezes, é uma tela branca, com vírgulas pretas. Lembrei-me do virgulismo parisiense, quando vi o pan-matematismo lisbonense de Almada Negreiros. Valem o mesmo, quero dizer: do ponto de vista da arte, não valem nada. Mas uma andorinha não faz verão. E o que, no fim, se apura, é que, apesar dos entusiasmos do sr. Gaspar Simões, pois é ele o crítico de quem tenho estado a falar <sup>(1)</sup>, o saldo positivo, no que se refere aos prémios, situa-se do lado, não da farsa abstracta, mas sim da pintura figurativa. Ora, com o seu abstractismo exclusivo, o crítico, sem dar por isso, desautorizou, ao mesmo tempo, os júris, tanto da selecção, como da classificação, e a iniciativa da Fundação Gulbenkian, que se tinha comprometido a proceder «*sem atender a escolas, facções ou correntes*, e sem patrocinar, especialmente, umas em detrimento das outras». E se é certo que, contra esta promessa, o júri de selecção encheu as salas de Barata Salgueiro com a farragem inútil dos abstractos, não é menos certo que alguns figurativos passaram, e que foi a eles que, em geral, o júri preferiu, na classificação.

Coisa curiosa! O crítico em referência, cuidando defender a arte abstracta, não fez mais do que condená-la, quando escreveu: «A pintura é uma linguagem universal, só aqueles que se exprimem segundo o vocabulário inteligível em todo o lugar da terra qualificadamente na vanguarda das Belas-Artes estão em condições de dizer que falam o idioma universal das artes plásticas». Vai textualmente, o que equivale a dizer que, se a fraseologia é bastante «abstracta», a culpa não é minha. O seu a seu dono! Em todo o caso, sempre se pode tirar a limpo que boa pintura é aquela e só aquela *que fala em*

---

(1) Cf. JOÃO GASPAR SIMÕES, «1957: A consagração da arte do nosso tempo», em *Jornal de Notícias*, Porto, 29-12-1957.

*linguagem universal*, no tempo e no espaço. Ora, essa pintura não é a abstracta. É a pintura de sempre, ou seja, aquela que é capaz de dialogar, por isso que diz alguma coisa em linguagem universal, que toda a gente pode entender, o que se não dá com a pintura tartamuda, ou mesmo mudinha de todo, que ninguém entende, a começar pelos críticos e até pelos júris e por aqueles que a deitaram ao mundo. Estou que o crítico não ignora isto. Estou mesmo que será muito capaz de o dizer para outra vez, se lhe vier a jeito. Agora, porém, a palavra de ordem é outra. É a guerra, mais ou menos camuflada, não só contra o espírito, mas em sentido contrário ao do espírito, que por vezes é incómodo a certa gente e não lhe deixa a consciência em paz!

Mas, cuidado! No dizer certo de Hartmann, «querer, na altura da nossa civilização, esquecer o caminho andado e recomeçar em zero, é mais do que um perigoso equívoco. É também uma forma degradante de charlatanismo mental». E isto para quê? Para nada, pois, segundo a justa observação de Carlyle, «o charlatanismo não dá nascença a nada e transmite a morte a todas as coisas». Não viu isto o crítico? Não viram isto os júris? Talvez não. Talvez sejam coisas, em que nunca tiveram oportunidade de pensar...

Observa Owen Francis Dudley que «há estados terríveis de cegueira mental, em que é impossível avaliar a lógica dos factos» (1). Ora, no caso da arte contemporânea, os factos estão à vista, e só é pena que «os estados terríveis de cegueira mental», a que Dudley se refere, nem sempre deixem avaliar a lógica gritante do negativismo brutal, que neles se devia fazer ouvir. Brutal e anti-humano, pelo menos nas intenções surrealistas, que lhes estão subjacentes.

---

(1) OWEN FRANCIS DUDLEY, *Conversion to the Catholic Church*, Burns and Oates, London, 1933, pág. 19.

No catálogo da Exposição Gulbenkian, há um prefácio, a que já me referi, e onde se lê que «A Fundação sòmente pretendeu contribuir para o desenvolvimento das artes em Portugal e, por consequência, cooperar activamente com as instituições e as pessoas que têm a mesma preocupação ou a mesma finalidade, *sem atender a escolas, facções ou correntes*». Ótimo! Mas eu suponho que, na expressão «artes em Portugal», se entende «belas-artes», não só porque assim se costuma entender, mas também porque a Exposição se fez nas salas da Sociedade Nacional de Belas-Artes. Ora, se a beleza é o esplendor da verdade, temos de confessar que muitos dos trabalhos expostos nada têm que ver com a expressão desse esplendor. Antes pelo contrário. Estiveram, por conseguinte, deslocados, numa exposição que, por definição era de Belas-Artes. Isto, quanto à beleza artística, primeira condição, a meu ver, para a admissão a um certame desta natureza. Outra condição devia ser, julgo eu, o bom acabamento técnico dos trabalhos, o que supõe, no artista, competência, talento, dignidade, técnica e seriedade profissional. Ora, o que neste certame se verifica é que, ao lado de alguns trabalhos, que realmente obedecem a todas estas condições, há outros — e são a maioria — que melhor ficariam numa sala, em cuja porta de entrada se poderia talvez escrever: «Exposição de desenhos e de bonecos infantis, executados por gente grande». É claro que, de tal certame, deveriam estar ausentes todos os verdadeiros artistas. Porquê? Por definição.

Quer isto muito simplesmente dizer que a disposição prefacial se não cumpriu tão inteiramente, como nela se contém. De facto, não será evidente que de mais se atendeu a escolas, facções ou correntes que nada tinham que as recomendasse e que, contra promessas feitas, se patrocinaram especialmente umas em detrimento das outras? Não tenho procuração dos artistas, mas julgo saber distinguir entre beleza e fealdade, e entre arte e não-arte, ou, mais claramente, para evitar confusões, entre belas-artes e malas-artes, e ainda entre simples jogos de cores ou, quando muito, arranjos espectaculares de propa-

ganda ou de cartaz, tudo sem sombra de espiritualidade esteticamente significativa, e geralmente feito à base de um puro sensualismo, como se o artista não tivesse outros valores a explorar!

Uma coisa são os efeitos de beleza ornamental, a que pertencem, por exemplo, a grega e o arabesco, outra é a arte significativa do real, que, por contar com uma linguagem comum, permite, estimula, promove o diálogo estético entre a obra de arte e o espectador. Ora, se este diálogo estético se dá, pode o público contar com pontos de referência objectivos, para conscientemente julgar. Mas é claro que, se esta objectividade falta, não se vê, então, onde descortinar um critério válido de apreciação, cuja falta se arrisca a ser muito mal suprida pelo capricho, pela arbitrariedade e até pela paixão pessoal, política ou revolucionária, que nada tem que ver com a arte.

Mal sem remédio? Não. Bastaria que, no mesmo plano, se não misturassem alhos com bugalhos, isto é, que na mesma exposição se não baralhassem, em competência de valores, objectos que nada têm que ver uns com os outros, visto pertencerem a ordens estéticas completamente distintas.

Toda a arte significativa foi impressão no artista, antes de ser expressão na obra. Ou não será assim? Mas é claro que, se o espectador, em face do trabalho estético, não consegue entender a expressão social da impressão subjectiva do artista, então é porque este se não soube exprimir, ou por falta de alento poético, ou por deficiência de aprendizagem técnica. Ora eu já disse que se deve considerar como irremediavelmente falhada toda a arte significativa que, para ser compreendida, exige explicações suplementares, como as que depois vieram dar o sr. Dorival, o sr. Penrose, o sr. Almada Negreiros e outros, de quem o leitor ouviu falar, se é que se não sujeitou, como eu, à maçada inútil de os ouvir. Digo «inútil», sem desprimor para eles, mas tão somente a pensar na falta de objectividade subjacente a este ramo de trabalhos, em que cada um pode ver o que quiser, e até não ver coisíssima nenhuma, se isso lhe der na gana. Se não acreditam no que eu digo, façam

a experiência, que não é difícil. Eu também já a fiz. Tomem, por exemplo os quadros premiados de Júlio Resende e de Almada Negreiros. Façam vinte fotografias, e entreguem uma a cada um de vinte críticos, que podem ser escolhidos entre os mais especializados em arte nabi. Disponham as coisas de modo que esses críticos não possam trocar impressões uns com os outros. Que faça, cada um, em particular, um relatório sobre o que viu no exemplar em causa. E não terei a mais pequena dúvida em apostar, dobrado contra singelo, em como nenhum dos relatórios estará de acordo com os outros. Ora, a ser assim, em que se fundam as decisões dos júris e as explicações dos explicadores? Em que consiste a objectividade dos profetas, que nos querem fazer ver mosquitos na lua, e maravilhas onde não há senão *«tâtonnement, égarement, angoisse ou délire»*?

E, se quiserem a contra-prova, repitam a experiência com um retrato feito por Eduardo Malta, ou uma paisagem de João Reis. E hão-de ver como, quanto ao essencial, todos os relatórios estarão de acordo. Será difícil concluir?

Na Exposição, vimos uma espantosa e inexplicável preferência pela arte nabi, com prejuízo dos artistas da verdadeira arte, que assim se viram excluídos de participar no certame. Apenas frouxas representações de alguns dos nossos melhores artistas ao lado de uma falsa arte, para a qual a objectividade estética não conta. Ao lado da beleza, tão pobremente representada, porque o júri arbitrariamente a excluiu, a farragem inútil da fealdade. E, na vez do nu artístico, tão difícil e tão cheio de dignidade, o que lá se estadeou foi o nu obsceno, em atitude e conformação plástica, que nenhuma perspectiva pode justificar. Estou a pensar nos óleos de António Quadros e de Martins Costa, e nos desenhos de Guilherme Casquilho, Valadas Corriel e Joaquim Correia, onde não consigo vislumbrar nada que justifique as preferências do júri, contra 2.429 trabalhos recusados, e pertencentes, alguns deles, a pintores de mérito, há muito reconhecido, em exposições tanto nacionais como estrangeiras.

Porquê, esta inexplicável preferência? Creio que nenhum dos membros do júri o saberia dizer. São deficientísimos os estudos filosóficos em Portugal, principalmente desde Pombal para cá. E talvez fosse por isso que o júri, desprovido de princípios universais, que deviam estar subjacentes a toda a avaliação estética, se deixou embalar pelo «slogan» da modernidade, sem se dar conta do equívoco em que incorria, equívoco tanto mais grave, quanto é certo que iria prejudicar milhares de obras e centenas de artistas. Ora, se há uma filosofia que respeita a natureza, na sua totalidade espiritual e material — e é esse o sinal da verdade — há outra que a mutila, e a reduz exclusivamente aos valores económicos e materiais. Essa filosofia mutiladora do real é o marxismo, para o qual tudo se reduz à matéria em movimento. Para o materialismo dialéctico, só contam as infra-estruturas da existência, onde tudo é matéria, sem sombra de significação espiritual. Quanto aos factores ideológicos, o marxismo ateu considera-os como supra-estruturas, inteiramente acidentais, acessórias, supérfluas. Para o marxismo são anti-valores, sem existência real. Nessa categoria de «falsos valores», situa o materialismo dialéctico todos os valores do espírito (que ele nega) e, por conseguinte, a arte, que, por isso mesmo, os revolucionários comunistas começaram a praticar à margem da razão e independentemente das leis eternas do espírito. A essa tentativa absurda, chamaram «surrealismo», ou seja, a tendência de uma escola que surgiu em 1924, e tem como artigo principal do seu programa a exclusão de qualquer lógica. O surrealismo declara-se enfeudado a Rimbaud, Lautréamont, e Guilherme Apollinaire (aliás Guilherme Kostrowitsky), e teve, entre os seus principais animadores André Breton, Luís Aragon e Paulo Eluard. Apresentou-se com a bandeira da expressão do pensamento puro, tendência que depois alastrou, e não é mais do que o disfarce com que excluem da acção artística a razão e a moral, o que equivale a dizer que o pensamento puro, de que falam, nem sequer pensamento chega a ser. Na sua carta de 15 de Maio de 1871, preconizava Rimbaud, na criação artística *«le long,*

*immense et raisonné dérèglement de tous les sens*». Esta palavra de ordem foi aceite à letra por André Breton, que não contente com a subversão das estruturas estéticas e verbais, *quis inverter também e modificar a atitude fundamental da consciência*, dando a primazia ao princípio do prazer, sobre o princípio da realidade, e exaltando a liberdade de ver nas coisas, não o que nelas se vê, mas o que nelas se quer ver. Filia-se nesta tentativa absurda e desrealizadora do humano o disparate que um dos oradores estrangeiros nos quis encampar, quando, em Barata Salgueiro, disse que mudaram os conceitos de beleza, que já não seriam o que sempre foram.

André Breton encontrou, um dia, no centro psiquiátrico do Segundo Exército, em Saint-Dizier, um louco varrido, que negava a realidade das coisas. O mesmo Breton confessa que foi daí que lhe veio a ideia do surrealismo, ou seja um género de arte que não só negue a existência dos seres, mas tenda mesmo à sua destruição, ou, como ele diz, «à sua desrealização». A crise da objectividade, que vem da imitação da loucura (1), não tardou, como era natural, em completar-se com a crise da subjectividade (2). Colocando-se nessa perspectiva da loucura, Breton pretende, no *Segundo manifesto*, que é absurda a distinção entre o belo e o feio, entre o verdadeiro e o falso, entre o bem e o mal. Por onde se vê que o surrealismo é intencionalmente a destruição de toda a arte, de toda a lógica e de toda a moral. E lembrar-se a gente que este negativismo triunfou em Barata Salgueiro!

Neste negativismo insolente, residem os fundamentos do surrealismo, que não é mais do que o

---

(1) A quem se quiser informar, recomendo a leitura dos seguintes trabalhos de André Breton: *Anthologie de l'humour noir*, págs. 319-320; *L'immaculée conception* (de colaboração com Paul Eluard). Paris, 1930, págs. 27-67, e em especial págs. 28 e 30; *Entretiens*, pág. 30; e *Point du jour*, pág. 70.

(2) Cf. ANDRÉ BRETON, *Nadja*, pág. 2.

ateísmo marxista, revolucionariamente transposto para os domínios da arte que lhe não interessa, mas em combate mais ou menos camuflado contra ela. Substituir as obras do espírito, pelas obras que dispensam o espírito, é para o marxismo ateu uma forma de destruir a arte e o espírito que ele tenta suprimir. Substituir, para destruir . . .

Breton não era pintor. Mas lançou em dois « manifestos » a ideia marxista da anti-arte, ou da guerra feroz contra a arte que, pela sua significação e acabamento, pudesse ser um testemunho do espírito. Foi o que se viu na arte nabi, exposta em Barata Salgueiro, e os srs. Dorival e Penrose vieram defender e explicar, à conta de sofismas que, pelos vistos, poucos ouvintes compreenderam, e foi pena.

Essa atitude anti-arte, que o mesmo é dizer « anti-poética », cultivaram-na Breton e os seus amoucos, nos domínios da poesia, por eles desfigurada em não-poesia, isto é, em não manifestação espiritual. André Breton encontrou, um dia num cemitério, uma legenda avivada a vermelho, na lousa de uma campa: « NEM DEUS NEM MESTRE ». E foi nesse momento que ele se insurgiu definitivamente contra toda a autoridade, seja a dos outros, seja a da própria razão. Começou aí a filosofia da arte nabi, ou da arte « revelada », que dispensa a aprendizagem e a direcção dos mestres (1). Na vez da razão, põe Breton os automatismos oníricos, as fantasias sem sentido, e a arbitrariedade total, como fonte única da invenção surrealista. Essa arbitrariedade vai ao ponto, como decreta o próprio Breton, « *d'intituler Poèmes ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible . . . de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux* » (2).

Vejamos outro processo desta farsa, que não é menos ignóbil a fazer poemas, do que a estragar

---

(1) Cf. ANDRÉ BRETON, *Arcane 17*, pág. 25.

(2) ANDRÉ BRETON, *Manifeste du surréalisme*, pág. 65.

telas, que depois enfeiram, como se fossem obras de arte. Para que o leitor não fique a desconfiar da tradução, vai mesmo no original: «*Vous vous asseyez à cinq autour d'une table. Chacun de vous note en se cachant des autres, sur une feuille, le substantif devant servir de sujet à une phrase. Vous passez cette feuille pliée de manière à dissimuler l'écriture à votre voisin de gauche en même temps que vous recevez de votre voisin de droite la feuille qu'il a préparée de la même manière... Vous appliquez au substantif que vous ignorez un adjectif... Vous procédez ensuite de même pour le verbe, puis pour le substantif devant lui servir de complément direct, etc... L'exemple, devenu classique, et qui a donné son nom au jeu, tient dans la première phrase obtenue de cette manière: le cadavre exquis boira le vin nouveau*» (1). Podia continuar a exemplificação, pois tenho em meu poder documentação que farte sobre diálogos surrealistas, jogos do cadáver exquisito (2), etc. A farsa nabi é aqui manifesta. Os surrealistas não admitem que a obra de arte seja emoção ou impressão espiritual, antes de ser expressão verbal ou plástica, capaz de provocar dialécticamente emoção idêntica no espectador. Por sua conta e risco, dizem que a iluminação não antecede, mas sucede à criação, o que equivale a inverter a ordem das coisas, e a dizer que o artista lança as tintas à toa (ou as palavras, quando se trata de poemas) e que só depois é que sabe o que sai (3). Claro está que, a ser assim, são inúteis as escolas de belas-artes. É inútil a aprendizagem. E, no entanto, foram admitidos abortos destes, absolutamente anti-estéticos, na Exposição Gulbenkian, alguns dos quais foram premiados, ou propostos (por quem?) para serem adquiridos pelo Estado!

---

(1) G. HUGUET, *Petite anthologie poétique du surréalisme*, pág. 151.

(2) Como já ficou dito, é assim que os surrealistas chamam ao acaso, na fabricação dos poemas.

(3) ANDRÉ BRETON, *Les pas perdus*, pág. 246.

André Breton é categórico: «*C'est pourquoi tout ce qui se peut réaliser dans le domaine intellectuel me paraîtra toujours témoigner de la pire servilité ou de la plus entière mauvaise foi. Je n'aime, bien tendu, que les choses inaccomplies*» (1). Gostaria de saber se algum dos membros do júri está em dia com estas coisas, e, no caso de estar, se partilha nestas ideias manifestamente anti-artísticas, de André Breton e de todos os amoucos do surrealismo. Mas, se não partilha, como explicar, na selecção, tão escandalosa preferência; e, na classificação, alguns prémios, manifestamente atribuídos sem sombra de objectividade estética? Bem sei. Era assim que Breton queria que se fizesse. Mas, em que lei vivemos? Na lei da perfeição artística, que é função da técnica, ao serviço do espírito, ou no bambúrio do acaso, sistematicamente inacabado e alheio à ordenação da razão? Para Breton, herdeiro infiel da dialéctica marxista, só conta essa farragem incrível que, no dizer de Alain Jouffroy, não passa de «*tâtonnement, égarement, angoisse ou délire*». Só conta, para ele, a arte não acabada e mesmo não começada. Conta a anti-arte que bufarinheiros negadores do espírito pretendem enfeitar como se fosse arte verdadeira. Porém eu continuo a pensar, com Ruskin, que «*fine art is that in which the hand, the head and the heart go together*». E penso também, com Alain Jouffroy, que «*não há pior traição à verdade do que exaltar o caos ou elevar arbitrariamente à categoria de perfeição e de maravilha o que não passa de tentativa falhada, de desespero, de alucinação ou de delírio*».

Alain Jouffroy fala aterrado do que ele chama «*O grande drama da pintura francesa, flagrante no último Salão de Maio, em Paris*» (1957). E diz que esse drama se pode traduzir num «*sentimento de falência e numa geral impossibilidade de comunicar, devida ao desconhecimento da técnica e à escolha de temas*

---

(1) *Ibid.*, pág. 8.

sem sentido estético e inadequados à expressão plástica». Quantas vezes, enquanto ia analisando os exemplares expostos em Barata Salgueiro, me saltaram ao pensamento as palavras do Ruskin e de Alain Jouffroy! Apenas, onde aonde, algum breve oásis. Eram os quadros de João Reis, Alberto de Sousa, António Saúde, Carlos Carneiro, V. Alde-mira, Alves de Sá, José J. Ramos e poucos mais. E já não falo nos 2.249 que foram recusados e não pude ver. Dir-se-ia que triunfou, na selecção, o critério não da arte, mas do mais feroz inimigo do espírito, e por conseguinte da arte, que é inquestionavelmente André Breton, o legislador marxista do surrealismo, que preferia os resultados do acaso, aos trabalhos da inteligência; e «*les choses inaccomplies*» às obras inteligentemente acabadas, isto é, as obras a que não faltou, nem o alento poético, nem o domínio da técnica, para chegarem até ao fim!

Mas, cuidado! Nada do que é violento pode durar e por onde cada um peca, por aí é castigado. Ora o surrealismo e, em geral, toda a arte nabi, é uma violência contra o bom senso e o bom gosto, dois valores que já em Portugal reagiram um dia contra desmandos estéticos, que estavam longe de igualar os do nabismo. E o castigo já começou. Lá fora, e particularmente em França, o nabismo está a meter água por todos os lados e é bem feito. É justo que por onde ele pecou, por aí seja castigado! Alain Jouffroy verifica-o e confessa-se apavorado com este desgraçado sinal dos tempos. Diz ele: «*La situation de la jeune peinture* (como vêem, ele não lhe chama pintura moderna . . .) *à Paris n'est pas brillante. C'est le moins qu'on puisse dire. Confusion, truquage, conformisme, ignorance des fins dernières de l'art, snobisme, arrivisme, loufoquerie stérile, simplisme, haine de la poésie, systematisation du non-sens, mesquineries de chapelle, méconnaissance et noyautage du «merveilleux», — telles sont les constantes de toutes les manifestations de la jeune peinture. Traverser ce chaos, transfigurer ce «Radeau de la Méduse», passer outre à cet enfer intellectuel sera une entreprise qui exigera des hommes de génie (. . .) non pas un nouveau Picasso (. . .),*

*mais l'activité d'une nouvelle constellation de poètes, de théoriciens et de peintres (...). C'est pourquoi il ne me semble pas pire trahison de la vérité que celle qui consiste à magnifier le chaos, et à faire passer comme merveille et perfection ce qui n'est que tâtonnement, égarement, angoisse ou délire» (1).*

Declaro solenemente que não discuto as intenções de ninguém. São coisas onde só Deus pode julgar. Este ensaio crítico não é de modo nenhum um libelo de acusação. Mas é um grito de quem adivinha o tremedal, onde a arte se pode afundar, se a moda pega e os novos artistas se convencem de que certas telas nabis, lá pelo facto de terem sido premiadas, valem alguma coisa da perspectiva da arte. Seria perigoso para eles e para o futuro da arte em Portugal. Se alguém lhes disser o contrário, seguramente que os engana. Acreditem, não em André Breton, nem em qualquer êxito ocasional, mas sim em artistas como Miguel Ângelo, Fra Angélico, Donatello, Columbano, e em críticos de arte como Ruskin, segundo o qual arte verdadeira é aquela em que vão a par a mão, a cabeça e o coração. E acreditem também no juízo implacável do tempo...

A desrealização surrealista não se limita, evidentemente, à poesia e à arte. Atinge todos os valores, e principalmente aqueles sem os quais é impossível a vida ao nível humano. Por detrás da farsa inestética, tentada na poesia e na arte, está alguma coisa mais. Está uma vontade de defecção, bem manifesta, por exemplo, no grito de Aragon, que é um dos grandes chefes do surrealismo francês: «*Je maudis la science... Nous sommes les défaitistes de l'Europe... Nous réveillerons partout les germes de la confusion et du malaise... Nous sommes ceux qui donnerons, toujours la main à l'ennemi*» (2).

(1) ALAIN JOUFFROY, *Situation de la jeune peinture à Paris*, em *Preuves*, Outubro de 1956, págs. 24-29.

(2) ARAGON, *La Révolution surréaliste*, n.º 3 (15 de Abril de 1925).

Haverá alguém capaz de negar a responsabilidade deste movimento revolucionário, mais político do que artístico, no estado lamentável a que a França desceu? E é isso o que, contra a tradição dos nossos mestres, querem ver instalado em Portugal, numa altura em que tantos problemas exigem, mais do que nunca, o nosso portuguesismo de sempre e a disciplina social, da qual a arte deve ser uma natural projecção? Porquê esta loucura, que prefere aos nossos mestres, que tão alto elevaram o nome da arte em Portugal, os mestres estrangeiros não da arte, mas da anti-arte, da defecção, do negativismo, da confusão, do mal-estar e da traição? Ou não será verdade que foi sob este signo maldito que o surrealismo surgiu no mundo? Se não foi, desmintam-me. Mas, se foi, para onde é que nos querem levar?

Vimos o que, em 1956, dizia Alain Jouffroy da pintura mercantilizada pelos apátridas, que são os traficantes judeus, mais responsáveis do que muita gente cuida, no drama da «jovem pintura». À falta de mecenas, com dinheiro e alma de artista, os nabis franceses entregam-se aos piratas, que os exploram. E, mesmo assim, só um pequeno número consegue aceitação, no balcão dos mercadores. Já ouvi dizer que andam por 40.000 os pintores que em Paris se vêem obrigados a outros ofícios suplementares, para não morrerem de fome. Segundo o semanário parisiense *Arts*, de 27 de Novembro de 1957, «*la jeune peinture*» está por toda a parte, em França, a braços com uma terrível anemia perniciosa, de que ninguém, nem mesmo o facciosismo dos júris, ou a propaganda dirigida, a poderá salvar. *Nihil violentum durat!* Pergunto: é para aí que querem levar a arte? É para aí que querem arrastar os artistas? Seria caso para dizer, como diz a gente da minha terra: — «Leve o diabo a esmola que mata o pobre»!

Mas o mais curioso e não menos significativo é que «*la jeune peinture*» (eu chamo-lhe assim, porque me repugna chamar-lhe «arte moderna», como abusivamente lhe têm chamado...) está a incorrer, a olhos vistos, em todos os mesmos defeitos que

dizia pretender corrigir, como sejam, por exemplo, o *conformismo* e o *academismo*. Quanto ao conformismo, lá vem ele, com todas as letras, entre as mazelas averbadas por Alain Jouffroy, no passivo da «jovem pintura». E não consta que alguém o tivesse desmentido. De modo que, *conformistas*, agora, são eles: e *inconformistas* são os outros. São os que preferem a recusa dos júris, tanto na selecção, como na atribuição dos prémios, a atraiçoar os sagrados direitos da arte. E não é por impotência, uma vez que quem pode o mais, pode o menos. A recíproca é que não seria verdadeira. Os pintores, que aprenderam a pintar, podiam muito bem, se quisessem, fingir que não aprenderam, e encher de pinceladas sem nexos quantas telas lhes desse na gana. Os que não aprenderam é que, por mais que façam, não conseguem fingir que aprenderam. Eles bem o sabem, e é por isso que, de facto, pintam, como quem não sabe pintar. Depois, fazem como a raposa da fábula, que denegria as uvas, a que não podia chegar. Estavam altas!

Outro curioso sintoma também encontradiço na «*soit disant*» arte que o sr. Dorival filiou no movimento nabi, é o *academismo*, contra o qual os corifeus da «jovem pintura» tanto se tinham insurgido. Vê-se, porém, que o faziam sem grande convicção, pois sabe-se agora que o que pretendiam era tão somente desalojá-lo, para se alojarem eles. De facto, no referido n.º de *Arts*, faz-se também a revelação de que «*un nouvel académisme menace*». Nem mais nem menos. Quem o diz é Jean-Jacques Lerrant, a propósito do *Salon Sud-Est* (Lyon). Foi este Salão o que mais violentamente se afirmou outrora pelo seu inconformismo e pelo seu anti-academismo. Lá expuseram, nos seus tempos de mais barulho e de mais rebeldia (propaganda à americana?), pintores como Monticelli, Ingres, Cézanne, etc. Pois bem. Deste Salão escreve agora J. J. Lerrant: «*Mais il arrive à l'indépendance elle-même de prendre la bouteille; à la révolte contre les formes périmées, de gagner peu à peu galons et honneurs; et, perdant de son agressivité, de se substituer, par la force même de l'histoire, à l'art académique contre lequel*

*elle avait levé l'étendard. Le Salon du Sud-Est, précisément, est au point de cette maturité ambiguë qui laisse, aux yeux d'un public dont la sensibilité est en retard d'un demi-siècle (também lá?) et de quelques conseillers municipaux qui jugeraient encore par Bourguereau s'ils en avaient seulement entendu parler, le masque inquiétant des pires audaces et lui confère, au regard même de ceux qui ont suivi son effort et l'ont aimé, le visage limpide, honnête, marqué d'empâtement et de filets de rides, d'une satisfaction bien assise*». Torno a perguntar: Saberia isto o sr. Bernardo Dorival? Se o sabia, por que não o disse? E, se não o sabia, que veio cá fazer?

Outro sintoma, que já está a alastrar em França, para bem da arte, é o abandono da abstracção. Precisamente no mesmo número de *Arts*, pode ler-se um artigo de Jean Cherpin, no qual, em grandes parangonas, se anuncia que «à Marseille, les artistes de Provence délaissent l'abstraction». De facto, a «União dos Artistas da Provença» inaugurou há pouco o seu Salão. Esta instituição é muito antiga. Baste dizer que é este o seu 71.º Salão anual. Todos os grandes pintores da Provença por lá passaram. Lembrarei, a título de exemplo, Cézanne, Chabaud e Seyssaud. O Salão anual expõe as obras dos artistas, membros da União, depois de prévia aceitação por um júri, que a isso se limita, e já não é pouco. Não confere prémios nem dá recompensas. Há outros modos de servir a arte. Ora Jean Cherpin, depois de dizer que *nunca o Salão se mostrou mais jovem do que hoje*, informa-nos também sobre o bom gosto do certame, feito num ambiente de esculturas, de cerâmicas e de móveis artísticos, coisa que fica sempre bem numa exposição. E informa ainda (vai agora no original) que *les toiles exposées, comme dans tout Salon, offrent un éventail étendu des divers genres, MAIS EN PEINTURE FIGURATIVE SEULEMENT*. Não é que o júri excluísse as telas abstractas. Não. Foram os artistas que começaram a compreender o logro do «nabismo» e mudaram de rumo. Fizeram eles muito bem! E é agora, quando a farsa dos argentários judeus já está a desmoro-

nar-se em França, que a querem enfeitar em Portugal? Dizia Eça de Queiroz que o nosso mau costume é andarmos atrasados 50 anos, em relação à França, e que só quando as coisas lá recolhem aos ficheiros arqueológicos, é que fazem a sua estreia em Portugal. Talvez o sr. Dorival esteja convencido de que ainda é assim, mas não é. Depois de Eça de Queiroz já o mundo deu muita volta!

Agora reparo que, entretido com o sr. Dorival, quase me esqueci do sr. Penrose, das suas projecções e da sua malfadada defesa de uma causa perdida. Falou este sr. das tendências actuais na arte britânica, um título que não corresponde à realidade, visto haver na Inglaterra outras correntes, que não são menos actuais, nem menos britânicas. Adiante. Disse o sr. Penrose lamentar que as transformações que a ciência trouxe à vida moderna fossem mais facilmente acolhidas pelo público, do que *as inovações artísticas, que deixam o público indiferente*. Mas isso prova que o público não é tão tolo, como certa gente cuida. Tenho um caderno, com 127 apreciações do público, ao «nabismo» exposto no certame Gulbenkian. Com o caderno na mão e o lápis afiado, ia eu seguindo atrás dos grupos, cujos comentários ia tomando do natural. Fiz isto em três domingos seguidos. E olhem que valeu a pena. Eu ia ouvindo e ia escrevendo. E, no fim, concluí que o caudal de gente, que foi a Barata Salgueiro, nada prova a favor de uma arte com a qual o diálogo é absolutamente impossível. De resto, não admira que o povo se interesse com as realizações da ciência, que entende menos mal, e não se importe com uma pintura que nada lhe diz. O contrário é que seria para admirar!

Mas o público continua a apreciar, como dantes, a pintura que entende, que lhe fala, como lhe fala o universo, e que por isso lhe permite o diálogo. A prova, tenho-a eu em 56 apreciações, que nesses três domingos também colhi, e talvez um dia publique, se valer a pena. É uma antologia insuspeita, inteiramente espontânea, e sem preocupações de galeria...

Disse também o sr. Penrose que a evolução artística do nosso tempo girou em torno de não sei que nova concepção de beleza, que ele julga ser diferente da antiga. Mas engana-se. Uma coisa é a beleza, que é sempre a mesma, e outra o marxismo ateu de André Breton, que negou, contra toda a evidência, a distinção radical entre a verdade e o erro, entre o bem e o mal, *entre o belo e o feio*. André Breton, porém, não tem razão nem, por conseguinte, o sr. Penrose.

Quando ouvi o sr. Penrose a dizer que o conceito de beleza mudou, veio-me ao pensamento o Sganarelle de Molière, a querer convencer os pais da menina de que o coração tinha passado para o lado direito. «*Nous avons changé tout cela*», — dizia ele, com tanta convicção como a do sr. Penrose. Mas não era verdade. Tal e qual como dantes, o coração continuava a bater do mesmo lado. Não será também o que se passa com o conceito de beleza? Ou dar-se-á o caso que um rosto feio se deve chamar agora um rosto belo, e que uma acção torpe passou a chamar-se uma boa acção?

Ao fim e ao cabo, tira-se a limpo que nenhuma das razões a favor da arte nabi se mantém de pé. Palavras, palavras, palavras! E, no entanto, os advogados de defesa eram, pelos vistos, de categoria. Desculpemo-los, porém. A bem dizer a culpa não é deles. É da causa, que vieram defender e não tem por onde se lhe pegue. O negativismo do ódio não poderá nunca compreender a afirmação do amor. E era por isso que Lacordaire amaldiçoava a ciência que não conduz ao amor. Mas, se é assim, não deveríamos nós, guiados pelo mesmo critério, amaldiçoar um género de arte que escarnece do homem e o empobrece, e o desvaloriza, não tanto pelo que o nabismo é em si, pois a verdade é que, do ponto de vista da arte, não é nada, mas pela atitude revolucionária com que os seus corifeus surgem na praça? A riqueza do homem situa-se, não na rebelião e na incompatibilidade entre os valores humanos, mas num esforço de conciliação e de síntese. Não seria, por isso, muito mais razoável que a arte não figurativa seguisse pacificamente o seu caminho, que é a fun-

ção ornamental, e deixasse, também pacificamente, à arte figurativa, o caminho que sempre seguiu? Para que opor uma à outra, sobretudo depois de se ter afirmado que «a Exposição não obedecia a diretrizes estabelecidas, pois que *a arte é uma só e só se distinguem as coisas boas das más*»?

Mas o surrealismo (e o mesmo se diga das correntes afins) não empobrece o homem apenas pela exclusão de valores artísticos. André Breton, chefe encartado do surrealismo, declara que «*L'acte surréaliste le plus simple, consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule*» (1). Quanto a Aragon, já sabemos o que dizia, mas não faz mal repeti-lo: «*Je maudis la science... Nous sommes les défaitistes de l'Europe... nous réveillerons partout les germes de la confusion et du malaise... Nous sommes ceux qui donnerons toujours la main à l'ennemi*» (2). Será isto o que o sr. Penrose nos quer aconselhar, quando afirma que o conceito de beleza mudou? Será a isto que ele reduz o conceito de beleza, subjacente ao desumanismo da arte da sua predilecção? Mas, se não é a isto, a que vem, então, a ser?

Diz Alain Jouffroy que «*tout ce qu'on appelle la jeune peinture nous fait tanguer le grand bateau désolant et démembré du délire et de la peur*» (3). Decerto que não viram isto os que aplaudiram o sr. Dorival e o sr. Penrose. Eu, que não sou estranho ao que se passa no mundo, não os aplaudi. Depois de os ouvir, tive pena que tivessem vindo de tão longe, e que os chamassem, para nos desensinarem de pensar humanamente, cristãmente, portuguêsmente, e para nos convidarem, talvez sem se

(1) ANDRÉ BRETON, *Seconde Manifeste*, pág. 12.

(2) ARAGON, *Fragments... em La Révolution surréaliste*, n.º 4.

(3) ALAIN JOUFFROY, *Le drame de la jeune peinture éclate au Salon de Mai*, em *Arts*, Junho de 1957.

darem conta do mal que faziam, à pior de todas as traições, que contra a verdade se pode cometer, e, que consiste « *à magnifier le chaos, et à faire passer comme merveille et perfection ce qui n'est que tâtonnement, égarement, angoisse ou délire* ».

Custa-me a admitir que os surrealistas não sejam, na prática, superiores às ideias teóricas, subjacentes à sua actividade, falsamente artística, ou mesmo anti-artística. Breton perfilha a frase de Pierre Piobb, onde diz que « *le rire... est au bord du néant, nous donne le néant en nantissement* » (1). É o cúmulo do cinismo nihilista! E o *Dictionnaire abrégé du surréalisme* arquiva a definição do humor, dada por Jacques Vaché: « *Je crois que c'est une sensation — j'allais presque dire un sens — aussi de l'inutilité théâtrale (et sans joie) de tout* » (2). Agora é o cúmulo do derrotismo, a que o nihilismo naturalmente conduz! Quando se chega aqui, já nada vale a pena. Perde sentido a distinção entre a verdade e o erro, entre o belo e o feio, entre o bem e o mal. E foi, de facto, por ter chegado aqui, que o surrealista Jonathan Swift não hesitou em propor o projecto incrível « *d'utiliser les enfants des pauvres comme viandes à servir à la table des riches* » (3). É, finalmente, o cúmulo da ferocidade! Estas coisas não as disseram os srs. Dorival e Penrose, mas era nelas que eu pensava, enquanto os ouvia, e enquanto as via reflectidas na farragem nabi, exposta em Barata Salgueiro, onde tantas coisas ocupavam o lugar que de direito pertencia a um género de pintura muito diferente!

Dividir, para distinguir e distinguir para classificar! É esse o nosso dever. E tudo isto, à luz de critérios válidos, que não são evidentemente, os da desrealização surrealista. Nesta distinção, e em ordem à síntese, podemos desde já estabelecer três categorias: a da arte figurativa, ou significativa; a da

(1) ANDRÉ BRETON, *Anthologie de l'humour noir*, pág. 9.

(2) *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, pág. 14.

(3) Cf. JONATHAN SWIFT, *Modeste proposition*, págs. 22-27.

arte decorativa; e a da não-arte. A última, por definição, deve ser radicalmente excluída de certames artísticos, em instituições de belas-artes. Que procurem, se quiserem, salões à sua imagem e semelhança. As outras duas, pelo contrário, merecem a atenção do público e dos artistas. E interessam à Nação. Por conseguinte, que a arte abstracta procure avançar cada vez mais, no campo da decoração, ou da combinação artística das cores, seja no cartaz, seja em padrões de tecidos, seja na ornamentação dos interiores, etc. Ninguém lhe quer mal por isso, pois foi para isso que ela nasceu. E que, por seu turno, a arte-diálogo, que é a arte significativa, prossiga na tarefa que lhe incumbe de descobrir e fixar novas formosuras, em prol de um mundo sequioso de beleza e de verdade. Escusado será dizer que foram estes os pensamentos que me orientaram os olhos e o coração, quando, por dever de officio e devoção artística, fui visitar a Exposição de Artes Plásticas, promovida pela Fundação Calouste Gulbenkian.

Posto de parte o nabismo, com todas as suas proliferações, ficam em campo, como sempre, as artes decorativas e as artes significativas, que, em vez de se guerrearem, devem, pelo contrário, abraçar-se, procurando a síntese, não na confusão, que terminaria na absorção de uma pela outra, o que, em qualquer hipótese, sempre levaria ao empobrecimento, mas numa distinção bem definida, e ao serviço do homem, pois é aí, e só aí, que a síntese se torna possível. E, porque é assim, conviria que a confusão se evitasse, em futuras exposições. Promovam-se certames de artes decorativas, de tipo mais ou menos abstracto, mas certames que se bastem a si mesmos, e não de mistura com outros géneros de arte, que, por pertencerem a ordens estéticas diferentes, não podem nem devem entrar em competência com elas, uma vez que é impossível a comparação. E promovam-se também certames de artes significativas, que permitam aos artistas a exibição de toda a medida do seu talento. E que os homens responsáveis não colaborem numa farsa ignóbil, que tem na sua mesma dialéctica mais íntima a destruição de toda a reponsa-

bilidade. Se não o sabem, leiam os filósofos do surrealismo. E que o Estado, ou quem nos sectores da arte o representa, não anime, com a sua presença, ou com o dinheiro que é de todos nós, uma conjura que, depois de ser contra a beleza, é contra nós todos, e também contra o Estado e contra a Nação (1).

E é tempo de rematar. Dizia Pascal que *«une des plus solides et plus utiles charités envers les morts est de faire les choses qu'ils nous ordonneraient s'ils étaient encore au monde»* (2). Ora, se há coisa que me parece absolutamente certa, é que, se ainda vivesse, Calouste Gulbenkian continuaria a apreciar a arte que sempre apreciou, e não diria, como disse um dos membros do júri (Cf. *Diário Popular*, de 4/12/57): «É necessário ter a coragem de afastar definitivamente os artistas que seguem as escolas de Silva Porto, Soares dos Reis, Malhoa, Veloso Salgado, etc.». Triste coragem essa, que não passa de demissão em face do esforço exigido pela arte! Quer dizer: ao génio, que é uma longa paciência, e supõe aprendizagem, disciplina, sacrifício, estudo reflectido, e também um grande ideal, preferre-se a farsa, a indisciplina, a pressa, e a lição dos falsos profetas, que tanto mal fizeram à França, desde o momento em que decidiram enveredar pelo caminho niilista da anarquia, tanto política, como moral e artística! Estou a pensar em Aragon, um dos chefes do surrealismo. Já sabemos como ele proclamava, em tom de guerra: *«Je maudis la science... Nous sommes les defeatistes de l'Europe... Nous réveillerons partout les germes de la*

---

(1) Claro está que não preconizo, nem me parece que valha a pena, qualquer medida oficial, nem sequer defensiva, quanto mais ofensiva, contra a insurreição nabi, no meio artístico português. O que preconizo é que se não desoriente o espírito público, colaborando nessa traição à verdade que, segundo Alain Jouffroy, *«consiste à magnifier le chaos, et à faire passer comme merveille et perfection ce qui n'est que tâtonnement, égarement, angoisse ou délire»*. Parece-me que não é pedir de mais...

(2) PASCAL, *Les Pensées*, Edição de 1670, pág. 295.

*confusion et du malaise... Nous sommes ceux qui donnerons toujours la main à l'ennemi*». Não saberá o ilustre membro do júri que, subjacente ao profetismo nabi, está esta intenção maldita? Se não sabe, com que direito julgou? E, se sabe, como se atreveu a dizer o que disse? (\*)

AGOSTINHO VELOSO, S. J.

---

(\*) Transcrito da Rev. «*Brotéria*», Lisboa, 1958, vol. 66, pág. 149 ss.